

RENAUD ou LA SUITE D'ARMIDE

Tragédie lyrique en trois actes

Paris, Académie royale de musique, 28 février 1783

Livret de Pellegrin revu par Lebœuf
Musique de Sacchini

SACCHINI À PARIS (1781)

L'arrivée d'Antonio Sacchini à Paris, en 1781, avait été préparée de longue date : dès 1775, le compositeur avait été approché par la direction de l'Académie royale de musique, qui souhaitait susciter des rivaux à Gluck, en la personne de Piccinni et Sacchini. Mais les premières tractations restèrent sans suite et le compositeur préféra jouir de la notoriété dont il jouissait à Londres depuis plusieurs années. Accumulant les dettes, montré du doigt pour sa vie quelque peu dissolue, Sacchini songea pourtant à quitter la capitale anglaise. Aussi fut-il particulièrement intéressé par les nouvelles propositions qui lui furent faites au début des années 1780.

À cette date, Gluck venait de quitter Paris après y avoir fait représenter six opéras qui avaient révolutionnés le théâtre lyrique français. Son seul rival était alors Piccinni : le départ de Gluck le laissait seul maître de la scène parisienne. Pour la direction de l'Académie royale, friande d'opposer des auteurs et de susciter des querelles, il y avait urgence à trouver une forte personnalité susceptible de s'opposer à Piccinni sur les planches de ce théâtre. C'est pourquoi les négociations entamées en 1775 avec Sacchini reprirent en 1781, le compositeur faisant alors un premier voyage à Paris mais sans arriver à un accord avec l'administration de l'Opéra. Les discussions remontèrent au plus haut de l'État et, dès l'automne de la même année, le ministre pouvait faire part à la reine de la proposition faite à Sacchini, d'écrire trois opéras pour lesquels il lui serait payé, à chaque fois, dix milles livres. Piccinni et Sacchini, inconscients du rôle qu'on voulait leur faire jouer, se revirent à cette occasion avec transports, eux qui s'étaient connus dans leur jeunesse au Conservatoire de Naples dans la classe du célèbre Durante. Lors de son séjour en 1781, Sacchini se présenta chez Piccinni sans être attendu. Son compatriote, surpris d'abord, « sauta au col de son ami : ces deux hommes célèbres, transplantés si loin de leur patrie, se tinrent longtemps embrassés. La journée se passa dans les épanchements d'une mutuelle amitié. » (Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*).

Après avoir longtemps hésité, c'est finalement le livret de *Renaud ou La Suite d'Armide* qui fut confié à Sacchini pour ses débuts parisiens.

LE LIVRET (1722-1783)

Ce *Renaud* était tiré des chants XVII et XX de *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Plus directement, le livret était une adaptation de celui de Simon Joseph de Pellegrin, mis en musique par Henry Desmarest en 1722. Pellegrin prétendait alors écrire une suite à la célèbre *Armide* de Lully, projet ambitieux qui n'eut en fait qu'un accueil médiocre. Sous le règne de Louis XVI, les poèmes anciens revinrent à la mode : Quinault, notamment, retrouvait la scène parée d'une nouvelle musique signée de Gluck (*Armide*, 1777), Piccinni (*Roland*, 1778 et *Atys*, 1780), Johann Christian Bach (*Amadis de Gaule*, 1779), Philidor (*Persée*, 1781) ou Gossec (*Thésée*, 1782). D'autres librettistes intéressaient aussi, et c'est à ce titre que Pellegrin dut d'être proposé à Sacchini.

Le poème avait toutefois été profondément remanié par Jean-Joseph Lebœuf, secondé dans sa tâche par Nicolas-Étienne Framery. « Quoique M. Lebœuf ait suivi en général le plan de Pellegrin, il y a fait des changements considérables, et plusieurs de très avantageux. Sa marche est plus rapide, et la coupe des scènes est mieux appropriée aux procédés de la musique moderne », estimait-on. (*L'Esprit des journaux français et étrangers*). En effet, le livret de *Renaud* est particulièrement concis et reste de bout en bout centré autour de la figure d'Armide. Bien qu'omniprésentes, les questions politiques et les enjeux guerriers ne forment qu'un *décorum* d'où se détache la figure complexe et ambiguë de l'héroïne aux multiples statuts, princesse, magicienne et amoureuse. À ce titre, le champ de bataille désolé qui ouvre le troisième acte est une représentation allégorique particulièrement réussie des troubles psychologiques de l'héroïne.

Peut-être Sacchini s'inspira-t-il, pour son *Renaud*, de l'*opera seria* *Armida*, composé à Milan en 1772 sur un livret de Jacopo Durandi, et retravaillé pour Londres sous le titre de *Rinaldo* en 1780. Si une même inspiration épique et d'un lyrisme vraiment déchirant est commune aux deux ouvrages, les styles musicaux en sont toutefois radicalement opposés, Sacchini prenant scrupuleusement en compte les spécificités de la scène lyrique française dans son *Renaud*.

CRÉATION ET RÉCEPTION (1783)

La création de *Renaud*, le 28 février 1783, était très attendue : elle eut lieu en présence de la reine et d'une partie de la famille royale. La presse relayait l'événement avec emphase : « Les musiciens les plus célèbres de l'Europe viennent tour-à-tour essayer leurs talents sur le théâtre de Paris. Après Gluck, Piccinni et Bach, voilà Sacchini qui vient de nous donner un opéra. » (*La Harpe, Correspondance littéraire*).

Les répétitions de l'ouvrage avaient été aussi houleuses que celles d'*Iphigénie en Aulide* et de *Roland* : tout comme Gluck et Piccinni avant lui, le compositeur dut vaincre les préjugés et les cabales. Les partisans de Gluck, notamment, étaient alors si influents sur la direction de l'Académie royale, qu'ils la poussèrent à proposer à Sacchini les 10 000 livres prévues pour l'opéra à condition que l'ouvrage ne soit pas joué. *Renaud* risquait bien de n'être pas représenté. Heureusement pour Sacchini, le hasard seconda ses ambitions : Joseph II, qui visitait alors la France, demanda à le rencontrer, très admiratif de ses ouvrages représentés partout en Europe depuis une dizaine d'années. L'empereur le recommanda à la reine et le fit apprécier de toute la Cour. Sans désavouer ni Gluck, ni Piccinni, Marie-Antoinette protégea dès lors Sacchini : c'est à elle qu'il dut son triomphe. Affaiblies, les cabales n'étaient pas pour autant bâillonnées.

Sacchini eut un autre appui de taille en la personne de... Piccinni lui-même. Le soir de la première, celui-ci « monta sur le théâtre, et prenant Sacchini par la main, il le conduisit vers l'orchestre. *Messieurs*, dit-il aux musiciens, *je vous présente un grand maître, qui est mon meilleur et mon plus ancien ami.* » (Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*). Grimm affirma même que « ce fut Piccinni qui engagea son compatriote à essayer ses talents sur notre théâtre lyrique ; ce fut lui-même qui, pour attacher ce grand talent à sa nouvelle patrie, et soutenir la cause qu'il y défendait de toutes les forces de ce nouvel athlète, le fit connaître d'une reine si disposée à protéger un art à qui elle se plaît souvent à prêter elle-même tout le charme que peuvent inspirer les grâces et la beauté. » (Grimm, *Correspondance littéraire*).

Les Gluckistes, qui avaient inspecté la partition de *Renaud* et avaient déconseillé de la faire jouer, s'impatientèrent de la bonne réception de l'œuvre. Aussi, le parti qui avait voulu l'abattre, n'ayant pu y réussir, entreprit de le faire servir du moins à abattre Piccinni. À cette date, les Gluckistes étaient désarmés car leur champion avait subi plusieurs attaques d'apoplexie successives. De ce fait, « ses partisans ne pouvaient plus espérer de ce grand homme de nouvelles compositions, si nécessaires pour réveiller l'attention publique un peu lasse d'admirer ses chefs-d'œuvre ». (Grimm, *Correspondance littéraire*). Sacchini offrait un substitut, sinon idéal, du moins à propos. On déclara alors, sans vraiment y croire, « qu'avec autant de chant et de grâce que son compatriote et son rival, il était beaucoup plus dramatique ; qu'enfin, pour comble d'éloges, il ressemblait beaucoup plus dans cet ouvrage à Gluck qu'à Piccinni. » (Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*). « Il a *gluckiné* tant qu'il a pu », raillait même Grimm. (*Correspondance littéraire*). Quelques enthousiastes étaient pourtant persuadés que les talents de Sacchini paraissaient « peut-être plus analogues au goût de notre nation que ceux d'aucun autre maître ». (La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*). On salua en général « une mélodie agréable, élégante, sensible ; des airs parfaitement arrondis, où le motif est bien suivi sans effort, développé sans remplissage, adroitement soutenu et embelli par l'accompagnement ; [...] une harmonie brillante et pure, riche sans confusion, claire sans monotonie, avec la plus belle distribution des parties et l'emploi le plus heureux des divers instruments. » (*L'Esprit des journaux français et étrangers*). Le féroce Grimm concluait lui-même qu'« il [était] impossible de ne pas reconnaître dans l'ouvrage de M. Sacchini la main d'un grand maître », mais en remarquant par ailleurs « une sorte de gêne que toute son adresse n'a pu dissimuler. » (*Correspondance littéraire*). Les critiques du temps – bonnes et mauvaises – doivent toutes être relativisées et passées au filtre des querelles d'alors. Avec le recul, *Renaud* présente d'innombrables qualités résultant avant tout d'une parfaite compréhension des règles du théâtre lyrique français, liées notamment au spectaculaire tant visuel (décors, machineries, scènes de foule...) que musical (ballets, grands chœurs, ensembles, récitatifs accompagnés dramatiques). Par ailleurs, Sacchini réalise une harmonieuse synthèse de la force théâtrale de Gluck et du lyrisme de Piccinni, ajoutant sa touche personnelle dans l'écriture orchestrale, particulièrement nerveuse et ouvragées, rappelant en ce domaine Mozart. Aucun des ouvrages suivants du compositeur ne retrouvera ce juste compromis entre grandeur théâtrale, expressivité du chant et énergie musicale, sauf peut-être *Arvire & Évelina*.

Le succès de *Renaud* mais aussi les cabales qui l'éloignèrent de Piccinni, valurent à l'auteur de créer son propre clan, celui des Sacchinistes, « sorte de Gluckistes mitigés qui n'appartiennent parfaitement à cette secte que par leur jalousie contre Piccinni ». (Grimm, *Correspondance littéraire*). Si cette troupe s'empessa d'applaudir à chacun des ouvrages qui suivirent ce premier essai, on estima pourtant que *Chimène*, représenté quelques mois plus tard, n'avait pas « paru tenir tout ce qu'on s'était plu à attendre de l'auteur de *Renaud*. » (*Id.*). Il en alla de même pour *Dardanus*, joué en 1784. C'est seulement après sa mort que Sacchini devait connaître sa véritable consécration parisienne.

POSTÉRITÉ (1783-1815)

Renaud totalisa plus de 150 représentations à l'Opéra de Paris entre 1783 et 1815. La création fut suivie de nombreuses exécutions en 1783 (39), 1784 (11), 1785 (10). L'ouvrage fut momentanément éclipsé du théâtre entre 1786 et 1788 par la création posthume de deux autres opéras de Sacchini dont le succès fut prodigieux. Le 30 janvier 1787, la première d'*Œdipe à Colone* à Paris déclencha l'enthousiasme : « Le public se porte en foule à cet opéra ; jamais aucun de ses ouvrages n'eut un succès aussi éclatant. » (Grimm, *Correspondance littéraire*). Peut-être s'agissait-il moins d'« une justice rendue au mérite de cette composition, qu'une sorte d'hommage funèbre donné à la mémoire de l'auteur. » (*Id.*). Car, aux dires de certains chroniqueurs, la musique n'était guère supérieure aux autres ouvrages de Sacchini notamment à *Renaud* qui jouissait de l'estime des connaisseurs : « L'on n'est juste qu'envers les morts », ironisait Grimm. (*Id.*) *Arvire & Évelina*, créé l'année suivante, eut tout autant de succès. Pourtant, *Renaud* reparut à l'affiche dès 1788, et ne devait plus la quitter jusqu'en 1799, avec de nombreuses représentations chaque année.¹ La reprise de 1815 n'eut pour sa part que 4 représentations : malgré la présence de Madame Branchu – alors au faite de sa carrière après avoir créé *La Vestale* et *Fernand Cortez* de Spontini – l'ouvrage ne fit guère d'effet et fut rapidement abandonné.

LES INTERPRÈTES

Création très attendue, *Renaud* réunit les meilleurs artistes du moment, tous Premiers Danseurs et Premiers Acteurs de l'Académie royale. Bien qu'assez peu nombreux, les ballets de Maximilien Gardel furent remarqués pour leur à propos et leur insertion harmonieuse dans la trame dramatique. Ils réunirent notamment mesdemoiselles Guimard, Dorival et Peslin, ainsi que messieurs Verstris, Gardel et Nivelon. Chacun trouva à y briller dans le caractère qui était le sien. Mais ce n'était là qu'une décoration secondaire : c'est du côté des chanteurs que l'attention se porta avant tout. Et pour cause ! Les deux créateurs des principaux rôles de *Renaud*, M^{lle} Levasseur (*Armide*) et M. Legros (*Renaud*), devaient se retirer de la scène au cours des représentations, après avoir marqué toute une époque de l'art lyrique français.

Rosalie Levasseur, déjà éreintée par les opéras successifs de Gluck qu'elle avait créés, *Orphée & Eurydice* (1775, rôle de l'Amour), *Alceste* (1776, rôle titre), *Armide* (1777, rôle titre) et *Iphigénie en Tauride* (1779, rôle titre) était au terme de sa carrière. Déjà lors des représentations d'*Iphigénie*, avait-elle fait craindre le pire, crachant le sang et restant alitée les jours où elle ne jouait pas. Elle se ressaisit un temps, faisant valoir son talent dans les rôles d'Oriane d'*Amadis de Gaule* de Jean-Christien Bach, ou d'Andromède dans le *Persée* de Philidor. Mais, en 1783, elle semblait définitivement éreintée. Créatrice du rôle d'*Armide*, elle dut se retirer au bout de quelques représentations et laisser sa place au nouvel espoir de l'Académie royale, M^{lle} Saint-Huberty. Celle-ci triompha dans l'opéra de Sacchini, tout comme elle triompha quelques mois plus tard dans *Chimène*, du même auteur et *Didon* de Piccinni. M^{lle} Saint-Huberty ne devait toutefois pas rester longtemps sans rivale : déjà les demoiselles Maillard et Dozon lui faisait de l'ombre. À peine âgée de 17 ans, cette dernière débuta justement dans le rôle d'*Armide* lors de la reprise de l'œuvre en 1784, remplaçant M^{lle} Saint-Huberty partie se produire en province. « On ne se rappelle pas d'avoir jamais vu sur notre théâtre lyrique un début plus brillant, plus applaudi, plus fait pour l'être que celui de la demoiselle Dozon. Cette jeune actrice, à peine âgée de dix-sept ans et qui n'a jamais paru sur aucun théâtre, a débuté par le rôle d'*Armide* dans l'opéra de *Renaud*, de M. Sacchini. Elle a déployé, dès le premier jour, la réunion de talents la plus rare et la plus étonnante : à la voix la plus pure, la plus étendue, à la prononciation la plus distincte et la plus facile, elle joint une sensibilité exquise, une vérité dans l'expression si simple et si touchante, qu'elle a ravi tous les spectateurs.

¹ 1788 : 5 représentations, 1789 : 4, 1790 : 5, 1791 : 2, 1792 : 11, 1793 : 12, 1794 : 8, 1795 : 17, 1796 : 14, 1797 : 9, 1798 : 2, 1799 : 2.

Jamais la salle n'a retenti de tant d'applaudissements, et jamais aucune actrice dans toute la perfection de son talent n'a excité plus de surprise et d'admiration. Sa voix, qui monte jusqu'au *ré*, a, surtout dans les tons hauts, cette justesse que l'on n'obtient que des instruments à clavier. Son jeu, toujours animé, toujours vrai, toujours varié, occupe toute la scène pendant que le volume et l'éclat de sa voix remplissent toute la salle. [...] Notre célèbre Saint-Huberty qui, le jour même de ce début, arrivait de Bordeaux, comblée d'argent et de gloire, et qui ne soupçonnait pas l'accueil qu'allait obtenir cette jeune rivale inconnue presque à tout le monde, avait été se placer à l'amphithéâtre, où le public, lorsqu'il l'aperçoit, lui prodigue ordinairement les mêmes applaudissements que sur la scène. Elle n'y fut ce jour-là que pour être témoin de l'ivresse avec laquelle ce même public ne pouvait se lasser d'applaudir M^{lle} Dozon. Son silence et son immobilité ont offert aux spectateurs un contraste qui ne leur a point échappé. Avec de l'esprit et la confiance que doit lui donner l'excellence de son talent, on est étonné que M^{me} Saint-Huberty n'ait pas voulu paraître au moins partager l'opinion publique. *Quel triste jour pour M^{me} Saint-Huberty !* disait quelqu'un à M^{lle} Arnould. — *Comment*, répliqua-t-elle avec vivacité, *c'est le plus beau moment de sa vie, car la voilà bien f...* Pour être infiniment plaisant, il ne manque à ce mot que d'être un peu moins injuste. » (Grimm, *Correspondance littéraire*).

Quant au ténor Joseph Legros, il demandait déjà depuis plusieurs mois à se retirer, non que sa voix se ressentait véritablement des outrages du temps, mais que son énorme grosseur lui rendait pénible les actions scéniques, et le discréditait dans les rôles de jeune premier auxquels sa voix le destinait. D'autant que, nommé directeur du Concert Spirituel, il avait désormais d'autres activités à gérer. Renaud fut son dernier rôle, lui qui avait dès ses débuts joué le rôle éponyme dans l'*Armide* de Lully, redonnée à l'Académie royale entre 1761 et 1764. D'un Renaud à l'autre, Legros avait conservé les mêmes qualités vocales et le même embarras scénique. Couvert d'un casque et d'une armure, il ne se révéla jamais convaincant ; mais dès que les airs brillants et les duos sentimentaux débutaient, il retrouvait toute l'admiration du public. Voilà peut-être pourquoi, loin d'être si valeureux qu'il aurait dû, le personnage imaginé par Sacchini et son librettiste se complait dans une certaine mollesse et des accents plus élégiaques que belliqueux.

Parmi les autres créateurs de *Renaud*, notons la présence de toute la nouvelle école de chant française, alors à ses débuts : la basse-taille François Laÿs (successeur de Larrivée) dans le rôle d'Hidraot, la basse Augustin-Athanase Chéron dans le rôle d'Adraste, M^{lle} Maillard – encore toute jeune – dans le petit rôle d'Antiope. Enfin, notons que c'est à la fille du librettiste elle-même qu'échoua le difficile air de coryphée qui conclut l'ouvrage sur des contre-notes et des vocalises, dont M^{lle} Lebœuf se tira avec les honneurs.

Benoît Dratwicky