

Une création controversée

Alexandre Dratwicki

L'arrivée d'Antonio Sacchini à Paris, en 1781, avait été préparée de longue date : dès 1775, la direction de l'Académie royale de musique l'avait sollicité. Mais les premières tractations restèrent sans suite et le compositeur préféra profiter de la notoriété dont il jouissait à Londres depuis plusieurs années. Quelque temps plus tard, cependant, accumulant les dettes et critiqué pour sa vie dissolue, Sacchini songea 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. Son seul rival était alors Piccinni, installé en France depuis 1776 : le départ de Gluck le laissait seul maître de la scène parisienne. Pour la direction de l'Académie royale, il y avait urgence à trouver une forte personnalité susceptible de jouter avec ce maître italien sur ses planches. 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 satisfaisant 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 enfin faire part à la reine de la proposition acceptée par Sacchini d'écrire trois opéras pour lesquels il lui serait payé, à chaque fois, dix milles livres.

Après de longues réflexions, le projet d'un *Renaud* germa peu à peu, permettant à Sacchini de s'appuyer en partie sur une partition déjà écrite, l'*opera seria Rinaldo* qu'il avait fait jouer à Londres précédemment. Le compositeur imaginait de livrer un ouvrage entièrement neuf et dans le plus pur esprit français, mais le temps lui manquait. Sans doute sur les

indications de Sacchini, le livret fut mis en forme par Framery, qui traduisit les passages de *Rinaldo* conservés, et par Le Bœuf, qui compila des extraits de *Renaud ou la Suite d'Armide* de Simon-Joseph Pellegrin (mis en musique par Henry Desmarest en 1722). Dans les années 1720, Pellegrin prétendait écrire une suite à la tragédie *Armide* de Lully et de prendre l'héroïne « dans le même endroit où l'avait laissé cet ingénieux poète, qu'on peut appeler à juste titre le père de la lyre française ».

Le fond de [l']action commence dans le dix-septième chant de la *Jérusalem délivrée* et finit dans le vingtième. Dans le dix-septième, Armide, à la tête de ses troupes, vient dans l'armée du Soudan ; elle demande vengeance contre Renaud, et promet sa main à quiconque lui apportera sa tête. Dans le vingtième, elle veut se tuer ; Renaud survient, lui retient le bras, et se réconcilie avec elle. Voilà tout le sujet de ma pièce.
(*Avertissement du livret.*)

Ce projet ambitieux n'avait eu qu'un médiocre accueil en son temps. Pourquoi, dès lors, ressusciter le livret – même partiellement – soixante ans plus tard ? C'est que, sous le règne de Louis XVI, les poèmes anciens étaient redevenus à la mode : Quinault, notamment, retrouvait la scène paré 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, parmi lesquels Houdar de La Motte, Danchet ou Pellegrin justement.

L'entreprise n'était pas une mince affaire, d'autant qu'elle engageait l'Académie royale dans des dépenses importantes : il fallait s'assurer que le nouveau poème ainsi réalisé était digne de tant d'efforts. Un comité de lecture fut réuni à cet effet : les premiers résultats furent peu concluants et l'on imagina même une autre piste, celle de *La Clémence de Titus* de Métastase, traduite par Morel de Chédeville. Mais Framery et Le Bœuf œuvrèrent si bien que leur livret passa entre les mains de Suard, censeur des théâtres, qui synthétisa ses critiques par ce bon mot : « L'abbé Pellegrin

est à son copiste ce que Racine est à l'abbé Pellegrin. » Le Bœuf finit par remanier son poème qui fut en définitive accepté.

Dans leurs analyses postérieures, les chroniqueurs ne surent pas faire la part des choses et comparèrent surtout le nouveau livret à l'ancien sans commenter les emprunts au *Rinaldo* londonien. Tous ne furent pas aussi sévères que les premiers juges. Ainsi, *L'Esprit des journaux français et étrangers* estimait :

Quoique M. Le Bœuf 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.

En effet, mérite non négligeable, la nouvelle mouture de *Renaud* était particulièrement concise et restait de bout en bout centrée autour de la figure d'Armide. Bien qu'omniprésentes, les questions politiques et les enjeux guerriers ne formaient plus qu'un arrière-plan d'où se détachait 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 se révélait une représentation allégorique particulièrement réussie des troubles intérieurs de la protagoniste.

La création de *Renaud*, le 28 février 1783, était très attendue, d'autant qu'elle avait été retardée de plusieurs semaines par diverses cabales dont Sacchini était sorti vainqueur mais harassé. La présence de la reine et d'une partie de la famille royale rehaussait la soirée d'une solennité encore plus pesante pour le compositeur. Les répétitions de l'ouvrage se déroulèrent de manière aussi houleuses que celles d'*Iphigénie en Aulide* et de *Roland* : tout comme Gluck et Piccinni, le compositeur dut vaincre de nombreux préjugés. Les partisans de Gluck, notamment, étaient alors si influents qu'ils avaient poussé la direction de l'Académie royale à proposer à Sacchini les dix mille livres prévues pour l'opéra à condition que l'ouvrage ne soit pas joué. Conscient des foudres qu'il s'attirait, Sacchini avait hésité ; son *Renaud* aurait pu rester à l'état d'esquisse.

Il n'en fut rien, et le public de l'Académie royale put enfin entendre l'ouvrage qu'on avait tenté de lui cacher. On applaudit en général dans *Renaud* « 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*). Les airs expressifs d'Armide furent immédiatement célèbres, notamment « Barbare amour, tyran des cœurs... ». On remarqua encore une variété toujours nécessaire dans la musique dramatique, et que l'on n'obtient que difficilement (*Journal de Paris*). Le *Mercur de France*, acquis à la cause de Gluck, reconnut à Sacchini le talent « d'être plus doux que le musicien allemand, et d'être aussi pur et mélodieux que Piccinni, avec plus d'énergie et sans être jamais monotone et soporifique comme lui ». Le féroce Grimm concluait 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 » (Grimm, *Correspondance littéraire*, mars 1783, p. 159). La Harpe avait beau estimer « qu'à l'exception de deux ou trois morceaux où l'on retrouve le caractère d'un grand maître, [l]a musique a paru faible et remplie de traits déjà connus, le succès fut finalement au rendez-vous » (*Correspondance littéraire*, XII, p. 92). Quels que soient les avis, *Renaud* fut un succès.



Création d'importance, *Renaud* réunit comme il se devait 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 Vestris, Gardel et Nivelon. Chacun trouva à y briller dans le caractère qui était le sien. Mais

il ne s'agissait 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 : *Renaud* signait leur départ respectif.

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), touchait au terme de sa carrière. Déjà lors des représentations d'*Iphigénie*, avait-elle fait craindre le pire, restant alitée les jours où elle ne jouait pas. Elle se ressaisit un temps mais, en 1783, ne pouvait plus masquer le délabrement de sa voix. Elle intriguait toutefois pour rester en lice : créatrice du rôle d'Armide, elle n'était pas étrangère au soutien de Marie-Antoinette pour Sacchini. La reine, en effet, eut à subir les pressions de l'ambassadeur d'Autriche, Mercy-Argenteau, soucieux de plaire à l'Empereur et – plus encore – à sa maîtresse... Rosalie Levasseur. La chanteuse dut cependant 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 triomphera quelques mois plus tard dans *Chimène*, du même auteur, et dans *Didon* de Piccinni. M^{lle} Saint-Huberty ne devait toutefois pas rester longtemps sans rivale : déjà les demoiselles Maillard et Dozon lui faisaient de l'ombre.

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 son énorme grosseur lui rendait pénibles les actions scéniques, et le décrédibilisait 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 complaît dans une certaine douceur 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 Lay's (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} Le Bœuf se tira avec les honneurs.



Les critiques du temps – bonnes et mauvaises – doivent cependant être relativisées et passées au filtre des querelles d'alors. Avec le recul, *Renaud* présente d'innombrables qualités bien réelles, résultant avant tout d'une parfaite compréhension des règles du théâtre lyrique français, liées notamment au spectaculaire visuel (décors, machineries, scènes de foule...) et musical (ballets, grands chœurs, ensembles, récitatifs accompagnés). 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 ouvragée, 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*, laissé inachevé. En ce sens, *Renaud* est à placer aux côtés des plus grands chefs-d'œuvre de l'époque, *Iphigénie en Tauride* de Gluck, *Amadis de Gaule* de Jean-Christien Bach, *Andromaque* de Grétry et *Thésée* de Gossec.

Si les Sacchinistes s'empressaient d'applaudir à chacun des ouvrages de leur idole, ni *Chimène* ni *Dardanus*, donnés l'année suivante, n'ajou-

tèrent véritablement à la gloire du compositeur. Le premier ouvrage de Sacchini révéla même, avec le temps, des beautés mal perçues à sa création : entre 1783 et 1815, *Renaud* totalisa ainsi plus de cent-cinquante représentations à l'Opéra. La première fut immédiatement suivie de soixante exécutions (1783 : 39, 1784 : 11, 1785 : 10). Momentanément éclipsé du théâtre entre 1786 et 1788 par la création posthume de deux autres opéras de Sacchini, *Œdipe à Colone* et *Arvire & Évelina*, *Renaud* reparut à l'affiche dès 1788, et ne devait plus la quitter jusqu'en 1799, avec de nombreuses représentations chaque année (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). Signalons également quelques exécutions à l'étranger, notamment à Liège en 1784 et à Copenhague en 1786.

Au début du siècle suivant, certains airs de *Renaud* restèrent au répertoire des grandes chanteuses. C'est peut-être à certaines exécutions en concert que l'on dut l'idée de remonter l'ouvrage à la scène. En 1814, alors que la célèbre Caroline Branchu s'était fait entendre dans la cavatine « Barbare amour, tyran des cœurs... », le *Journal des débats* (23 juillet 1814) affirmait :

Renaud est un opéra digne de l'auteur d'*Œdipe à Colone*. Il est banni depuis longtemps de la scène lyrique ; il est difficile d'en deviner la raison. Le répertoire de l'Opéra est extrêmement borné en bons ouvrages : les cinq opéras de Gluck, l'*Œdipe* de Sacchini, la *Didon* de Piccinni, sont avec quelques nouveautés peu attrayantes, les seules tragédies qui le composent. *Renaud* ne déparerait en rien la liste des ouvrages que je viens de citer, et il y a lieu de penser que le public et l'administration y trouveraient également leur compte.

Le conseil fut entendu et, quelques mois plus tard, *Renaud* reparaisait à l'affiche. Cette reprise de 1815 n'eut pour sa part que quatre soirées : malgré la présence de M^{me} Branchu – alors au faite de sa carrière après avoir créé *La Vestale* et *Fernand Cortez* de Spontini – l'ouvrage ne fit pas l'effet escompté et fut rapidement abandonné. C'est en partie à cause

des mauvaises conditions de l'exécution que *Renaud* connut ce triste épilogue mais aussi parce que le style musical avait bien changé : l'heure était maintenant au romantisme tonitruant des Méhul, Cherubini, Catel, Kreutzer et Spontini.



Étienne-Nicolas Méhul, un tenant du nouveau style romantique.
Musica, novembre 1911.

Étienne-Nicolas Méhul, a representative of the new Romantic style.
Musica, November 1911.