



HAL
open science

“ Vous partez! Renaud! Vous partez! ” Armide à son amour enchaînée: passion et grand spectacle

Nathanaël Benjamin Eskenazy

► **To cite this version:**

Nathanaël Benjamin Eskenazy. “ Vous partez! Renaud! Vous partez! ” Armide à son amour enchaînée: passion et grand spectacle. *L'Avant-Scène Opéra*, 2022, Armide - Gluck, 330, pp.45-50. hal-04825482

HAL Id: hal-04825482

<https://hal.science/hal-04825482v1>

Submitted on 10 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Vous partez ! Renaud ! Vous partez ! »

Armide à son amour enchaînée : passion et grand spectacle.

Nathanaël Eskenazy

Gerusalemme liberata de Torquato Tasso (1544-1595) est une des épopées les plus fameuses de la Renaissance européenne. Cette fresque magistrale, qui narre le combat des chrétiens contre les musulmans pour s'emparer de la ville sainte et du tombeau du Christ, est aussi une vaste scène de théâtre dont certains personnages ont connu une postérité glorieuse. Parmi ceux-ci, Armide. Cette dernière appartient à l'immense généalogie d'enchanteresses telles que Médée, Alcine, et qui ont en commun de converger dans une direction à peu près similaire : séduire, prouver aussi par le crime (Médée) ou par le recours à des sortilèges (Armide, Alcine), que la passion justifie tous les actes. Passion qui a aussi pour corollaire la vengeance et l'anéantissement, car ces femmes possèdent un autre point commun : abandonnées, bafouées, trompées, elles sont aussi impuissantes, malgré la force de frappe de leurs envoûtements, à garder auprès d'elles l'homme qu'elles ont aimé. Seule Médée ira jusqu'au crime pour punir Jason de l'avoir trompée et c'est elle qui l'abandonnera après qu'elle aura tué ses enfants et Créuse.

Questions de pouvoir

Ces relations tempétueuses questionnent les rapports entre les deux sexes. Ces liens amoureux instaurent une dialectique du maître et de l'esclave, du dominant et du dominé. Les narrations amoureuses montrent des guerriers ou des héros qui ont un temps perdu tout caractère mâle et se voient ainsi soumis au seul désir d'une femme. Le cas de Renaud est exemplaire : sa passion pour Armide le métamorphose au point qu'il ne se reconnaît plus lui-même et se découvre « différent », lorsqu'au chant XVI, Ubalde et Guelfe lui présentent son reflet dans un bouclier :

« Le garçon vers l'écu tourne les yeux : il peut s'y voir tel qu'il est, il s'y voit tout élégant, ses cheveux, son manteau embaumés de parfums, d'odeurs lascives, et regarde son glaive, au flanc pendu, son glaive efféminé par trop de luxe, si riche qu'il n'est plus fier instrument pour le combat, mais un vain ornement.¹ »

Ce stade du miroir provoque la stupeur du chevalier, qui n'hésite pas à quitter Armide, et à repartir pour le combat. L'abandon du héros (qui se fait souvent à la dérobée, montrant, paradoxalement, une certaine couardise de sa part), permet dès lors d'inverser un rapport que l'on ne pouvait considérer comme naturel. Il marque l'échec de la femme, *a priori* toute-puissante, à retenir celui qu'elle aime, démontre également son influence néfaste et l'inanité de son pouvoir et des ruses de la magie lorsque la raison reprend le dessus et qu'elle balaie sur son passage toutes les illusions et les sortilèges. Le héros, pris en étau par un dilemme cornélien, est sommé de choisir entre l'amour et le devoir : dans le cas de Renaud, ses deux compagnons rappellent, avec beaucoup de bon sens, que le camp franc est en danger face aux Sarrasins, et qu'il attend le retour de son champion.

¹ *Jérusalem libérée*, chant XVI, 30, traduction de Michel Orcel, Paris, Gallimard, 2002, p. 413. Le texte français respecte la forme des *ottave rime* telles qu'on les trouve dans le texte original. Pour des questions de typographie, nous conservons une disposition en « prose ».

Armide, à l'instar de Médée, est une représentation de la figure de l'orientale : la nièce du mage Hidraot, roi de Damas, est une femme envoûtante, qui fascine, notamment lorsqu'elle pénètre dans le camp chrétien à la demande de son oncle pour y séduire les guerriers francs :

« Bientôt Armide est dans les lieux où les Chrétiens ont dressé leurs tentes. Au premier aspect de cette beauté s'élève un murmure confus ; tous les regards se fixent sur elle, telle une comète, ou un astre inconnu, attire les yeux des mortels étonnés de son éclat. On s'empresse autour d'elle ; on se demande quelle est cette belle étrangère et quel motif l'amène. [...] Armide s'avance au milieu d'une foule empressée qui la loue et qui la dévore des yeux. Elle aperçoit l'impression que fait sa beauté et semble pas ne pas l'apercevoir ; mais elle sourit dans son cœur et déjà elle compte ses succès et ses victoires.²»

Un tel personnage, dans le cadre d'une geste qui rapporte les combats de la Première Croisade entre Sarrasins et Francs, musulmans et chrétiens, dit beaucoup de la puissance d'attraction de l'« étrangère ». Armide, sectatrice de Mahomet, magicienne, est aussi la figure de la femme tentatrice, dangereuse, et en cela évoque Ève. C'est par elle et grâce à ses sortilèges que « le plus vaillant de tous » les chevaliers chrétiens chute et se trouve « sorti » du camp chrétien.

L'épopée du Tasse, composée aux alentours de 1575 et publiée en 1580, montre les rapports ambigus entre l'Occident chrétien et l'Orient musulman, et ce dans un contexte de Contre-Réforme où l'Église réaffirme sa puissance politique et spirituelle sur une partie de l'Europe et propage son message évangéliste jusque sur les terres des Amériques nouvellement découvertes, moyen probablement d'oublier une Jérusalem définitivement tombée dans le giron de l'Islam, et un empire chrétien d'Orient disparu un siècle plus tôt sous les coups de boutoir des Ottomans.

Armide n'est pas simplement l'héroïne d'une épopée merveilleuse. Elle dit quelque chose d'une conception d'un monde occidental en plein bouleversement politique et intellectuel. Une telle figure ne pouvait laisser indifférent les artistes qui s'en sont emparé très tôt aussi bien dans la peinture que dans la musique et notamment l'opéra, qui allait devenir, en France et surtout en Italie, le lieu idéal pour mettre en scène les passions tumultueuses de Renaud et Armide.

L'Armide de Lully-Quinault

L'ultime tragédie de Lully nous servira d'exemple inaugural. D'une part parce que le livret de Quinault est resté une référence pour tout le XVIII^e siècle, et de nombreux écrivains, quelles que fussent les critiques portées à la musique³, firent l'éloge de ce texte estimé comme le meilleur du librettiste de Lully, le plus porteur pour la musique ; d'autre part parce que la tragédie en musique du compositeur florentin connut un succès jamais démenti comme en témoignent les reprises à l'Académie royale de musique entre 1703 et 1761 ainsi que les nombreuses représentations dans d'autres villes de France et même en Italie⁴. Enfin, nous parlions quelques lignes plus haut d'un modèle : Gluck composa, pour le livret, une musique nouvelle en 1777, mais bien mal lui en prit : un étranger ne pouvait impunément toucher au fleuron du répertoire lyrique français. L'opéra, à la demande même de Gluck et en raison d'un insuccès certain, fut vite retiré de la scène de l'Académie royale de musique.

² Chant IV, traduction de Charles-François Lebrun, Paris, François Mussier, 1774.

³ Citons Rousseau en figure de proue de la critique, notamment du grand monologue, « Enfin, il est en ma puissance », *Lettre sur la musique française*.

⁴ On trouve ainsi une traduction italienne du livret français pour le théâtre Tor di Nona à Rome en 1690.

Armide fut représentée pour la première fois, à l'Académie royale de musique, le 15 février 1686. Dernière tragédie lyrique de Lully, elle a donc une valeur testamentaire et apparaît comme le chant du cygne d'une collaboration amorcée onze années auparavant avec Philippe Quinault. Le choix d'un texte épique comme argument d'un livret marque un tournant. En effet, cette tendance à choisir des ouvrages narrant les hauts faits de héros de chevalerie se confirme chez Lully dans ses dernières années d'activité : *Amadis* d'après Rodriguez de Montalvo en 1684, *Roland* d'après l'Arioste, l'année suivante, enfin *Armide*. Choisir le registre épique permettait de justifier la présence du merveilleux devenu, chez Quinault, « la » pierre angulaire de son système dramaturgique. La vraisemblance du merveilleux épique (car « chrétien » et que Le Tasse avait longuement discuté et justifié) tient, entre autres, à l'utilisation des prodiges et de la magie. L'opéra de Lully joue cette amplement avec cette carte.

Le livret écrit par Quinault, d'une grande efficacité dramatique, composé dans un style à la fois noble et simple, emprunte à différents chants de l'épopée du Tasse, en particulier les chants IV, V, X, XIV, XV et XVI. Mais c'est surtout le rôle d'Armide qui a profondément marqué tous les esprits. La performance scénique de la créatrice du rôle, Marie Le Rochois, fut unanimement saluée ; ensuite, il faut compter avec une très grande et très riche palette psychologique du personnage ; enfin, et ce n'est pas une des moindres raisons, les deux grands monologues ainsi que la tirade qu'elle adresse à Renaud au moment où ce dernier part précipitamment (actes II et V), entre autres, sont empreints d'une grandeur tragique et d'une puissance expressive et pathétique inégalées.

On ne reviendra pas ici sur le fameux monologue de la fin de l'acte II, « Enfin, il est en ma puissance » au sujet duquel les glossateurs ont écrit à l'envi. Il nous semble plus judicieux de nous attacher à présenter Armide dans la tirade qu'elle dit au chevalier franc, acte V, scène 4 et qui se divise en deux temps (vers 692-705 et 716-736). Quinault adapte de manière très efficace le texte du Tasse en faisant un « collage » de certaines stances du chant XVI, plus précisément les strophes 44, 48, 49, 50 et 57. En une trentaine de vers, le librettiste réussit -véritable tour de force- à exprimer tous les états émotionnels et psychologiques de l'enchanteresse, son trouble et son désespoir, en condensant de manière très intelligente et fine les longs discours présents dans Le Tasse et que l'opéra ne pouvait utiliser au risque d'enliser l'intérêt dramatique.

Armide est ainsi prête à suivre Renaud dans les combats, à se sacrifier pour lui, offrant sa vie, pour ne pas en être séparée. Alors que dans le texte italien, Armide justifie sa demande, argumente, tente de raisonner et de retenir Renaud, dans Quinault, il y a une injonction très forte de l'enchanteresse pour devenir un tribut de guerre, tout en déclarant, de façon prédictive et péremptoire, sa volonté de combattre en lieu et place du chevalier :

« Laisse le camp me voir au nombre de tes trophées et ajouter à celui de tes titres de gloire celui d'avoir vengé l'humiliation dans l'humiliation en m'exposant en esclave au mépris public. [...] Je te suivrai, dans le feu de la bataille, au plus fort de la mêlée ennemie. Je ne manque ni de courage, ni de force pour conduire tes cheveux ou porter tes lances. [...] Je serai à ton gré ton écuyer ou ton écu : je n'épargnerai rien pour ta défense. Les armes, pour t'atteindre, devront traverser mon sein et mon cou délicat.⁵»

Ce n'est ici qu'un exemple des attitudes et affects de l'héroïne. Son impuissance à convaincre, l'inutilité de ses sortilèges permettent de brosser un portrait très large. Ce sont les imprécations,

⁵ Traduction de Jean-Michel Gardair, Paris, Livre de Poche, 1996, p. 519. Nous donnons ici quelques extraits des stances 48, 49 et 50 et non leur intégralité. Comme pour la note 1, nous disposons en « prose » une traduction qui se présente sous forme de succession de vers. Pour le texte de Quinault, cf. la réplique 177 de notre livret.

les reproches outrés, l'abandon comme préambule à la mort ou encore la vengeance, même outre-tombe, tout cela dans un registre qui recourt au grand pathétique, ou encore à l'hyperbole⁶.

Quinault avait bien compris que cette scène, avec ce qu'elle possède de grandeur tragique, permettrait au récitatif de Lully de parvenir à un état de complétude. Si la scène pénultième de l'opéra, où Armide, seule, enjoint aux démons de détruire son palais et ses jardins, est accompagnée par l'orchestre et se clôt par un air d'une grande véhémence, les extraits que nous avons cités, ne recourent qu'à la seule basse continue. Toute la force tragique tient en réalité dans la seule déclamation « musicale » du texte, aux inflexions de la voix, aux affects et aux effets rhétoriques, qui n'ont pas besoin d'un apport instrumental supplémentaire. Il ne faut pas oublier que les chanteurs étaient d'abord des acteurs (on parle d'ailleurs, dans les livrets, d'« acteurs chantant ») et que Lully conçut le récitatif à la française en s'inspirant des grands comédiens du XVII^e siècle, notamment la Champmeslé, actrice fétiche de Racine, réputée pour sa déclamation très musicale. La puissance de cette scène vient aussi de l'apparente simplicité de la musique qui ne fait qu'un avec les mots et qui les met en valeur.

Ce moment ne doit pas faire oublier que Lully et Quinault ont pensé leur personnage comme un Janus à deux visages : la femme éprise, prête au sacrifice pour l'homme aimé, mais aussi l'enchanteresse capable de prodiges extraordinaires qui fait partie, dans la tragédie lyrique française, des « rôles à baguette ». Armide, à elle seule, résume bien une certaine dramaturgie de l'opéra français en cette fin de siècle : il s'agit d'émouvoir et de toucher autant que de surprendre, de mêler les sentiments les plus véhéments à la grandeur du merveilleux. Cette subtile alchimie trouve certainement son acmé à l'acte III, scènes 3 et 4, avec l'apparition de la Haine et de sa suite, invention de Quinault. Armide exige de la Haine qu'elle détruise le sentiment amoureux qui la possède, lui permettant de retrouver son implacable détestation de Renaud⁷.

Cette scène et la suivante, qui closent l'acte, délivrent un discours très intéressant. La requête d'Armide s'apparente à une sorte d'exorcisme « païen » : la passion, perçue comme diabolique, doit être expulsée. La Haine se prête donc aux exigences de l'enchanteresse en déroulant une cérémonie dont le rituel consiste à immoler et briser tous les ornements caractéristiques de l'Amour. Mais Armide contredit, en toute fin d'acte, son injonction première car elle met un terme aux imprécations de la Haine, qui abandonne la magicienne à sa souffrance⁸.

Ces deux moments contradictoires peuvent aussi se voir aussi comme une réflexion métathéâtrale sur la poétique de la tragédie lyrique. Armide sert de fer de lance à Quinault et Lully pour justifier les critiques que beaucoup d'écrivains (Racine ou Boileau) avait émises contre un genre trop « galant ». Si Armide abandonne sa passion pour revenir à sa haine première, ce n'est pas seulement l'intérêt dramatique qui s'effondre, mais aussi le socle dramaturgique de la tragédie lyrique. En choisissant la passion et ses affres, le risque de l'abandon et de la souffrance paroxystique, Armide justifie pleinement le choix d'un musicien et de son librettiste de faire de l'amour un des socles de leur système théâtral et de lui donner ainsi sa propre singularité.

Le personnage de Quinault reste un modèle et le livret une référence pour toute une génération d'écrivains, qui disputeront violemment, dans le cadre des débats esthétiques houleux de la seconde partie du XVIII^e siècle, de l'opéra, de ses différents éléments constitutifs, dont le

⁶ Cf. la réplique 189 de notre livret.

⁷ Cf. la réplique 87 de notre livret.

⁸ Cf. la réplique 94 de notre livret.

merveilleux. L'Italie n'était pas en reste : la seconde moitié du XVIII^e siècle allait véritablement mettre ce personnage en avant grâce une production lyrique des plus pléthoriques⁹.

Armide à « l'italienne » : l'avènement du spectaculaire

Francesco Algarotti fut certainement celui qui provoqua un engouement sans commune mesure pour l'enchanteresse. Il est un des premiers à estimer que les épopées italiennes, avec leur potentiel merveilleux, pouvaient servir d'« argomento » à des livrets¹⁰. Parmi les nombreux compositeurs de la dernière partie du XVIII^e siècle qui mirent Armide en scène, citons Traetta¹¹ (Vienne, 1761), Jommelli¹² (Naples, 1770), Salieri¹³ (Vienne, 1771), entre autres. Librettistes et musiciens, s'ils se focalisent encore sur la passion amoureuse, ajoutent, néanmoins, un élément capital importé de France : le merveilleux que le *dramma per musica* avait progressivement abandonné depuis le début du XVIII^e siècle, privilégiant -c'est le cas pour Métastase- des livrets recourant à l'histoire antique (mythique ou réelle).

Les livrets prennent appui essentiellement sur les chants XIV, XV et XVI de l'épopée du Tasse, d'autres épisodes se voient ajoutés, en particulier celui de la forêt enchantée et du myrte (chant XVIII) que Saverio de Rogatis est le premier à utiliser et qui se retrouvera dans de nombreuses reprises au cours du dernier tiers du siècle¹⁴ : Armide, tel un mirage, surgit du myrte espérant une nouvelle fois faire revenir Renaud à elle, mais sans parvenir à ses fins :

« [...] mais le grand myrte fit surgir de son sein des images encore plus belles et plus rares : il fit surgir une femme dont les feints attraits imitaient parfaitement une angélique beauté. Renaud la regarde et croit apercevoir les formes d'Armide et son doux visage. [...] Elle poursuit en lui lançant de belles œillades éplorées, les traits décomposés, feignant les plus doux soupirs et de suaves sanglots [...] mais le chevalier, non point cruel, mais avisé, sans s'y attarder, dégaina son épée.¹⁵ »

Le compositeur Jommelli composa, pour ce passage, une superbe scène. Constituée d'un chœur de nymphes, qui tentent de séduire Renaud, l'ensemble est écrit avec une musique simple, presque (faussement) naïve, et évoque aussi l'univers pastoral. La cavatine d'Armide qui suit, « Ah, non ferir ! », au moment où le chevalier tente de frapper le myrte, montre un personnage encore en proie aux affres de la passion et qui, dans un dernier élan, tente d'infléchir l'homme qu'elle aime et qui lui a échappé.

Mais c'est certainement le finale (l'envol d'Armide après le départ de Renaud), qui relève proprement du spectaculaire. Cette scène -située le plus souvent à la fin du troisième et dernier acte- fait la part belle au cataclysme, à la destruction, avec un arrière-goût de fin de monde et d'apocalypse : Armide s'enfuit après avoir détruit son palais et ses jardins et invoqué les forces des Ténébres.

« Rentrée dans son palais, elle invoque à grands cris tous les habitants de l'enfer. Le ciel s'obscurcit et se couvre de nuages affreux ; l'astre du jour pâlit et s'éteint. Les vents déchaînés

⁹ N'oublions pas le *Rinaldo* de Haendel (Londres, 1711), premier opéra du compositeur en Angleterre, qui fit découvrir à tout un public les prouesses musicales et techniques de l'opéra italien.

¹⁰ *Saggio sopra l'opera in musica* (1755). Algarotti entend, grâce aux textes de l'Arioste et du Tasse, mêler les grandes passions et le merveilleux, union qui montre la volonté du savant d'unir les genres français et italien.

¹¹ Livret écrit par Gian Ambrogio Migliavacca d'après Quinault.

¹² Livret de Saverio de Rogatis.

¹³ Livret de la plume de Marco Coltellini. Celui-ci est un des grands librettistes réformateurs du dernier tiers du siècle. Le texte pour Salieri, outre sa réelle qualité littéraire, est fortement inspiré par la tragédie lyrique française avec de nombreux chœurs et ballets.

¹⁴ En particulier les stances 25-38.

¹⁵ Extraits des stances 30 et 33, traduction de Jean Michel Gardair, p. 568.

ébranlent les rochers et les montagnes ; l'abîme mugit sous les pieds ; et dans son vaste palais, on n'entend que des monstres furieux, qui sifflent, hurlent, frémissent et aboient. [...] ¹⁶»

Compositeurs et librettistes ont amplifié l'aspect spectaculaire de ce départ fracassant dont ils ont trouvé le modèle dans le Tasse et Quinault. Cette vaste scène permettait de couvrir un large spectre d'émotions chez Armide : abandonnée, humiliée, l'enchanteresse entend démontrer, pourtant, l'ampleur de son pouvoir et faire *tabula rasa* d'une passion désormais révolue tout en cherchant les moyens de se venger.

Ce moment épiphanique donnait lieu à de grands monologues dont l'articulation permettait, avec les multiples effets rhétoriques qui l'accompagnaient, de varier considérablement la musique : on y trouve de vastes récitatifs (souvent accompagnés par l'orchestre), des airs, des passages instrumentaux. La folie et le désespoir d'Armide ont donc permis de repenser, à une grande échelle, la structure même de la scène, qui dans le dernier tiers du siècle abandonnait peu à peu le simple enchaînement récit-air de sortie. Enfin, on ne peut passer sous silence la véritable virtuosité technique des machineries que ces scènes exigeaient. Au prodige du départ d'Armide s'agrégeaient de multiples effets scéniques proprement époustouflants : apparitions de monstres ou de démons, bruits du tonnerre et des vents, destruction de bâtiments, envol du char de la magicienne.

L'Italie continuerait d'exploiter cette veine merveilleuse et spectaculaire que l'on retrouve dans l'opéra de Rossini en 1817. Défi du compositeur à une tradition séculaire (et testament d'une esthétique qui entamait son chant du cygne), celui-ci ne pouvait pas non plus ignorer que les goûts avaient changé : Giovanni Schmidt, le librettiste, s'était plaint de son propre texte, dans lequel l'action dramatique risquait de se trouver corsetée par une omniprésence du merveilleux et de l'amour. Le Romantisme était bien là, et si le Tasse restait pour toute une génération, la figure du poète mélancolique, s'abîmant dans la folie, les prestidigitations et les sortilèges de son enchanteresse laissaient place à d'autres fantasmagories.

¹⁶ Chant XVI, traduction de Charles-François Lebrun.