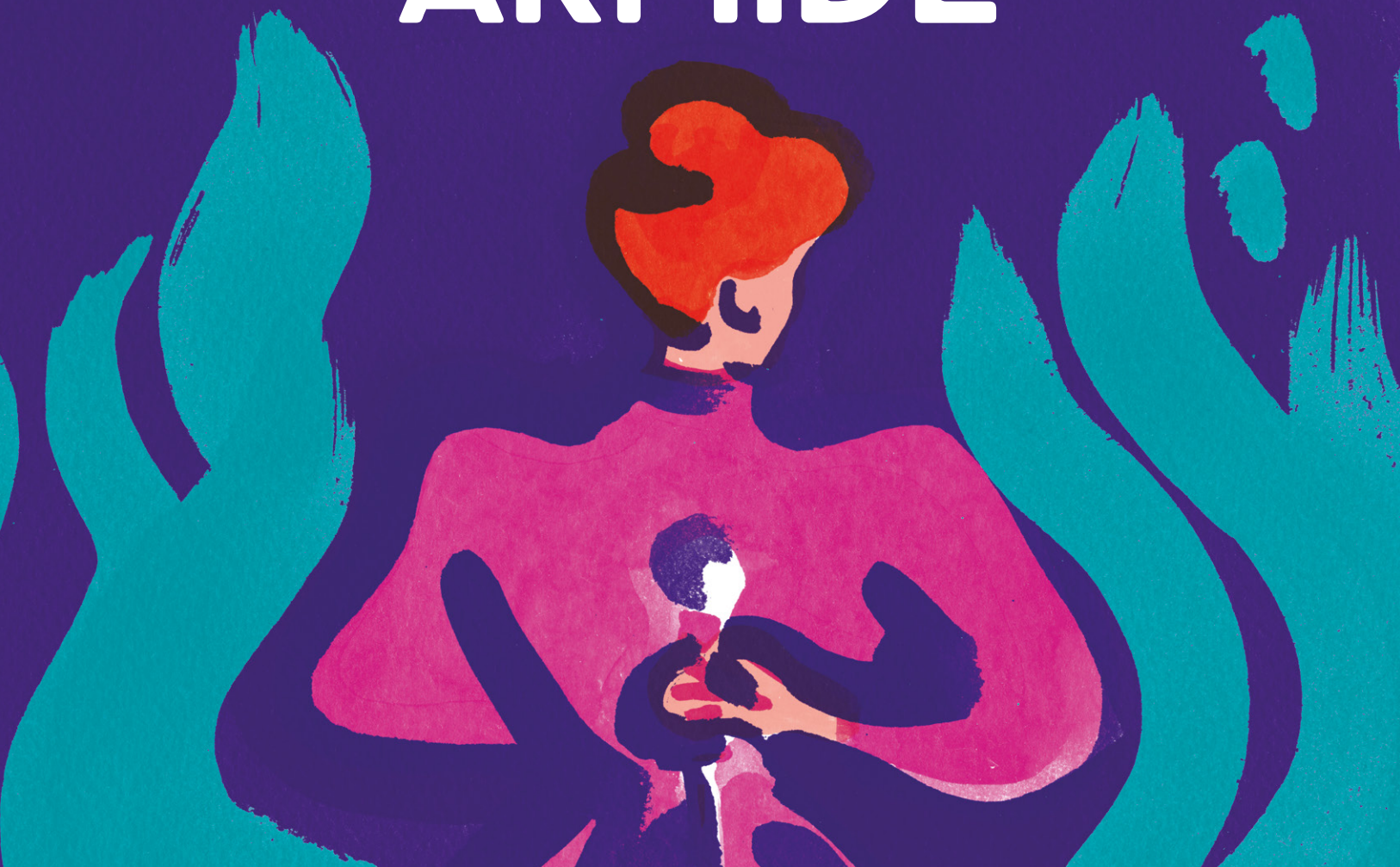


 opéra  
*Comique*

# ARMIDE





# ARMIDE

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

5, 7, 9, 11, 13 ET 15 NOVEMBRE 2022

---

Soutenu par



AVEC LE SOUTIEN DE

**Madame Aline Foriel-Destezet,**  
Mécène principale  
de l'Opéra-Comique

CAPTATION ET PARTENARIATS



**arte**

**TRANSFUCE**

**france•tv**

Spectacle capté par Fraprod les 11 et 13 novembre  
et diffusé ultérieurement.

# ARMIDE

---

Drame héroïque en cinq actes de Christoph Willibald Gluck  
Livret de Philippe Quinault  
Créé à l'Académie royale de musique (Opéra) le 23 septembre 1777

Direction musicale - **Christophe Rousset**  
Mise en scène - **Lilo Baur**  
Décors - **Bruno de Lavenère**  
Costumes - **Alain Blanchot**  
Lumières - **Laurent Castaingt**

Assistante à la mise en scène - **Céline Gaudier**

Pianoforte, cheffe de chant - **Brigitte Clair**  
Chef de chœur - **Joël Suhubiette**

Armide - **Véronique Gens**  
Renaud - **Ian Bostridge**  
Hidraot - **Edwin Crossley-Mercer**  
La Haine - **Anaïk Morel**  
Aronte, Ubalde - **Philippe Estèphe**  
Artémidore, Le Chevalier danois - **Enguerrand de Hys**  
Sidonie, Mélisse, une Bergère - **Florie Valiquette**  
Phénice, Lucinde, Plaisir, une Naïade - **Apolline Rai-Westphal**

Danseurs - **Fabien Almakiewicz, Nicolas Diguët et Mai Ishiwata**

Chœur - **Les éléments**  
Orchestre - **Les Talens Lyriques**

Production **Opéra-Comique**

Durée estimée : **2h35, entracte inclus**

**Introduction au spectacle et Chantez Armide**  
dans les espaces du théâtre, 45 minutes avant  
chaque représentation

# À LIRE AVANT LE SPECTACLE

---

Par **Agnès Terrier**

En 1757, Diderot déplore « qu'il est impossible de présenter les sentiments élevés d'une manière neuve et frappante » (*Entretien sur le fils naturel*). Il rêve : « Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant. La sphère de la philosophie s'est resserrée. Les idées ont manqué à la poésie, la force et l'énergie aux chants. Et la sagesse, privée de ces organes, ne s'est plus fait entendre aux peuples avec le même charme. Un grand musicien et un grand poète lyrique répareraient tout le mal. Qu'il se montre, cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie sur le théâtre lyrique ! »

À l'Opéra – qui porte alors le nom pompeux d'Académie royale de musique, et qui réside dans le Palais-Royal – le genre noble et son économie fastueuse s'essoufflent après la mort du grand Rameau en 1764. À l'Opéra-Comique en revanche, surtout à partir de 1762 et de sa fusion

avec la Comédie-Italienne à l'Hôtel de Bourgogne (rue Mauconseil), les relations entre musique, texte et théâtre se renouvellent en profondeur.

Or à Vienne, capitale du Saint-Empire romain, « Il divino Boemo » Gluck a su imposer une nouvelle et féconde conception de l'opéra italien. Si bien qu'en 1774, l'Opéra l'invite à tester à Paris ses idées réformatrices. À 60 ans, l'illustre « Chevalier Glouck » est protégé par la dauphine bientôt reine de France, Marie-Antoinette, dont il a été le professeur de musique. Comme toute l'élite européenne, il maîtrise le français, surtout depuis qu'il a mis en musique plusieurs livrets d'opéras-comiques pour le public viennois. Il est l'ami de nombreux hommes de lettres, dont Charles-Simon Favart qui a diffusé son *Orfeo ed Euridice* à Paris, et Du Rouillet qui lui écrit son premier livret français, *Iphigénie en Aulide*.

Gluck sait fondre les éléments constitutifs de l'opéra – la déclamation,

le chant, l'orchestre, la danse, le mouvement scénique – dans un même élan dramatique. Avec lui, l'expression vraie l'emporte sur les conventions, l'intensité des émotions sur les raffinements galants. Le public parisien, prêt à trembler, à pleurer, à s'enthousiasmer, accueille très favorablement ses trois premières tragédies lyriques, *Iphigénie en Aulide*, *Orphée et Eurydice* et *Alceste* (en versions françaises).

Alors en 1776, Gluck décide de relever un défi audacieux : remettre en musique LE livret de référence en France.

Au terme d'un siècle de questionnements sur la légitimité et le devenir de l'opéra – un art italien – à la française, une certitude a perduré : seul le poète de Lully, l'académicien Philippe Quinault, savait écrire des livrets. Son dernier titre, *Armide*, créé en 1686 sur un sujet désigné par Louis XIV, est resté un sommet insurpassé. « Tous les philosophes du

**« Je sens bien que, sans vous, je ne saurais plus vivre,  
Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner,  
Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. »**

Racine, *Bérénice*, 1670

monde, fondus ensemble, n'auraient pu parvenir à donner l'*Armide* de Quinault », écrit Voltaire à Diderot en 1773. Régulièrement donné en exemple et commenté en France, traduit et adapté en italien, repris en scène à l'Opéra jusqu'en 1766 (avec mise au goût du jour de la partition lulliste), *Armide* offre un ultime reflet du Grand Siècle aux sujets de Louis XVI, l'arrière-arrière-petit-fils du roi Soleil, monté sur le trône en 1774.

Le sujet lui-même, tiré d'une épopée tardive de 1581, *La Jérusalem délivrée* du Tasse, coïncide avec un regain d'intérêt du public pour la chevalerie, qu'inaugure Voltaire avec sa tragédie à succès *Tancredi* (1760), et que poursuivent une nouvelle traduction du Tasse (en 1774) puis le développement de la *Bibliothèque universelle des dames*, collection de romans de chevalerie traduits en français moderne. En attendant que Grétry fasse chanter *Richard Cœur de Lion* en 1784, Gluck remet à l'honneur Renaud,

héros à la fois sensible et intrépide, l'un des modèles des rois Bourbon.

L'entreprise est néanmoins risquée. Si Gluck a d'abord acclimaté son art et ses idées à la France, on craint à présent l'inverse. Ne prétend-il pas affronter ce livret canonique sans l'aide d'un conseiller littéraire ? Sa démarche solitaire, à Vienne où il rentre travailler de mai 1776 à mai 1777, braque les conservateurs attachés à Lully et indispose les gens de lettres. Le « Teuton », le « Jongleur de Bohème » est bien présomptueux, commence-t-on à lire ici et là. De quoi faire soupirer Diderot : « Enfin, il vient un homme de génie qui conçoit qu'il n'y a plus de ressource que dans l'infraction de ces bornes étroites que l'habitude et la petitesse d'esprit ont mises à l'art. Que font alors toutes les têtes moutonnières, tous ces demi-penseurs qui ne remontent à l'essence de rien ? Ils ramassent autorité sur autorité pour décrier le genre nouveau... »

Et voilà que l'Opéra, où le scandale remplit mieux les caisses que l'indifférence, organise en outre une confrontation au sommet en invitant un célèbre Italien, Niccolò Piccinni, à composer sur un autre livret de Quinault, *Roland* !

Entre la première d'*Armide* le 23 septembre 1777 et celle de *Roland* le 27 janvier 1778, deux factions adverses se reconstituent, relançant l'éternelle querelle qui, depuis le début du siècle, et sur maints sujets, agite régulièrement le parterre de l'Opéra – lequel n'accueille que des messieurs, debout.

Le succès d'*Armide* tardant à s'imposer, les reproches fusent. Bien sûr, le prologue à la gloire de Louis XIV, coupé depuis longtemps, n'a pas été rétabli. Mais pourquoi ne pas avoir arrangé *Armide* à neuf ? Par ailleurs, faut-il vraiment préférer l'expressivité au beau chant et au récitatif simple ? Et fallait-il diminuer l'importance de la

danse au profit de l'action scénique ? La véhémence des démons, aux actes III et IV, ne fait-elle pas d'Armide une sorcière plus qu'une enchantresse ? Enfin, on s'interroge en privé : les vives émotions que cause la musique de Gluck sont-elles raisonnables ?

Mais à la longue, la présence de Marie-Antoinette aidant, les beautés de l'œuvre s'imposent. Les tortures que l'amour inflige à la magicienne dominatrice conviennent au théâtre des passions de Gluck. Il a épuré la tragédie, l'a recentrée sur le conflit intérieur d'*Armide*, et l'a judicieusement rebaptisée « drame héroïque ».

Gluck bénéficie aussi de moyens extraordinaires : Louis-Joseph Francœur dirige un splendide orchestre acquis à sa cause, décors et costumes sont du génial Louis-René Boquet, le grand Noverre – qui a écrit un ballet entier sur le sujet en 1760 – chorégraphie les danses expressives des étoiles, Mlles Guimard et Hasselin, MM. Vestris et Gardel. Surtout, Gluck a pu élaborer pour chaque personnage son langage, et former ses remarquables interprètes : Rosalie Levasseur qui fut son Alceste est Armide, Joseph Legros qui fut son Orphée est Renaud.

L'*Armide* de Lully a cessé d'être programmée en 1766. Celle de Gluck connaît à son tour une belle longévité au répertoire : l'Opéra l'affiche presque chaque année jusqu'en 1831. En 1811, la reprise fait même les meilleures recettes de l'année, il est vrai avec les stars Caroline Branchu dans le rôle-titre et Adolphe Nourrit en Renaud. Découverte plus tardivement en Allemagne, l'œuvre inspire en 1809 à E. T. A. Hoffmann sa première nouvelle fantastique, *Le Chevalier Gluck*. En 1843, Berlioz assiste avec émotion à une *Armide* dirigée par Meyerbeer à Berlin, où elle demeure au répertoire jusqu'en 1889. En France, elle a alors quitté les scènes, mais des morceaux choisis ont envahi les pratiques amateur, les enseignements et les programmes de concert.

Il faut attendre 1905 pour qu'*Armide* revienne à l'Opéra, alors au Palais Garnier, avec Lucienne Bréval. Gabriel Fauré s'enthousiasme : « Comment ne pas admirer cet art si hautement proportionné aux sentiments qu'il traduit avec une force d'expression qu'on n'a pas dépassée ? » Les dernières représentations datent de 1913 : *Armide* n'est jamais remontée en scène à Paris depuis lors !

Pour redécouvrir un chef-d'œuvre aussi ambitieux et marquant, il faut une tragédienne comme Véronique Gens et un chef découvreur comme Christophe Rousset : leur compagnonnage sur les héroïnes baroques et classiques trouve ici son accomplissement. Les instruments anciens des Talens Lyriques ne peuvent que s'épanouir dans l'acoustique de la salle Favart, où plusieurs de ces artistes ont d'ailleurs contribué à la révélation d'*Atys* de Quinault et Lully en 1987. La direction scénique de Lilo Baur apporte à cette partition tellurique la sincérité et la vitalité du théâtre.



# ARGUMENT

---

## ACTE I

La cité de Damas célèbre sa princesse, Armide, qui triomphe sur les croisés grâce à ses charmes magiques. Elle confie pourtant ses doutes à ses suivantes : le chevalier Renaud lui résiste toujours. Or les Enfers ont prédit qu'il offrirait la victoire à son camp. Pire, Armide a rêvé que Renaud toucherait son cœur insensible d'une blessure mortelle...

Le souverain Hidraot, oncle d'Armide, loue ses talents mais la prie de trouver un époux pour assurer son lignage. Armide veut rester maîtresse d'elle-même : elle proclame que seul celui qui vaincra Renaud sera digne d'elle.

La fête est troublée par une annonce funeste : Renaud vient de délivrer tous les captifs d'Armide.

## ACTE II

Renaud renvoie le dernier captif au camp chrétien qui assiège Jérusalem. Lui-même est privé de combat et banni pour avoir tué un chevalier, mais ne craint pas de rester sur le territoire d'Armide et d'y chercher un nouvel exploit à accomplir.

Armide et Hidraot invoquent des démons pour lui tendre un piège. Leur magie l'environne d'une nature idyllique et le plonge dans le sommeil. Armide va pour le frapper mais tombe amoureuse malgré elle. Elle fait enlever Renaud par ses démons.

## ACTE III

Armide se sent asservie par l'amour. Elle sait en outre que Renaud ne l'aime que parce qu'il est ensorcelé. Réfugiée dans le désert, elle convoque la Haine et lui demande de la délivrer de sa passion. Mais la Haine s'avère impuissante à l'exorciser. Armide décide de s'abandonner à l'amour.

## ACTE IV

Deux envoyés du camp chrétien, Ubalde et le Chevalier danois, s'avancent dans le domaine d'Armide, prêts à affronter ses maléfices pour récupérer Renaud.

Tour à tour, deux démons prennent l'apparence de femmes aimées par eux pour tenter de les capturer. Grâce à un sceptre magique, les chevaliers les neutralisent.

## ACTE V

Armide veut consulter les Enfers car elle pressent un malheur. Elle confie Renaud, éperdu d'amour, à des créatures magiques chargées de le divertir. Ubalde et le Chevalier danois surgissent et montrent au chevalier récréant son reflet dans un bouclier : honteux, Renaud se ressaisit.

Armide surprend Renaud alors qu'il s'apprête à l'abandonner pour rallier les siens. Comme il est résolu à sacrifier l'amour à la gloire, Armide promet qu'elle se vengera. Elle ordonne la destruction de son domaine et s'enfuit sur son char volant.

# INTENTIONS

Par les maîtres d'œuvre du spectacle

## CHRISTOPHE ROUSSET, QUE PENSEZ-VOUS DU LIVRET DE QUINAULT, SI CENTRAL DANS L'OPÉRA DE GLUCK ?



**Christophe Rousset**

Quinault était un très bon auteur dramatique du Grand Siècle, doublé d'un poète qui savait écrire pour la musique. Autant Racine écrivait des alexandrins musicaux qui se suffisaient à eux-mêmes, autant le talent de Quinault était ductile et le rendait apte à collaborer avec un compositeur. Du premier librettiste français, Pierre Perrin, il avait repris le principe des vers irréguliers favorisant la variété musicale. Pour les protagonistes, il écrivait des tirades admirablement construites, comme le monologue-récitatif d'Armide « Enfin il est en ma puissance », plus tard commenté par Rousseau et admiré par Rameau. Aux personnages secondaires, confidents, zéphyr, amours, bergères, il offrait des petits airs tissés d'exquis aphorismes que citaient ses contemporains, si l'on en croit Madame de Sévigné. Quinault allait aussi jusqu'à

modifier ses vers ou à en écrire à la demande, sur une musique préparée à l'avance : il est dit que c'était le cas des airs dansés dans les divertissements des opéras de Lully.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la qualité des livrets s'est dégradée, si bien que les pièces de Quinault, que l'on jouait toujours avec les partitions révisées de Lully, ont fini par intéresser les compositeurs. On a malheureusement perdu le *Thésée* de Mondonville, et Rameau a prudemment refusé d'en mettre un autre en musique, parce qu'on le comparait suffisamment à Lully. Quelques décennies plus tard, Gluck n'avait plus la même crainte : à quatre-vingt-dix ans d'écart, l'esthétique musicale était tout autre.

On ne sait qui, de Gluck ou du directeur de l'Opéra, a choisi le livret d'*Armide*, mais ce qui est sûr, c'est qu'il figure en tête des chefs-d'œuvre de Quinault avec *Atys* et *Roland*. Et ce sont justement les titres que l'Opéra a relancés fin XVIII<sup>e</sup> avec les nouvelles partitions de Gluck et de Piccini (l'*Alceste* de Gluck étant un autre projet, viennois, sur un livret signé Calzabigi). Si jamais Gluck a eu le choix, *Armide* n'a pu que le séduire : c'est l'œuvre la plus dramatique et elle lui offrait, à l'instar des *Iphigénie* et d'*Alceste*, une figure féminine puissante.

## PEUT-ON COMPARER LES DEUX *ARMIDE*, CELLE DE GLUCK ET CELLE DE LULLY ?

### “ Christophe Rousset

Il y a un certain hiatus entre la noblesse héroïque développée par Quinault pour Louis XIV et le naturel qu'on attendait de Gluck sous Louis XVI.

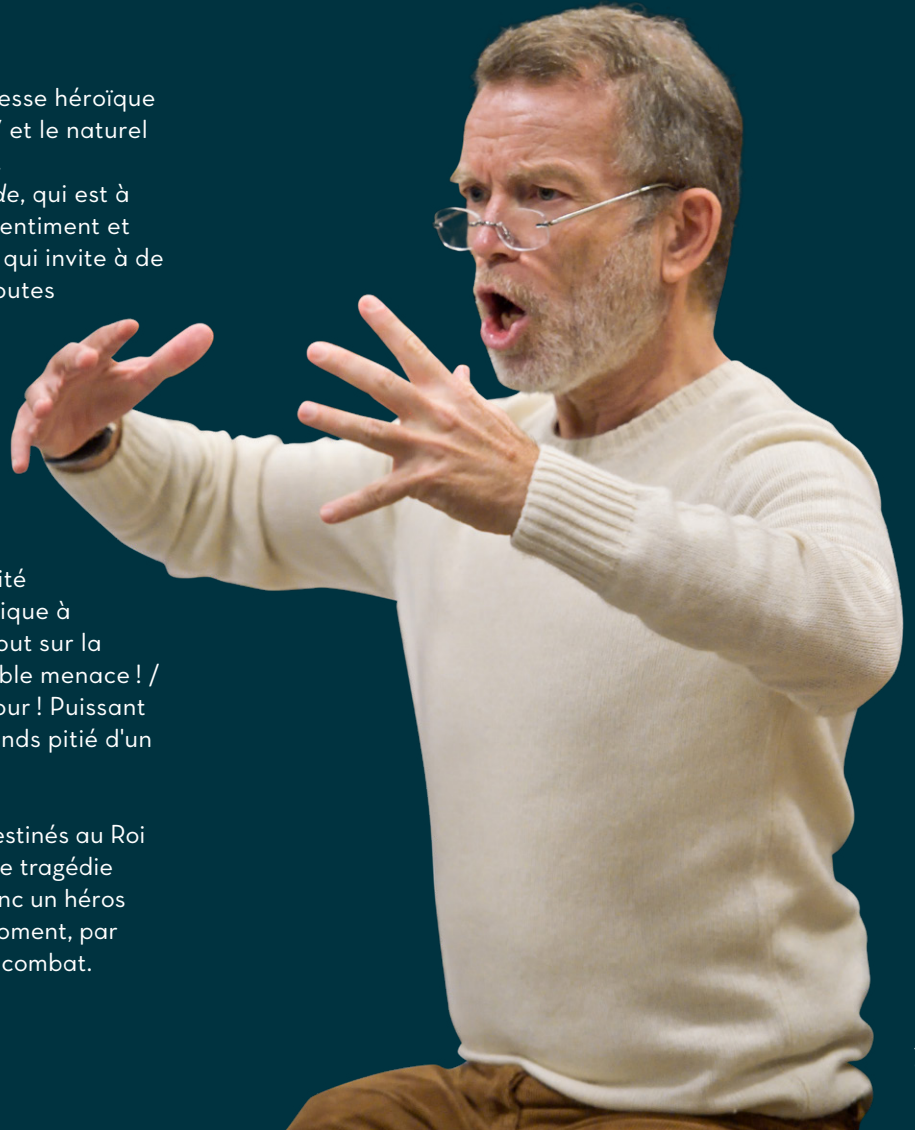
Que trouve-t-on dans *Iphigénie en Tauride*, qui est à mon avis son chef-d'œuvre absolu ? Du sentiment et du pathétique, simples, directs. Un texte qui invite à de grands élans et une partition qui saisit toutes les opportunités d'envolées lyriques.

*Armide* n'autorise pas cela : dans une tragédie, l'émotion est contenue.

*Armide* et Renaud n'ont qu'une scène d'amour au début du dernier acte, au moment de se séparer.

Gluck devait donc habiller dans le goût de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle un livret louis-quatorzien. Seule entorse à la fidélité qu'il devait à Quinault, il ajouta une réplique à la fin de l'acte III pour conclure malgré tout sur la passion d'Armide : « Ô Ciel ! Quelle horrible menace ! / Je frémis, tout mon sang se glace ! / Amour ! Puissant Amour ! Viens calmer mon effroi / Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi ! ».

Les livrets de Quinault étaient d'abord destinés au Roi Soleil : le protagoniste masculin de chaque tragédie représentait le monarque. Renaud est donc un héros irréprochable, l'amour ne l'égare qu'un moment, par l'effet d'un sortilège, et il retourne vite au combat.



Voilà qui n'a plus cours sous Louis XVI. Le sentimentalisme des Lumières s'épanouit mieux lors des échanges d'Armide avec ses confidentes : leur scène commune au début de l'acte III est l'une des plus développées chez Gluck. Il offre à l'héroïne un moment d'introspection et de vérité qui sonne juste, encore aujourd'hui.

Au-delà de ces contraintes, qui ont dû stimuler Gluck, j'ai la conviction qu'il a étudié Lully de près. Certains moments-clés, comme le monologue d'Armide, se rapprochent de la déclamation lulliste. À l'acte III, Armide convoque la Haine sur un rythme obstiné qu'employait déjà Lully. De façon générale, on trouve une façon semblable de délivrer le texte, ce qui marque un héritage assumé. S'inscrire dans cette tradition devait rassurer Gluck : il n'était pas parfaitement francophone, comme l'attestent dans les lignes de chant certains accents parfois inappropriés à la langue. Cette fidélité affichée était aussi habile : elle flattait la mémoire du public parisien. Cette analyse m'a éclairé dans le choix des tempi.

Au total, l'œuvre est donc hybride, raison peut-être pour laquelle on la joue moins que d'autres titres de Gluck. Pour nous, pour les interprètes, ces allers-retours sont passionnants.

Mai Ishiwata,  
Fabien Almakiewicz,  
Nicolas Diguët  
*Danseurs*



Véronique Gens  
Armide



## QU'EST-CE QUI CARACTÉRISE L'ART DE GLUCK ?

### “ Christophe Rousset

Gluck, c'est le génie dramatique avant tout. Son inspiration mélodique est assez contenue, son harmonie n'est pas d'une complexité extraordinaire, mais il sait mener un drame, architecturer son histoire. Son sens du théâtre et la priorité qu'il lui donne sont comparables à la même époque à ce que fait Grétry dans l'opéra-comique.

Ainsi, Gluck parie sur l'efficacité dramatique des danses : il en compose moins que Lully, et les intègre admirablement aux scènes chantées, avec l'aide de son chorégraphe Noverre. C'est ce qui inspire à nos trois danseurs une expression tournée vers la pantomime et la participation à l'action dramatique. Mais Gluck n'essaie pas de rivaliser : la sublime passacaille de Lully pour le divertissement de l'acte V étant inégalable, il opte pour une chaconne d'un caractère très différent, très énergique. Ce ne sont pas les enchantements ni les délices qui l'intéressent (Lully y excellait), mais les enfers intérieurs, d'où la réussite de l'acte III et son succès à la création.

Par ailleurs, Gluck privilégie l'impact de la parole, le texte délivré de façon continue et syllabique, sur le chant séducteur ou le discours orchestral raffiné. Dans sa période italienne, il s'est déjà plié à l'opéra à vocalises ; ce n'est plus ce qu'il cherche à Paris.

## ET L'ORCHESTRE ?

### “ Christophe Rousset

À l'Opéra, les prédécesseurs de Gluck écrivaient des récitatifs secs – soutenus par la seule basse continue : on en trouve chez Dauvergne dont, avec les Talens Lyriques, nous avons joué *La Mort d'Hercule*, en 1761. Gluck, lui, accorde à l'orchestre un rôle accru, entre autres avec une nouvelle conception des récitatifs, non plus secs mais accompagnés par tout l'orchestre, ce qui donne une partition en quelque sorte *durchkomponiert*.

Ses œuvres s'imposent si rapidement dans la programmation que les effectifs de l'orchestre de l'Opéra ne comptent déjà plus de claveciniste au moment de la création d'*Armide*. Ce qui touche le claveciniste que je suis ! Mais Gluck reste partisan de la sobriété : s'il a enrichi l'orchestre de l'Opéra de trombones pour ses titres précédents, il n'éprouve pas la nécessité de les mobiliser ici.



Florie Valiquette  
*Sidonie, Mélisse,*  
*une Bergère*

Apolline Rai-Westphal  
*Phénice, Lucinde,*  
*Plaisir, une Naïade*

## SI LE CLAVECIN EST UN MARQUEUR, ALORS GLUCK N'EST PLUS UN COMPOSITEUR BAROQUE : EST-IL CLASSIQUE ?

### “ Christophe Rousset

Chez Rameau, le beau était sophistiqué, chantourné, ornementé : on lui reprochait d'ailleurs sa complexité, le public était parfois perdu par ses inventions, et Rameau lui-même prétendait pouvoir mettre en musique n'importe quoi. Chez Gluck, la beauté est apollinienne : simple et dépouillée, elle se voue aux douleurs, aux grandes émotions, et veut élever l'âme. À part *Armide*, ses livrets français marquent un retour à l'Antiquité. Gluck s'adresse à ses auditeurs de façon directe, son expressivité est accessible. Il a d'autant plus besoin de bons textes et de vrais tragédiens.

Je parlerais de préclassicisme, et je rapprocherais Gluck de l'architecte Gabriel, ou de la dernière période de Fragonard. Il garde en effet un côté académique, alors que les « classiques » Haydn, Mozart et le premier Beethoven ensemencent le romantisme. Gluck, c'est une esthétique droite. Il l'a d'ailleurs transmise à Salieri, dont nous avons joué plusieurs ouvrages parisiens : ses *Horaces* annoncent David. Tout cela préfigure l'esthétique napoléonienne qui rejettera le baroque dans le passé. Cherubini, Méhul, Spontini sont aussi ses héritiers.



Céline Gaudier  
Assistante  
à la mise en scène

Ian Bostridge  
Renaud

## PARLEZ-NOUS DES PERSONNAGES.



### Christophe Rousset

Le livret a imposé à Gluck une profusion de personnages (alors qu'il n'y en a que cinq dans *Iphigénie en Tauride*) et un acte entier, le IV, dont les protagonistes sont absents. Gluck assume cela en fouillant la psychologie, usant de toutes les ressources de la musique – participation de l'orchestre, lignes mélodiques, harmoniques : « j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages, de manière que vous connaîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer, quand ce sera Armide qui parlera, ou une suivante, etc. »

Véronique Gens domine la distribution comme Armide domine l'histoire. Sa notoriété et sa connaissance du répertoire servent un personnage exceptionnel par sa complexité et son développement. Elles ont en commun l'expérience et la maîtrise. En combinant l'émotion à la noblesse, Véronique nous fait ressentir intimement le trouble, les fortes émotions puis la crainte que provoque chez Armide l'irruption inattendue de l'amour.

Renaud est un personnage peu élaboré, dont l'héroïsme de bon ton s'affiche à son entrée en scène et lors de ses adieux,

mais qui sombre dans une espèce de mollesse pendant leur idylle. Il faut l'élégance de Ian Bostridge pour le rendre digne d'Armide !

Les tessitures sont les mêmes que chez Lully, sauf la Haine que convoque Armide à l'acte III pour se débarrasser de l'emprise de l'amour. Basse-taille (baryton) chez Lully, donc personnage travesti, elle est soprano chez Gluck. En la traitant comme les personnages de vieilles dans l'opéra baroque vénitien, Lully faisait ressortir son étrangeté. Le choix d'une soprano la met au niveau d'Armide et renforce leur confrontation au sommet. La voix brillante d'Anaïk Morel en fait une véritable alter ego, un catalyseur du conflit intérieur que vit Armide.

Hidraot, l'oncle d'Armide, a pour fonction de pousser sa nièce à l'action : au mariage à l'acte I, à la vengeance par l'assassinat à l'acte II. Le rôle est confié à un baryton-basse, ce qui correspond au grand âge du personnage – contrairement à Edwin Crossley-Mercer – et à la dignité royale dans l'opéra français ou italien. Hidraot disparaît dès l'éclosion de l'amour dans le cœur d'Armide, la portée politique de l'œuvre s'effaçant au profit du drame passionnel.



Philippe Estèphe  
Aronte, Ubalde



Edwin Crossley-Mercer  
Hidraot



Anaïk Morel  
La Haine







Les confidentes d'Armide sont de vraies amies et doivent être jouées avec noblesse. Leurs noms sont habilement choisis, si l'on songe que l'action se déroule en Syrie : Phénice évoque la Phénicie et Sidonie la ville de Sidon. Florie Valiquette et Apolline Rai-Westphal interprètent aussi les séductrices de l'acte IV : Mélisse et Lucinde, qui évoquent l'obscurité et la lumière. Encore de belles inventions de Quinault, car les personnages n'avaient pas de noms dans la *Jérusalem délivrée*, au contraire des chevaliers Ubalde et Charles. Ceux-ci ont une participation très active au drame : j'aime leur énergie et leur jeunesse, que traduisent bien Philippe Estèphe et Enguerrand de Hys.

Avec Lilo, l'acte IV devient un miroir inversé de l'histoire d'Armide et Renaud, ce que je trouve très juste : l'enchantement et la libération des deux chevaliers croisés annoncent, sur le mode de la comédie, l'épreuve tragique qu'Armide et Renaud vont traverser. Le théâtre me passionne, je suis un chef lyrique parce que j'aime interagir avec la direction d'acteur, favoriser le mouvement commun et aller plus loin dans cet échange : l'opéra est avant tout une affaire collective.

## LILO BAUR, QUE RACONTE ARMIDE ?

Lilo Baur



Cette magnifique tragédie est davantage l'histoire d'un conflit intérieur, celui d'Armide, qu'un texte épique confrontant les représentants de deux communautés sur fond de guerres de religion.

Le contexte historique des croisades n'est qu'un prétexte. Les personnages se présentent d'ailleurs moins comme des humains - la plupart n'ont pas de modèles historiques - que comme des êtres dotés de pouvoirs surnaturels, depuis la magicienne Armide jusqu'aux démons et fantômes qu'elle sait convoquer, en passant par son oncle Hidraot. Il faut donc faire sortir l'étrangeté de chaque personnage.

Ce qui m'intéresse, c'est de montrer la puissance particulière d'Armide. La puissance d'une souveraine et d'une guerrière : Armide est ainsi vêtue de parchemins, où se lisent les histoires des chevaliers qu'elle a vaincus, et chaussée de bottes qui marquent son tempérament de combattante. Cette femme a vécu, a rencontré et soumis bien des hommes. Puisqu'elle a le pouvoir absolu, elle n'a besoin de personne

Lilo Baur  
*Mise en scène*

## L'ACTION SE PASSE EN EFFET CHEZ ARMIDE...

Lilo Baur



Comme Circé en son île, Armide vit au centre d'un domaine dont elle maîtrise les prodiges et les métamorphoses.

Il y a d'abord son palais, gardé par un cerbère tricéphale qu'interprètent nos trois danseurs. Orné de moucharabiehs et de miroirs noirs, il présente des enchâssements et des reflets qui perturbent la perception tout en rappelant les perspectives sans fin qu'offraient les décors baroques. Rappelons que le miroir, selon Le Tasse, est l'un des attributs d'Armide, et qu'il sera son arme pour garder Renaud en amoureuse captivité : « Armide soulève et place aux mains de son amant ce confident des amoureux mystères. Elle, d'un air riant, lui, avec des yeux brillants, ne voient qu'un même objet dans les diverses figures qui s'y réfléchissent : elle ne voit qu'elle-même, et il ne voit qu'elle. »

Il y a surtout le jardin d'Armide, un jardin des enchantements. Chez elle, la nature est surnaturelle. Son univers est végétal, d'où le travail d'Alain Blanchot avec l'atelier de l'Opéra-Comique sur les costumes, où le cuir reproduit les couleurs et les plis des écorces. D'où aussi l'importance de l'arbre central dans le décor de Bruno de Lavenère, un arbre tantôt vert et tantôt dépouillé de son feuillage, car Armide peut à son gré convoquer le désert aride lorsqu'elle veut tuer ses sentiments. Il faut préciser que techniquement, cet arbre est une prouesse de construction car il est praticable : on peut y monter, s'y déplacer et même en sortir. Armide est enfin maîtresse des atmosphères : les sols et les nuages épousent ses humeurs, tantôt verdoyants, tantôt sombres.

et refuse donc le projet matrimonial que lui soumet son oncle souverain, qui s'inquiète de sa succession. Le Tasse, qui m'a inspiré beaucoup d'images, invente la ceinture d'Armide, un ornement où elle a rassemblé ce qu'il faut sacrifier à l'exercice du pouvoir : « Le plus précieux ornement d'Armide est sa ceinture qu'elle ne quitte jamais. Pour la former, elle donna une substance à des choses impalpables, et la composa d'éléments qu'aucune autre main n'eût pu saisir. Les amoureux dépités, les attrayants refus, les agréables caresses, le calme heureux, le sourire, les mots entrecoupés, les larmes du plaisir, les soupirs interrompus, les baisers lascifs, tels furent les objets qu'elle réunit et qu'elle trempa au feu le plus doux. C'est ainsi qu'elle créa le tissu merveilleux qui entoure sa belle taille. »

Ainsi, la puissance d'Armide est surtout celle d'une magicienne, dont l'art est une mise en forme poétique de la manipulation. Dans la pièce, tout procède en quelque sorte d'elle, lieux, atmosphères et personnages secondaires, ses créatures pouvant revêtir des apparences tour à tour redoutables ou charmantes.

Enguerrand de Hys  
Artémidore,  
Le Chevalier danois



## LE DRAME D'ARMIDE, C'EST L'AMOUR...

Lilo Baur



Dans l'héroïsme classique, l'amour menace le pouvoir : il attendrit l'âme, il enferme la vie dans la seule recherche du plaisir, il corrompt la volonté, il désarme... Ce n'est pas une émotion sans danger pour qui doit régner et commander. Armide le sait bien lorsqu'elle dit à Renaud, au début de l'acte V : « Vous m'apprenez à connaître l'amour, / L'amour m'apprend à connaître la crainte. »

C'est la première fois qu'Armide tombe amoureuse. Mais c'est aussi le cas pour Renaud ! « Renaud ne respire que la guerre. Peu jaloux de posséder l'or et les richesses, il a une soif ardente, insatiable de gloire », écrit Le Tasse, ce que Quinault confirme dans la bouche d'Armide : « La gloire est une rivale / Qui doit toujours m'alarmer. »

Renaud et Armide sont comme des jumeaux : tous deux ont un immense désir de contrôle de soi, et tous deux tombent dans le piège de l'amour. Ce qui les différencie, c'est que Renaud est victime des enchantements d'Armide : c'est la magie qui le rend sensible, mais ses compagnons ont les moyens – le bouclier-miroir – de briser

l'envoûtement. En revanche, Armide a vraiment succombé au moment où elle voulait tuer Renaud endormi, et l'amour ne fait que s'enraciner en elle. « Il m'aime ! Quel amour ! Ma honte s'en augmente. / Dois-je être aimée ainsi ? Puis-je en être contente ? / C'est un vain triomphe, un faux bien, / Hélas ! Que son amour est différent du mien ! »

Pour restaurer son pouvoir, Armide convoque la Haine : sa magie le lui permet. La haine ne lui est pas étrangère, c'est une part d'elle-même qu'elle choisit d'éveiller et d'animer afin de terrasser l'amour. Elle l'invoque avec tant de force que la Haine s'incarne devant nous, et apparaît entourée des drapeaux, des trophées remportés sur les Croisés, des dépouilles des proies d'Armide, rappelant que celle-ci est aussi une cheffe de guerre. Si le costume de la Haine ressemble à celui d'Armide, avec ses longs parchemins, c'est parce qu'elle est au fond une facette de sa personnalité, une humeur dont elle peut jouer en temps ordinaire. Mais là, malgré la mobilisation de tous les Enfers, et malgré une scène d'exorcisme qui va jusqu'à la transe, ça ne marche pas.

## GLUCK A REQUALIFIÉ SON ŒUVRE DE DRAME HÉROÏQUE : CELA VOUS PARAÎT-IL JUSTIFIÉ ?

Lilo Baur



Tout à fait, car à la différence d'autres héroïnes en proie à la même tension entre le sentiment amoureux et l'exigence du devoir (on pourrait citer Didon), l'issue, pour Armide, n'est pas la mort, mais la défaite, la perte du pouvoir et l'abandon.

Quinault la montre suppliante : « J'irai dans les combats, j'irai m'offrir aux coups / Qui seront destinés pour vous. / Renaud, pourvu que je vous suive, / Le sort le plus affreux me paraîtra trop doux. » Mais alors que Le Tasse la convertit in extremis : « De même que la neige se fond aux rayons du soleil et au souffle des zéphyrs, ainsi s'éteint la colère dont Armide était embrasée.

En son cœur il ne reste que les feux de l'amour. "Voilà ton esclave, lui dit-elle, dispose d'elle à ton gré, tes ordres seront sa loi." » ; Quinault lui offre une fin ouverte qui n'est pas tragique, mais bien dramatique : « L'espoir de la vengeance est le seul qui me reste. / Fuyez, Plaisirs, fuyez, perdez tous vos attraits ! / Démon, détruisez ce palais ! / Partons et, s'il se peut, que mon amour funeste / Demeure enseveli dans ces lieux pour jamais ! »

Son amour reste enseveli dans les ruines du palais et renfermé dans les pages de l'opéra. Mais elle ne meurt pas : peut-être peut-elle renaître des cendres de son amour ?









## “ Véronique Gens

Je me réjouis de pouvoir chanter Armide en scène : c'est étrangement la première fois, alors que j'ai beaucoup interprété des extraits du rôle dans les deux versions de Lully et de Gluck, et le rôle entier dans la révision de Lully réalisée par François Francœur (un enregistrement réalisé par Hervé Niquet). Pour moi qui ai été formée à l'art de Lully par William Christie, suivre cette héroïne à travers ses métamorphoses est passionnant.

Armide est un personnage fascinant : femme de pouvoir, elle a toujours fait ce qu'elle a voulu des hommes, mais sans avoir connu l'amour. L'amour en effet est incompatible avec l'exercice de la magie, qui est son art propre. Elle ne sait donc pas gérer la catastrophe qui fond sur elle. Elle en a eu la prémonition par un rêve et c'est pour cela qu'elle a voulu tuer Renaud. Son cœur était prêt, à défaut de sa conscience... Elle qui a toujours été invincible se découvre femme. Torture supplémentaire, elle sait que Renaud l'aime parce qu'il est envoûté : son sentiment est artificiel. Et ce sentiment entre en contradiction avec la vocation guerrière de Renaud : ça ne peut donc pas durer. C'est pour

cela qu'Armide veut l'emmener « au bout de l'univers », cacher son amour loin du monde, et qu'elle l'entraîne dans un désert : « Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte ; / Cachez ma faiblesse et ma honte / Dans les plus reculés déserts ! / Volez, conduisez-nous au bout de l'univers. »

Vocalement, Armide lutte, se débat, avec de grands écarts vocaux, beaucoup de contrastes, des envolées lyriques éprouvantes, des cris parfois, mais sans faiblesse. Le rôle correspond totalement à ma voix : il mobilise le centre de la tessiture, avec des échappées dans les extrêmes. C'est ce qu'on appelait un rôle à baguette (l'accessoire de la magicienne) : il est proche par ses affects des personnages de mères et de femmes trahies. J'affectionne ces figures de femmes qui offrent beaucoup à chercher, à construire, à jouer, une large palette interprétative. C'est la raison pour laquelle nous avons, avec Christophe Rousset, développé le projet *Tragédiennes* sur trois disques successifs chez Virgin Classics, explorant ces héroïnes et leur vocalité sur trois siècles de répertoire, depuis Lully qui a scellé notre rencontre à l'époque d'Atys – à l'Opéra-Comique en 1987 – jusqu'à Verdi et Saint-Saëns.

# CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

(1714-1787)

---

Christoph Willibald Gluck naît en 1714 à Erasbach, dans le Haut-Palatinat bavarois. Son père, prospère maître des eaux et forêts, travaille au service de grandes familles. Engagé par les Lobkowitz, il s'installe en Bohême où grandit Christoph Willibald. Enfant de chœur et violoniste doué, le garçon doit suivre la voie familiale et part étudier à Prague. Mais son goût pour la musique l'amène à rompre avec son père. En 1736, il se fait musicien ambulancier pour gagner Vienne. Là, le prince Lobkowitz le prend sous sa protection.

Comme dans toute l'Europe - hormis en France - la musique italienne règne sur la capitale de l'empire allemand. Dans la suite d'un prince lombard, Gluck part se former à l'*opera seria* en Italie. À Milan, il étudie l'art instrumental avec le fameux Sammartini et fait jouer avec succès son premier opéra, *Artaserse*, en 1741. Les

commandes s'enchaînent alors dans les villes et principautés d'Italie du nord. Il ne reste que des fragments de ces *opere serie* conventionnels, écrits sur des livrets de l'incontournable Metastasio, mais Gluck en réutilisera les belles pages dans ses ouvrages de maturité.

En 1745, cap sur Londres, la ville du grand Haendel alors sexagénaire. Gluck se lie avec Thomas Arne, comme lui jeune trentenaire. Recommandé à l'Opéra de Haymarket, il y crée deux *opere serie*, donne aussi des concerts et publie des sonates.

De retour en Allemagne, il intègre la troupe d'opéra des Mingotti qui, comme beaucoup d'autres, pérégrine d'une cour à l'autre dans le vaste Empire. Leur collaboration culmine à Dresde lors d'un double mariage princier, avec la création des *Nozze d'Ercole e d'Ebe*. Puis Gluck s'affranchit

pour remporter en 1748 son premier succès viennois avec *La Semiramide riconosciuta*. Les années suivantes il triomphe à Copenhague, Prague, et surtout Naples avec une *Clemenza di Tito* dont le livret sera repris par Mozart. Il s'est marié avec la fille d'un négociant viennois mais n'aura pas d'enfant.

Gluck s'installe définitivement à Vienne en 1752. Renommé dans toute l'Europe, « il divino Boemo » est protégé par le prince de Saxe-Hildburghausen et fréquente la haute société pour laquelle il compose de la musique de chambre - majoritairement disparue.

Une fête impériale lui permet de briller avec *Le Cinesi*, dont la reprise au Burgtheater remporte un tel succès que Durazzo, directeur du théâtre, nomme Gluck à la tête des concerts publics, puis compositeur de l'institu-



.....  
**Gluck à l'épINETTE, par Joseph-Siffred Duplessis, 1775**

« Son visage était incandescent ; tantôt ses sourcils se rejoignaient, et une fureur longtemps contenue semblait sur le point d'éclater ; tantôt ses yeux, remplis de larmes, exprimaient une douleur profonde. Quelquefois, tandis que ses deux mains travaillaient d'ingénieuses variations, il chantait le thème avec une agréable voix de ténor ; puis, il savait imiter d'une façon toute particulière, avec sa voix, le bruit sourd du roulement des timbales. »

E. T. A. Hoffmann, *Le Chevalier Gluck*, trad. Loève-Weimars, 1830

tion. La création romaine d'*Antigono* a par ailleurs valu à Gluck d'être nommé « chevalier de l'épéron d'or » par le pape... Les œuvres de circonstances se succèdent, mais le chevalier Gluck arrange surtout des opéras-comiques français dont raffolent la cour et le public. Stimulé par la simplicité des livrets, séduit par l'inventivité des partitions parisiennes, il compose entre 1758 et 1764 de nouvelles musiques pour huit titres, dont *Les Pèlerins de La Mecque*.

Entre le déclin de l'*opera seria*, le succès de l'opéra-comique et les innovations scéniques de l'acteur anglais David Garrick et du chorégraphe français Noverre, Gluck s'interroge sur l'avenir de son art. Une rencontre précipite ses réflexions, celle du poète Raniero de Calzabigi qui a théorisé l'évolution des genres au contact des philosophes français, Voltaire, Diderot, Rousseau... Gluck et lui décident de réformer l'opéra en privilégiant l'émotion sur la virtuosité et la continuité dramatique sur le morcellement formel de la partition, en intégrant chœurs et danses à l'action, en bâtissant des intrigues simples et fortes.

Leurs premières créations sont le ballet-pantomime *Don Juan ou le Festin de pierre* en 1761, puis l'opéra *Orfeo ed Euridice* en 1762, que suivent *Alceste* en 1767, *Paride ed Elena* en 1770. Devenu professeur de clavecin de l'une des filles de l'impératrice Marie-Thérèse, Marie-Antoinette, Gluck fait valoir ses idées au centre de l'échiquier européen. Ses succès influencent aussi de jeunes musiciens comme Mozart...

À Paris, *Orfeo* est imprimé dès 1764 grâce à Charles-Simon Favart. Gluck y fait un premier séjour, rencontre

Favart, Duni, Philidor, va aussi à l'Opéra écouter Lully, et Rameau qui va bientôt mourir.

En 1770, Marie-Antoinette épouse le dauphin de France et part pour Paris. Coïncidence : Gluck rencontre alors Du Roulet, homme de lettres attaché à l'ambassade de France à Vienne. Ils écrivent *Iphigénie en Aulide* que Du Roulet envoie au directeur de l'Opéra de Paris. Celui-ci invite Gluck à venir écrire six opéras « réformés ». Soutenu par la dauphine, encouragé par l'empereur Joseph II, Gluck accepte. En 1774 - l'année où sa protectrice devient reine de France - sont créés

*Iphigénie en Aulide* puis *Orphée et Eurydice* : leurs triomphes rallient la cour et séduisent même Rousseau.

Des allers-retours à Vienne - dont l'un pour devenir compositeur impérial - permettent à Gluck de négocier chaque retour à Paris. Il remanie *Alceste* - sujet déjà traité par Lully - puis compose une *Armide* sur le livret même de Lully : chacun est un succès, en 1776 puis 1777. La reine invite aussi l'Italien Niccolò Piccinni à venir redorer le lustre de l'opéra italien. Paris s'enflamme alors en débats entre « piccinnistes » et « gluckistes ». Ces derniers, partisans d'un art européen, font un triomphe à *Iphigénie en Tauride* en 1779.

Mais la même année échoue la pastorale *Écho et Narcisse*. Épuisé et vieilli, Gluck quitte Paris et renonce à l'opéra. De retour à Vienne, il rencontre Mozart qui prépare *Die Entführung aus dem Serail*. Il se consacre surtout et enfin à la

langue allemande, adaptant *Iphigénie en Tauride* et composant des lieder. Il meurt en 1787, à 73 ans.

« Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et languissantes. L'imitation de la nature est le but reconnu qu'ils doivent tous se proposer. C'est celui auquel je tâche d'atteindre, toujours simple et naturel, autant qu'il m'est possible. Ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation de la poésie. »

Lettre de M. le chevalier Gluck  
à l'auteur du *Mercur de France*,  
février 1773



---

#### Christoph Willibald Gluck, par Jean-Antoine Houdon, 1775

Duplessis et Houdon réalisent ces portraits à Paris au même moment, pour le Salon de 1775. Regard levé au ciel et geste suspendu d'une part, chemise ouverte et cheveux ébouriffés au naturel d'autre part sont des conventions pour représenter l'homme de génie en proie à l'inspiration.

## Gluck et l'opéra-comique

Quand Gluck s'installe à Vienne, ses opéras sont majoritairement composés sur des livrets italiens de Metastasio. En 1753 est nommé un nouveau directeur des théâtres impériaux, le comte Giacomo Durazzo. Francophile et partisan d'une réforme lyrique, Durazzo correspond avec le librettiste parisien Charles-Simon Favart, qui lui envoie les opéras-comiques à succès. Durazzo fait de Gluck son collaborateur et lui transmet les meilleures pièces pour qu'il en réécrive la musique : le public cultivé est en effet largement francophone.

Gluck reprend ainsi *La Fausse esclave* (1758) d'Anseaume, *L'Île de Merlin* (1758) de Lesage et Anseaume, *Le Diable à quatre* (1759) de Sedaine, *L'Arbre enchanté ou le Tuteur dupé* (1759) d'après *Le Poirier* de Vadé, *La Cythère assiégée* (1759) de Favart. Gluck forge un genre qui met en scène des sentiments naturels et des scènes cocasses, en privilégiant des formes musicales plus souples que dans l'*opera seria*. Favart applaudit : « Je serais flatté que M. Gluck voulût exercer ses talents sur mes ouvrages,

je lui en devrais le succès. » Gluck poursuit avec *L'Ivrogne corrigé* (1760) d'Anseaume, dont l'ouverture inspirera le ballet de l'acte III d'*Armide*, et la turquerie *Le Cadi dupé* (1761) de Le Monnier.

En 1761, Gluck entame avec l'auteur Calzabigi une collaboration qui débouche sur les chefs-d'œuvre viennois. Gluck continue cependant à travailler à ses opéras-comiques, auxquels il ajoute *La Rencontre imprévue* (1764) de Lesage. *Orfeo ed Euricide* (1762), *Alceste* (1767) et *Paride et Elena* (1770) sont donc les fruits d'une réflexion construite par le biais de l'opéra-comique, où Gluck a forgé son idéal de naturel.

À Paris, Favart reçoit de Durazzo la partition d'*Orfeo ed Euricide*, qu'il fait graver et circuler. Gluck y fait un premier séjour en mars 1764 : il rencontre Favart et les compositeurs vedettes de l'Opéra-Comique. Dix ans plus tard, de retour à la faveur d'une invitation par l'Opéra, il confie à Moline les révisions françaises d'*Orphée* et de *L'Arbre enchanté*, puis

transforme *La Cythère assiégée* en opéra-ballet. L'Opéra-Comique le met aussi à l'honneur en toute amitié : *La Bonne femme ou le Phénix* (1776) parodie *Alceste*, *L'Opéra de province* (1777) parodie *Armide*, *Les Rêveries renouvelées des Grecs* de Favart (1779) parodie les *Iphigénie*, et Moline signe *Roger-Bontems et Javotte* (1775), parodie d'*Orphée*.



.....  
Giacomo Durazzo

# PHILIPPE QUINAULT (1635-1688)

---

Par **Buford Norman**

Philippe Quinault fut baptisé le 4 juin 1635. Son père, Thomas, était maître boulanger, mais certains de ses proches, comme ses parrains, occupaient des charges importantes dans l'administration. Il a été dit que Quinault était entré dès 1643 au service du poète Tristan L'Hermite. Un document récemment découvert atteste que Thomas Quinault, en 1646, confia l'éducation de son fils à Philippe Mareschal, maître écrivain à Paris : « pendant cinq ans ou environ [...] pendant lequel temps il lui aurait enseigné les principes de la langue latine et l'aurait rendu capable d'entrer comme il fit lors en quatrième au Collège du Cardinal Lemoine ». Même si ce témoignage date de 1671, la présence du poète au baptême du fils de son ancien précepteur, Christian, en 1656, permet de croire à une relation de longue date. Cela n'exclut pas que Quinault ait pu être page de Tristan L'Hermite de 1643 à 1646, puis rester en contact avec le poète alors même qu'il recevait une éducation plus

formelle auprès de Mareschal. Les deux étaient protégés par le duc de Guise, et il est possible que Quinault, comme Tristan, se soit installé dans l'hôtel de Guise après le retour de celui-ci à Paris en 1652 : il y demeurait en 1656.

Sa carrière d'auteur dramatique débuta en 1653, soit en même temps que celle de juriste. Cette année-là, Quinault remporta ses premiers succès avec *Les Rivaux*, une comédie écrite avec l'aide de Tristan. D'après une anecdote rapportée par les frères Parfaict dans leur *Histoire du théâtre français*, cette pièce fut la première pour laquelle l'auteur ne fut pas rémunéré au moyen d'honoraires fixes mais sur la base des recettes générées par les représentations. Rapidement, le jeune auteur acquit une certaine réputation dans les milieux précieux, où l'élégance de ses manières était



autant appréciée que celle de ses pièces. On louait dans ses ouvrages la peinture des sentiments et l'expression de la tendresse qui était devenue la marque de l'auteur.

Au total, Quinault écrivit seize pièces pour le théâtre parlé - la dernière étant *Bellérophon* (sur un thème similaire à celui de *Phèdre* de Racine) en 1671 - parmi lesquelles on compte huit tragi-comédies, quatre tragédies, trois comédies, et *La Comédie sans comédie* dont chaque acte est construit sur un genre différent. Ayant rapidement gagné les faveurs du public et de nombreux critiques, Quinault fut élu à l'Académie française en 1670. Quatre ans plus tard, il compta parmi les premiers membres de l'Académie royale des Inscriptions et Médailles, dite aussi la « Petite Académie ».

Le 29 avril 1660, l'union de Quinault avec une riche veuve du nom de Louise Goujon lui permit d'asseoir un peu plus son statut social. Sur son contrat de mariage, il est désigné comme « avocat en la cour de Parlement » alors qu'à l'occasion du baptême de sa première fille (le 23 mars 1661), il est déclaré « escuyer, valet de chambre du roi ». L'acquisition de cette charge à la Cour coïncide avec ses premiers ouvrages réalisés « pour les divertissements du roi », comme il l'écrira à Louis XIV en 1684. Citons notamment *Lysis* et *Hespérie*, pastorale allégorique destinée à célébrer la Paix des Pyrénées et le

mariage du roi avec l'infante Marie-Thérèse à la fin de 1660. S'il continua à écrire pour le théâtre déclamé - sa tragédie *Astrate* (1665) fut l'un des plus gros succès du siècle et sa comédie *La Mère coquette* (1665) fut jouée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle -, c'est vers le ballet et les spectacles associant poésie, musique et danse, si prisés à la Cour du jeune Louis XIV, que Quinault semble avoir davantage porté son intérêt. Il écrivit ainsi plus de soixante airs publiés dans diverses collections entre 1660 et 1674, et collabora à la réalisation de plusieurs ballets de cour, dont notamment *Le Ballet des Muses* en 1666-1667. Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que Molière et Lully aient fait appel à lui en 1671 pour écrire les vers destinés aux passages chantés de *Psyché* - les sections parlées ayant échoué à Molière et Corneille - et que l'année suivante, Lully l'ait associé à la création de son Académie royale de musique, pour le livret des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

L'office d'auditeur de la Chambre des Comptes, qu'il obtint le 18 septembre 1671, offrit à Quinault une position éminente à la Cour, qui ne manqua pas d'attiser les jalousies. Plusieurs membres de cette juridiction s'élevèrent en effet contre l'idée même

qu'un dramaturge sans condition pût entrer dans leur vénérable compagnie. Mais ce n'est pas cette carrière dans l'administration qui servit le plus la renommée de Quinault.

Elle se construisit principalement sur les livrets qu'il offrit régulièrement à Lully, depuis *Cadmus* et *Hermione* en 1673 jusqu'à sa retraite en 1686, quelques mois après *Armide*, généralement considéré comme son chef-d'œuvre. Parmi ses autres opéras (on disait bien « les opéras de Quinault »), *Atys* enthousiasma le public de Paris et la Cour en 1676, comme à l'Opéra-Comique lors de sa redécouverte en 1987, puis sa reprise en 2011 (direction musicale William Christie, mise en scène Jean-Marie Villégier). Les seuls opéras pour lesquels le compositeur a choisi un autre librettiste sont *Psyché* et *Bellérophon*, respectivement en 1678 et 1679.

L'état de santé de Quinault et sa dévotion lui firent renoncer au théâtre peu de temps avant sa mort qui le frappa, alors qu'il était célèbre et relativement fortuné, le 26 novembre 1688. Il fut enterré en l'église Saint-Louis-en-l'Île, à Paris.

# Les lecteurs de Quinault au XVIII<sup>e</sup> siècle

## Dialogue apocryphe dans le salon de Madame du Deffand

### **VOLTAIRE**

Quinault fut sans contredit, malgré ses ennemis et malgré Boileau, au nombre des grands hommes qui illustrèrent le siècle éternellement mémorable de Louis XIV ! (*Commentaires sur Corneille*, 1764)

### **DIDEROT**

Les poèmes de Quinault sont délicieux à lire ! Et la musique de Lully est plate... Mais cette plate musique ayant été composée pour ces poèmes, et ces poèmes composés pour cette plate musique, quiconque a tenté jusqu'à présent de musiquer *Armide* autrement que Lully a fait de la musique plus plate encore que celle de Lully ! (Lettre à Burney, 28 octobre 1771)

### **VOLTAIRE**

Si Quinault n'avait pas été rempli de la lecture du Tasse, il n'aurait pas fait son admirable opéra d'*Armide*... (Lettre à d'Olivet, 5 janvier 1767)

### **LA HARPE**

Quinault eut, comme Racine, ce bonheur assez rare, que le dernier de ses

ouvrages, *Armide*, fut aussi le plus beau : c'est là que l'élégance du style est la plus continue, que les situations ont le plus d'intérêt, qu'il y a le plus d'invention allégorique, le plus de charme dans les détails.

(*Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 1798-1804)

### **MARMONTEL**

Ah ! plutôt au Ciel qu'il revînt, ce Quinault, Avec sa plume élégante et flexible, Plier au chant le langage sensible D'Atys, d'Églé, d'Armide et de Renaud ! Qui chantera l'amour tendre et timide, Si ce n'est pas Atys et Sangaride ? Qui chantera l'amour fier et jaloux Mieux que Roland et Médée en courroux ? Qui chantera, si ce n'est pas Armide ? (*Éléments de littérature*, 1787)

### **NOVERRE**

J'ai toujours regretté que M. Rameau n'ait pas associé son génie à celui de Quinault. Tous deux créateurs et tous deux inimitables, ils auraient été faits l'un pour l'autre...

(*Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1760)

### **MADAME DU DEFFAND**

Pour Quinault, j'en ferai toute ma vie un cas infini, parce qu'il n'est jamais par-delà le vrai. (Lettre à Horace Walpole, 8 août 1773)

### **DIDEROT**

Personne ne lit Quinault avec plus de plaisir que moi ! C'est un poète plein de grâces, qui est toujours tendre et facile, et souvent élevé. (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757)

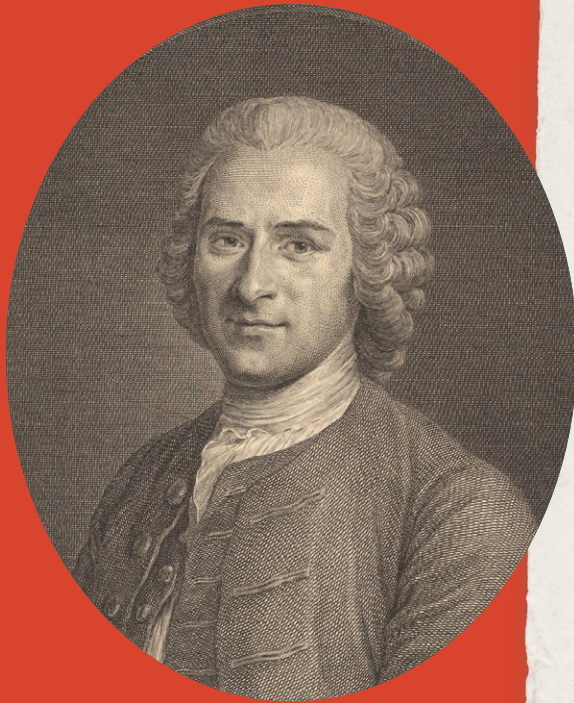
### **VOLTAIRE**

Le véritable éloge d'un poète, c'est qu'on retienne ses vers. On sait par cœur des scènes entières de Quinault. C'est un avantage qu'aucun opéra d'Italie ne pourrait obtenir ! La musique française est demeurée dans une simplicité qui n'est plus du goût d'aucune nation ; mais la simple et belle nature, qui se montre souvent dans Quinault avec tant de charmes, plaît encore dans toute l'Europe à ceux qui possèdent notre langue, et qui ont le goût cultivé.

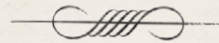
(*Le Siècle de Louis XIV*, 1751)



Polémique



## LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE



**Il s'agit ici de voir si l'on peut admettre la musique française pour bonne, au moins dans son genre.** Je vais pour cela tâcher d'analyser en peu de mots ce célèbre monologue d'Armide « Enfin, il est en ma puissance », qui passe pour un chef-d'œuvre de déclamation, et que les maîtres donnent eux-mêmes pour le modèle le plus parfait du vrai récitatif français. *[Suit une analyse de la composition musicale vers à vers.]*

Il est bien difficile de ne pas sentir combien Lully était peu capable de mettre de la musique sur les paroles du grand homme qu'il tenait à ses gages. [...]

Ce monologue a toujours fait, et je ne doute pas qu'il ne fit encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables et la situation vive et intéressante. Mais sans les bras et le jeu de l'actrice, je suis persuadé que personne n'en pourrait souffrir le récitatif, et qu'une pareille musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles.

Jean-Jacques Rousseau, 1753

## Les retours de Quinault à l'Académie royale de musique



**1765**

*Thésée* (1675) est recomposé par Mondonville

**1777**

*Armide* (1686) est recomposé par Gluck

**1778**

*Roland* (1685), révisé par Marmontel,  
est recomposé par Piccinni

**1779**

*Amadis de Gaule* (1684), révisé par de Vismes,  
est recomposé par Jean-Christien Bach

**1780**

*Atys* (1676), révisé par Marmontel,  
est recomposé par Piccinni

**1780**

*Persée* (1682), révisé par Marmontel,  
est recomposé par Philidor

**1782**

*Thésée* (1676), révisé par Morel de Chédeville,  
est recomposé par Gossec

**« En France, le  
musicien doit tout à  
son poète ; au contraire  
le poète de l'Italie doit  
tout à son musicien. »**

Diderot, *Au petit prophète  
de Boesmischbroda*, 1753

.....  
**BUFORD NORMAN**

Professeure émérite à l'University of South Carolina, Buford Norman consacre ses recherches aux relations entre musique et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier à Quinault et Racine. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages, dont *Quinault librettiste de Lully* (2001 ; trad., revue, aug. 2009) et *Quinault, Livrets d'opéra* (3<sup>e</sup> éd., 2016). Son édition du ballet de Quinault, *Le Temple de la Paix*, et de plusieurs autres œuvres, vient de paraître chez Hermann. Il a créé et développe le site [www.quinault.info](http://www.quinault.info).



.....  
*Armide* de Quinault et Lully à l'Académie royale de musique (théâtre du Palais-Royal), par Gabriel de Saint-Aubin, 1761

Malgré les nouveaux costumes de Boquet et un arrangement musical de Rebel et Francœur, cette ultime reprise ne remporte pas tous les suffrages car le goût a changé : « On trouve plus de musique dans le plus petit opéra-comique : cet ouvrage ne peut absolument tenir devant l'opéra-comique. Le théâtre est un désert quand l'affiche annonce le chef-d'œuvre de Lully », lit-on dans la presse, ce qui est exagéré car l'*Atys* de Lully est régulièrement programmé jusqu'en 1766. Détruit par un incendie en 1763, ce théâtre est reconstruit et rouvre en 1770. En 1781, un second incendie entraînera sa disparition définitive.

# LES PROTAGONISTES

---

Des événements du XI<sup>e</sup> siècle, une épopée du XVI<sup>e</sup>, un livret du XVII<sup>e</sup>, une musique du XVIII<sup>e</sup> : *Armide* naît d'une nouvelle mise en fiction des sources. Le livret ne mentionne ni les croisades, ni *Jérusalem*, ni *Dieu*. Les *charmes* y sont deux fois plus nombreux que les *armes*. Le *courage* est mentionné deux fois, l'*amour* cinquante-cinq. Pourtant, les personnages de l'opéra conservent des liens avec l'histoire.



---

Torquato Tasso, par  
Jacopo Bassano, 1566

ENTRE FICTION...

... ET RÉALITÉ

## HIDRAOT

Souverain de Damas, Hidraot est un magicien inspiré par les démons. Il envoie sa nièce Armide dans le camp adverse pour neutraliser Godefroy de Bouillon, ou du moins ses chevaliers. Chez Quinault, il veut surtout assurer sa lignée en mariant Armide.

L'*alter ego* historique d'Hidraot lors de la première croisade est Duqâq, l'émir de Damas. Ses dissensions avec son frère Redwan, émire d'Alep, entravent leur lutte contre les croisés et entraînent la prise d'Antioche (1098). Damas sera vainement assiégée pendant la deuxième croisade.

**« Pour la foi et la patrie,  
tout est licite. »**

*Jérusalem délivrée,*  
chant IV, XXVI

---

Hidraot, Armide et Satan

**« Gardien sévère des lois et de l'équité,  
j'en défendrai toujours les droits, et  
jamais dans mes jugements je ne plierai  
sous la tyrannie des passions. »**

*Jérusalem délivrée, chant V, LV*



## GODEFROY DE BOUILLON

À l'origine héros éponyme de l'épopée du Tasse, Godefroy est le chef des chrétiens et le plus sage, seul à se méfier d'Armide. Il envoie délivrer Renaud. Dans le livret, il n'est mentionné que deux fois, comme commandant des chrétiens et comme celui qui doit punir Renaud du meurtre de Gerand.

Descendant de Charlemagne, Godefroy (1058-1100), duc de Basse-Lotharingie, fut l'un des premiers à répondre à l'appel à la croisade d'Urbain II, et l'un de ses commandants. Jérusalem tomba le 15 juillet 1099 et le Saint-Siège le nomma avoué du Saint-Sépulcre.



## Armide en scène

<i>Armide</i>	Lully	1686	Paris
<i>Armida al campo</i>	Boniventi	1708	Venise
<i>Rinaldo</i>	Haendel	1711	Londres
<i>Rinaldo al Campo d'Egitto</i>	Vivaldi	1718	Venise
<i>Armida placata</i>	Mele	1750	Madrid
<i>Renaud et Armide</i>	Rodolphe (ballet)	1760	Lyon
<i>Armida</i>	Traetta	1761	Vienne
<i>Armida</i>	G. Scarlatti	1766	Vienne
<i>Armida abbandonata</i>	Jommelli	1770	Naples
<i>Armida</i>	Anfossi	1770	Turin
<i>Armida</i>	Salieri	1771	Vienne

<i>Armida</i>	Sacchini	1772	Milan
<i>Armida</i>	Naumann	1773	Padoue
<i>Armida</i>	Gazzaniga	1773	Rome
<i>Il Rinaldo</i>	Tozzi	1775	Venise
<i>Rinaldo</i>	Sacchini	1783	Paris
<i>Armida</i>	Haydn	1784	Eisenstadt
<i>Armida e Rinaldo</i>	Sarti	1786	Saint-Pétersbourg
<i>Armida</i>	Rossini	1817	Naples
<i>Rinaldo</i>	Brahms (cantate)	1869	Vienne
<i>Armida</i>	Dvořák	1904	Prague

### ARMIDE

Magicienne, oratrice et séductrice, Armide s'enorgueillit d'être une femme libre, qui soumet sans être soumise. Elle ne peut supporter que le libérateur de ses prisonniers, Renaud, lui résiste et la trouble. À la fin de l'épopée, elle rend les armes et se convertit par amour.

La magicienne est impie dans l'Islam mais on rencontre des devineresses et des guerrières.

Dihya, dite « la Kahena », reine berbère, use de ses dons surnaturels contre l'envahisseur musulman au VIII<sup>e</sup> siècle.

**« Des lèvres d'Armide pend une chaîne invisible qui lie et attache toutes les volontés à la sienne. Par ses regards, par ses attraits, elle efface tout ce que firent Médée et Circé avec leurs enchantements. D'une voix de sirène, elle endort la prudence des plus sages guerriers. »**

*Jérusalem délivrée, chant IV, LXXXIII*



« Sa voix est un tonnerre, son épée brille comme l'éclair avant-coureur de la foudre ; son cœur est plein du désir d'une gloire immortelle et pure. Il brûle de courir à de hautes entreprises et de signaler son bras par de nouveaux miracles. Il veut, pour venger son Dieu, se précipiter au milieu des ennemis et s'y couvrir de palmes ou de cyprès. »

Jérusalem délivrée, chant V, LV



Renaud abandonnant Armide, Tiepolo, 1742-45

## RENAUD

Héros valeureux, Renaud est obsédé par la gloire. Après avoir tué le chevalier Gernand, il doit quitter le camp chrétien pour échapper au châtement. Il entreprend de libérer les prisonniers d'Armide pour se racheter. Une fois délivré du charme amoureux, il mène les siens à la victoire et dompte Armide, ce que mettait en scène, en 1617, le *Ballet de la délivrance de Renaud* dansé par le jeune roi Louis XIII.

Renaud n'a pas de modèle historique clair. Renaud de Châtillon fut un célèbre croisé, mais lors de la deuxième croisade (1146-1149). Renaud est cependant inscrit dans une lignée bien réelle, celle de la Maison d'Este : le Tasse en fait l'ancêtre d'Alphonse II qui est son protecteur et le dédicataire de la *Jérusalem délivrée*. En France, sous Louis XIV comme sous Louis XIII, le héros Renaud est évidemment un reflet du monarque devant qui le spectacle est joué.

## UBALDE ET LE CHEVALIER DANOIS

Ces deux croisés sont envoyés par Godefroy pour récupérer Renaud afin de faire taire les interrogations que suscite son absence. Après avoir consulté un mage, ils s'arment d'un sceptre d'or et d'un bouclier de diamant qui dissipent les enchantements.

Sven le Croisé, fils du roi danois Sven II, mourut en martyr en 1097, lors de la première croisade. Sa femme Florine de Bourgogne combattit à ses côtés jusqu'à la mort. Ubaldo Lanfranchi, archevêque de Pise, participa aux deuxième et troisième croisades.

**« Je ne reculerai point devant les hasards d'une course lointaine pour remettre à Renaud l'épée de mon généreux maître. »**

*Jérusalem délivrée,  
chant XIV, XXVII*

.....  
*Les compagnons de Renaud (Charles et Ubalde), par Nicolas Poussin, vers 1633*







## LA HAINE

L'allégorie de la Haine est un ajout de Quinault à l'acte III, alors que dans l'opéra baroque, les allégories sont en général cantonnées au prologue. La Haine n'affronte pas l'Amour mais Armide elle-même car, d'après Marmontel, en son cœur « l'amour est en réalité, et la haine n'est qu'en idée ».



.....  
*La Haine*, d'après un dessin de Le Brun, 1727

# ARMIDE ET LES ENCHANTERESSES

---

Par **Noémie Courtès**

Si la culture classique fit un usage intensif de la mythologie, elle convoqua également, et créa surtout, un important personnel magique – dans une société qui pourchassait la sorcellerie. Alcandre, le magicien de *L'illusion comique* de Corneille, reste emblématique, mais trois enchanteresses surtout dominant les arts : Circé, Médée et Armide. Rien que sur les scènes théâtrales, entre 1581 et 1739, Armide fait 11 apparitions, Circé 14, Médée 15. Si Médée a la plus grande extension au XVII<sup>e</sup> siècle, Armide perdure jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Si l'on poursuit l'observation jusqu'à notre modernité, l'avantage revient à Médée qui continue d'inspirer bien des œuvres, au contraire d'Armide, presque totalement oubliée.

Issues de la mythologie, Circé et Médée traversent le Moyen Âge en demi-teinte pour être remises à la mode à la Renaissance.

Chez Homère, Ovide, Virgile et Horace, **Circé** est caractérisée par son île, son palais, ses animaux – d'anciens amants dont elle s'est lassée –, ses poisons et ses charmes, et par la baguette qui préside à ses métamorphoses. Elle est investie à l'époque moderne de significations morales, astrologiques et humorales que détaille la *Mythologie* de Natale Conti (1567), traduite en français en 1612 : « Circé est dite fille du Soleil et de Perséis fille de l'Océan, d'autant que la volupté charnelle s'engendre ès animaux, d'humeur et de chaleur. Cette volupté, nous chatouillant et induisant à prendre nos ébats et plaisirs, imprime en nos esprits et affections les vices des bêtes, et s'accorde et conspire avec l'aspect des étoiles, desquelles les unes nous poussent à la paillardise, gourmandise et ivrognerie, les autres nous font trébucher à colère, cruauté et toutes sortes de méchancetés. »

Ces clefs sont reprises dans le manuel de mythologie du père Pomey, publié en 1658 en latin, puis très diffusé en français : « Les poètes ont voulu nous faire entendre que la volupté, qui nous est représentée par cette Circé, réduit les hommes à l'état des bêtes les plus immondes et les plus cruelles, et que même ceux qui brillent dans le monde par l'éclat de leurs vertus et par la beauté de leur esprit, semblent se précipiter en quelque façon du Ciel dans la fange, quand une fois ils s'adonnent aux infâmes plaisirs du corps. » Au moment où les ballets louis-quatorziens battent leur plein, la figure de Circé se modifie, mais la lecture rigoureuse de son mythe se maintient chez les doctes et les ecclésiastiques, à des fins édifiantes.

**Médée** a un mythe plus complexe, formé d'épisodes disparates forgés au cours de siècles reculés et reliés à une ancienne déesse-mère. Les auteurs peuvent choisir entre cinq moments de sa geste : l'épisode de la Toison en Col-



.....  
 Marie-Thérèse Davoux, dite  
 Mademoiselle Maillard, chante  
 Armide à l'Opéra de 1787 aux années  
 1810. Ce sont les accessoires, et non  
 l'élégante robe Empire, qui permettent  
 d'identifier le personnage, magicienne  
 (la baguette), combattante (le  
 poignard) et orientale (le turban).

chide, celui de Pélidas dépecé à Iolcos, celui de la trahison de Jason et de son mariage avec Créüse à Corinthe – qui se clôt sur l'infanticide et la fuite dans un char endragonné –, celui de la tentative d'assassinat de Thésée par son père Égée qui ne l'a pas reconnu à Athènes, et enfin celui du retour en Colchide, où Médée rétablit son père sur son trône puis épouse Achille.

Il résulte de cet empilement d'aventures une figure contrastée : amours heureuses puis malheureuses, poisons, fratricide, régicides, infanticides, errances et bannissements, fuite par les airs, etc. Médée est soit jeune, belle et amoureuse, soit vieillissante, délaissée et furieuse, toujours accompagnée d'un dragon, qui garde la Toison d'or ou lui sert de coursier. Elle demeure en tout cas toute-puissante et impunie.

**Armide** est essentiellement formée sur ces deux modèles. Alors que l'Alcine du *Roland furieux* de l'Arioste – l'autre grande création du XVI<sup>e</sup> siècle – se présentait comme une fée fallacieusement belle, rendue à sa laideur physique et morale par la rupture de l'enchantement, l'Armide du Tasse dépasse tout manichéisme : elle est d'autant plus séduisante qu'elle fluctue dans ses sentiments. Nièce d'Hidraot, roi

de Damas et magicien, elle porte la discorde dans le camp de Godefroy de Bouillon (chant IV), suscite la défection de plusieurs chevaliers croisés (chant V) et les emprisonne (chant X). Mais elle succombe au charme de Renaud, venu les délivrer. Elle le retient dans son île, nouvel Alcide aux pieds d'Omphale (chant XIV). Deux chevaliers le délient de l'enchantement et elle ne peut pas plus le retenir que Didon face au départ d'Énée. Elle détruit son île pour rejoindre l'armée infidèle (chant XVI). La fin de l'épopée narre comment Renaud brise le charme de la forêt enchantée (chant XVIII). Les deux amants s'affrontent lors de la bataille décisive des Chrétiens contre les Sarrasins (chant XX). Armide décoche des flèches à Renaud, puis les détourne magiquement au dernier instant. Finalement ils cèdent à l'amour, sans que le texte précise leur destin.

En Armide se combattent magie et foi, mais surtout amour et gloire, ce que développent Quinault et Lully dans le récitatif « Enfin il est en ma puissance ». L'intérêt dramaturgique du personnage réside aussi dans le décor qui l'entoure : une île merveilleuse (comme Calypso), un palais (comme Circé), et des jardins qui sont son apport propre, dans un siècle qui les

porte à leur perfection à *la française*. Comme Médée, Armide détruit son palais et s'envole dans les airs. Elle doit ainsi beaucoup aux enchanteresses qui l'ont précédée, mais en un dosage original qui explique la faveur dont elle jouira jusqu'à Chateaubriand.

Dès les premières réécritures modernes, des modifications sensibles sont apportées à ces trois figures, modifications qui tendent à les amalgamer.

Le *Ballet comique de la Reine*, spectacle total donné au Petit Bourbon en 1581, est centré sur les métamorphoses de **Circé**. Son ordonnateur Beaujoyeux y insère un défilé hétéroclite d'animaux – cerf, chien, éléphant, lion, pourceau « et autres bêtes s'entresuivant, hommes ainsi transformés par son sortilège et par la force de ses enchantements ». La magie de Circé se révèle aussi dans la paralysie des interprètes, danseurs et musiciens, dont elle arrête le mouvement et la musique. Au dénouement, ce n'est plus Mercure mais le roi Henri III qui vainc la magicienne, ce qui permet un finale à sa gloire.

En 1617, dans le *Ballet de la délivrance de Renaud*, **Armide** doit à son tour plier devant Louis XIII, ainsi que le

précise la dédicace de l'auteur : « Sire, Armide s'apparut, il y a quelque temps, à moi, et me fit des reproches de ce que n'étant pas contente que le Tasse eût fait voir ses passions sur les plus renommés théâtres du monde, je les avais encore fait servir de sujet de ballet, pour faire rire les beautés de votre Cour de l'impuissance de la sienne. Mais quand je lui dis que votre Majesté (amoureux des grandes actions) avait choisi la délivrance de Renaud, parmi beaucoup d'autres sujets que je lui avais présentés ; et que s'il était encore prisonnier, vous iriez vous-même le tirer de ses mains, elle changea de langage pour m'assurer qu'autant que sa perte lui avait été honteuse, autant elle tenait à gloire que vous y eussiez pris plaisir. »

Inversement, **Circé** subit l'influence d'Armide dans le théâtre parlé. Dans *Les Travaux d'Ulysse*, tragi-comédie de 1631 signée Durval, figure un récit (II, 3) qui reprend le topos iconographique de la représentation d'Armide et Renaud enlacés :

Ulysse volontiers  
étant moins offensé  
Des breuvages mortels  
que des yeux de Circé,  
Dessus quelques gazons  
la tient à la renverse,

Et jouit des amours  
de la fille de Perse.  
Il se mire en ses yeux,  
meurt d'aise en ses appas,  
Et de notre retour  
il ne lui souvient pas.

Et à la fin du siècle, en 1691, *Ulysse et Circé*, comédie représentée par les Comédiens Italiens, semble se conclure chez Armide : « Ici le décor se change en un jardin magnifique. Des violons et des hautbois environnent le char d'Ulysse et de Circé, qui est au milieu du théâtre. [...] On parodie la chaconne d'Armide. »

**Médée** est probablement la plus plastique, au point qu'on la retrouve dans un traité médical de 1688 dont le titre est rien moins que *Médée ressuscitée, affirmant l'utilité de la transfusion du sang...* Dans les arts du spectacle, elle peut se plier à toutes les ironies, comme dans *l'Arlequin Jason ou la Toison d'or comique* de Fatouville en 1684. Déjà, en 1656, dans le *Ballet royal de Psyché ou De la Puissance de l'Amour*, qui met en scène les trois enchanteresses pour les moquer galamment, la onzième entrée présente une Médée mondaine, très inspirée de son interprète la duchesse de Roquelaure : dans ce divertissement de cour interprété devant et par Louis XIV, fiction et réalité s'entremêlent plaisamment.

Ailleurs, Médée conserve son *hubris*, mais ses dragons font l'objet d'un engouement particulier. Ces créatures ont toujours participé de son mythe, comme on voit sur les gravures d'Antonio Tempesta qui illustrent les *Métamorphoses* d'Ovide (1606). Après les deux pièces de Pierre Corneille, *Médée* (1634) puis *La Conquête de la Toison d'or* (1661), ils deviennent omniprésents, dans les frontispices des textes imprimés comme en peinture, à l'instar du tableau de Pierre Monier *La Conquête de la Toison* (1663), présenté à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Si bien que lorsque Médée investit le théâtre, les pièces ont recours à cette spectaculaire sortie de scène, particulièrement les opéras, comme celui de Charpentier (1693) : « Médée fend les airs sur son dragon, et en même temps les statues et autres ornements du palais se brisent. »

**Au fil des réécritures, les trois personnages partagent de plus en plus de traits communs. Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit leur quasi indifférenciation achevée dans l'iconographie.**



.....  
Vue de la salle du Petit Bourbon lors de la création du *Ballet comique de la Reine*. Au fond de l'espace central de jeu, face au roi assis de dos, se trouve Circé dans son jardin, entourée d'animaux.



La Destruction du palais d'Armide, par Charles-Antoine Coyppel, 1737

Coyppel représente Armide chevauchant un affreux dragon lorsqu'elle détruit son palais dans une conflagration spectaculaire. François de Troy représente Médée amoureuse dans une série de sept cartons destinés aux Gobelins (1742-1743).

Il en va de même dans la tragédie lyrique où un syncrétisme magique engendre même des épigones comme Argine, l'enchanteresse d'*Omphale* de Destouches (1701). Obéissant aux nécessités génériques de l'opéra, les modèles magiques et mythiques deviennent des stéréotypes. Le théâtre parlé ne peut pas suivre, et La Fosse

s'en justifie pour son *Thésée* en 1700 : « Tant de personnes considérables m'ont objecté que j'avais altéré le caractère de Médée [...] J'avoue que la colère de cette Princesse n'agit pas ici comme à Corinthe ; qu'elle ne soulève pas les Enfers, et ne met pas tout en feu, comme dans l'opéra qui porte le nom de *Thésée* ».

**« Quinault, en formant le projet d'enchanter les yeux et les oreilles, sentit qu'il devait prendre ses sujets dans la fable ou dans la magie. Par là il rendit son théâtre fécond en prodiges, il se facilita le passage de la terre aux cieux, des cieux aux enfers, se soumit à la nature, s'ouvrit la fiction, ouvrit à la tragédie la carrière de l'épopée, et réunit les avantages de l'une et de l'autre en un seul poème. »**

Marmontel, *Éléments de littérature*, 1787

L'esthétique galante a pris le pas sur l'interprétation morale de la ruine des passions. La mise en scène d'effets spectaculaires est devenue centrale. Les enchanteresses sont donc d'un emploi commode. Elles surpassent même les déesses les plus traditionnellement vindicatives, comme Cybèle (celle d'Atys) ou Junon, parce que ces dernières sont plus difficiles à punir en tant que personnages divins. Les magiciennes sont les opposantes parfaites : elles peuvent être vaincues, et avec lustre.

L'outrance de leur flamme amoureuse se retourne contre elles et donne le signal de la fin :

Fuyez, Plaisirs, fuyez,  
perdez tous vos attraits.  
Démons, détruisez ce palais.  
Partons, et s'il se peut,  
que mon amour funeste  
Demeure enseveli  
dans ces lieux pour jamais.  
*Les Démons détruisent le palais en-*

*chanté et Armide part sur un char volant.*

Ce finale dénué de danses et de divertissements repose sur la machinerie. Et au lieu de laisser le palais s'évanouir, ou de s'en tenir au départ en char volant, Quinault reprend un procédé qui avait déjà servi dans le *Ballet des Amours déguisés* (1664) et qui plut autant que le récitatif de l'acte II, « le théâtre [décor] qui se brise : il est de l'invention de Jean Bérain, dessinateur du Cabinet du Roi ». Et le *Mercur de France* ajoute : « On s'est fort récréé sur la beauté de toutes les parties qui composent le cinquième acte de cet opéra. »

Scudéry, dans la préface de son *Alaric* (1654) remarquait que « l'Alcine et l'Armide de l'Arioste et du Tasse sont des portraits de la Circé. » Néanmoins le rôle matriciel de Circé ne va pas de soi tant elle subit de modifications sous l'influence des deux autres. Elle est de plus en plus amoureuse et dépitée au fil de ses apparitions dans *Canente de*

*Colasse* (1700), *Ulysse de Rebel* (1703), *Scylla et Glaucus de Leclair* (1746), etc.

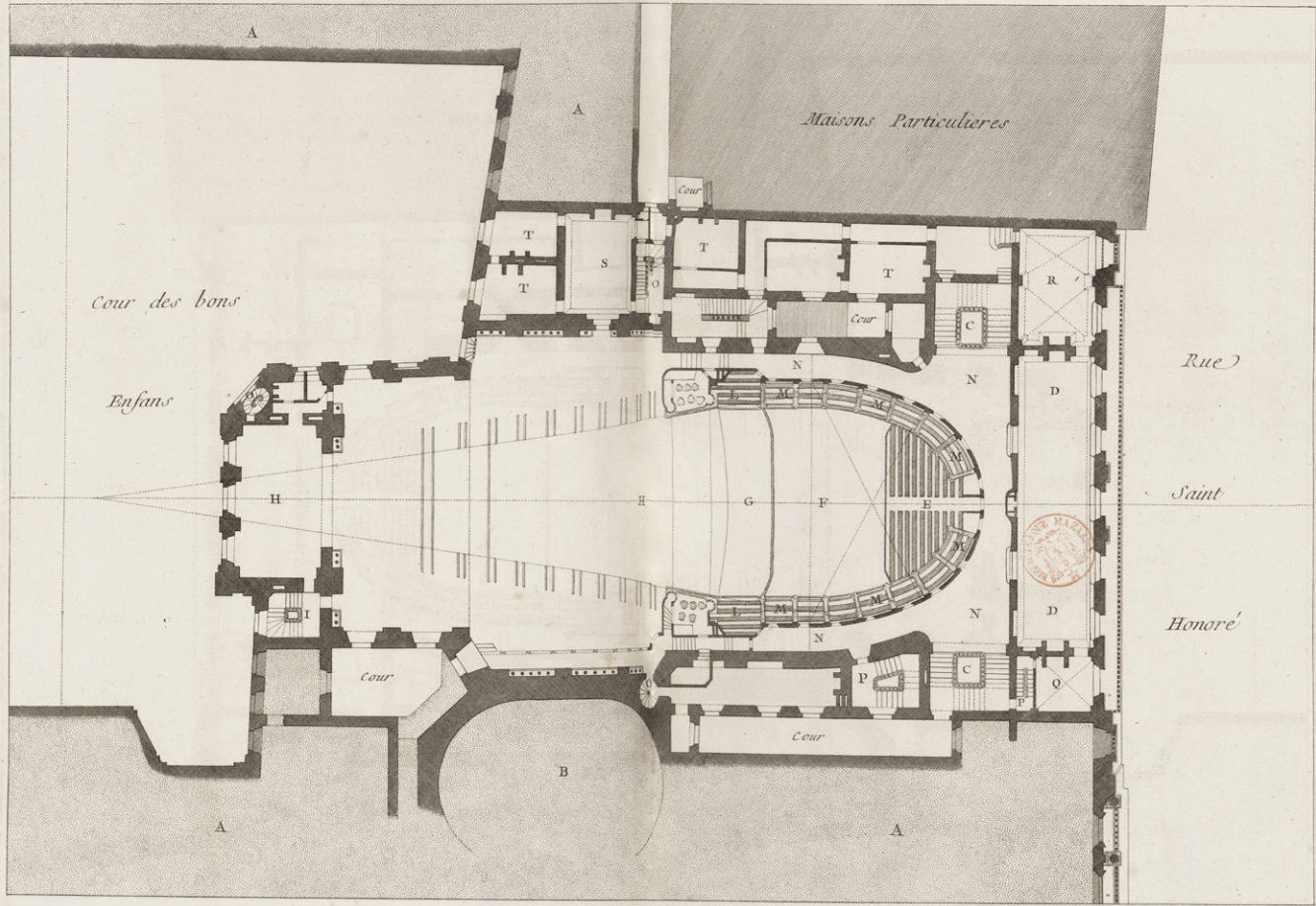
Armide, elle, réalise au fil des réécritures le programme suggéré par le Tasse lui-même : « obtenir par ses charmes et son beau visage plus que Circé ou Médée par leurs artifices » (*La Jérusalem délivrée*, Livre IV, 86).

*La version longue de cet article est parue dans Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses, éd. Véronique Léonard-Roques, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.*

## NOÉMIE COURTÈS

Après une thèse sur *L'Écriture de l'enchantement - Magie et magiciens dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle* publiée chez Honoré Champion en 2004, Noémie Courtès a étudié plusieurs figures magiques et édité plusieurs dramaturges du Grand Siècle. Elle enseigne aujourd'hui en Classe préparatoire.

# L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE EN 1777



Salle de l'Opéra au Palais-Royal, planche de *L'Encyclopédie*, volume X



## LES DIRECTEURS

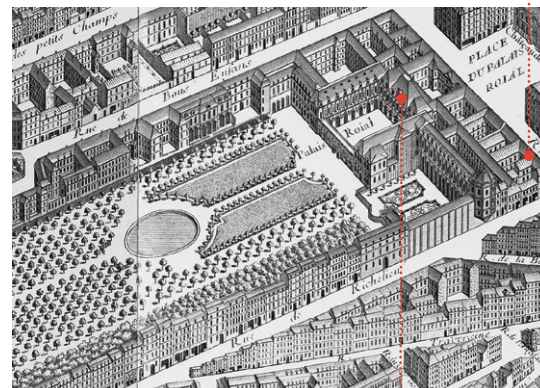
**Pierre Montan-Berton**  
(1727-1780)

Maître de musique de la Chambre du roi, compositeur et premier batteur de mesure (chef d'orchestre) à l'Opéra depuis 1755, il dirige l'institution à plusieurs reprises : en 1767 avec Trial, de 1769 à 1776 avec Dauvergne et Joliveau, seul de 1776 à 1777, et encore en 1780. Comme compositeur, il contribue surtout à des arrangements : « il s'est donné peu d'opéras depuis quinze ans, à l'exception des nouveaux, où il n'ait travaillé, soit pour les coupures ou augmentations jugées nécessaires, soit pour ajouter aux effets de l'orchestre, et il y a de lui plusieurs morceaux de musique fort connus. » (*Anecdotes dramatiques*, 1775). En 1777, il programme une saison majoritairement gluckiste avec *Orphée*, *Alceste* et *Iphigénie en Aulide* donnés tous les mois, et *Armide* joué 21 fois à partir du 23 septembre.

**Jacques de Vismes du Valgay**  
(1745-1819)

De 1778 à 1779, cet entrepreneur proche de Marie-Antoinette tente de redresser la situation financière de l'Opéra. Il s'appuie sur Piccinni pour relancer la programmation d'opéra *buffe* si contestée au milieu du siècle, lors de la « querelle des Bouffons ». Autour de titres sérieux principalement signés Gluck, Piccinni et Rameau (reprise de *Castor et Pollux*), il programme des ballets (dont *Les Petits Riens* de Mozart, alors à Paris) et invite des Bouffons italiens à jouer, deux soirs sur quatre, quinze ouvrages de Paisiello, Sacchini, Traetta et Piccinni. Il confie à son frère la révision d'*Amadis*, livret de Quinault, pour Jean-Christophe Bach. Enfin, il met en œuvre la confrontation de Gluck et Piccinni avec leurs deux *Iphigénie en Tauride*. Cette politique d'ouverture, une forte opposition interne et un déficit croissant précipiteront son départ.

Emplacement de  
l'actuelle salle de la  
Comédie-Française



Bâtiment de l'Opéra  
de 1673 à 1781, sur  
l'emplacement actuel  
du Conseil d'État

**« On donne l'Opéra quatre fois la semaine, savoir le dimanche, le mardi, le jeudi & le vendredi. Il y a bal à l'Opéra tous les dimanches, depuis la Saint-Martin jusqu'à l'Avent, & depuis les Rois jusqu'à la fin du Carnaval. Il commence à minuit, & finit à 7 heures du matin. »**

## LE RIVAL



### Niccolò Piccinni (1728-1800)

Prolifique compositeur napolitain, en particulier dans le répertoire de l'*opera buffa*, il est joué dans toute l'Europe lorsque Marie-Antoinette l'invite à Paris. Son premier opéra français, *Roland*, sur un livret de Quinault, lui rapporte un vif succès en 1778, suivi par ceux d'*Iphigénie en Tauride* (deux ans après la création de Gluck sur le même livret) et de *Didon*. En 1778, il est nommé *maestro di musica* à la tête des onze « Bouffons » engagés pour présenter le répertoire italien à l'Opéra. Ce printemps-là, les représentations de ses *Finte gemelle* sont agrémentées d'un ballet, *Les Petits Riens*, composé par un certain Wolfgang Amadeus Mozart dont ce sera la seule partition commandée par l'Opéra.

« Les ballets d'Armide sont d'une composition ingénieuse et pittoresque ; ils font honneur à M. Noverre. »

*Mercure de France*, octobre 1777



.....  
Un ballet à l'Opéra dans les années 1780 : l'orchestre est installé au niveau du parterre, et les musiciens jouent vers la scène.

## LES ALLIÉS



### Jean-Georges Noverre (1727-1810)

Danseur, chorégraphe, maître de ballet et théoricien, Noverre contribue à la naissance du ballet moderne qu'il affranchit des spectacles d'opéra, en développant la pantomime et l'expressivité. Grâce à lui, le « ballet d'action » devient un art autonome et l'Opéra peut dès lors programmer des soirées uniquement chorégraphiques. Commencée à l'Opéra-Comique, sa carrière s'achève à l'Opéra après des étapes clés à Lyon (où il a créé en 1760 son ballet *Renaud et Armide*), Stuttgart et Vienne. Le jour de sa naissance, 29 avril, est depuis 1982 la Journée internationale de la danse.

**« Gluck courait, comme un possédé, d'un bout de l'orchestre à l'autre, tantôt c'étaient les violons, tantôt les basses, les cors, les altos, etc., qui rendaient mal son idée. Il les arrêtait tout court, leur chantait le passage en y mettant l'expression qu'il demandait, et les arrêtait bientôt encore en criant de toutes ses forces : « Cela ne vaut pas le diable ! » Je vis plusieurs fois le moment que tous les violons et autres instruments voleraient à sa tête. »**

*Témoignage de Mannlich*

### Les musiciens

Les créations de Gluck entraînent une mutation de l'orchestre de l'Opéra, riche d'une soixantaine de musiciens. Gluck favorise l'introduction du trombone, instrument allemand, et de la harpe, modernisée en Allemagne, qui accompagne le rôle d'Orphée. Dans *Armide*, Gluck abandonne le clavecin, rendant obsolète la distinction entre le « petit chœur » exécutant le continuo et le « grand chœur » du reste de l'orchestre - ce qui permettra la réorganisation de l'orchestre en pupitres. Enthousiasmés par son écriture expressive qui bénéficie à chacun (la flûte accompagne l'éveil des sentiments de Renaud, la clarinette la magie d'*Armide*), « les musiciens de l'Opéra ne voulaient pas profiter du règlement qui permettait alternativement à un tiers de l'orchestre de s'absenter pendant les répétitions » (Berlioz).

## LES SOLISTES



### Rosalie Levasseur (1749-1826)

Entrée à l'Opéra en 1766, elle crée les rôles d'Amour (*Orphée et Eurydice*), Armide, Alceste et Iphigénie (*en Tauride*). On dit d'elle que, « meilleure actrice de la scène », elle fait « comprendre la musique du chevalier Gluck ». Maîtresse de l'ambassadeur d'Autriche, elle a pour rivale Sophie Arnould qui crée *Iphigénie en Aulide* et *Orphée et Eurydice*. Elle crée aussi le rôle d'Armide dans le *Renaud* de Sacchini en 1783, deux ans avant sa retraite anticipée.



### Marie-Joséphine Laguerre (1754-1783)

À partir de 1778, elle chante Armide en alternance avec Levasseur, après une prise de rôle difficile : « Ayant voulu jouer le rôle d'Armide, qui n'était pas dans son genre, elle atteignit à peine la fin de la pièce qu'elle tomba sans connaissance sur la scène, avant d'avoir chanté les derniers vers de son rôle. Elle resta un temps considérable dans cet état d'anéantissement. » (*Les Spectacles...*)

## ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

COMME nous avons déjà rendu compte, dans les Calendriers des deux dernières années, de l'Arrêt du Conseil qui accorde à M. de VISMES la concession de l'entreprise de l'Opéra pendant 12 années, nous n'en ferons plus mention dans celui-ci. Mais nous y suppléerons dans l'Article *Orchestre*, par des notes qui, mises en usage, doivent contribuer à la plus grande perfection de l'objet qu'on y traite.

É T A T  
D E S P E R S O N N E S  
Qui composent l'Académie Royale  
de Musique.

RÉGISSEUR GÉNÉRAL.

Par Arrêt du Conseil d'État du Roi,  
du 9 Février 1779.

M. DE VISMES DU VALGAY, Ecuyer,  
hôte de l'Académie Royale de Musique,  
rue de la Feuillade.

Dans la brochure *Les Spectacles de Paris ou Calendrier des théâtres*, on trouve le répertoire, les organigrammes et les adresses des employés administratifs et artistiques des théâtres parisiens. Tous vivent à moins de deux kilomètres du Palais-Royal.

O P E R A. 9

DIRECTEUR

M. Granier, à l'Hôtel de l'Académie Royale  
de Musique, rue de la Feuillade.

Maîtres de Musique au Théâtre.

MM.

Goffec, rue des Moulins.  
Delafuze, rue sainte Anne.

C H A N T.

Premiers Sujets.

MM.

↳ Larrivée, rue & Chaussée d'Antin.  
↳ Le Gros, rue de l'Evêque.  
↳ Durand, rue Cadet, N<sup>o</sup>. 13.

MESDEMOISELLES.

Duplant, rue de Richelieu.  
Beaumesnil, Chaussée d'Antin.  
↳ Levasseur, rue de Monsieur.  
↳ Duranci, Fauxbourg Saint Laurent.  
↳ Laguerre, rue neuve des petits Champs.

Remplacemens.

MM.

Tirot, rue Traversière Saint Honoré.  
Lainé, rue neuve des petits Champs.  
Moreau, rue Traversière, chez le Teinturier.

M L L E S.

De S. Huberty, rue du Mail.  
Girardin, C. rue Traversière, S. Honoré.

A v

Henri Larrivée (1737-1802)

Basse-taille soliste de l'Opéra de 1755 à 1786, il crée de très nombreux rôles dont Agamemnon (*Iphigénie en Aulide*), Hercule (*Alceste*), Ubalde et les Oreste (*Iphigénie en Tauride*) de Gluck et de Piccinni. « Son chant, son débit étaient purs, motivés et sentis avec exactitude, un soin qui annonçait l'étendue de son intelligence. »

Joseph Legros (1739-1793)

Entré à l'Opéra en 1764, il s'illustre dans Rameau et devient bientôt un interprète fétiche de Gluck, qui adapte pour sa voix de haute-contre le rôle d'Orphée, puis lui confie ceux d'Achille (*Iphigénie en Aulide*), Admète (*Alceste*), Renaud et Pylade (*Iphigénie en Tauride*). Il crée aussi plusieurs rôles pour Piccinni, et enfin le rôle-titre du *Renaud* de Sacchini en 1783. L'année de la création d'*Armide*, il prend la direction du Concert Spirituel, où il promeut Haydn et Mozart, commandant à ce dernier sa Symphonie en ré majeur n<sup>o</sup> 31 K.297 « Paris ».



« On me donnera au moins deux mois, quand je serai à Paris, pour former mes acteurs et actrices ; je serai le maître de faire faire autant de répétitions que je croirai nécessaires ; on ne laissera doubler aucun rôle, et on tiendra un autre opéra tout prêt, au cas que quelque acteur ou actrice soit incommodé. »

Lettre de Gluck publiée dans *L'Année littéraire* de 1776

# GLUCK À PARIS : QUELLE RÉVOLUTION ?

---

Entretien avec **Timothée Picard**

## DANS QUEL CONTEXTE POLITIQUE GLUCK SÉJOURNE-T-IL À PARIS ?

Dès les années 1760, Gluck souhaite travailler à Paris. En 1770, Marie-Antoinette d'Autriche épouse le dauphin de France et s'établit à Versailles. Elle va bientôt vouloir marquer sa présence. Elle aime l'opéra italien et va favoriser les compositeurs vedettes que sont Gluck, Piccinni et Sacchini, qui viendront successivement travailler à l'Opéra. Comme elle, Gluck sert d'une certaine façon la diplomatie impériale : il illustre dans la grande nation qu'est la France le rayonnement du Saint-Empire romain germanique sur lequel règne Joseph II, frère de la dauphine.

Gluck arrive à Paris le 20 novembre 1773. La création d'*Iphigénie en Aulide* sur un livret français de Du Roullet a lieu le 19 avril 1774. Marie-Antoinette et la Cour y assistent, dans une effervescence qui rappelle la première du *Barbier de Séville* l'année précédente. En Europe, le théâtre

cristallise de plus en plus des enjeux qui pourraient, en France, « ébranler l'État », annonce Beaumarchais. La dauphine écrit à sa sœur : « On se divise, on s'attaque comme si c'était une affaire de religion ». Car aussitôt fleurissent discussions et débats, privés dans les correspondances, publics par voie d'édition. Cela n'a rien de nouveau : la France culturelle des Lumières a vécu au rythme des créations et des querelles. Pour les recettes de l'Opéra, c'est toujours une aubaine !

Sur ce, Louis XV meurt le 10 mai. La publication de la partition d'*Iphigénie* est reportée, par convenance et le temps d'inscrire une dédicace au nouveau roi. *Orphée et Eurydice*, version française de l'opéra créé à Vienne en 1762, est donnée le 2 août suivant. Elle sera dédiée à la nouvelle reine : « Madame, comblé de vos bienfaits, le plus précieux à mes yeux est celui qui me fixe au milieu d'une nation d'autant plus digne de vous posséder qu'elle sait tout le prix de

vos vertus. Honoré de votre protection, je dois sans doute à cet avantage les applaudissements que j'ai reçus ». C'est vrai, le séjour de Gluck à Paris sera associé au nouveau règne, et en particulier - en tant que Viennois - à l'aura de sa royale protectrice.

## DANS LES ANNÉES 1770, OÙ EN SONT LES DÉBATS MUSICAUX EN FRANCE ?

Depuis longtemps, intellectuels, amateurs et parfois artistes opposent l'art italien et l'art français. Les discussions sont vives depuis la naissance de l'opéra français ! Dernier grand débat esthétique, la « querelle des Bouffons » a occupé une partie des années 1750. Rameau et Rousseau y ont été mêlés - et confrontés - à des titres divers. Pour résumer, on attribue la beauté vocale et le plaisir musical aux Italiens, l'intelligence dramatique et le respect des paroles aux Français. Aux Allemands plus récemment impliqués, on concède puissance et couleurs instrumentales.



Le Palais-Royal vu du jardin avec, dans l'aile gauche, l'Opéra, au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dès lors que Gluck vient présenter à Paris un ouvrage (*Iphigénie*) écrit en français à Vienne, dès lors que son librettiste Du Roullet annonce qu'il démontrera la musicalité de la langue française, Gluck semble avoir choisi son camp. Le chroniqueur anglais Charles Burney compare donc son succès à celui de Rameau dans les années 1730.

Or Gluck veut réformer l'opéra en général, et même « produire une musique propre à toutes les nations, faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales ». Il veut, écrit-il dans sa dédicace d'*Orphée*, faire de la musique une « langue universelle ».

Sa démarche et ses œuvres ne vont pourtant qu'intensifier les débats. Les amateurs de musique italienne l'étrillent, tel Marmontel invoquant les caractères « allemands » de sa musique : « On parle beaucoup de la force, de

l'énergie, de la vigueur des sons que M. Gluck tire de son orchestre, et il faut avouer que jamais personne n'a fait bruire les trompes, ronfler les cordes et mugir les voix comme lui. Mais qui sait si la mélodie et l'harmonie italiennes n'ont pas aussi dans leur simplicité quelque force, avec moins d'efforts ? »

Les amateurs d'opéra français ne l'adoptent pas tous. Sa musique est-elle aussi dévouée aux paroles des poèmes que celle de Lully, ou même celle de Rameau ? C'est là un critère majeur pour juger l'opéra en France.

### **CETTE ATMOSPHÈRE HOULEUSE IMPLIQUE D'AUTRES COMPOSITEURS...**

En 1776 s'ouvre en effet une nouvelle querelle, celle « des gluckistes et des piccinnistes ». À l'invitation de l'Opéra, Piccinni, qui a triomphé dans la Péninsule, a accepté de venir défendre

la cause de l'art italien, suave, sensuel et plaisant. L'institution organise l'affrontement par deux fois, en proposant d'abord aux compositeurs deux livrets différents, *Armide* à Gluck et *Roland* à Piccinni, puis en les programmant sur le même sujet, *Iphigénie en Tauride*.

La première joute, qui remplit les caisses de l'Opéra, focalise tant l'attention publique que le séjour à Paris d'un autre musicien passe presque inaperçu - il ne donne à l'Opéra qu'un acte de ballet. Il s'agit de Mozart, logé chez le piccinniste Grimm. L'ex-prodiges de 22 ans reçoit de son père anxieux, qui observe tout depuis Salzbourg, une mise en garde : « Si Gluck, si Piccinni sont là, tu éviteras de frayer avec eux, et tu ne noueras pas d'amitié non plus avec Grétry ! ». Frustré dans ses ambitions, Mozart lui répond : « Je connais mon affaire - eux aussi - c'est assez ! Les Français sont et restent des ânes, ils ne sont capables de rien et sont obligés d'avoir recours à des étrangers ». Il ne rencontrera Gluck qu'en 1782, à Vienne...

### **ARMIDE INAUGURE DONC LA NOUVELLE QUERELLE...**

Lorsque Gluck rentre de Vienne à Paris en mai 1777 pour superviser les répétitions, Piccinni est établi à Paris



.....  
 La reine Marie-Antoinette en 1777. Âgée de 22 ans, elle ne manque pas une représentation d'*Armide*.

« Après avoir fait plus de 40 opéras italiens qui ont eu le plus grand succès sur les théâtres où cette langue est admise, M. Gluck s'est convaincu, par une lecture réfléchie des anciens et des modernes et par de profondes méditations sur son art, que les Italiens s'étaient écartés de la véritable route dans leurs compositions théâtrales ; que le genre français était le véritable genre dramatique musical, que s'il n'était point parvenu jusqu'ici à sa perfection, c'était moins aux talents des musiciens français vraiment estimables qu'il fallait s'en prendre qu'aux auteurs des livrets qui, ne connaissant point la portée de l'art musical, avaient préféré l'esprit au sentiment, la galanterie aux passions, et la douceur de la versification au pathétique de situation... D'après ces observations, M. Gluck s'est indigné contre les assertions hardies de ceux de nos écrivains fameux\* qui ont osé calomnier la langue française, en soutenant qu'elle n'était pas susceptible de se prêter à la grande composition musicale. Personne, sur cette matière, ne peut être jugé plus compétent que M. Gluck : il possède parfaitement les deux langues, et quoiqu'il parle la française avec difficulté, il la sait à fond ; il en a fait une étude particulière ; il en conçoit toutes les finesses, et surtout la prosodie, dont il est très scrupuleux observateur. »

Du Rouillet, lettre du 1<sup>er</sup> août 1772  
 au directeur de l'Opéra de Paris

\*J.-J. Rousseau

depuis cinq mois et prépare son *Roland*, sur une adaptation par Marmontel du livret de Quinault jadis écrit pour Lully. Il en a déjà fait entendre des extraits à Marie-Antoinette, séduite.

Si les gluckistes et les piccinnistes ont entamé le débat d'idées – à coup d'opuscules comme ce *Problème qui occupe la capitale de la monarchie française, on demande si M. Glouck est plus grand musicien que M. Piccinni* –, les compositeurs s'affrontent sur des enjeux plus matériels. Gluck n'est pas un tendre : il s'inquiète des faveurs, des appointements et du traitement

concedés à son rival. Il va aussi jusqu'à déclarer à l'Opéra qu'il a brûlé de dépit un *Roland* commencé plus tôt. L'existence de cet opéra reste à prouver, mais ses partisans peuvent ainsi déplorer l'*Orlando* de Gluck, qui n'aurait pas manqué de surpasser l'*Orlandino* de Piccinni...

La création d'*Armide* le 23 septembre oppose néanmoins d'abord Gluck aux partisans du modèle français. Sur la question des récitatifs surtout : sobres et déclamatoires chez Lully, ils étaient accompagnés du seul continuo, tandis que Gluck les dramatise et les intègre

par l'orchestration au reste de la partition.

Quasi mort d'inquiétude, Piccinni va obtenir un très beau succès avec *Roland* le 27 janvier 1778 ! Il est pourtant injustement tombé dans l'oubli, ce qui permit ce sarcasme à Debussy dès 1903 : « Piccinni est tellement oublié qu'il a dû prendre le nom de Puccini pour arriver à se faire jouer à l'Opéra-Comique »... Malgré son renom et sa magnifique carrière, on lui a systématiquement attribué le rôle de numéro deux en France. Début 1778, Voltaire, âgé de 80 ans, faisait un retour triomphal à



Paris. Gluck lui rendit visite, et quelques heures après ce fut le tour de Piccinni. À l'annonce de son nom, Voltaire aurait dit : « Ah ! Ah ! il vient après Gluck ! Cela est juste »...

### QU'EST-CE QUI EST AU CŒUR DE LA RÉVOLUTION GLUCKISTE : LA FORME DE L'OPÉRA ? SON LANGAGE ? SA FAÇON DE TOUCHER LE PUBLIC ?

Ce qui est en jeu, c'est un bouleversement de la sensibilité, dans son expression artistique comme dans le rapport du spectateur à l'œuvre. Gluck est très souvent qualifié de « génie » parce qu'il soumet les conventions à son inspiration. « Pour qu'une chose soit belle, expliquait Diderot dans l'*Encyclopédie* (article « Génie »), selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître ; pour être du génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée, qu'elle ait l'air irrégulier. »

Les moyens qu'emploie Gluck pour atteindre à l'émotion sont âprement discutés. Dans son *Essai sur les révolutions de la musique en France* (1777), Marmontel assigne à l'œuvre de viser non seulement « l'émotion, mais le plaisir qui l'accompagne. Ce n'est donc pas assez que l'émotion soit forte, il faut encore qu'elle soit agréable. » Ce

terme d'« agréable » n'est pas celui qui sied le mieux à Gluck. La Harpe qualifie l'opéra *Armide* de « criailerie monotone et fatigante » et a ce mot célèbre : « Je ne viens point [à l'Opéra] entendre le cri de l'homme qui souffre ». Ce cri, Gluck le réclamait précisément à Le Gros chantant Orphée dès le lever du rideau à l'acte I : « Criez comme si on vous coupait une jambe ! »

Au génie, qui anime l'artiste et ses interprètes, doit répondre la sensibilité du spectateur qui ouvre son âme à la musique, cette sensibilité dont Rousseau fait l'éloge, désignant précisément l'art comme religion du cœur, et la musique comme un langage universel parce qu'émotif. Pour la philosophe Catherine Kintzler, l'art de Gluck répond à la pensée de Rousseau. Rousseau ne se serait-il pas exclamé, d'après La Harpe : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose ? »

Sophie Arnould, interprète d'Iphigénie puis d'Eurydice, l'a bien formulé : Gluck « est le musicien de l'âme ; il saisit toutes les modulations propres à former l'expression des sentiments et des passions », et elle précise : « surtout la douleur ». L'art musical de Gluck suscite un plaisir nouveau,

douloureux précisément, celui que Julie de Lespinasse décrit dans ses lettres : « J'ai répandu des larmes, mais elles étaient sans amertume. Oh ! quel art divin ! La musique a été inventée par un homme sensible qui avait à consoler des malheureux... Je dirais presque qu'elle me fait jouir de mes regrets et de mon malheur. Dans les temps les plus heureux de ma vie, la musique n'avait pas pour moi un tel prix... » Cette vertu consolatrice de la musique explique que Marie-Antoinette chantera des airs d'*Armide* pendant sa détention au Temple, quinze ans après la création. Pour l'heure, cette jouissance dans l'émotion esthétique est nouvelle en 1777. Elle ne peut que déstabiliser ceux qui vont se divertir à l'Opéra. Ce trouble de l'âme préfigure les émotions romantiques.

### TIMOTHÉE PICARD

Dramaturge et conseiller artistique du Festival d'Aix-en-Provence, Timothée Picard est notamment l'auteur chez Actes Sud de *Christoph Willibald Gluck* (2007), *Verdi - Wagner, imaginaires de l'opéra et identités nationales* (2013) et *Olivier Py, Planches de salut* (2018) ; et de *La Civilisation de l'opéra : sur les traces d'un fantôme* (Fayard, 2016).

# ANGE OU DÉMON ? NON, UNE FEMME BIEN SÛR !

---

Par **Julien Garde**

Pour le Parisien des Lumières un brin nostalgique, *Armide* représente en 1777 une gloire nationale, un modèle absolu du drame chanté mis en place par Lully et son librettiste Quinault un siècle auparavant. *Armide* est également un parfum, une ambiance, un idéal de charme et d'enchantement, même si en cette fin de siècle, il s'est perdu quelque part entre les scènes galantes de Watteau et le charme des peintures de Boucher. *Armide* l'enchanteresse est même, pour le lulliste chevronné Nougaret, auteur de la parodie *Armide à son tailleur* (1778), le souvenir de la femme d'esprit et courtisane Ninon de Lenclos. À l'évidence, l'héroïne de Gluck n'est assurément pas celle que les Parisiens de Louis XVI attendent. D'aucuns conviennent que la « poésie charmante » de Quinault n'est que peu favorable au tudesque compositeur rompu à la musique dramatique, et Gluck a beau revendiquer que son

*Armide* produit une « voluptueuse sensation », les *Mémoires secrets* (chronique de la période 1762-1787, initiée par Bachaumont) estiment que le compositeur n'a pas su « [conformer] sa mélodie au charme des paroles ».

Gluck connaît l'œuvre de Lully, mais s'il s'attache à remettre en musique le célèbre livret de Quinault, ce n'est pas pour se remémorer le souvenir ému d'une perfection lyrique, mais pour proposer des solutions dramatiques à l'opéra français à bout de souffle. La peinture psychologique d'*Armide* se détourne du modèle lulliste au profit d'autres références. Parmi celles-ci, le personnage de Circé, qu'il a précédemment traité dans son *opera seria Telemaco* (créé à Vienne en 1765) et qui lui inspire les scènes de terreur et de pathétique ; ou encore les Nymphes de son ballet *Cythère assiégée*, qui lui assurent la peinture du tendre et du sensuel. Mais Gluck

ignore probablement que les Lumières françaises n'associent que rarement les figures d'*Armide* et de Circé, tant la première bénéficie du modèle de charme et de séduction imposé par Lully, quand la seconde demeure une effroyable croqueuse d'hommes. Quant à sa *Cythère assiégée*, créée à Vienne en 1759, parodie de l'*Armide* de Quinault écrite par Favart pour la Foire Saint-Laurent en 1738 (sous le titre *Le Pouvoir de l'amour* ou *Le Siège de Cythère*), elle a laissé les Parisiens de marbre lors de sa présentation à l'Opéra sous la forme d'un opéra-ballet en 1775, Gluck étant passé à côté de la saillante énergie du livret.

En vérité, en 1777, le personnage d'*Armide* s'affirme à nouveau comme une révolution en soi. Résolument libre et autonome, il refuse l'allégeance au modèle lulliste, il méprise les codes du charmant tel qu'il est porté par l'opéra italien, et il balaie les préceptes



.....  
*Armide découvre Renaud endormi, par Tiepolo, 1742*



.....  
Renaud abandonnant Armide, d'après  
Charles-Antoine Coypel, mi-XVIII<sup>e</sup>

naissants d'une musique dramatique genrée. Modèle de sensibilité et d'universalité, l'enchanteresse livre le désespoir d'une femme en proie à l'amour.

### Rusée par nature ?

« La nature veut que la force et la ruse se combattent pour se maintenir à peu près en équilibre. Samson fut captivé par Dalila, Hercule fila aux pieds d'Omphale, Renaud fut paré de fleurs par les mains d'Armide ; mais tous ces terribles héros s'enfuirent avec leur courte honte, comme Adam du paradis terrestre, et leurs séductrices virent que leur force unique est dans notre faiblesse. »

Pour l'auteur de ces mots, le célèbre compositeur d'opéras-comiques Grétry, il est dans la nature des femmes de ruser en jouant de leur talent pour l'amour. C'est également ce que défend l'homme de lettres anti-gluckiste Marmontel lorsque dans ses *Mémoires* il déplore être victime d'une femme qui aurait produit sur lui une « sorte d'enchantement mille fois au-dessus de tous ceux des Armides que j'avais cru voir dans le monde. » Ces deux figures des Lumières abusent, semble-t-il, du goût de l'époque pour la définition et l'essentialisation, mais

ils ne sont pas les seuls. Dans son article « Femme » de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, le dramaturge Desmahis constate, à propos des femmes, que « leur âme semble n'avoir été faite que pour sentir, elles semblent n'avoir été formées que pour le doux emploi d'aimer. » La cause de ce sens inné pour l'amour ? La « délicatesse [de leurs] organes ». Quant à la prédisposition pour la ruse, Desmahis la déduit d'une part de la « condition naturellement subordonnée » des femmes – comprendre leur infériorité par rapport à l'homme –, d'autre part de l'indigente éducation qui leur est offerte et qui les réduit à devoir abuser de leurs charmes pour résister à la brutalité de la société. Ce portrait, auquel semble souscrire Marmontel et Grétry, laisse sans voix. Mais il ne rend pas justice à la complexité de leur position. Grétry par exemple formule un certain nombre d'attaques à l'attention des femmes, tout en soutenant courageusement les velléités de certaines compositrices, dont sa propre fille Lucile. Afin de mieux saisir le regard que Grétry porte sur la femme, il faut le rapprocher du goût pour le naturel, c'est-à-dire de la recherche de ce que seraient les choses *par nature*. Grétry s'interroge sur ce que pourraient être les caractéristiques

inhérentes aux femmes pour en offrir à l'opéra-comique l'image la plus *naturelle*, autrement dit, la plus *vraie* et de fait, la plus touchante.

Gluck réalise un pas de côté par rapport aux deux figures représentatives de l'opéra-comique français que sont Grétry et Marmontel. La recherche de caractéristiques supposées masculines et féminines ne fait pas le poids face à l'intérêt que représente le *sentiment* : l'enchanteresse de Gluck ne représente pas un modèle de ruse féminine, comme semblent le suggérer Grétry et Marmontel, elle est seulement une femme éperdument amoureuse de Renaud. C'est d'ailleurs ce que confirme le compositeur lui-même lorsqu'il souligne le soin qu'il apporte à la peinture de la singularité et de la psychologie des personnages : « j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages, de manière que vous connaîtrez d'abord, à leur façon de s'exprimer, quand ce sera Armide qui parlera, ou une suivante, etc. »

Étonnamment, la violente querelle qui suit les premières représentations de l'œuvre délaisse la question de la peinture psychologique et de l'intérêt porté au sentiment. Seules quelques fulgurances rappellent que le drame

gluckiste avance au gré des affects auxquels les personnages sont livrés, comme ce journaliste du *Journal de musique* qui conclut, après avoir décrit les cinq actes de l'opéra : « telle est l'histoire fidèle des sensations que nous a fait éprouver ce célèbre opéra. »

Dès lors, la tragédie ne réside pas dans l'échec de la ruse ou dans la défaite de l'enchanteresse, mais dans l'incapacité d'Armide à gérer – et surtout maîtriser – ses sentiments. Gluck évite ainsi de livrer l'héroïne au jugement moral, car en refusant de placer la ruse au centre du drame, il balaie les condamnations que les Lumières formulent à l'encontre de cette soi-disant caractéristique féminine. Ce n'est pas un hasard si dans *L'Opéra de Province*, parodie d'*Armide* jouée à l'Opéra-Comique en décembre 1777 (et signée Barré, Desprès et Piis), Renaud, alias Rigaut, est étudiant en droit, tandis qu'Armide, alias Adélaïde, est chanteuse d'opéra, c'est-à-dire femme aux mœurs plus que douteuses. Lacépède, musicien, naturaliste et homme politique des Lumières, est encore plus direct sur les dangers que la ruse des femmes – et notamment Armide – représente pour l'homme :

« Heureux le jeune homme, (...) lorsque les passions si dangereuses, si vives à cet âge des erreurs, ne s'emparent de son âme et ne la livrent pas en proie à toutes les illusions (...) ! Elle commence par le séduire ; (...) elle conduit ses pas dans une route en apparence semée de fleurs (...) : c'est Armide qui conduit Renaud dans une île enchantée, qui le retient éloigné de ses guerriers, de son devoir et de sa gloire, l'enlace dans des chaînes dont bientôt il sentira tout le poids. »

#### **Avec ou sans enchantement ?**

Puisque la ruse n'est plus au cœur de l'ouvrage, le recours à l'enchantement devient secondaire, pour ne pas dire obsolète. Cette remise en question du merveilleux représente l'un des éléments déclencheurs de la querelle qui suit la création de l'œuvre. Jusqu'alors, *Armide* représentait le sujet que les partisans du merveilleux brandissaient lorsqu'il s'agissait de justifier l'enchantement à l'opéra. Ainsi, lorsque Marmontel soutient que le passage de la tragédie parlée à la tragédie chantée nécessite le recours au merveilleux, c'est l'exemple d'*Armide* qu'il utilise : « le poète épique [s'empare du sujet] ; et au lieu d'une reine tout naturellement belle, sensible, intéressante, il en fait

une enchanteresse. » La *Correspondance littéraire*, périodique animé par Grimm et Diderot, note également en 1776 que le merveilleux « est essentiellement nécessaire, comme dans *Armide* », au nom du fait que « chaque art a ses ressources qui lui sont particulières ». Lisez : y'a pas moyen que l'opéra morde sur le pré carré de la tragédie !

En délaissant pour partie la nature enchantée d'*Armide*, c'est également la distance qui sépare la scène du spectateur qui vole en éclat. L'enchanteresse n'est plus la femme rusée de Desmahis, celle qui se cache derrière ses artifices : c'est l'amante désemparée qui se livre en toute vérité, en toute transparence. Le choc du journaliste La Harpe est alors des plus légitimes : lorsqu'il lance, furieux, qu'à l'Opéra « je ne viens point entendre le cri de l'homme qui souffre », il manifeste la violence que cette nouvelle expression des affects peut exercer sur le Parisien des Lumières. Lorsqu'il préfère « une imitation embellie » de la nature par le recours au charme de la mélodie italienne, il souhaite éviter le contact trop frontal avec une expression des passions trop réaliste – dirions-nous aujourd'hui –, trop indécente. Mais voilà la simplicité

et le naturel que Gluck recherche : *Armide* s'exprime sans détour et sans affectation. Et quand le mensuel *L'Esprit des journaux* mentionne que le « génie trop vigoureux [de Gluck] n'a pu se plier à ces molles inflexions de la tendresse, à ces douces langueurs de la volupté, à ces soupirs des amants », il faut comprendre que ce que Gluck rejette, ce n'est pas l'expression de la tendresse, mais la galanterie dont bon nombre de contemporains regrettent la nature artificielle. L'intérêt croissant pour la douceur et l'authenticité du foyer domestique en est une des manifestations, à l'image de la Reine peinte en mère de famille par Vigée-Lebrun.

L'intensité d'expression, que les contemporains nomment *puissance*, est à la hauteur du bouleversement vécu par le personnage, mais une partie du public observe cette force d'expression comme une marque d'excès, voire de folie. C'est La Harpe qui voit dans l'héroïne de Gluck une sorcière plutôt qu'une enchanteresse. C'est Hidraot dans *L'Opéra de province* qui s'écrie, étonné des fureurs d'Adélaïde, « Quel Démon vous possède, et quel emportement ! ». C'est l'auteur d'*Armide à son tailleur* qui regrette le « chaos de chants aigus, laborieux ».

Gluck tient peut-être ici le véritable enchantement : par le refus de l'artifice et le recours à l'intensité d'expression, il bouleverse le spectateur.

### « Trop malheureuse Armide »

Loin de se limiter aux caractéristiques que l'on prête alors aux femmes, *Armide* se distingue avant tout par sa capacité à toucher. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Gluck offre ces vers à *Armide*, lorsqu'à la fin du troisième acte, elle décide de renoncer à la Haine : « Amour ! puissant Amour ! viens calmer mon effroi, Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi ! » Le spectateur est invité à ressentir de la compassion pour ce personnage pris d'assaut par l'amour et qui lutte en vain contre ses propres sentiments. N'est-ce pas de cette façon que Gluck parvient à faire du livret une tragédie dont il faut rappeler que les piliers énoncés par Aristote sont la terreur et la pitié ? La compassion s'établit dès lors comme le sentiment principal reçu par le spectateur, avant même celui du charme, de la séduction et de la volupté. En se moquant des « gémissements » qui secouent les partisans de Gluck, les *Mémoires secrets* n'ont-ils pas saisi ce changement de paradigme qui affecte à jamais la façon d'envisager le mythe d'*Armide* en France ? Dans cette fin de

siècle qui voit dans les larmes le moyen de rendre l'homme plus sensible, plus charitable et plus fraternel, Gluck propose un modèle de personnage qui ouvre la voie à la compassion, qui supplie de préférer la compréhension au jugement.

---

## JULIEN GARDE

Maître de conférences en musicologie à l'Université Toulouse - Jean Jaurès, spécialiste de la réforme de Gluck, Julien Gardé s'intéresse au drame lyrique des Lumières, et plus largement aux mutations de la musique du dernier XVIII<sup>e</sup> siècle.



---

*Armide détruit son palais,  
par Cochin d'après Restout, 1736*

NUMÉRO 250.  
JOURNAL DE PARIS.

Dimanche 7 SEPTEMBRE 1777, de la Lune le 7.

Lorsque le célèbre Chevalier Gluck s'est proposé de mettre en musique le poème d'*Armide*, tel qu'il parut en 1686, il a pu dire comme Armide elle-même :  
Je n'ai tenté jamais rien de plus difficile. En effet, comment atteindra-t-il cet ensemble harmonique, cette unité de ton, le principe, le secret et le charme de tous les arts ?  
Ce qui me rassure, c'est le génie

vaste du compositeur et ce talent qu'il a de donner à tous les objets leur couleur propre : il sera toujours vrai. Voilà ce que les Français, qui désiraient voir leur poète lyrique favori remplacé sur le théâtre dont il est le fondateur, peuvent attendre de l'homme de génie qui s'est prêté à leurs désirs.

Actualité musicale

NUMÉRO 267.  
JOURNAL DE PARIS.

Mercredi 24 SEPTEMBRE 1777, de la Lune le 24.

On a donné hier la première représentation d'*Armide*. On ne sait ce qu'on doit admirer le plus, ou la hardiesse avec laquelle M. Gluck a conçu le plan de son drame, ou l'art avec lequel il l'a exécuté. Toutes les parties de l'opéra étant enchaînées et subordonnées l'une à l'autre

avec un art aussi nouveau qu'étonnant. Les plus grandes beautés doivent naître de cet accord, aussi difficile à saisir par le public que par les acteurs et l'orchestre dans les premières représentations...

## AUTOMNE 1777, UNE CRÉATION MOUVEMENTÉE

« *Madame, Armide est bientôt fini, et vraiment ce sera superbe !* »

Gluck à la reine Marie-Antoinette, été 1777

« *Le Teuton est armé de la massue d'Hercule : qu'il assomme donc, s'il lui plaît, votre vieille musique française, mais au nom du Ciel, qu'il laisse vivre et prospérer notre illustre ami Piccini !* »

Abbé Galiani, novembre 1777



## LES PICCINNISTES



**Jean-François  
Marmontel (1723-1799)**

Académicien, encyclopédiste, arrangeur de livrets entre autres pour Piccinni et fin connaisseur de Quinault, il écrit le poème anti-gluckiste « Polymnie » et un *Essai sur les révolutions de la musique en France* qui met la querelle en perspective.



**Jean-François  
de La Harpe (1739-1803)**

Académicien, ami de d'Alembert et de Marmontel, il est rédacteur au *Mercur de France*. D'abord amateur de Gluck, il bascule dans le camp adverse en 1777.

Il arriva, le jongleur de Bohême,  
Il arriva, précédé de son nom !  
Sur les débris d'un superbe poème,  
Il fit beugler Achille, Agamemnon,  
Il fit hurler la reine Clytemnestre,  
Il fit ronfler l'infatigable orchestre...

Marmontel, « Polymnie », 1777

« Le rôle d'Armide est presque d'un bout à l'autre une criail-lerie monotone et fatigante. Le musicien en a fait une Médée et a oublié qu'Armide est une enchanteresse et pas une sorcière. Je voudrais des airs, car j'aime la musique que l'on chante et les vers qu'on retient. J'admire néanmoins vos chœurs, les ressources de votre harmonie... »

La Harpe, *Journal de politique et de littérature*, t. III, 1777

« J'ai été confondu en voyant que vous en aviez plus appris sur mon art en quelques heures de réflexion que moi après l'avoir pratiqué pendant 40 ans ! Si quelque mauvais esprit s'avisait de me dire : prenez garde qu'Armide furieuse ne doit pas s'exprimer comme Armide enivrée d'amour, je lui répondrais : je ne veux point effrayer l'oreille de M. de la Harpe ; je ne veux point contrefaire la nature, je veux l'embellir ; M. de la Harpe ne veut pas entendre le cri d'un homme qui souffre... »

Réponse de Gluck,  
*Journal de Paris*,  
12 octobre 1777

**« On a mis en problème s'il serait avantageux ou non qu'à nos parterres, comme à ceux d'Italie, les spectateurs fussent assis. On croit avoir remarqué qu'au parterre où l'on est debout, tout est saisi avec plus de chaleur. On croit que le spectateur assis serait plus réfléchi, moins susceptible d'illusion, plus indulgent peut-être. Mais que le parterre soit assis, les places en seront plus chères, il n'y aura plus la même liberté, la même ingénuité... la démocratie du parterre dégènera en aristocratie. »**

Marmontel, *Éléments de littérature*, 1787

**« Peut-être y a-t-il dans la capitale vraiment trop de ce qu'on appelle esprit... »**

Mercier, *Tableau de Paris*, I, 1781



## LES GLUCKISTES

### François Arnaud (1721-1784)

Membre de l'Académie française, il écrit en 1776 *La soirée perdue à l'Opéra*, essai consacré à la réception des œuvres de Gluck.



### Jean-Baptiste-Antoine Suard (1732-1817)

Il se lie d'amitié avec François Arnaud lorsqu'il dirige avec lui le *Journal étranger*. Ils défendent Gluck ensemble dans le *Journal de Paris* sous le nom de plume « L'Anonyme de Vaugirard ».

« Il est certain que M. Gluck a saisi le véritable système du drame lyrique. Il a senti qu'il fallait restreindre des deux tiers la durée de la représentation ; qu'un spectacle, fait pour l'âme et l'imagination, ne peut guère s'étendre au-delà de trois heures ; qu'en conséquence, un opéra ne comporte pas plus de trois actes, et doit être coupé de manière que le récitatif de chaque scène soit relevé par des airs d'expression. »

*Les Spectacles de Paris, 1780*

« Jamais on n'a livré une bataille plus terrible et plus discutée que celle que j'ai donnée avec mon opéra *Armide*. Les cabales contre *Iphigénie*, *Orphée* et *Alceste* n'étaient que des petites rencontres contre les troupes légères en comparaison. L'ambassadeur de Naples, pour assurer un grand succès à Piccinni, est infatigable pour cabaler contre moi, tant à la Cour que parmi la noblesse : il a gagné Marmontel, La Harpe et quelques académiciens pour écrire contre mon système de musique et ma manière de composer. M. l'abbé Arnaud, M. Suard et quelques autres ont pris ma défense, et la querelle s'est échauffée au point qu'après des injures, ils seraient venus aux faits, si les amis communs n'avaient mis l'ordre entre eux. »

Gluck à Mme de Fries, 16 novembre 1777

## DU CÔTÉ DES DAMES

« C'est la mode aujourd'hui. Des personnes qui ne pourraient pas battre un air en mesure, qui ne sauraient pas distinguer dans un prélude un accord faux d'une dissonance, dissertent savamment sur la composition, et même font des ouvrages pour prouver que Piccinni n'a point de talent, ou que Gluck est un barbare ! »

Mme de Genlis

« On s'arrache les yeux ici pour ou contre Gluck. Les parents, les amis se disputent et se brouillent au sujet de la musique... »

Marie-Jeanne Riccoboni à David Garrick,  
9 octobre 1777

« Il y a deux partis fort animés l'un contre l'autre, les Piccinniens et les Gluckistes. L'ambassadeur de Naples et Marmontel sont à la tête du premier. Le public n'a point encore décidé, mais l'*Armide* de Quinault, avec musique de M. Gluck, a eu 28 représentations. Nous verrons ce que produira le *Roland* de Piccinni... »

Mme du Deffand à Horace Walpole,  
21 janvier 1778

« Gluck composa son *Armide* pour faire une allusion flatteuse à la beauté de Marie-Antoinette. Je n'ai jamais vu Sa Majesté manifester plus d'intérêt à quoi que ce soit qu'à la réussite de cette pièce ! On peut dire qu'elle était l'esclave d'*Armide*. »

La princesse de Lamballe



« Il y a six endroits dans *Armide* qui forcent le public à perdre sa contenance et à s'emporter. Venez-y, Madame, voir tout ce tumulte : il vous amusera autant que l'opéra ! Hier, le parterre était si serré qu'un homme, à qui la sentinelle disait d'ôter son chapeau, lui a répondu : venez donc vous-même me l'ôter car je ne puis faire usage de mes bras. Cela a fait rire ! J'ai vu des gens sortant les cheveux délabrés et les habits baignés comme s'ils étaient tombé dans une rivière. Il faut être Français pour acheter un plaisir à ce prix-là ! »

Gluck à Mme de Fries, 16 novembre 1777



Français évaporés, que le spectacle attire,  
Plus j'observe vos goûts ; et moins je les admire ;  
Par quel transport étrange avez-vous résolu  
D'anéantir Lully pour un nouveau venu ?

Vêtue à la française, on m'admettait partout :  
L'on croyait voir en moi le modèle du goût.  
Faut-il donc qu'un habit italico-tudesque,  
Vienne rendre aujourd'hui ma figure grotesque ?

Nougaret, *Armide à son tailleur*, parodie de 1778

En 1777, La Harpe dénonce l'insubordination des spectateurs debout : « L'indécence de nos représentations tumultueuses doit faire place à l'ordre. Il n'y a qu'un moyen de prévenir la décadence du théâtre : c'est d'asseoir le parterre. » Ce sera chose faite à l'Opéra en 1794.

# ARMIDE EN SON JARDIN

---

Par **Noémie Courtès**

Le jardin est un motif au fort potentiel *merveilleux*, lequel est défini comme « tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature » (*Réflexions sur la poétique d'Aristote*

par le père Rapin en 1684). Dans la réalité, un jardin doit être plus riche que ce que la seule nature est capable de produire. Les réussites peuvent être spectaculaires à force

de travail et de soins. Dans la fiction, il suffit d'imaginer toutes les espèces végétales réunies en un même lieu, sans avoir à les cultiver : du jardin d'Eden au pays de Cocagne, ce rêve



---

Renaud brisant les charmes du  
jardin d'Armide, par Fragonard, 1763

d'abondance est un invariant dans nombre de mythologies. Parmi les personnages mis à l'honneur par le Grand Siècle français, l'enchanteresse Armide est indissociablement attachée à ses jardins. Si bien que le syntagme « jardin(s) d'Armide » devient alors une référence à la mode.

**Les jardins permettent de manifester le luxe et l'anormalité qui définissent une magicienne** : ils sont toujours fleuris, et des essences les plus rares. Les jardins sont depuis longtemps mythiques. L'Antiquité connaissait ceux d'Alkinoos (*Odyssée*, livre VII). La Chrétienté y ajouta le paradis terrestre (*Genèse*, 2, 8-14). Le Moyen Âge reprit le motif en miniature dans son *hortus conclusus*, parfois attaché à une magicienne comme Viviane, la bien-aimée de Merlin. À partir de la Renaissance, le succès du personnage d'Armide donne un nouvel élan à leur imaginaire. Torquato Tasso décrit son jardin dans *La Jérusalem délivrée*, épopée publiée en 1581.

Le domaine d'Armide est situé sur une île agrémentée de grottes, de fleurs et d'arbres. Il répondrait au modèle de l'île de Calypso (*Odyssée*, V) si en son centre ne se dressait une

montagne aux pentes enneigées et enténébrées, mais au sommet verdoyant. Là se trouve un palais où « il souffle en toute saison des vents frais et parfumés ». Mais ce n'est pas assez : le palais « est rond, et au cœur de son enceinte, et presque en son centre, se trouve un jardin dont les ornements dépassent les plus célèbres que l'on vit jamais fleurir. Il est entouré par une insaisissable et confuse succession de galeries qui sont l'ouvrage des démons, et l'on n'y accède que par les voies obliques de cet impénétrable et fallacieux enchevêtrement ». Après avoir passé ce labyrinthe, « eaux dormantes et ruisseaux de cristal, cent fleurs et cent plantes, mille herbes bigarrées, coteaux ensoleillés et vallées ombreuses, grottes et forêts, tout s'offre ensemble au regard ; et, ce qui accroît le prix et la beauté de l'ouvrage, l'art, à qui l'on doit tout, ne se découvre en rien ».

Le Tasse réordonne là une *inventio* séculaire. Comme dans le *Guigemar* de Marie de France, le *hortus conclusus* cache des amours interdites. Comme dans *Le Roman de la rose*, le jardin de Déduit (le Plaisir) concurrence le paradis terrestre. Le Tasse empile les références, à

ce paradis que les cartographes cherchent encore à l'époque, au labyrinthe fatal du Minotaure, aux palais magiques des fées du Moyen Âge... Il emboîte aussi les ronds dans les carrés, concentrant progressivement sa description vers la scène que constitue le coup de foudre de l'enchanteresse pour celui qui résiste à son amour, et qu'elle s'apprête à frapper.

**Dès lors, le décor devient jardin des délices pour Renaud, mais jardin des tortures pour Armide** qui sait qu'elle n'est aimée que par magie. Seuls ses artifices entretiennent les merveilles du jardin et y retiennent Renaud, détourné de la gloire et enchaîné : « Les troènes, les lys et les roses servirent à tresser et à assembler avec un art inouï des chaînes aussi souples que résistantes ».

La magicienne, païenne et complice des démons, aurait dû rester l'incarnation du danger de la chair et de l'idolâtrie. Elle devient un symbole de séduction, au sens positif du terme, et une référence qui se diffuse, particulièrement en France. Les jardins s'attachent dès lors étroitement aux magiciennes. Sous l'influence d'Armide, Beau-

joyeux place Circé, dans le *Ballet comique de la Reine* (1581), dans « un jardin artificiel, tout étant contrefait d'or, d'argent, soies et plumes. » Non seulement Circé perd ses attributs antiques (potions et herbes), mais le luxe inouï de ce grand ballet annonce le goût pour les jardins dans les spectacles en général.

**La mode italienne des jardins est acclimatée en France** à mesure que s'affirment l'engouement pour les châteaux de plaisance et la politique royale anti-nobiliaire. Dans une Europe où fait rage la passion horticole – « l'on verra, quand seront venus les temps de politesse et d'élégance, les hommes bâtir avec majesté avant de jardiner avec finesse (Francis Bacon, *Essays*, « Of gardens », 1625) – se constitue un modèle classique, le « jardin à la française ». Sous l'impulsion de Le Nôtre, à Vaux-le-Vicomte puis à Versailles, l'art des jardins est élevé au rang d'un des Beaux Arts. Dans le *Songe de Vaux*, La Fontaine crée une fée des jardins, Hortésie, qui rivalise avec Apellanire (fée de la peinture), Calliopée (muse de la poésie) et Palatiane (fée de l'architecture).

Dans l'iconographie et les descriptions, la conception angulaire des vrais jardins – depuis ceux de l'abbaye de Saint-Gall, créés au IX<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux jardins à la française, qui y ajoutent des perspectives ouvertes – s'oppose à la circularité des jardins imaginaires. Par étymologie, le paradis fait référence à un mur d'enceinte (*pairi-dae'za* en persan) et est en général représenté comme rond – forme parfaite. Surtout depuis que Dante a imposé la représentation concentrique dans sa *Divine Comédie*. Le jardin magique connaît quant à lui également une clôture, symbolique, qui sépare une intériorité extraordinaire d'un extérieur prosaïque. Cette clôture circulaire est l'extension du cerne magique que les enchanteurs tracent avec leur baguette sur le sol.

**Le jardin devient un décor typique de la scène française.** La nostalgie d'un âge d'or envahit le théâtre avec la pastorale dramatique et ses personnages de bergers. Mais il existe une différence essentielle entre le lieu pastoral et le jardin magique : le premier préexiste au berger, alors que la magicienne contamine son espace, le métamorphose. Là est la

spécificité du jardin magique : dans sa relation étroite avec l'illusion et le changement. Créé pour séduire, le jardin magique peut disparaître lorsque la magicienne voit son amour repoussé.

De nouveaux raffinements techniques sont apportés à la machinerie, pour le théâtre orné puis pour l'opéra. Si bien qu'on pourrait presque définir la tragédie en musique comme la succession rapide de décors, tant les auteurs usent et abusent des changements à vue. L'avertissement du *Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement* (1703-1745) en témoigne : « Le merveilleux, qui est l'âme de l'opéra, est soutenu par des machines qui surprennent. Il serait difficile d'inventer un plus agréable divertissement que les opéras où ces machines, faisant tout d'un coup passer de la terre au ciel, de la mer aux enfers, du ciel en terre, d'un jardin et d'une forêt dans un désert, etc. remplissent l'esprit de nobles idées. »

**L'Armide de Quinault et Lully illustre cette esthétique de la surprise.** Après un acte I chanté devant un arc de triomphe pour signifier la victoire d'Armide sur les Croisés, l'acte





*Renald dans le jardin d'Armide*, par Tiepolo, 1742. De son miroir, Armide maintient captive l'attention de Renald. Celui-ci délaisse ses armes, sous les yeux de ses compagnons Ubalde et Charles.



Le sommeil de Renaud, tapisserie d'après un dessin de Boucher, 1751  
 Renaud est représenté dans l'état de récréantise qui menace tout chevalier ayant gagné le l'amour et le repos.

Il « représente une campagne, où une rivière forme une île agréable ». Attiré par « des rivages si beaux » et le chant des oiseaux, Renaud « s'endort sur un gazon ». Alors, des « Démons sous la figure des Nymphes, des Bergers et des Bergères enchantent Renaud et l'enchaînent durant son sommeil ». Leurs airs suaves préludent à l'arrivée d'Armide, venue pour tuer le héros. Mais vaincue par l'Amour, elle renonce à son dessein. Au début de l'acte III, « Le Théâtre change et représente

un désert » dans lequel Armide désespérée invoque les divinités infernales. Le décor d'horreur s'intensifie encore au début de l'acte IV, lorsque Ubalde et le Chevalier danois entrent en scène pour délivrer leur compagnon. Mais un changement de décor intervient : « Les Montres s'abîment, la vapeur se dissipe ; le désert disparaît, et se change en une campagne agréable, bordée d'arbres chargés de fruits et arrosée de ruis-

Tout le monde en ce pays,  
 Les blonds, les bruns et les roux,  
 Disent que c'est honte pour vous,  
 Que vos armes abandonniez.  
 Votre valeur en est abaissée.  
 Nul n'allait vous égalant ;  
 Maintenant on va se gaussant...

Chrétien de Troyes,  
*Érec et Énide*, XII<sup>e</sup> siècle

seaux » où les deux chevaliers doivent combattre la tentation de fantômes charmants. À l'acte V, le décor change une dernière fois pour représenter le

## « Il faut poser pour une règle générale que l'Art embellit la Nature, que les palais sont plus beaux que les cavernes, que les jardins sont plus agréables que des landes stériles »

Madeleine de Scudéry, *La Promenade de Versailles*, 1669

palais d'Armide où s'accomplit la séparation finale des amants. On quitte la nature enchantée pour la splendeur d'un bâtiment, plus à même d'être détruit pour illustrer la soif de vengeance de la magicienne délaissée.

Campagnes et déserts, tels sont les lieux les plus caractéristiques des tragédies en musique. Dans *Armide*, ils alternent en fonction des humeurs de la magicienne. Les mêmes toiles peintes resservent aussi d'une pièce à l'autre, tandis que change le « personnel merveilleux » : un enchanteur (*Bellérophon*, 1680), une fée (*Manto la fée*, 1711), des Péris (*La Reine des Péris*, 1725), des Orientaux...

**Le motif des « jardins d'Armide » demeure longtemps un paradigme décoratif et littéraire.** Les peintres multiplient les représentations du sommeil de Renaud : les Italiens (le Dominiquin, Carrache, Tintoret, Tiepolo...) et les Français (Poussin, Vouet, Fragonard, Boucher...). Les lissiers transposent ces sujets en tapisseries et tissus d'ameublement. Cet engoue-

ment survit à l'Ancien Régime jusqu'à Jean Cocteau : dans sa tragédie en alexandrins, *Renaud et Armide*, créée en 1943 à la Comédie-Française, le jardin prend une importance inédite : « Je sens que ce jardin c'est elle, c'est Armide ». Au récit, on trouve *Le Jardin d'Armide*, roman érotique « fin de siècle » d'André Ruyters (1899), puis la nouvelle *Le Jardin d'Armide* de Daniel Boulanger, qui donne son titre à un recueil (1969).

Si les jardins d'Armide sont aujourd'hui un cliché oublié, il en allait autrement au Grand Siècle. Lorsque Saint-Simon décrivait les jardins de Marly, ou que Félibien rapportait l'enchantement des fêtes de cour, ils recouraient à la métaphore magique, érigeant implicitement le roi au rang de Magicien. Qu'on pense aux *Plaisirs de l'île enchantée* de 1664, qui combinaient les décors aux éléments réels du parc de Versailles, alternant les toiles peintes avec les arbres des allées, ainsi qu'on le voit dans les gravures d'Israël Silvestre, modifiant sans cesse les rapports du réel et de l'artificiel.

Là où le Tasse donnait le dernier mot à la nature : « On croirait (tant le cultivé se mêle au négligé) que les sites et les ornements ne sont que naturels », le siècle de Louis XIV accorde la préséance à l'art(ifice) : « Il semblait que la nature eût fait choix de tout ce qu'elle a de plus beau et de plus riche pour la composition de cet ouvrage et qu'elle eût elle-même pris plaisir d'en faire son chef-d'œuvre tant les ouvriers avaient bien su cacher l'artifice dont ils s'étaient servis pour l'imiter. » L'art imitant la nature supplante le naturel et devient *un fait de culture*.

Au plaisir baroque de l'incertitude et du jeu de miroir entre nature et culture se substitue, à l'époque où Quinault écrit *Armide*, la conscience du trucage, qui installe définitivement la supériorité de la culture sur la nature.

*La version longue de cet article est parue dans Les Mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, éd. Gérard Peylet, Presses universitaires de Bordeaux, 2006*

# PERRIER, L'OCCASION DE BULLER ENSEMBLE



NW M&D, SAS au capital de 26 740 940€, 92,130 Issy les Moulineaux, RCS Nanterre 479 463 044 - Sous réserve de disponibilité.

**perrier**

LIVRET

## ACTE I <sup>2</sup>

*Une place publique à Damas,  
ornée d'un arc de triomphe.*

### SCÈNE 1

#### PHÉNICE

Dans un jour de triomphe au milieu des plaisirs,  
Qui peut vous inspirer une sombre tristesse ?  
La gloire, la grandeur, la beauté, la jeunesse,  
Tous les biens comblent vos désirs.

#### SIDONIE

Vous inspirez une fatale flamme  
Que vous ne ressentez jamais.  
L'amour n'ose troubler la paix  
Qui règne dans votre âme.  
Quel sort a plus d'appâts ?  
Et qui peut être heureux,  
si vous ne l'êtes pas ?

#### PHÉNICE

Si la guerre aujourd'hui fait craindre ses ravages,  
C'est aux bords du Jourdain qu'ils doivent s'arrêter :  
Nos tranquilles rivages  
N'ont rien à redouter.

#### SIDONIE

Les Enfers, s'il le faut,  
prendront pour nous les armes

Et vous savez leur imposer la loi.

#### PHÉNICE

Vos yeux n'ont eu besoin que de leurs propres charmes  
Pour affaiblir le camp de Godefroy.

#### SIDONIE et PHÉNICE

Ses plus vaillants guerriers,  
contre vous sans défense,  
Sont tombés en votre puissance.

#### ARMIDE

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.  
Renaud, pour qui ma haine a tant de violence,  
L'indomptable Renaud échappe à mon courroux.  
Tout le camp ennemi pour moi devient sensible  
Et lui seul, toujours invincible,  
Fit gloire de me voir d'un œil indifférent.  
Il est dans l'âge aimable où sans effort on aime...  
Non, je ne puis manquer, sans un dépit extrême,  
La conquête d'un cœur si superbe et si grand.

#### SIDONIE

Qu'importe qu'un captif manque à votre victoire !  
On en voit dans vos fers assez d'autres témoins  
Et, pour un esclave de moins,  
Un triomphe si beau perdra peu de sa gloire.

#### PHÉNICE

Pourquoi voulez-vous songer

À ce qui peut vous déplaire ?  
Il est plus sûr de se venger  
Par l'oubli que par la colère.

#### ARMIDE

Les Enfers ont prédit cent fois  
Que contre ce guerrier nos armes seront vaines  
Et qu'il vaincra nos plus grands rois...  
Ah ! Qu'il me serait doux de l'accabler de chaînes  
Et d'arrêter le cours de ses exploits !  
Que je le hais, que son mépris m'outrage !  
Qu'il sera fier d'éviter l'esclavage  
Où je tiens tant d'autres héros !  
Incessamment son importune image  
Malgré moi trouble mon repos.  
Un songe affreux m'inspire une fureur nouvelle  
Contre ce funeste ennemi :  
J'ai cru le voir, j'en ai frémi !  
J'ai cru qu'il me frappait d'une atteinte mortelle.  
Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur.  
Rien ne fléchissait sa rigueur  
Et, par un charme inconcevable,  
Je me sentais contrainte à le trouver aimable  
Dans le fatal moment qu'il me perçait le cœur.

#### SIDONIE

Vous troublez-vous d'une image légère  
Que le sommeil produit ?

Le beau jour qui vous luit  
Doit dissiper cette vaine chimère  
Ainsi qu'il a détruit  
Les ombres de la nuit.

### SCÈNE 2

#### HIDRAOT

Armide, que le sang qui m'unit avec vous  
Me rend sensible aux soins que l'on prend pour vous plaire !  
Que votre triomphe est doux !  
Que j'aime à voir briller le beau jour qui l'éclaire !  
Je n'aurais plus de vœux à faire  
Si vous choisissiez un époux.  
Je vois de près la mort qui me menace  
Et bientôt l'âge qui me glace  
Va m'accabler de son pesant fardeau.  
C'est le dernier bien où j'aspire  
Que de voir votre hymen promettre à cet empire  
Des rois formés d'un sang si beau.  
Sans me plaindre du sort, je cesserais de vivre  
Si ce doux espoir peut me suivre  
Dans l'affreux nuit du tombeau.

#### ARMIDE

La chaîne de l'hymen m'étonne :  
Je crains les plus aimables nœuds.

<sup>2</sup> Du livret originel de Quinault, il ne manque que le prologue, qu'on ne jouait plus au XVIII<sup>e</sup> siècle car il consistait en louanges de Louis XIV chantées par les allégories de la Gloire et de la Sagesse.

Ah ! qu'un cœur devient  
malheureux  
Quand la liberté  
l'abandonne !

### **HIDRAOT**

Pour vous, quand il vous plaît,  
tout l'Enfer est armé !  
Vous êtes plus savante en  
mon art que moi-même.  
De grands rois à vos pieds  
mettent leur diadème.  
Qui vous voit un moment est  
pour jamais charmé.  
Pouvez-vous mieux goûter  
votre bonheur extrême  
Qu'avec un époux qui vous  
aime  
Et qui soit digne d'être aimé ?

### **ARMIDE**

Contre mes ennemis à mon  
gré je déchaîne  
Le noir empire des Enfers.  
L'amour met des rois dans mes  
fers.  
Je suis de mille amants  
maîtresse souveraine,  
Mais je fais mon plus grand  
bonheur  
D'être maîtresse  
de mon cœur.

### **HIDRAOT**

Bornez-vous vos desirs à la  
gloire cruelle  
Des maux que fait votre  
beauté ?  
Ne ferez-vous jamais votre  
félicité  
Du bonheur d'un  
amant fidèle ?

### **ARMIDE**

Si je dois m'engager un jour,  
Au moins vous devez croire  
Qu'il faudra que ce soit la  
gloire  
Qui livre mon cœur à l'amour.

Pour devenir mon maître  
Ce n'est pas assez d'être roi.  
Ce sera la valeur qui me fera  
connaître  
Celui qui mérite ma foi.  
Le vainqueur de Renaud, si  
quelqu'un le peut être,  
Sera digne de moi.

## **SCÈNE 3**

### **HIDRAOT, LE PEUPLE DE DAMAS et PHÉNICE**

Armide est encor plus  
aimable  
Qu'elle n'est redoutable.  
Que son triomphe est  
glorieux !  
Ses charmes les plus forts  
sont ceux de ses beaux yeux.,  
Elle n'a pas besoin  
d'emprunter l'art terrible  
Qui sait quand il lui plaît faire  
armer les Enfers :  
Sa beauté trouve tout  
possible.  
Nos plus fiers ennemis  
gémissent dans ses fers.  
Suivons Armide et chantons  
sa victoire !  
Tout l'univers retentit  
de sa gloire.

### **PHÉNICE**

Nos ennemis affaiblis et  
troublés  
N'étendront plus les progrès  
de leurs armes !  
Ah, quel bonheur ! Nos desirs  
sont comblés  
Sans nous coûter ni de sang  
ni de larmes.  
L'ardent Amour qui la suit en  
tous lieux  
S'attache aux cœurs qu'elle  
veut qu'il enflamme.  
Il est content de régner dans  
ses yeux

Et n'ose encore passer  
jusqu'à son âme.

### **LE CHŒUR**

Que la douceur d'un triomphe  
est extrême  
Quand on n'en doit tout  
l'honneur qu'à soi-même !

### **SIDONIE**

Nous n'avons point fait armer  
nos soldats :  
Sans leur secours, Armide est  
triumphante.  
Tout son pouvoir est dans ses  
doux appâts,  
Rien n'est si fort que sa  
beauté charmante.  
La belle Armide a su vaincre  
aisément  
De fiers guerriers plus craints  
que le tonnerre,  
Et ses regards ont en moins  
d'un moment  
Donné des lois aux  
vainqueurs de la terre.

## **SCÈNE 4**

### **ARONTE, blessé.**

Ô Ciel ! ô disgrâce cruelle !  
Je conduisais vos captifs avec  
soin...  
J'ai tout tenté pour vous  
marquer mon zèle,  
Mon sang qui coule  
en est témoin.

### **ARMIDE**

Mais où sont mes captifs ?

### **ARONTE**

Un guerrier indomptable  
Les a délivrés tous.

### **ENSEMBLE**

Un seul guerrier !  
que dites-vous ?  
Ciel !

### **ARONTE**

De nos ennemis, c'est le plus  
redoutable.  
Nos plus vaillants soldats  
sont tombés sous ses coups !  
Rien ne peut résister à  
sa valeur extrême.

### **ARMIDE**

Ô Ciel ! c'est Renaud.

### **ARONTE**

C'est lui-même.

### **ENSEMBLE**

Poursuivons jusqu'au trépas  
L'ennemi qui nous offense !  
Qu'il n'échappe pas  
À notre vengeance !

## **ACTE II**

*Une campagne où une rivière  
forme une île agréable.*

## **SCÈNE 1**

### **ARTÉMIDORE**

Invincible héros, c'est  
par votre courage  
Que j'échappe aux rigueurs  
d'un funeste esclavage.  
Après ce généreux secours,  
Puis-je me dispenser de  
vous suivre toujours ?

### **RENAUD**

Allez, allez remplir ma place  
Aux lieux d'où mon  
malheur me chasse.  
Le fier Gernand m'a  
contraint à punir  
Sa téméraire audace.  
D'une indigne prison  
Godefroy me menace  
Et de son camp m'oblige

à me bannir.  
Je m'en éloigne avec  
contrainte.  
Heureux si j'avais pu  
consacrer mes exploits  
À délivrer la Cité sainte  
Qui gémit sous de dures lois !  
Suivez les guerriers  
qu'un beau zèle  
Presse de signaler leur  
valeur et leur foi.  
Cherchez une gloire  
immortelle ;  
Je veux dans mon exil  
n'envelopper que moi.

### ARTÉMIDORE

Sans vous, que peut-  
on entreprendre ?  
Celui qui vous bannit ne  
pourra se défendre  
De souhaiter votre retour.  
S'il faut que je vous quitte, au  
moins ne puis-je apprendre  
En quels lieux vous allez  
choisir votre séjour ?

### RENAUD

Le repos me fait violence,  
La seule gloire a pour  
moi des appâts,  
Je prétends adresser mes pas  
Où la justice et l'innocence  
Auront besoin du  
secours de mon bras.

### ARTÉMIDORE

Fuyez les lieux où  
règne Armide,  
Si vous cherchez à  
vivre heureux.  
Pour le cœur le plus intrépide  
Elle a des charmes  
dangereux.  
C'est une ennemie  
implacable :  
Évitez ses ressentiments.  
Puisse le Ciel, à mes  
vœux favorable,

Vous garantir de ses  
enchantelements.

### RENAUD

Par une heureuse indifférence  
Mon cœur s'est dérobé sans  
peine à sa puissance.  
Je la vis seulement  
d'un regard curieux.  
Est-il plus mal aisé  
d'éviter sa vengeance  
Que d'échapper au  
pouvoir de ses yeux ?  
J'aime la liberté, rien n'a  
pu me contraindre  
À m'engager jusqu'à ce jour.  
Quand on peut mépriser  
le charme de l'amour,  
Quels enchantements  
peut-on craindre ?

*Ils partent.*

## SCÈNE 2

### HIDRAOT

Arrêtons-nous ici, c'est  
dans ce lieu fatal  
Que la fureur qui nous anime  
Ordonne à l'Empire infernal  
De conduire notre victime.

### ARMIDE

Que l'Enfer aujourd'hui  
tarde à suivre nos lois !

### HIDRAOT

Pour achever le charme,  
il faut unir nos voix.

### ARMIDE et HIDRAOT

Esprits de haine et de rage,  
Démons, obéissez-nous !  
Livrez à notre courroux  
L'ennemi qui nous outrage !

### ARMIDE

Démons affreux, cachez-vous  
Sous une agréable image :

Enchantez ce fier courage  
Par les charmes les plus doux.

### ARMIDE, apercevant Renaud.

Dans le piège fatal notre  
ennemi s'engage.

### HIDRAOT

Nos soldats sont cachés  
dans le prochain bocage,  
Il faut que sur Renaud ils  
viennent fondre tous.

### ARMIDE

Cette victime est  
mon partage,  
Laissez-moi l'immoler !  
Laissez-moi l'avantage  
De voir ce cœur superbe  
expirer de mes coups.

*Renaud s'arrête pour  
considérer la rivière et quitte  
une partie de ses armes.  
Hidraot et Armide se retirent.*

## SCÈNE 3

### RENAUD

Plus j'observe ces lieux  
et plus je les admire :  
Ce fleuve coule lentement  
Et s'éloigne à regret d'un  
séjour si charmant ;  
Les plus aimables fleurs  
et le plus doux zéphyr  
Parfument l'air  
qu'on y respire.  
Non, je ne puis quitter  
des rivages si beaux !  
Un son harmonieux se  
mêle au bruit des eaux ;  
Les oiseaux enchantés se  
taisent pour l'entendre.  
Des charmes du sommeil  
j'ai peine à me défendre...  
Ce gazon, cet ombrage frais,  
Tout m'invite au repos  
sous ce feuillage épais...

*Il s'endort au bord  
de la rivière.*

## SCÈNE 4

### NAÏADE, sortant du fleuve.

Au temps heureux où  
l'on sait plaire,  
Qu'il est doux d'aimer  
tendrement !  
Pourquoi dans les périls  
avec empressement  
Chercher d'un vain honneur  
l'éclat imaginaire ?  
Pour une trompeuse chimère  
Faut-il quitter un  
bien charmant ?  
Au temps heureux, etc.

### CHŒUR DES DÉMONS,

*sous la forme de Bergers  
et de Nymphes.*  
Ah ! quelle erreur, quelle folie  
De ne pas jouir de la vie !  
C'est aux jeux, c'est  
aux amours  
Qu'il faut donner  
les beaux jours.  
  
*Ils enchaînent Renaud  
endormi de guirlandes  
de fleurs.*

### UNE BERGÈRE

On s'étonnerait moins  
que la saison nouvelle  
Revînt sans amener les  
fleurs et les zéphirs  
Que de voir de nos ans  
la saison la plus belle  
Sans l'amour et sans  
ses plaisirs.  
Laissons au tendre amour  
la jeunesse pour partage :  
La sagesse a son temps,  
il ne vient que trop tôt.  
Ce n'est pas être sage  
D'être plus sage qu'il ne faut.



## CHŒUR

Ah ! quelle erreur, etc.

## SCÈNE 5

**ARMIDE**, *un poignard à la main.*

Enfin, il est en ma puissance,  
Ce fatal ennemi, ce  
superbe vainqueur !  
Le charme du sommeil le  
livre à ma vengeance :  
Je vais percer son  
invincible cœur.  
Par lui tous mes captifs  
sont sortis d'esclavage :  
Qu'il éprouve toute ma rage !  
*Elle va pour le frapper,  
et ne le peut.*

Quel trouble me saisit  
qui me fait hésiter ?  
Qu'est-ce qu'en sa faveur  
la pitié me veut dire ?  
Frappons... Ciel ! qui  
peut m'arrêter ?  
Achevons... je frémis !  
Vengeons-nous... je soupire !  
Est-ce ainsi que je dois  
me venger aujourd'hui ?  
Ma colère s'éteint quand  
j'approche de lui.  
Plus je le vois, plus ma  
fureur est vaine ;  
Mon bras tremblant se  
refuse à ma haine.  
Ah, quelle cruauté de  
lui ravir le jour !  
À ce jeune héros tout  
cède sur la terre !  
Qui croirait qu'il fût né  
seulement pour la guerre ?  
Il semble être fait  
pour l'amour...  
Ne puis-je me venger à  
moins qu'il ne périsse ?  
Ne me suffit-il pas que  
l'amour le punisse ?  
Puisqu'il n'a pu trouver mes

yeux assez charmants,  
Qu'il m'aime au moins par  
mes enchantements !  
Que, s'il se peut, je le laisse !  
Venez, secondez mes désirs,  
Démons, transformez-vous  
en d'aimables zéphirs !  
Je cède à ce vainqueur,  
la pitié me surmonte ;  
Cachez ma faiblesse  
et ma honte  
Dans les plus reculés déserts !  
Volez, conduisez-nous  
au bout de l'univers.

*Les Démons, transformés  
en Zéphirs, enlèvent  
Renaud et Armide.*

## ACTE III

*Un désert.*

## SCÈNE 1

### ARMIDE

Ah ! si la liberté me  
doit être ravie,  
Est-ce à toi d'être  
mon vainqueur ?  
Trop funeste ennemi du  
bonheur de ma vie,  
Faut-il que malgré moi tu  
règnes dans mon cœur ?  
Le désir de ta mort fut  
ma plus chère envie,  
Comment as-tu changé  
ma colère en langueur ?  
En vain, de mille amants  
je me voyais suivie,  
Aucun n'a fléchi ma rigueur.  
Se peut-il que Renaud  
tienne Armide asservie ?

## SCÈNE 2

### PHÉNICE

Que ne peut point votre art !  
La force en est extrême :  
Quel prodige ! Quel  
changement !  
Renaud, qui fut si  
fier, vous aime.  
On n'a jamais aimé  
si tendrement.

### SIDONIE

Montrez-vous à ses yeux,  
soyez témoin vous-même  
Du merveilleux effet de  
votre enchantement.

### ARMIDE

L'Enfer n'a pas encor  
rempli mon espérance,  
Il faut qu'un nouveau charme  
assure ma vengeance.

### SIDONIE

Sur des bords séparés  
du séjour des humains,  
Qui peut arracher  
de vos mains  
Un ennemi qui vous adore ?  
Vous enchantez Renaud :  
que craignez-vous encore ?

### ARMIDE

Hélas ! C'est mon  
cœur que je crains.  
Votre amitié dans mon  
sort s'intéresse ;  
Je vous ai fait conduire  
avec moi dans ces lieux.  
Au reste des mortels, je  
cache ma faiblesse :  
Je n'en veux rougir  
qu'à vos yeux.  
De mes plus doux regards  
Renaud sut se défendre,  
Je ne pus engager ce  
cœur fier à se rendre,  
Il m'échappa malgré

mes soins.

Sous le nom de Dépit,  
L'Amour vint me surprendre  
Lorsque je m'en  
gardais le moins.  
Plus Renaud m'aimera,  
moins je serai tranquille.  
J'ai résolu de le haïr :  
Je n'ai tenté jamais  
rien de si difficile.  
Je crains que pour forcer  
mon cœur à m'obéir,  
Tout mon art ne soit inutile.

### PHÉNICE

Que votre art serait beau !  
Qu'il serait admiré  
S'il savait garantir des  
troubles de la vie !  
Heureux qui peut être assuré  
De disposer de son  
cœur à son gré !  
C'est un secret digne d'envie,  
Mais de tous les secrets,  
c'est le plus ignoré.

### SIDONIE

La haine est affreuse  
et barbare.  
L'amour contraint les  
cœurs dont il s'empare  
À souffrir des maux rigoureux.  
Si votre sort est en  
votre puissance,  
Faites choix de l'indifférence :  
Elle assure un repos heureux.

### ARMIDE

Non, non, il ne m'est  
plus possible  
De passer de mon trouble  
en un état paisible :  
Mon cœur ne se  
peut plus calmer.  
Renaud m'offense trop, il  
n'est que trop aimable,  
C'est pour moi désormais  
un choix indispensable  
De le haïr ou de l'aimer.

## PHÉNICE

Vous n'avez pu haïr  
ce héros invincible  
Lorsqu'il était le plus terrible  
De tous vos ennemis...  
Il vous aime, l'amour  
l'enchaîne :  
Garderiez-vous mieux  
votre haine  
Contre un amant si  
tendre et si soumis ?

## ARMIDE

Il m'aime ! Quel amour !  
Ma honte s'en augmente...  
Dois-je être aimée ainsi ?  
Puis-je en être contente ?  
C'est un vain triomphe,  
un faux bien,  
Hélas ! Que son amour  
est différent du mien !  
J'ai recours aux Enfers  
pour allumer sa flamme :  
C'est l'effort de mon art qui  
peut tout sur son âme ;  
Ma faible beauté  
n'y peut rien.  
Par son propre mérite, il  
suspend ma vengeance.  
Sans secours, sans efforts,  
même sans qu'il y pense,  
Il enchaîne mon cœur  
d'un trop charmant lien.  
Hélas ! Que mon amour  
est différent du sien !  
Quelle vengeance ai-je  
à prétendre  
Si je le veux aimer toujours ?  
Quoi, céder sans rien  
entreprendre ?  
Non, il faut appeler la  
Haine à mon secours.  
L'horreur de ces  
lieux solitaires  
Par mon art va se redoubler...  
Détournez vos regards de  
mes affreux mystères,  
Et, surtout, empêchez  
Renaud de me troubler !

## SCÈNE 3

### ARMIDE

Venez, venez, Haine  
implacable !  
Sortez du gouffre  
épouvantable  
Où vous faites régner  
une éternelle horreur !  
Sauvez-moi de l'amour,  
rien n'est si redoutable !  
Contre un ennemi  
trop aimable,  
Rendez-moi mon courroux,  
rallumez ma fureur !  
  
*la Haine sort des Enfers  
avec sa suite.*

## SCÈNE 4

### LA HAINE

Je réponds à tes vœux, ta  
voix s'est fait entendre  
Jusque dans le fond  
des Enfers.  
Pour toi, contre l'Amour, je  
vais tout entreprendre ;  
Et, quand on veut  
bien s'en défendre,  
On peut se garantir de  
ses indignes fers.

### LA HAINE et SA SUITE

Plus on connaît l'Amour  
et plus on le déteste :  
Détruisons son  
pouvoir funeste !  
Rompons ses nœuds,  
déchirons son bandeau !  
Brûlons ses traits,  
éteignons son flambeau !  
*La suite de la Haine  
commence l'enchantement  
qui doit détruire le  
pouvoir de l'Amour.*  
Amour, sors pour jamais, sors  
d'un cœur qui te chasse !

Laisse-moi régner  
en ta place !  
Tu fais trop souffrir sous ta loi.  
Non, tout l'Enfer n'a rien  
de si cruel que toi.  
Sors, sors du sein d'Armide !  
Amour, brise ta chaîne !

### ARMIDE

Arrête, arrête,  
affreuse Haine !  
Laisse-moi sous les lois d'un  
si charmant vainqueur...  
Laisse-moi, je renonce à  
ton secours horrible !  
Non, non, n'achève pas !  
Non, il n'est pas possible  
De m'ôter mon amour  
sans m'arracher le cœur.

### LA HAINE

N'implores-tu mon assistance  
Que pour mépriser  
ma puissance ?  
Suis l'Amour puisque  
tu le veux,  
Infortunée Armide,  
Suis l'Amour qui te guide  
Dans un abîme affreux !  
Sur les bords écartés, c'est  
en vain que tu caches  
Le héros dont ton cœur  
s'est trop laissé toucher !  
La gloire à qui tu l'arraches  
Doit bientôt te l'arracher.  
Malgré tes soins, au  
mépris de tes larmes,  
Tu le verras échapper  
à tes charmes.  
Tu me rappelleras, peut-  
être, dès ce jour,  
Et ton attente sera vaine !  
Je vais te quitter sans retour.  
Je ne puis te punir d'une  
plus rude peine  
Que de t'abandonner  
pour jamais à l'Amour.

*La Haine et sa suite s'abîment.*

## ARMIDE

Ô Ciel ! Quelle  
horrible menace !  
Je frémis, tout mon  
sang se glace !  
Amour ! Puissant Amour !  
Viens calmer mon effroi  
Et prends pitié d'un cœur  
qui s'abandonne à toi !<sup>3</sup>

## ACTE IV

*Dans le même désert,  
une vapeur s'élève et des  
monstres paraissent.*

## SCÈNE 1

### UBALDE et LE CHEVALIER DANOIS

Nous ne trouvons partout  
que des gouffres ouverts :  
Armide a, dans ces lieux,  
transporté les Enfers...  
Ah ! que d'objets horribles !  
Que de monstres terribles !

### UBALDE, montrant un sceptre d'or.

Celui qui nous envoie  
a prévu ce danger  
Et nous a montré l'art  
de nous en dégager.  
Ne craignons point  
Armide ni ses charmes.  
Par ce secours plus  
puissant que nos armes,  
Nous en serons  
aisément garantis.  
Laissez-nous un libre passage,  
Monstres ! Allez cacher  
votre inutile rage  
Dans les gouffres profonds  
d'où vous êtes sortis !

<sup>3</sup> La dernière intervention d'Armide est un ajout de Gluck au livret de Quinault, d'après l'adaptation du livret de Quinault par Durazzo et Migliavacca pour Traetta, dans leur *Armida* créée à Vienne en 1761.

*Les monstres se retirent,  
la vapeur se dissipe.  
Le désert se change en  
campagne agréable.*

### **LE CHEVALIER DANOIS**

Allons chercher Renaud,  
le Ciel nous favorise  
Dans notre pénible  
entreprise.  
Ce qui peut flatter nos désirs  
Doit à son tour tenter  
de nous surprendre :  
C'est désormais du  
charme des plaisirs  
Que nous aurons à  
nous défendre.

### **ENSEMBLE**

Redoublons nos soins,  
gardons-nous  
Des périls agréables !  
Les enchantements  
les plus doux  
Sont les plus redoutables !

### **UBALDE**

On voit d'ici le  
séjour enchanté  
D'Armide et du héros  
qu'elle aime.  
Dans ce palais,  
Renaud est arrêté  
Par un charme fatal dont  
la force est extrême.  
C'est là que ce vainqueur  
si fier, si redouté,  
Oubliant tout jusqu'à  
lui-même,  
Est réduit à languir  
avec indignité  
Dans une molle oisiveté.

### **LE CHEVALIER DANOIS**

En vain tout l'Enfer s'intéresse  
Dans l'amour qui séduit  
un cœur si glorieux :  
Si sur ce bouclier Renaud  
tourne les yeux,

Il rougira de sa faiblesse  
Et nous l'engagerons à  
partir de ces lieux...

## **SCÈNE 2**

*Un Démon apparaît sous  
les traits de Lucinde,  
aimée du Chevalier  
danois, avec une troupe de  
Démons métamorphosés  
en habitants de l'île.*

### **LUCINDE, puis LE CHŒUR DES DÉMONS**

Voici la charmante retraite  
De la félicité parfaite ;  
Voici l'heureux séjour  
Des jeux et de l'amour.

### **UBALDE**

Allons, qui vous  
retient encore ?  
Allons, c'est trop nous arrêter.

### **LE CHEVALIER DANOIS**

Je vois la beauté que j'adore !  
C'est elle, je n'en puis douter.

### **LUCINDE, puis LE CHŒUR DES DÉMONS**

Jamais dans ces beaux lieux  
notre attente n'est vaine :  
Le bien que nous cherchons  
se vient offrir à nous  
Et pour l'avoir trouvé  
sans peine,  
Nous ne l'en trouvons  
pas moins doux.  
Voici la charmante  
retraite, etc.

### **LUCINDE**

Enfin je vois l'amant pour  
qui mon cœur soupire !  
Je retrouve le bien que  
j'ai tant souhaité !

### **LE CHEVALIER DANOIS**

Puis-je voir ici la beauté  
Qui m'a soumis à son empire ?

### **UBALDE**

Non, ce n'est qu'un  
charme trompeur  
Dont il faut garder  
votre cœur !

### **LE CHEVALIER DANOIS**

Si loin des bords glacés où  
vous prîtes naissance,  
Qui peut vous offrir  
à mes yeux ?

### **LUCINDE**

Par une magique puissance  
Armide m'a conduite en  
ces aimables lieux,  
Et je vivais dans la  
douce espérance  
D'y voir bientôt ce que  
j'aime le mieux.

### **UBALDE**

Fuyez, faites-vous violence !

### **LUCINDE**

Goûtons les doux plaisirs  
que pour nos cœurs fidèles  
Dans cet heureux séjour  
l'amour a préparés.  
Le devoir par des lois cruelles  
Ne nous a que trop séparés.

### **UBALDE**

Fuyez, faites-vous violence !

### **LE CHEVALIER DANOIS**

L'amour ne me le permet pas.  
Contre de si  
charmants appâts  
Mon cœur est sans défense.

### **UBALDE**

Est-ce là cette fermeté  
Dont vous vous êtes  
tant vanté ?

### **LUCINDE et LE CHEVALIER**

Jouissons d'un  
bonheur extrême

h ! quel autre bien peut valoir  
Le plaisir de voir ce  
qu'on aime ?  
Eh ! quel autre bien  
peut valoir  
Le plaisir de vous voir ?

### **UBALDE**

Malgré la puissance infernale,  
Malgré vous-même, il  
faut vous détromper.  
Ce sceptre d'or peut dissiper  
Une erreur si fatale.

*Ubalde touche Lucinde  
avec le sceptre d'or  
et elle disparaît.*

## **SCÈNE 3**

### **LE CHEVALIER**

Je tourne en vain les  
yeux de toutes parts,  
Je ne vois plus cette  
beauté si chère !  
Elle échappe à mes regards  
Comme une vapeur légère...

### **UBALDE**

Ce que l'amour a  
de charmant  
N'est qu'une illusion qui  
ne laisse après elle  
Qu'une honte éternelle.  
Ce que l'amour a  
de charmant  
N'est qu'un funeste  
enchantement !

### **LE CHEVALIER**

Je vois le danger où s'expose  
Un cœur qui ne fuit pas  
un charme si puissant.  
Que vous êtes heureux,

si vous êtes exempt  
Des faiblesses que  
l'amour cause !

#### **UBALDE**

Non, je n'ai point gardé  
mon cœur jusqu'à ce jour.  
Près de l'objet que j'aime,  
il m'était doux de vivre !  
Mais quand la gloire  
ordonne de la suivre,  
Il faut laisser gémir l'amour.  
Des charmes les plus forts  
la raison me dégage :  
Rien ne nous doit ici  
retenir davantage,  
Profitons des conseils  
que l'on nous a donnés.

### **SCÈNE 4**

*Un Démon apparaît sous  
les traits de Mélisse,  
aimée d'Ubalde.*

#### **MÉLISSE**

D'où vient que vous  
vous détournez  
De ces eaux et de  
cet ombrage ?  
Goûtez un doux repos,  
étrangers fortunés !  
Délassez-vous ici d'un  
pénible voyage.  
Un favorable sort vous  
appelle au partage  
Des biens qui nous  
sont destinés.

#### **UBALDE**

Est-ce vous, charmante  
Mélisse ?

#### **MÉLISSE**

Est-ce vous, cher amant ?  
Est-ce vous que je vois ?

#### **UBALDE et MÉLISSE**

Au rapport de mes yeux

je n'ose ajouter foi,  
Se peut-il qu'en ces lieux  
l'amour nous réunisse ?

#### **LE CHEVALIER**

Non, ce n'est qu'un  
charme trompeur  
Dont il faut garder  
votre cœur !  
Fuyez, faites-vous violence !

#### **MÉLISSE**

Pourquoi faut-il encore  
m'arracher mon amant ?  
Faut-il ne nous voir  
qu'un moment  
Après une si longue absence ?  
Je ne puis consentir à  
votre éloignement ;  
Je n'ai que trop souffert  
un si cruel tourment  
Et je mourrai s'il  
recommence !

#### **UBALDE et MÉLISSE**

Faut-il ne nous voir  
qu'un moment  
Après une si longue absence ?

#### **LE CHEVALIER**

Est-ce là cette fermeté  
Dont vous vous êtes  
tant vanté ?  
Sortez de votre erreur, la  
raison vous appelle !

#### **UBALDE**

Ah ! que la raison est cruelle !  
Si je suis abusé, pourquoi  
m'en avertir ?  
Que mon erreur me  
paraît belle !  
Que je serais heureux  
de n'en jamais sortir !

#### **LE CHEVALIER**

J'aurai soin malgré vous  
de vous en délivrer.

*Il touche Mélisse avec le  
sceptre et la fait disparaître.*

#### **UBALDE**

Que devient l'objet  
qui m'enflamme ?  
Mélisse disparaît soudain !  
Ciel ! Faut-il qu'un  
fantôme vain  
Cause tant de trouble  
à mon âme ?

#### **LE CHEVALIER**

Ce que l'amour a  
de charmant  
N'est qu'une illusion qui  
ne laisse après elle  
Qu'une honte éternelle.  
Ce que l'amour a  
de charmant  
N'est qu'un funeste  
enchantement !

#### **UBALDE**

D'une nouvelle erreur  
songeons à nous défendre !  
Évitons de trompeurs  
attraits !  
Ne nous détournons plus du  
chemin qu'il faut prendre  
Pour arriver à ce palais.

#### **LE CHEVALIER et UBALDE**

Fuyons les douceurs  
dangereuses  
Des illusions amoureuses !  
On s'égaré quand on les suit.  
Heureux qui n'en  
est pas séduit !

## **ACTE V**

*Le palais enchanté d'Armide.*

### **SCÈNE 1**

**RENAUD**, sans armes, paré  
de guirlandes de fleurs.  
Armide, vous m'allez quitter ?

#### **ARMIDE**

J'ai besoin des Enfers,  
je vais les consulter.  
Mon art veut de la solitude.  
L'amour que j'ai pour  
vous cause l'inquiétude  
Dont mon cœur se sent agité.

#### **RENAUD**

Armide, vous m'allez quitter ?

#### **ARMIDE**

Voyez en quels lieux  
je vous laisse.

#### **RENAUD**

Puis-je rien voir que  
vos appâts ?

#### **ARMIDE**

Les plaisirs vous  
suivront sans cesse.

#### **RENAUD**

En est-il où vous n'êtes pas ?

#### **ARMIDE**

Un noir pressentiment me  
trouble et me tourmente,  
Il m'annonce un malheur  
que je veux prévenir  
Et plus notre bonheur  
m'enchantera,  
Plus je crains de le voir finir.

#### **RENAUD**

D'une vaine terreur pouvez-  
vous être atteinte,

Vous qui faites trembler  
le ténébreux séjour ?

### ARMIDE

Vous m'apprenez à  
connaître l'amour,  
L'amour m'apprend à  
connaître la crainte.  
Vous brûliez de la gloire  
avant que de m'aimer ;  
Vous la cherchiez partout  
d'une ardeur sans égale :  
La gloire est une rivale  
Qui doit toujours m'alarmer.

### RENAUD

Que j'étais insensé de croire  
Qu'un vain laurier,  
donné par la victoire,  
De tous les biens fut  
le plus précieux !  
Tout l'éclat dont  
brille la gloire  
Vaut-il un regard  
de vos yeux ?  
Est-il un bien si  
charmant et si rare  
Que celui dont l'amour veut  
comblers mon espoir ?

### ARMIDE

La sévère raison et  
le devoir barbare  
Sur les héros n'ont que  
trop de pouvoir...

### RENAUD

J'en suis plus amoureux ;  
plus la raison m'éclaire.  
Vous aimer, belle Armide,  
est mon premier devoir !  
Je fais ma gloire  
de vous plaire  
Et tout mon bonheur  
de vous voir.

### ARMIDE

Que sous d'aimables lois  
mon âme est asservie !

### RENAUD

Qu'il m'est doux de vous voir  
partager ma langueur !

### ARMIDE

Qu'il m'est doux d'enchaîner  
un si fameux vainqueur !

### RENAUD

Que mes fers sont  
dignes d'envie !

### ENSEMBLE

Aimons-nous, tout  
nous y convie !  
Ah ! si vous aviez la rigueur  
De m'ôter votre cœur,  
Vous m'ôteriez la vie !

### RENAUD

Non, je perdrai plutôt le jour  
Que d'éteindre ma flamme !

### ARMIDE

Non, rien ne peut  
changer mon âme !

### RENAUD

Non, je perdrai plutôt le jour  
Que de me dégager d'un  
si charmant amour !

### ENSEMBLE

Non, je perdrai plutôt  
le jour, etc.

### ARMIDE

Témoins de notre  
amour extrême,  
Vous qui suivez mes lois  
dans ce séjour heureux,  
Jusqu'à mon retour,  
par d'agréables jeux  
Occupez le héros que j'aime !

## SCÈNE 2

*Les Plaisirs, Amants  
fortunés et Amantes  
heureuses, s'efforcent  
d'occuper Renaud par leurs  
chants et leurs danses.*

### CHŒUR DES PLAISIRS

Les Plaisirs ont  
choisi pour asile  
Ce séjour agréable  
et tranquille :  
Que ces lieux sont charmants  
Pour les heureux amants !  
C'est l'amour qui retient  
dans ses chaînes  
Mille oiseaux qu'en nos bois  
nuit et jour on entend.  
Si l'amour ne causait  
que des peines,  
Les oiseaux amoureux ne  
chanteraient pas tant.  
Jeunes cœurs, tout  
vous est favorable,  
Profitez d'un bonheur  
peu durable !  
Dans l'hiver de nos ans,  
l'amour ne règne plus.  
Les beaux jours que l'on perd  
sont pour jamais perdus.

### RENAUD

Allez, éloignez-vous de moi,  
Doux plaisirs ! Attendez  
qu'Armide vous ramène.  
Sans la beauté qui me  
tient sous sa loi,  
Rien ne me plaît, tout  
augmente ma peine...

## SCÈNE 3

### UBALDE

Il est seul, profitons de  
ce temps précieux.  
Ubalde présente le  
bouclier de diamant  
aux yeux de Renaud.

### RENAUD

Que vois-je ? Quel éclat me  
vient frapper les yeux ?

### UBALDE

Le Ciel veut vous  
faire connaître  
L'erreur dont vos  
sens sont séduits.

### RENAUD

Ciel ! Quelle honte  
de paraître  
Dans l'indigne état où je suis !

### UBALDE

Notre général vous rappelle.  
La victoire vous garde  
une palme immortelle.  
Tout doit presser  
votre retour :  
De cent climats divers  
chacun court à la guerre.  
Renaud seul, au  
bout de la terre,  
Caché dans un  
charmant séjour,  
Veut suivre un  
honteux amour ?

### RENAUD

Vains ornements d'une  
indigne mollesse,  
Ne m'offrez plus vos  
frivoles attraits !  
Restes honteux de  
ma faiblesse,  
Allez, quittez-moi  
pour jamais !

*Renaud arrache les guirlandes  
de fleurs. Il reçoit le bouclier  
de diamant d'Ubalde, et  
l'épée que lui présente  
le Chevalier danois.*

## LE CHEVALIER

Dérobez-vous aux pleurs d'Armide : C'est l'unique danger dont votre âme intrépide A besoin de se garantir. Dans ces lieux enchantés, la volupté préside : Vous n'en sauriez trop tôt sortir.

## RENAUD

Allons, hâtons-nous de partir !

## SCÈNE 4

### ARMIDE

Renaud ! Ciel ! Ô mortelle peine ! Vous partez, Renaud, vous partez ? Démon, suivez ses pas, volez et l'arrêtez ! Hélas ! Tout me trahit et ma puissance est vaine. Renaud ! Ciel ! Ô mortelle peine ! Mes cris ne sont pas écoutés. Vous partez, Renaud, vous partez ! Si je ne vous vois plus, croyez-vous que je vive ? Ai-je pu mériter un si cruel tourment ? Du moins comme ennemi, si ce n'est comme amant, Emmenez Armide captive ! J'irai dans les combats, j'irai m'offrir aux coups Qui seront destinés pour vous. Renaud ! Pourvu que je vous suive, Le sort le plus affreux me paraîtra trop doux.

## RENAUD

Armide, il est temps que j'évite Le péril trop charmant que je trouve à vous voir. La gloire veut que je vous quitte, Elle ordonne à l'amour de céder au devoir. Si vous souffrez, vous pouvez croire Que je m'éloigne à regret de vos yeux. Vous règnez toujours dans ma mémoire, Vous serez après la gloire Ce que j'aimerai le mieux.

### ARMIDE

Non, jamais de l'amour tu n'as senti le charme ! Tu te plais à causer de funestes malheurs. Tu m'entends soupirer, tu vois couler mes pleurs Sans me rendre un soupir, sans verser une larme. Par les nœuds les plus doux, je te conjure en vain ! Tu suis un fier devoir, tu veux qu'il nous sépare, Non, non, ton cœur n'a rien d'humain ! Le cœur d'un tigre est moins barbare. Je mourrai si tu pars, et tu n'en peux douter. Ingrat ! Sans toi je ne puis vivre ! Mais après mon trépas, ne crois pas éviter Mon ombre obstinée à te suivre ! Tu la verras s'armer contre ton cœur sans foi, Tu la trouveras inflexible Comme tu l'as été pour moi. Et sa fureur, s'il est possible,

Égalera l'amour dont j'ai brûlé pour toi... Ah ! la lumière m'est ravie ! Barbare, es-tu content ? Tu jouis, en partant, Du plaisir de m'ôter la vie.

*Elle s'évanouit.*

## RENAUD

Trop malheureuse Armide, hélas ! Que ton destin est déplorable !

### LE CHEVALIER et UBALDE

Il faut partir, hâtez vos pas ! La gloire attend de vous un cœur inébranlable.

## RENAUD

Non, la gloire n'ordonne pas Qu'un grand cœur soit impitoyable...

### LE CHEVALIER et UBALDE, l'emmenant malgré lui.

Il faut vous arracher aux dangereux appâts D'un objet trop aimable.

## RENAUD

Trop malheureuse Armide ! hélas ! Que ton destin est déplorable...

## SCÈNE 5

### ARMIDE

Le perfide Renaud me fuit ! Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le suit. Il me laisse mourante, il veut que je périsse. À regret, je revois la clarté qui me luit : L'horreur de l'éternelle nuit Cède à l'horreur de

mon supplice. Quand le barbare était en ma puissance, Que n'ai-je cru la Haine et la Vengeance ? Que n'ai-je suivi leurs transports ? Il m'échappe, il s'éloigne, il va quitter ces bords. Il brave l'Enfer et ma rage. Il est déjà près du rivage ! Je fais pour m'y trainer d'inutiles efforts. Traître... attends ! Je le tiens... Je tiens son cœur perfide, Ah ! je l'immole à ma fureur !... Que dis-je ? Où suis-je ? Hélas, infortunée Armide, Où t'emporte une aveugle erreur ? L'espoir de la vengeance est le seul qui me reste. Fuyez, Plaisirs, fuyez, perdez tous vos attraits ! Démon, détruisez ce palais ! Partons et, s'il se peut, que mon amour funeste Demeure enseveli dans ces lieux pour jamais ! *Les Démonstrations détruisent le palais et Armide part sur un char volant.*

**FIN**



# LES ARTISTES



## CHRISTOPHE ROUSSET DIRECTION MUSICALE

Claveciniste et chef d'orchestre,

Christophe Rousset est le fondateur de l'ensemble Les Talens Lyriques. Formé à la Schola Cantorum de Paris (classe de clavecin de H. Dreyfus) puis au Conservatoire Royal de La Haye (classe de B. van Asperen), il remporte à 22 ans le 1<sup>er</sup> prix du concours de clavecin de Bruges. Son expérience lui permet d'appréhender dans toute leur diversité les répertoires baroque, classique et préromantique. Il se produit avec son ensemble sur les plus grandes scènes d'Europe : Opéra national de Paris, Opéra-Comique, Opéra national des Pays-Bas, Concertgebouw d'Amsterdam, TCE, Philharmonie de Paris, Opéra de Lausanne, Teatro Real de Madrid, Theater an der Wien, Staatsoper de Vienne, Opéra royal de Versailles, Monnaie de Bruxelles, Wigmore Hall et Barbican Center de Londres, Bozar Bruxelles, et à l'occasion de tournées au Mexique, en Nouvelle-Zélande, au Canada, aux USA. En parallèle, il poursuit sa

carrière de claveciniste et de chambriste sur instruments historiques. Il enregistre les œuvres pour clavecin de Louis et François Couperin, Rameau, D'Anglebert, Royer, Dufhly, Forqueray, Balbastre, Scarlatti et des pièces de J. S. Bach (*Partitas, Variations Goldberg, Concertos pour clavecin, Suites anglaises, Suites françaises, Klavierbüchlein, Clavier bien tempéré*). Pédagogue impliqué, il dirige des masterclasses et académies (CNSMD de Paris, Académie d'Ambronay, Fondation Royaumont, Opera Studio de Gand, OFJ Baroque, *Junge Deutsche Philharmonie, Accademia Chigiana* à Sienne, Amici della Musica à Florence, *Britten-Pears Orchestra*) et initie des collégiens franciliens à la musique avec Les Talens lyriques. Christophe Rousset poursuit une carrière de chef invité : Liceu de Barcelone, San Carlo de Naples, Scala de Milan, Opéra Royal de Wallonie, Royal Opera House de Londres, Orchestre national d'Espagne, Orchestre philharmonique de Hong Kong, l'Orchestre du Théâtre Royal de la Monnaie, the Orchestra of the Age of Enlightenment. Il a publié des monographies consacrées à Rameau (2007, Actes Sud) et Couperin (2016, Actes Sud),

ainsi qu'un livre d'entretiens réalisés par C. de Rijck, *L'impression que l'instrument chante* (2017, La Rue Musicale / Philharmonie de Paris). En 2023, paraîtront chez Aparté les *Toccatas pour clavecin* et *L'Art de la fugue* de J. S. Bach. À l'Opéra-Comique, il a dirigé *Zoroastre* (2009) et *Et in Arcadia ego* (2018).



## LILO BAUR MISE EN SCÈNE

Née en Suisse, Lilo Baur débute sa carrière à Londres comme

comédienne. Elle se produit au Royal National Theatre dans *L'Orestie* mise en scène par K. Mitchell, puis dans *The Merchant of Venice* mis en scène par R. Olivier. Pour son rôle dans *The Three Lives of Lucie Cabrol* mis en scène par S. Mc Burney, elle obtient le Dora Canadian Award de la meilleure actrice ainsi que le Manchester Evening News for best actress. Membre du théâtre de Complicité dirigé par S. Mc Burney, elle joue dans *The Visit*, *The Street of Crocodiles*, *Help I'm Alive*, *The Winter's Tale* et *Lights*. En France, elle interprète Gertrude dans *La Tragédie d'Hamlet* mis en scène par P. Brook, le narrateur dans le *Saint Sebastian* de Debussy avec le London Philharmonic

Orchestra au Châtelet. Elle collabore avec P. Brook à sa mise en scène de *Fragments* à partir de textes de S. Beckett et à *Warum Warum*. Parallèlement, elle joue au cinéma dans *Bleakhouse* de J. Chadwick, *Don Quixote* de P. Yates, *The Way We Live Now* de D. Yates, *Vollmond* de F. Murer, *The Devils Arithmetic* de D. Deitch, *How About Love* de S. Haupt, 2010 *oder das Ende der Nacht* de T. Fehlbaum. Elle joue aussi dans le film à succès *Le Journal de Bridget Jones*. En tant que metteuse en scène, elle monte *Le Roi Cerf* de C. Gozzi à Athènes et *Grimm & Grimm (Tales)*, 33 *Svenimenti* de Chekhov à Rome, *Fish Love* d'après des nouvelles de Tchekhov, *Le Conte d'hiver* aux théâtres de Vidy Lausanne et de la Ville à Paris, *Le 6<sup>e</sup> continent* de D. Pennac aux Bouffes du Nord, *Falling* d'après Buzzati au Rex Athènes, *En se couchant il a raté son lit* d'après Kharms co-mis en scène avec J.-Y. Ruf (Théâtre Gérard Philippe). Ces dernières années, elle collabore avec Hideki Noda au Tokyo Metropolitan Theatre. À la Métropole-Française, elle signe *Le Mariage de Gogol*, *La Tête des autres* de M. Aymé (Prix Beaumarchais), *La maison de Bernarda Alba* de F. Lorca, *Après la Pluie* de Belbel, La



Puce à l'Oreille de Georges Feydeau et récemment *L'Avare* de Molière. Côté opéra, elle a mis en scène *Didon et Enée* à l'Opéra de Dijon, *La Resurrezione* à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, *Ariane et Barbe-Bleue* à l'Opéra de Dijon, *Béatrice et Bénédicte* à La Côte Saint-André, *Lakmé* à l'Opéra Lausanne, *Le Petit Prince* de M. Levinas à Lausanne, Lille, Genève et au Châtelet, *La Conférences des Oiseaux* de M. Levinas. À l'Opéra-Comique, elle a mis en scène *Lakmé* (2014).



### BRUNO DE LAVENÈRE SCÉNOGRAPHIE

Bruno de Lavenère crée des

scénographies pour l'opéra, la danse et le théâtre. Il est diplômé de l'ENSATT. En 2014, le Syndicat professionnel de la critique de théâtre, de musique et de danse lui attribue le prix du meilleur créateur d'éléments scéniques (catégorie opéra). Parmi ses créations, citons : *L'Avare* (m.e.s. L. Baur, Comédie-Française), *Faust*, *Lancelot*, *Boris Godounov*, *La Bohème*, *Carmen* (J.R. Vesperini, respectivement à Québec, Saint-Étienne, Monte-

Carlo, Bolchoï, Hong Kong), *Le Dragon*, *Macbeth Underworld* (T. Jolly, Le Quai, La Monnaie), *L'Aubege du Cheval Blanc*, *Les Petites Noces*, *Cendrillon*, *Maria Republica* (G. Rico, Lausanne, TCE, Nantes), *Otello* (A. Aguilera, Monte-Carlo), *Faust* (J. Ostini, Saint-Étienne), *La donna del Lago* (M. Cencic, Lausanne), *Norma*, *Don Giovanni* (F. Roels, Rouen, Mascate), *Cavalleria rusticana/Pagliacci*, *Quai Ouest* (K. Frédéric, Strasbourg, ONR, Nürnberg), *The Sleeping Beauty* (A. Cerrudo, Basel), *Le Trouvère* (R. Brunel, Lille), *La Belle Hélène* (R. Sandoz, Genève), *La Vie Parisienne* (W. Koeken, Strasbourg), *Doctor Atomic*, *Farnace*, *Akhnaten* (L. Childs, Opéra du Rhin, Strasbourg, Nice), *Cendrillon* (M. Kelemenis, Genève). Il prépare actuellement la scénographie de *Roméo et Juliette* (Jolly, Opéra Bastille) et les costumes pour *On Purge bébé* (Brunel, aLa Monnaie). À l'Opéra-Comique, il a signé *Re Orso* (Brunel, 2012).



### ALAIN BLANCHOT COSTUMES

Diplômé en histoire de l'art et en stylisme

(Cours Berçot), Alain Blanchot travaille d'abord pour le cinéma et la publicité, et pour des chanteuses comme B. Fontaine, Sapho, A. Karina ou I. Caven. En 2004, il débute sa collaboration avec B. Lazar (*Le Bourgeois Gentilhomme* dir. V. Dumestre, Le Poème Harmonique). Il explore l'opéra baroque avec *Sant' Alessio* de Landi (dir. W. Christie, Les Arts Florissants) avec P. Jaroussky, *Rinaldo* de Haendel, *Phaëton* de Lully, *Vénus et Adonis* de J. Blow, à Paris (TCE, Châtelet, Athénée) mais aussi à l'étranger (Allemagne, Russie, New York, Suède, Espagne, Italie, Tchèque, Monte Carlo). Il travaille sur des créations (*Cachafaz* d'après Copi, *Au web ce soir* opéra live sur internet, *Lalala...*) et sur des titres classiques (*Cendrillon*, *Carmen*, *Pelléas et Mélisande*, *La Nonne sanglante*), collaborant avec les metteurs en scène L. Moaty, D. Bobee, R. Carsen, J.-R. Vesperini, B. Twist, A. Bory, L. Baur. Au théâtre, il travaille sur *Pyrame et Thisbé* (Athénée), *Le Dibbouk* (CDN Gérard Philipe), *L'Importance*

d'être sérieux (théâtre Montparnasse), *Louise* avec N. Calfan, *Le Petit Coiffeur* de J.-P. Daguerrre. Il a aussi conçu des uniformes pour la Maison Guerlin. Le Centre national du Costume de Scène expose ses costumes à l'occasion d'expositions sur les Arts Florissants, les 1001 nuits, les contes de fées, l'Opéra-Comique (2014-15), Molière. Récemment, il a habillé J.J. Orliński pour *Tolomeo* (Haendel). Il a créé *Acis et Galatée* pour le Maggio Teatro de Florence, puis *Dafné* à l'Athénée. En 2023, il costumera *Orfeo* (Sartorio, avec B. Lazar et P. Jaroussky) à Montpellier. À l'Opéra-Comique, il a créé les costumes de *Cadmus et Hermione* de Lully (2008, reprise en 2010), *Cachafaz* (2010), *Cendrillon* (2011), *Egisto* (2012), *La Nonne sanglante* (2018), *Titon et l'Aurore* (2021).



### LAURENT CASTAINGT LUMIÈRES

Entre théâtre, danse et opéra,

Laurent Castaingt travaille aux côtés de R. Brunel, A. Arias, B. Murat, J.C. Auvray, R. Loyon, K. Reisz, H. Yano, R. Polanski, G. Desarthe & F. Marthouret, S. Testud, L. Duthilleul, M.

Marion, P. Barrat & M.N. Rio, J.C. Berutti, M.P. Osterrieth et M. Bernier. Il a travaillé sur de nombreuses scènes : Opéra Bastille, Staatsoper de Vienne, Liceu de Barcelone, Opéra de Monte-Carlo, San Carlo de Naples, Teatro Colón à Buenos Aires, Opéra de Hong-Kong, Chorégies d'Orange, Olympia, Bataclan, Comédie-Française, Odéon, Athénée, théâtre Antoine et Edouard VII, Teatro Valle à Rome, Sporting de Monaco. Ses travaux sur la lumière et l'espace l'ont conduit à créer des scénographies avec J.L. Grinda (*Tannhäuser*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Thaïs* à Monaco), E. Rooke, ou M. Borie (*Salomé*, *Giulio Cesare*, *Reigen* de Boesmans). Il a signé la scénographie et les lumières de l'adaptation du roman de V. Desportes *King-Kong Théorie* à la Pépinière et à l'Atelier (m.e.s. V. Larré). Ses recherches sur la matière lumineuse et la nature ont donné lieu à une installation à Genève (*Ecorces Vives*), ainsi qu'à une collaboration avec le dessinateur F. Schuitten pour *Planet of Visions* (Exposition Universelle Hanovre 2000). Il a reçu 3 nominations au Molière de la meilleure lumière. Il prépare un livre sur le travail de la lumière à la scène, *Le Théâtre de la lumière* (éd. Deuxième époque, fin 2022). Après de nombreuses collaborations avec l'Opéra-Comique dans les années 1990 (*Don Pasquale*, *Didone*, *The Turn of the Screw*), il y a récemment éclairé *Re Orso* (2012).



## VÉRONIQUE GENS

SOPRANO  
ARMIDE

Après avoir dominé la scène

baroque pendant plus d'une décennie, Véronique Gens s'est forgé une solide réputation comme interprète de Mozart et du répertoire français. Son répertoire est composé des grands rôles mozartiens (*Contessa*, *Donna Elvira*, *Vitellia*, *Fiordiligi...*), des rôles éponymes de la tragédie lyrique (*Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide*, *Alceste...*) mais aussi de rôles plus tardifs comme *Alice (Falstaff)*, *Eva (Meistersinger von Nürnberg)*, *Madame Lidoine (Dialogues des Carmélites)*, *Missia (La Veuve joyeuse)*. Véronique Gens donne des concerts et récitals à travers le monde, notamment à Paris, Dresde, Berlin, Pékin, Vienne, Prague, Londres, Tanglewood, Stockholm, Moscou, Genève ou Édimbourg. Elle s'est produite sur les plus grandes scènes lyriques : Opéra de Paris, Royal Opera House de Covent Garden, Staatsoper de Vienne, Bayerische Staatsoper de Munich, La Monnaie de Bruxelles, Liceu de Barcelone, Teatro Real de Madrid, La Scala de Milan, Nederlandse Opera d'Amsterdam, ainsi qu'aux festivals d'Aix-en-Provence, Salzbourg, Glyndebourne. En 1999, Véronique Gens est élue Artiste Lyrique de l'année aux Victoires de la Musique Classique. Ses enregistrements

(plus de 80 CD et DVD) ont reçu de nombreuses récompenses. Avec C. Rousset, elle a notamment enregistré *Tragédiennes* (3 vol.). Parmi ses projets à venir, citons *Les Dialogues des Carmélites* (Madame Lidoine) à Munich et *Iphigénie en Aulide* au Festival d'Aix-en-Provence. En concert, elle chantera *Erinice (Zoroastre, Rameau)*, *Médée (Charpentier)* et *Phébé (Castor et Pollux, Rameau)* au Théâtre des Champs-Élysées, *Charlotte (Werther)* à Budapest, *Les Nuits d'été* avec l'Orquesta Sinfónica de Galicia, *La Voix humaine* à Lille et à la Philharmonie de Paris. On l'entendra aussi en récital avec piano, avec l'ensemble *Les Surprises* ou avec I Giardini à Paris, Bordeaux, Lyon, Reims, Londres. Véronique Gens est Chevalier dans l'ordre de la Légion d'Honneur et Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres.



## IAN BOSTRIDGE

TÉNOR  
RENAUD

Ian Bostridge

a chanté en récital à Salzbourg, Édimbourg, Munich, Vienne, St-Pétersbourg, aux Schubertiades d'Aldenburg et de Schwarzenberg, ainsi qu'au Carnegie Hall et à la Scala de Milan. Il a été en résidence au Konzerthaus de Vienne et à la Schubertiade de Schwarzenberg (2003-04), au Barbican de Londres (2008), à la Philharmonie Luxembourg (2010-11), au Wigmore Hall

(2011-12), à la Laeiszhalle de Hambourg (2012-13) et avec l'Orchestre philharmonique de Séoul (2018-19). Il a pris part à une série de cartes-blanches au Concertgebouw (2004-05, avec T. Quasthoff) et au Carnegie Hall (2005-06). Ses enregistrements ont été nommés 15 fois aux Grammys, et son *Winterreise* (avec T. Adès) a reçu le prix de l'Enregistrement vocal de l'année 2020 aux International Classical Music Awards. Il a aussi enregistré *Die schöne Müllerin* (avec G. Johnson), *Tom Rakewell (The Rake's Progress)* dir. J. E. Gardiner, *Belmonte (Die Entführung aus dem Serail)* dir. W. Christie, des *Lieder* de Schubert et Schumann, *Our Hunting Father* (Britten), *Idomeneo* (Mozart), *Journal d'un disparu* (Janáček), *The Turn of the Screw* et *Billy Budd* (Britten), *The Tempest* (Adès), *Orfeo* (Monteverdi), *Shéhérazade* (Ravel) et *Le Livre de Baudelaire* (Debussy/Adams). Il a chanté avec les philharmoniques de Berlin, Vienne, Londres, New York, Los Angeles, Rotterdam, les symphoniques de Chicago, Boston, Londres et de la BBC ainsi que l'orchestre du Concertgebouw, sous la direction de S. Rattle, C. Davis, A. Davis, S. Ozawa, A. Pappano, R. Muti, M. Rostropovitch, D. Barenboim, D. Harding et D. Runnicles. À l'opéra, il a été Aschenbach (*Death in Venice*), Peter Quint (*The Turn of the Screw*), Jephtha (Händel),

Lysandre (*Midsummer Night's Dream*), Nerone (*L'incoronazione di Poppea*), le chœur masculin (*The Rape of Lucretia*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Jupiter (*Semele*), Caliban (*The Tempest*), Madwoman (*Curlwe River*).



**EDWIN  
CROSSLEY-  
MERCER**  
BARYTON-  
BASSE  
HIDRAOT

Baryton-basse franco-irlandais, Edwin Crossley-Mercer étudie la musique sacrée à Versailles puis l'opéra et le lied auprès de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin, où il fait ses débuts en 2006 sous la direction de Daniel Barenboim. Puis il chante Guglielmo (*Così fan tutte*) au Festival d'Aix-en-Provence et fait ses débuts dans *Ariadne auf Naxos* (Harlekin) à l'Opéra de Paris, qui le réinvite depuis régulièrement. Ses engagements le conduisent aux États-Unis (*Manon* de Massenet et *Le nozze di Figaro*), au Japon (*Béatrice et Bénédicte*), en Amérique du Sud (*Don Giovanni* au Chili) ainsi que dans toute l'Europe et en Russie, tant dans le répertoire baroque (*Hippolyte et Aricie*, les *Boréades* et *Platée* de Rameau, ainsi que les opéras de Lully), classique (surtout Mozart), rossinien (*La Cenerentola*, *Guillaume*

*Tell*), puccinien (*Tosca*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*) que dans les œuvres contemporaines. Il donne des récitals de New-York (Carnegie Hall) à Paris, des « folles journées » (Nantes et Tokyo) à Montevideo et Saint-Pétersbourg, et chante sous la direction de chefs d'orchestres prestigieux, comme ceux des Berliner Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Orchestre National de Radio France, Los Angeles Philharmonic, London Symphony Orchestra, etc. Lauréat en 2007 du HSBC Foundation Award et 1<sup>er</sup> Prix du concours Nadia et Lili Boulanger, nommé deux fois aux Grammy Awards, il enregistre pour Delos, collabore avec Michael Linton pour deux albums, *Carmina Catulli* et *Songs of Oscar Wilde*, et enregistre dernièrement *Die Winterreise* de Franz Schubert. À l'Opéra-Comique il a chanté Claudio dans *Béatrice et Bénédicte* (2010) et Jupiter dans *Platée* (2014).



**ANAÏK  
MOREL**  
MEZZO-  
SOPRANO  
LA HAINE

Anaïk Morel est diplômée du CNSM de Lyon et Lauréate du Concours International Reine Elisabeth en 2011. En troupe au Bayerische Staatsoper de 2008 à 2010, elle s'y produit entre autres dans *Carmen*, *Nabucco*, *Falstaff*, *Hänsel und Gretel*,

*Les Dialogues des carmélites*, *Palestrina*, *Die schweigsame Frau*. On a pu l'entendre depuis à l'Opéra de Paris, à l'Opéra de Lyon, au Capitole de Toulouse, au Staatsoper de Berlin, à l'Opernhaus de Zurich, au Royal Opera House de Covent Garden, au Festival de Salzbourg, à la Scala de Milan, au Teatro Petruzzelli à Bari... Plus récemment, elle a fait ses débuts dans le rôle de Carmen au Staatsoper de Stuttgart, qu'elle reprend à Zurich, Montpellier, Cologne, et pour ses débuts au Royal Opera House de Londres. Elle est également Preziosilla (*La forza del destino*) à Bâle, Fenena (*Nabucco*) à Munich, Charlotte (*Werther*) à Klagenfurt, Strasbourg, Nice et Zurich, Dido (*Dido and Aeneas*) à Aix-en-Provence, Der Komponist (*Ariadne auf Naxos*) à Toulouse et Hambourg, Jocaste (Œdipe d'Enesco) au Festival de Salzbourg, Mère Marie (*Dialogues des carmélites*) à Toulouse, Donna Elvira (*Don Giovanni*) à Hanovre, Hänsel (*Hänsel und Gretel*) à Strasbourg, La Nourrice (*Ariane et Barbe-Bleue*, Dukas) à Lyon et Nancy. Parmi ses projets, citons *Matsukaze* à Munich, *Tristan und Isolde* à Toulouse, *Lohengrin* à Strasbourg, *Les Nuits d'été* à Malmö, la 3<sup>ème</sup> Symphonie de Mahler avec l'Orchestre national de Lyon.



**PHILIPPE  
ESTÈPHE**  
BARYTON  
UBALDE/  
ARONTE

Philippe Estèphe étudie avec L. Sarrazin. Avec l'Orchestre Philharmonique d'Aquitaine, il chante Papageno (*Zauberflöte*), Escamillo (*Carmen*), Albrt (*Werther*), Énée (*Dido and Aeneas*), Bobinet (*La Vie parisienne*), Belcore (*L'elisir d'amore*), Figaro (*Le nozze*) et Don Giovanni, également avec la compagnie Opéra Éclaté. Il interprète Guglielmo (*Così fan tutte*) à Limoges, le Comte (*Chérubin*), Dédale (*Le Monstre du labyrinthe*, J. Dove) à Montpellier, Taddeo (*L'Italiana in Algeri*) à Saint-Étienne, Dandini (*La Cenerentola*) à Tours, Cologne et Saint-Céré, Peer Gynt à Limoges et Montpellier, Gaston (*Les P'tites Michu*) à Nantes, Angers, Tours et à l'Athénée, Raimbaud (*Le Comte Ory*) à Rennes et Rouen, Brétigny (*Manon*) à Bordeaux, à l'Auditorium de Lyon et au Théâtre des Champs-Élysées, Neptune et Argus (*Isis*, Lully) avec les Talens Lyriques au Festival de Beaune, à Paris, Versailles et Vienne, Papageno à Marseille et Toulouse, Fiorello (*Il barbiere di Siviglia*) à Montpellier, Moralès (*Carmen*) à Bordeaux, Urbain et Alfred (*La Vie parisienne*) à Rouen et au TCE, Lycas, Phobétor, Phantase et Aleceton (*Ariane*

et *Bacchus*) au TCE, Markoël (*Lancelot de Joncières*) à Saint-Étienne, le *Requiem* de Fauré à l'Opéra de Tours. Prochainement, il chantera Urbain et Alfred (*La Vie parisienne*) à l'Opéra royal de Wallonie et au Capitole de Toulouse, *Peer Gynt* à Compiègne, le *Dancaire* (*Carmen*) à Strasbourg et Londres, et *Mercutio* (*Roméo et Juliette*) à Rouen. À l'Opéra-Comique, il a été Spark (*Fantasio*, 2017), Frédéric (*Lakmé*, 2022).



**ENGUERRAND DE HYS**  
TÉNOR  
**LE CHEVALIER DANOÏS/ARTÉMIDORE**

Nommé « Révélation Classique de l'Adami » en 2014, Enguerrand de Hys commence le chant au Conservatoire de Toulouse avant d'intégrer le CNSMD de Paris. Il est membre de la Nouvelle Troupe Favart et en résidence au Théâtre Impérial de Compiègne avec le trio Ayònis. Il explore différents styles et époques et développe ainsi un répertoire varié. Il a été récemment Calpigi (*Tarare* de Salieri) à l'Opéra de Versailles et au Theater an der Wien, Arcas (*Idoménée* de Campra) à l'Opéra de Lille et au Staatsoper de Berlin,

Mercure (*Platée* de Rameau) au Liceu de Barcelone sous la direction W. Christie, Tamorin (*La Caravane du Caire* de Grétry) à l'Opéra de Tours, Monostatos (*La Flûte enchantée*) à l'Opéra de Rouen, Le Remendado (*Carmen*) à La Monnaie, Tybalt (*Roméo et Juliette*) à l'Opéra de Nice, Marinoni (*Fantasio* d'Offenbach) à l'Opéra de Montpellier. Il a participé aux créations de *Trois Contes* de G. Pesson (2019) à l'Opéra de Lille et à *L'Inondation* de F. Filidei à l'Opéra-Comique (2019). Cette saison, il sera Valère (*La Sérénade de Gail*) à l'Opéra d'Avignon avec le Palazzetto Bru Zane, Cecco (*Il mondo della luna* de Haydn) à Metz, Le Comte de Surrey (*Henri VIII* de Saint-Saëns) à La Monnaie, Le Prince Quipasseparla (*Le Voyage dans la lune* d'Offenbach) et Tamorin à Versailles. Au disque, il a participé aux enregistrements de *La Jacquerie* de Lalo avec le PBZ, d'*Alceste* et d'*Acis et Galatée* de Lully avec C. Rousset et Les Talens Lyriques, de *Cadmus* et *Hermione* de Lully avec V. Dumestre et le Poème Harmonique et de *Richard Cœur de Lion* de Grétry avec H. Niquet. Il sera de retour en 2023 à l'Opéra-Comique dans *L'Inondation*.



**FLORIE VALIQUETTE**  
SOPRANO  
**SIDONIE, MÉLISSE, UNE BERGÈRE**

Après avoir été artiste en résidence à l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Montréal, la soprano québécoise Florie Valiquette a intégré le Studio, puis l'Ensemble de l'Opernhaus Zürich. Elle interprète une grande variété de répertoires, de la musique baroque au contemporain. Elle incarne des rôles majeurs du répertoire mozartien (Pamina dans *La Flûte enchantée*, Zerlina dans *Don Giovanni*, Susanna dans *Le nozze di Figaro*, Madame Silberklang dans *Der Schauspieldirektor*) ainsi que du répertoire français : rôle-titre de *Cendrillon*, Sophie dans *Werther*, *La Princesse* et *La Chauve-Souris* dans *L'Enfant et les sortilèges*. Elle se produit sur des scènes telles que l'Opernhaus Zürich, le Festival de Verbier, l'Opéra royal de Versailles, le Théâtre des Champs-Élysées, le Capitole de Toulouse, l'Opéra de Bordeaux, le Festival d'Aix-en-Provence, et collabore régulièrement avec Les Violons du Roy, l'Orchestre symphonique de Montréal, Le Cercle de l'Harmonie, Les Talens lyriques, Le Concert de la Loge, Le Concert Spirituel. Parmi ses projets, citons *La Flûte enchantée* à l'Opéra royal de Versailles, et *Les Dialogues des Carmélites*

au festival de Glyndebourne. À l'Opéra-Comique elle a chanté Madeleine dans *Le Pastillon* de Lonjumeau (2019).



**APOLLINE RAÏ-WESTPHAL**  
SOPRANO  
**PHÉNICE, LUCINDE, PLAISIR, UNE NAIËDE**

Originaire du Languedoc, Apolline Raï-Westphal se forme au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris auprès de F. Gindraux. Son répertoire s'étend de la musique ancienne à la création contemporaine. Ainsi, elle incarne Chloé dans la création *Narcisse* de J. Stephenson (Opéra d'Avignon puis en tournée en France). Elle interprète Talestri dans *Talestri Reines des Amazones* de M. A. Walpurgis (Abbaye de Royaumont) et chante Clorinda dans *La Cenerentola* de Rossini avec l'Orchestre de chambre de Lyon (Salle Molière). Elle est lauréate du Festival Ravel qui l'invite à se produire en récital en 2023. Elle chantera également le rôle de Belinda dans *Didon et Enée* de Purcell sous la direction de L. G. Alarcón (co-production Philharmonie de Paris) et fera ses débuts qu'Opéra-Comique à l'Opéra-Comique en 2022, et sera

prochainement de retour pour une série de récitals aux côtés de Philippe Estèphe et Marine Thoreau La Salle.

## LES ÉLÉMENTS CHŒUR

Créé par J. Suhubiette en 1997 à Toulouse, le Chœur de chambre Les éléments reçoit le prix Liliane-Bettencourt pour le chant choral (2005, Fondation Bettencourt-Schueller), et une Victoire de la musique classique (2006). Son répertoire va de la Renaissance à la création contemporaine, dans le chœur a capella, le concerto vocal (ensemble de solistes et instruments), l'oratorio, l'opéra. Il commande des œuvres aux compositeurs d'aujourd'hui et se produit à Paris, à Toulouse, en Occitanie, dans des festivals, à l'étranger. Il collabore avec des chefs comme C. Rousset, L. Langrée, E. Krivine. Il est en résidence à Odyssud-Bagnac depuis 2001 et à l'Abbaye-école de Sorèze depuis 2006. En 2019, le Ministère de la Culture, dans le cadre de son programme national pour le rayonnement de l'art vocal, a désigné Les éléments Centre d'Art Vocal pour la région Occitanie. À l'Opéra-Comique, Les éléments se sont produits de nombreuses fois, notamment dans *Hamlet* (2018, 2022), *La Périchole* (2022). *Le chœur de chambre Les éléments est un ensemble conventionné par le Ministère de la*

*Culture - DRAC Occitanie, par la Région Occitanie/ Pyrénées-Méditerranée et par la Ville de Toulouse. Il est subventionné par le Conseil Départemental de la Haute-Garonne. Il est soutenu par la SACEM, la SPEDIDAM, le CNM et Maison de la Musique Contemporaine. Les éléments - Centre d'Art Vocal Occitanie sont soutenus par la Fondation Bettencourt Schueller. Les éléments sont membres de la FEVIS, du PROFEDIM, de Futurs Composés, de Bureau Export et d'Arviva.*

### Sopranos

Cécile Dibon-Lafarge\*\*, Céline Boucard\*, Cécile Larroche, Solange Añorga, Eliette Prévot-Tamest, Mathilde Monfray, Isabelle Fallot, Giulia Fichu-Sampieri

### Altos

Gabriel Jublin, Léopold Laforge, Marcio Soares-Holanda, Brice Clavier-Homberg\*, Daniel Morales Brant, Arnaud Le Dù

### Ténors

Guillaume Zabé, Laurent David, Marc Manodritta, David Ghilardi, Stephan Olry, Édouard Hazebrouck, David Lefort\*

### Basses

Matthieu Le Levreur, Cyrille Gautreau\*, Jérémie Delvert, Pierre Jeannot, Matthieu Heim, Christophe Sam, Jean-Sébastien Nicolas

\* également petits rôles  
\*\* participe au quatuor et au duo de Coryphées

## LES TALENS LYRIQUES ORCHESTRE

L'Ensemble Les Talens Lyriques a été créé en 1991 par Christophe Rousset. Défendant un répertoire qui s'étend du premier baroque au romantisme naissant, Les Talens Lyriques s'attachent à éclairer les chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique, à la lumière d'œuvres plus rares, chaînons manquants du patrimoine musical européen. Les Talens Lyriques voyagent de Monteverdi, Cavalli, Landi, Pallavicino, à Händel, en passant par Lully, Desmarest, Mondonville, Cimarosa, Traetta, Jommelli, Martin y Soler, Mozart, Salieri, Rameau, Gluck, Beethoven et enfin Cherubini, García, Berlioz, Massenet, Gounod ou Saint-Saëns. L'ensemble collabore avec des metteurs en scène ou chorégraphes comme P. Audi, J.-M. Villégier, D. McVicar, E. Vigner, L. Lagarde, M. Clément, J.-P. Vincent, M. Makeïeff, L. Scozzi, N. van Parys, M. di Fonzo Bo, C. Guth, R. Carsen, D. Hermann, Ch. Loy, J. Mijnsen, A. Richard, D. Lescot ou P. Ménard. Outre le répertoire lyrique, l'ensemble explore le madrigal, la cantate, l'air de cour, la symphonie et le répertoire sacré. Parmi les projets de cette année, citons *La Flûte enchantée*, *Thésée* (Lully), *Almasis* (P. Royer), *Fausto* (L.

Bertin), *La Passion selon saint Matthieu* (Bach), et les *Symphonies* de Schubert, ainsi que les enregistrements de *A tribute to Pauline Viardot, Acis et Galatée* (Lully), *The sphere of intimacy* (musiques de Couperin), *Psyché* (Lully), *La Vestale* (Spontini), des *Toccatas* et de *L'Art de la Fugue* (Bach). *Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture-Drac Île-de-France, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes. L'Ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg / GRoW - Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet, et la Fondation Société Générale C'est vous l'avenir. L'Ensemble est régulièrement soutenu pour son rayonnement national et international et ses productions discographiques par le Centre National de la Musique. Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac. Les Talens Lyriques sont membres fondateurs de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés) et de PROFEDIM (Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique).*

### **Violons 1**

**Gilone Gaubert,**  
Josépha Jégard,  
Virginie Descharmes,  
Jean-Marc  
Haddad, Bérengère  
Maillard, Roldán  
Bernabé- Carrión

### **Violons 2**

**Charlotte Grattard,**  
Giorgia Simbula,  
Karine Crocquenoy,  
Myriam Mahnane,  
Maya Enokida

### **Altos**

**Pierre-Éric Nimyłowicz,** Lucia  
Peralta, Marie Legendre,  
Christophe Robert

### **Violoncelles**

**Emmanuel Jacques,**  
Jérôme Huille, Marjolaine  
Cambon, Pauline  
Lacambra, Keiko Gomi

### **Contrebasses**

**Luděk Braný,** Gautier Blondel

### **Flûtes**

**Jocelyn Daubigney,**  
Gabrielle Rubio

### **Hautbois**

**Thomas Meraner,**  
Clara Espinosa

### **Clarinettes**

**Hirona Isobe,**  
Roberta Cristini

### **Bassons**

**Josep Casadella,**  
Niels Coppalle

### **Cors**

**Jeroen Billiet,**  
Yannick Maillet

### **Trompettes**

**Jean-François Madeuf,**  
Antoine Azuelos

### **Timbales**

Marie-Ange Petit

### **Pianoforte, cheffe de chant**

Brigitte Clair

Les clarinettes historiques,  
de facture française, ont été  
conçues par Agnès Guéroult  
et Rudolf Tutz sur commande  
du Centre de musique  
baroque de Versailles.



*Armide s'apprêtant à poignarder  
Renaud, par Poussin, fin XVII<sup>e</sup>*

*« Lorsqu'Armide s'anime à  
poignarder Renaud, dans cette  
dernère scène du II<sup>e</sup> acte, j'ai vu  
vingt fois tout le monde saisi  
de frayeur, ne soufflant pas,  
demeurer immobile, l'âme toute  
entière dans les oreilles et dans  
les yeux, puis respirant là avec  
un bourdonnement de joie et  
d'admiration. »*

*Le Cerf de la Viéville,  
Comparaison de la musique  
italienne et de la musique  
française, 1706*









# L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

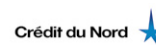
## SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

**Madame Aline Foriel-Destezet**, Mécène principale de la saison 2022



..... Fondation pour .....  
l'Opéra Comique

The Conny-Maeva  
Charitable Foundation



sisley  
PARIS

DIOR

Chloé

IAVAS  
GROUP

RICHARD MILLE

Roger Vivier  
PARIS

LVMH

EPC  
CHAMPAGNE

Fondation Eurydice, Fonds de dotation Chœur à l'ouvrage, Fondation d'entreprise Safran pour l'insertion, Fondation Singer-Polignac, Fondation Terrévent, Fondation Signature, Fondation groupe RATP, Chappuis Halder

## SES GRANDS DONATEURS

**LL.AA.SS. Prince et Princesse D'Arenberg, Hubert Barrère, Jean-François Dubos, Charles-Henri Filippi, François Henrot, Sandra Lagumina, † Malvina et Denise Menda, Bernard Le Masson, Pâris Mouratoglou, Christine d'Ornano, Sophie de Ségur, Natalia Smalto, Fondation Educlare et nos donateurs anonymes**

## LES MEMBRES DU CERCLE FAVART

Thierry et Maryse Aulagnon, Jean-Jacques de Balasy, Brigitte et Didier Berthelemot, Didier Bertrand, Bruno Bouygues, Nicole Bru-Magniez, Xavier Chassin de Kergommeaux, Paule et Jacques Cellard, Didier Deconinck, Isabelle de Kerviler, Cyrille Niedzielski, Isabelle d'Ornano, François de Ricqlès, David de Rothschild, Thaddaeus Ropac

Prince Aryn Aga Khan, Virginie et Patrick Bézier, Jean Cheval, Alain Honnart, Marie-Claire Janailhac-Fritsch, Raphaël et Yolande Kanza, Michel Lagoguey, Cristina Malgara, Patrick Oppeneau, Didier et Guillemette Pineau-Valenciennes, Alexandre de Rothschild, Olivier Schoutteten, Sandrine Zerbib, Jean-Marie Baillot D'estivaux, James Baxendale, Michèle et Jean-Louis Barbut, Michèle Béran, Corine Blachier Poisson, Jacques Bouhet, Marie-Hélène Boulanger, Nicole Bouton, Jacques Cagna, Dominique Cavier, Jean-Marc Chalot Tran, Nicole Chandon, Pierre-Olivier Coq, Philippe Crouzet et Sylvie Hubac, Tiqui Demirdjian, Ludovic Derigny, Huguette et Max Drapier, Marie et Emmanuel Dupuy, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Tristan Florenne, Patrick Follea, Claire Friedel, Élisabeth et Hervé Gambert, Olivier Gayno, Michel Germain, Isabelle de Gourcuff, Marie Henriquet, Claude Guillier, Olivier Hillel Manoach, Hélène et Emmanuel Julien, Jean Krivitzky, Nicolas Laillet, Jean-Yves Larrouturrou, Amédée Levillain, Robert de Lézardièrre, Hélène de Ligny Boudreau, Rodolphe et Noémie Masson, Étienne Meignant, Roland et Geneviève Meyer, Sylvie Milochevitch, Jean-Maurice de Montremy, Frédéric et Angélique Motte, Jacques Oeslick, Pascale Peeters, Isabelle de Penguern, Claude Prigent, Laurent Richard, Pierre Rivière, Valérie Robin, Christian Roch, Jean Rossier, Éric de Rothschild, Carlyne et Pierre Roy, Hervé Sifferlen, Marie Stocker, Frédéric Tellier, Clothilde Théry, Anne et Laurent Tourres, Alain Trenty, Gérard Turck, Jean-François Weill

Les 100 Donateurs Mignon et nos donateurs anonymes

## Direction de la publication

Louis Langrée

## Rédaction et édition

Agnès Terrier

Assistée de Dina Ioualalen et Guillaume Picard

## Création graphique

Inconito

## Photographies

[pp. 9-23 ; 85 ; 93] Répétitions d'Armide, Petit Théâtre de l'Opéra-Comique, octobre 2022 © Stefan Brion

[p. 20] © Céline Gaudier

## Iconographies

Couverture : Julia Lamoureux

[p. 25] *Gluck à l'épINETTE*, par Joseph-Siffred Duplessis, 1775, Kunsthistorisches Museum Wien © Wikimedia Commons

[p. 26] Christoph Willibald Gluck, par Jean-Antoine Houdon, 1775 © The Cleveland Museum of Art

[p. 27] Le Comte Giacomo Durazzo, par Martin van Meytens env. 1760, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 28] Philippe Quinault, par Gérard Edelinck, env. 1666-1707, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 31] Jean-Jacques Rousseau, gravure d'Augustin de Saint-Aubin, d'après Maurice-Quentin de La Tour, 1777, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 33] *Armide* de Quinault et Lully à l'Académie royale de musique (Théâtre du Palais-Royal), par Gabriel de Saint-Aubin, 1761 © Museum of Fine Arts Boston

[p. 34] Torquato Tasso, par Jacopo Bassano, 1566 © Wikimedia Commons

[p. 35] Hidraot, Armide et Satan, détail d'une gravure d'Antonio Tempesta, fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle, Amsterdam © Rijksmuseum ; Godefroy de Bouillon, gravure de Willem van de Passe extraite d'une série consacrée aux Neuf Preux, 1621-1636, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 37] *Renaud abandonnant Armide*, gravure de François Joullain, d'après Charles-Antoine Coypel, milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 38] *Les Compagnons de Renaud* (Charles et Ubalde), par Nicolas Poussin, env. 1633, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 39] *La Haine (ou la Jalousie)*, gravure de Jean Audran d'après Charles Le Brun, 1727, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 41] Mlle Maillard en Armide, gravure de J.L. Benoist d'après Chaumont, env. 1815, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 43] *Le ballet-comique de la reine : fait aux noces de Monsieur le Duc de Joyeuse avec Mademoiselle de Vaudemont*, gravure de Jacques Patin, 1582

© Wikimedia Commons

[p. 44] *La Destruction du palais d'Armide*, par Charles Antoine Coypel, 1737, Musée des Beaux-Arts de Nancy

© Wikimedia Commons

[p. 46] Plan de la 2<sup>e</sup> salle de l'Opéra par Moreau, 1764, planche publiée dans l'Encyclopédie, vol. X, 1772

© Internet Archive

[p. 47] Le Palais-Royal, par Louis Bretez, détail du *Plan dit de Turgot*, 1739 © Wikimedia Commons

[p. 48] Niccolò Piccinni, gravure de Bernard Romain Julien d'après Robineau, 1830 © Rijksmuseum ; *Psyché*, Louis Binet, env. 1785 © The New York Public Library

[p. 49] Jean-Georges Noverre, gravure de Barthélémy Joseph Fulcran Roger d'après Jean-Urban Guérin, XVIII<sup>e</sup> siècle © Wikimedia Commons

[p. 50] Rosalie Levasseur, gravure de Noël Pruneau d'après Jacques Philippe Dumont, 1761-1800, Amsterdam © Rijksmuseum ; Marie-Joséphine Laguerre, gravure d'Alfred Salmon, env. 1860, Londres © The Trustees of the British Museum ; *Les Spectacles de Paris ou Calendrier des théâtres*, vol. 29, Paris, Duchesne, 1780, Collection Opéra-Comique

[p. 51] Joseph Legros, gravure de Simon-Charles Miger d'après Charles-Nicolas Cochin, env. 1777 © Wikimedia Commons

[p. 53] Vue du Palais-Royal à Paris, gravure de Jacques Rigaud, XVIII<sup>e</sup> siècle, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 54] Marie-Antoinette, gravure de Jean-François Janinet d'après Jean-Baptiste André Gautier Dagoty, 1777, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 57] *Armide découvre Renaud endormi*, par Tiepolo, 1742 © Art Institute Chicago

[p. 58] *Renaud abandonnant Armide*, gravure de François Joullain d'après Charles Antoine Coypel, XVIII<sup>e</sup> siècle, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 61] *Armide irritée du départ de Renaud, qu'elle aimait, fait détruire son palais*, gravure de Charles-Nicolas Cochin d'après Jean Restout, env. 1736, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 63] Jean-François Marmontel, gravure de Jean Pierre Julien Dupin d'après Charles-Nicolas Cochin, XVIII<sup>e</sup> siècle, Amsterdam © Rijksmuseum ; Jean-François de La Harpe, gravure de Zéphirin Belliard, 1832, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 64] *Le Marquis de Vandières, l'abbé Le Blanc, Germain Soufflot et Charles-Nicolas Cochin*, par Pier Leone Ghezzi, env. 1750, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 65] Jean-Baptiste-Antoine Suard, gravure de Charles-Simon Pradier d'après François Gérard, XIX<sup>e</sup> siècle © Wikimedia Commons

[p. 66] *L'Assemblée au salon*, gravure de François Nicolas Barthélémy Dequevauviller d'après Nicolas Lafrensen, XVIII<sup>e</sup> siècle, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 67] *Suite d'estampes des principaux sujets des comédies de Molière*, gravure de François Joullain d'après Charles Antoine Coypel, 1726, Londres © The British Museum

[p. 68] *Renaud brisant les charmes du jardin d'Armide*, par Fragonard, 1763, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 71] *Renaud dans le jardin d'Armide*, par Tiepolo, 1742, Chicago © Art Institute Chicago

[p. 72] *Le Sommeil de Renaud*, tapisserie d'après un dessin de Boucher, 1751, Washington © The National Gallery of Art

[p. 92] *Armide cherchant à se venger de Renaud*, gravure de Gérard Audran d'après Nicolas Poussin, XVIII<sup>e</sup> siècle © MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Ancien fonds

## Impression

Alliance Partenaires Graphiques

## LICENCE E.S.

L-R-21-8858

## LOCATION

### Téléphone

01 70 23 01 31

### Internet

opera-comique.com

### Guichet

1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur



# N°5

