

« *Auteur, amoureux et malheureux* » :
le Richard Cœur-de-Lion de Sedaine et Grétry,
un personnage « romanesque »

Marie-Cécile NORBELLY-SCHANG

C'est au village que se situe l'intrigue des premières comédies mêlées d'ariettes, genre d'opéra-comique créé dans les années 1750. Après une série de pastorales parodiques composées dès la fin de l'interdiction prononcée à l'encontre de l'Opéra-Comique en 1751, M. et M^{me} Favart se tournent en effet vers une comédie « villageoise » dans laquelle ils donnent la préférence aux ariettes tout en intensifiant l'ancrage dans le réel entrepris dans leurs pastorales parodiques. Dans ces pièces très différentes les unes des autres¹, on repère des invariants significatifs, parmi lesquels la volonté de produire un « effet de réel² » grâce à des références aux réalités de la vie paysanne.

¹ On peut citer à titre d'exemples *Le Jardinier et son Seigneur* (Sedaine et Philidor, 1761), les deux *Annette et Lubin* de 1762 (M^{me} Favart et Blaise, puis Marmontel et La Borde), *L'Anneau perdu et retrouvé* (Sedaine et La Borde, 1764), *La Bergère des Alpes* (Marmontel et Kohaut, 1766), *Les Moissonneurs* (Favart et Duni, 1768), *Les Sabots* (Sedaine, Cazotte et Duni, 1768), *La Rosière de Salency* (Favart avec Duni, Monsigny et Philidor en 1769, puis Masson de Pezay et Grétry en 1773), *Sylvain* (Marmontel et Grétry, 1770), *Thémire* (Sedaine et Duni, 1770), *Les Trois Fermiers* puis *Blaise et Babet* (Monvel et Dezède, 1777 puis 1783), *Nina ou la Folle par amour* (Marsollier et Dalayrac, 1786), ou encore la *Suite du Comte d'Albert* (Sedaine et Grétry, 1786).

² L'expression, empruntée à Roland Barthes, ne renvoie pas à la volonté de reproduire le réel, mais à la volonté de le signifier. « [L]e baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée » (R. Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, 11, 1968, p. 88).

Dans le sillage de la « comédie nouvelle³ » dont La Chaussée et Destouches sont deux des plus fameux représentants, les auteurs de ces comédies mêlées d'ariettes s'attachent, ainsi que Diderot dans ses drames, à présenter favorablement des actions et des sentiments de nature non héroïque : quel que soit leur statut social, les personnages intéressent le spectateur par leur capacité à s'émouvoir de situations d'ordre privé, qui ne mettent en jeu aucun intérêt supérieur et se distinguent en cela des situations caractéristiques de la tragédie. Ainsi, dans *Le Roi et le Fermier* (Sedaine, Monsigny, 1762), le souverain perdu dans la forêt puis recueilli par la famille du garde-chasse Richard ne dévoile pas à ses hôtes sa véritable identité, ce qui permet aux villageois de l'apprécier pour ses qualités humaines, sans être influencés dans leur jugement par le caractère extraordinaire de la figure royale. Quand l'identité du roi est finalement révélée, c'est pour mettre fin à un conflit d'ordre privé, dont l'enjeu pour le roi est d'abord de se présenter comme un homme, capable de s'intéresser au sort de ses sujets les plus simples, et de s'en émouvoir comme le ferait un père : la mise en scène du *Roi et le Fermier* donnée à l'Opéra royal de Versailles en 2012 a parfaitement exploité les liens que la pièce entretient avec la peinture de genre⁴.

Richard Cœur-de-Lion, en revanche, semble avoir pour équivalent pictural la peinture d'histoire, autrement dit le « grand genre ». Dans cette pièce de 1784⁵, Sedaine et Grétry portent à la scène un épisode historique – la captivité du roi Richard dans la citadelle de Linz et sa libération – qui ne paraît pas réductible à une situation d'ordre privé. Richard a l'étoffe d'un héros épique. Il a combattu en Palestine aux côtés des Croisés. Son emprisonnement à Linz offre une représentation des affres du pouvoir. Quant à sa libération par une armée d'assaillants, elle constitue un vaste mouvement de foule qui relève davantage de l'épopée que de la scène de genre. Les intérêts supérieurs qui régissent l'existence de Richard lui confèrent la stature d'un personnage héroïque, de ceux dont s'empare la tragédie.

Alors que les intrigues se resserrent autour de la famille et du village dans la comédie mêlée d'ariettes, dans un genre qui enregistre et accompagne le déplacement de l'héroïsme classique vers un héroïsme de la sensibilité se

³ Voir notamment Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi, Sophie Marchand (dir.), *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2012.

⁴ *Le Roi et le Fermier* a été représenté à l'Opéra royal de Versailles en février 2012 par la compagnie Opera Lafayette (Washington DC), dirigée par Ryan Brown.

⁵ Toutes les références à la pièce renverront à l'édition suivante : Michel-Jean Sedaine, *Richard Cœur-de-Lion*, Paris, Brunet, 1786.

déployant dans la sphère privée, on peut se demander pourquoi Sedaine et Grétry choisissent d'adapter l'histoire du roi Richard. Comment comprendre l'intérêt de ces auteurs pour un épisode historique qui est manifestement le support de préoccupations propres au genre héroïque plutôt qu'au genre comique, alors même que les comédies mêlées d'ariettes à sujet historique constituent encore une exception ?

La dimension historique du personnage n'est pas incompatible avec la volonté de produire des « effets de réel », qui reposent notamment dans *Richard Cœur-de-Lion* sur des éléments de reconstitution historique. Mais c'est surtout sa dimension épique, et donc légendaire, littéraire, qui révèle la continuité entre *Richard Cœur-de-Lion* et la comédie mêlée d'ariettes « villageoise ». Parce qu'il a connu son heure de gloire, Richard peut en effet exprimer sa nostalgie d'un passé idéalisé, qu'il a vécu en souverain, mais dont la perte et le regret font de lui cet « homme sensible » représenté dans la comédie nouvelle et dans le roman richardsonien.

L'« HISTOIRE VÉRITABLE » DE RICHARD CŒUR-DE-LION

Le développement de la vogue « troubadour » est perceptible dans le répertoire de l'opéra-comique à travers des pièces situées au Moyen Âge mais délaissant la magie, encore présente dans *La Fée Urgèle* (Favart, Duni, 1765), au profit d'un souci accru de reconstitution historique. En 1780 et 1784, Sedaine et Grétry composent dans cet esprit deux opéras-comiques sur des sujets médiévaux : *Aucassin et Nicolette ou les Mœurs du bon vieux temps* et *Richard Cœur-de-Lion*. Or, c'est au XVIII^e siècle que l'on voit paraître les « premiers travaux sérieux sur les troubadours » et que l'on assiste en même temps à la naissance du « genre troubadour⁶ ». Le public découvre l'art, la littérature et les mœurs médiévaux, tels que les historiens contemporains sont à même de les leur présenter. Les lecteurs ont accès à des recueils de textes recensés par des savants et des collectionneurs comme La Curne de Sainte-Palaye ou le Marquis de Paulmy d'Argenson. Outre ces

⁶Voir à ce sujet Henri Jacobet, *Le Genre troubadour et les origines françaises du romantisme*, Paris, Les Belles lettres, 1929 ; François Pupil, *Le Style troubadour ou la Nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985 ; Stephen Bann et Stéphane Paccoud (dir.), *L'Invention du passé. Histoire de cœur et d'épée en Europe*, Paris, Hazan, 2014. La revue *Orages* (n° 13, mars 2014) a publié un entretien avec Stéphane Paccoud, conservateur en chef du patrimoine, chargé des collections de peintures et de sculptures du XIX^e siècle au Musée des Beaux-Arts de Lyon, commissaire de l'exposition « L'Invention du passé. Histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802-1850 » (musée des Beaux-Arts de Lyon, 19 avril-12 juillet 2014).

recueils de textes anciens, on assiste au développement du roman historique, qui se donne pour mission de « vulgariser le Moyen Âge⁷ », soit en modernisant les personnages et la langue, comme on le faisait au XVII^e siècle, soit en recréant une certaine couleur historique et parfois une certaine couleur locale notamment par le recours au « vieux langage⁸ ». « À la fin du XVIII^e siècle, le genre troubadour est constitué » et, selon Jacobet, « [o]n peut même déjà le nommer, car il est admis [...] que le troubadour est le vrai créateur de la poésie française⁹ ». Aussi la composition troubadour par excellence sera-t-elle non pas le roman, mais la chanson, et plus particulièrement la romance¹⁰. Plus largement on peut dire que la musique fait partie intégrante du genre troubadour, dont l'une des spécificités est d'ailleurs qu'il se développe en même temps qu'un intérêt nouveau pour la philologie musicale médiévale.

Avant le développement du genre troubadour, le Moyen Âge n'est pas absent de la scène lyrique. Les opéras baroques et classiques empruntent de nombreux sujets à l'Arioste et au Tasse – ce qu'illustre la multiplication des Roland, Renaud, Alcine, Armide, Ariodante, Tancrède et autres ouvrages tirés de tel ou tel épisode du *Roland furieux* ou de *La Jérusalem délivrée*. Comme le souligne Gérard Loubinoux,

[l]e Moyen Âge, essentiellement celui de la Croisade, y est utilisé comme un temps vers lequel se retournait une société de cour qui n'avait plus rien de médiéval mais qui se cherchait quelque légitimité fabuleuse dans les récits revisités d'une chevalerie et d'une courtoisie idéalisées¹¹.

Au XVIII^e siècle, « c'est par l'opéra-comique que le Moyen Âge trouve [...] une nouvelle approche sur la scène lyrique¹² », avec le développement du

⁷ Henri Jacobet, *Le Genre troubadour* [...], *op. cit.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁰ Voir à ce sujet David Charlton, « The romance and its cognates », *French opera, 1730-1830: meaning and media*, Aldershot ; Brookfield, USA, Ashgate, 2000 ; Christine Planté, « Une bergère déjà savante. Pour une anthropologie et une poétique historiques de la romance », *Orages*, n° 11, *Rousseau en musique*, 2012, p. 99-128.

¹¹ Gérard Loubinoux, « Le Moyen Âge à l'opéra : du style troubadour au wagnérisme », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle - Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 1069-1076, ici p. 1069.

¹² *Ibid.*, p. 1069-1070.

genre troubadour qui se caractérise notamment par le recours à des « sujets nouveaux d'inspiration médiévale¹³ » :

Ce qui distingue ces sujets est leur nouvelle perspective. Si la chevalerie de l'Arioste et du Tasse avait trouvé un écho européen, nourri du cosmopolitisme aristocratique, le Moyen Âge qui fait alors son entrée sur la scène lyrique s'appuie sur des sources littéraires localisées, sinon locales¹⁴.

On perçoit désormais le Moyen Âge comme un âge d'or où règnent des sentiments simples et purs. C'est pour retrouver ces sentiments que l'on s'efforce de « revenir aux temps de la chevalerie¹⁵ ». Le choix de représenter le personnage de Richard Cœur-de-Lion alors que se développe l'intérêt accordé à la vérité historique et à la philologie – littéraire mais aussi musicale – témoigne de la vogue du genre troubadour et permet d'en appréhender la véritable nature, moins historique que poétique : le Richard de Sedaine et Grétry est avant tout un personnage littéraire, dont l'histoire permet la mise en œuvre d'effets propres à l'esthétique de la comédie mêlée d'ariettes.

Dans la *Correspondance littéraire*, Meister met en évidence le lien qui existe entre *Richard Cœur-de-Lion* et sa source narrative ; il évoque les *Fabliaux ou Contes des douzième et treizième siècles, traduits ou extraits d'après les manuscrits*, publiés en 1779 par Legrand d'Aussy. Cependant, Legrand d'Aussy ne parle de Blondel et de Richard que dans la préface de son premier volume de fabliaux, où il fait allusion à d'autres ouvrages dans lesquels il a trouvé leur histoire, et notamment aux ouvrages du marquis de Paulmy. Ce dernier a publié entre 1775 et 1778 la *Bibliothèque universelle des romans*¹⁶, dans laquelle on trouve en effet une réécriture et une analyse de *La Tour ténébreuse*¹⁷, récit de M^{lle} Lhéritier datant de 1705, qui raconte l'histoire de Richard et de Blondel. C'est apparemment l'ouvrage du marquis de Paulmy que Sedaine a eu entre les mains, puisque cet ouvrage contient une réécriture du roman de M^{lle} Lhéritier incluant un épisode

¹³ *Ibid.*, p. 1070.

¹⁴ *Ibid.*.

¹⁵ Henri Jacoubet, *Le Genre troubadour* [...], *op. cit.*, p. 41.

¹⁶ Marquis de Paulmy, *Bibliothèque universelle des romans*, 40 vol., Genève, Slatkine Repr., 1969 [1775-1789].

¹⁷ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, *La Tour ténébreuse et les Jours lumineux*, Contes anglais, accompagnés d'historiettes et tirés d'une ancienne chronique composée par Richard surnommé Cœur de Lion, roi d'Angleterre, avec le récit de diverses aventures de ce roi, Amsterdam, Jacques des Bordes, 1706.

inédit et repris par Sedaine : celui de la reconnaissance de Richard par Blondel grâce à la romance chantée par l'un puis reprise par l'autre. Le texte de M^{lle} Lhéritier adapté par Paulmy est lui-même adapté d'autres sources, la première à mentionner l'histoire de Richard et de Blondel étant certainement la *Chronique de Rains*¹⁸, qui paraît remonter aux dernières années du XIII^e siècle et qui contient un chapitre intitulé *Comment li rois Richars fu mis hors de prison par Blondel le ménestrel*. L'histoire de Richard circule depuis le Moyen Âge et se transmet par l'intermédiaire de conteurs qui en font un objet littéraire et poétique, au moins autant qu'un objet historique. Le fait est qu'au XVIII^e siècle, la frontière entre l'historique et le littéraire n'est pas nette. Alors que le genre troubadour se développe en même temps qu'un intérêt historiographique et philologique pour le Moyen Âge, M^{lle} Lhéritier affirme qu'une fiction historique est un genre sérieux et, à propos de son récit *La Tour ténébreuse*, elle précise ses intentions :

J'aime mieux qu'on me reproche de m'attacher trop scrupuleusement à l'Histoire dans un ouvrage que je donne comme une espèce de roman, que de me voir accusée, ainsi que certains historiens, de falsifier impitoyablement l'Histoire ; je crois qu'on est moins blâmable de faire des romans historiques que de composer des histoires romanesques¹⁹.

M^{lle} Lhéritier parle de son récit comme d'un « roman », et plus précisément comme d'un roman historique, expression très longtemps utilisée pour désigner une « histoire véritable », un récit « soucieux de concilier avec une certaine liberté dans l'invention la vérité du décor et des caractères²⁰ » selon les termes de Jacoubet qui donne à ce type de narration le nom d'« anecdote²¹ ».

L'ADAPTATION DE SEDAINE ET GRÉTRY, ENTRE HISTOIRE ET LITTÉRATURE

Dans la comédie mêlée d'ariettes de Sedaine et Grétry, on retrouve des éléments qui témoignent d'une intention similaire de reconstitution historique : la représentation de deux troubadours, Richard et Blondel, dont l'un

¹⁸ *La Chronique de Rains*, publiée sur le manuscrit unique de la bibliothèque du roi, Louis Paris (éd.), Paris, Techner, 1837.

¹⁹ Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, *La Tour ténébreuse* [...], *op. cit.*, « Préface », p. XII.

²⁰ Henri Jacoubet, *Le Genre troubadour* [...], *op. cit.*, p. 28.

²¹ *Ibid.*.

des deux est aussi un roi célèbre et représentatif du Moyen Âge notamment pour son implication dans les Croisades, l'évocation de la Troisième Croisade à laquelle il a participé, ou la présence aussi d'un château aux allures de forteresse pourvu d'une tour dans laquelle le héros est enfermé, par exemple. Le choix de montrer Blondel s'accompagnant au violon est lui aussi le signe d'une volonté de précision historique puisqu'au XVIII^e siècle, on croit cet instrument caractéristique du troubadour²² – on sait aujourd'hui qu'il s'accompagnait plutôt d'une vielle ou d'un luth. Et enfin, la romance « Une fièvre brûlante », inventée par Sedaine et Grétry, et dont ils attribuent la composition à leur Richard fictif, n'est pas sans lien avec la réalité historique puisque Richard était lui-même auteur de romances et de poèmes. Pour Grétry et ses contemporains, la romance était, explique Karin Pendle,

un héritage des mélodies des troubadours et portait ainsi en elle une connotation archaïsante. Le « vieux style » de la chanson – sa forme strophique, son rythme ternaire, les mauvaises accentuations occasionnelles des mots, un ambitus restreint et un accompagnement confié au son « médiéval » du violon – résulte d'une étude menée par Grétry et Sedaine sur des modèles disponibles dans les sources littéraires et musicales contemporaines²³.

Mais en dehors de ces éléments, la reconstitution historique s'avère assez limitée dans *Richard Cœur-de-Lion*. Au niveau musical, seule la romance de Richard a été conçue « dans le vieux style, pour qu'elle tranchât sur tout le reste²⁴ » selon les propos de Grétry lui-même. De plus, David Charlton remarque sur les gravures réalisées par Claude Bornet en 1786 un certain nombre d'anachronismes dans les costumes : la forme de la robe de Marguerite, le fait qu'elle soit coiffée d'un panache de plumes, ou encore les vêtements que portent les paysans renvoient davantage aux usages vestimentaires du règne de Louis XIV qu'à ceux du Moyen Âge²⁵, alors même que depuis une vingtaine d'années M^{lle} Clairon et M^{me} Favart ont entrepris de réformer les usages en prônant le port de costumes en rapport avec le personnage représenté et avec son époque.

²² David Charlton, *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge University Press, 1986, p. 236.

²³ Voir Manuel Couvreur et Philippe Vendrix, *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, p. 156.

²⁴ André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la république, An V [1797] (Bruxelles, O. Lamberty, 1924-1925), vol. I, p. 368.

²⁵ David Charlton, *Grétry and the growth of opéra-comique*, op. cit., p. 233.

Le choix d'adapter l'histoire de Richard Cœur-de-Lion résulterait moins d'une volonté de reconstitution historique que du besoin d'inscrire le théâtre dans un roman, « comme s'il était nécessaire de garantir le théâtre par un roman virtuel²⁶ ». Le Richard de Sedaine et Grétry est un roi dont l'histoire a largement circulé et a fait l'objet de nombreux récits. Sa légende, que l'on peut supposer connue du public, ajoute une dimension au personnage représenté sur scène, en assurant sa notoriété et en lui conférant par avance une bonne réputation qui lui permet d'intéresser le spectateur à son sort par anticipation. Par ailleurs, choisir de porter à la scène l'histoire de Richard et son ami Blondel, tous deux troubadours, permet de justifier ou de rendre plus naturelle la présence de la musique.

Adapter l'histoire de Richard sous la forme d'un opéra-comique – dont la comédie mêlée d'ariettes est une manifestation apparue au milieu du XVIII^e siècle – serait donc un choix d'ordre dramaturgique avant d'être un choix d'ordre historique, et la référence à l'histoire de Richard serait gouvernée par des préoccupations de poétique dramatique plutôt que par des préoccupations historiques. C'est ce que Meister suggère quand il reproche à Sedaine et Grétry, dans la *Correspondance littéraire*, d'avoir trop bien tiré parti des potentialités romanesques offertes par cette histoire. Il critique notamment la rencontre entre Marguerite et Blondel, « le même jour, à la même heure », pour son caractère « plus que romanesque²⁷ ». Selon l'*Encyclopédie*, « romanesque » signifie « qui tient du roman ». L'adjectif est attesté dans ce sens depuis le XVII^e siècle, chez Sorel. Si Meister déplore dans *Richard Cœur-de-Lion* des effets trop romanesques, c'est qu'ils tiennent du « roman » tel que l'*Encyclopédie* le réprouve, c'est-à-dire tel qu'on en écrit au XVIII^e siècle et que le dictionnaire de l'Académie définit comme un « ouvrage [...] contenant des aventures fabuleuses d'amour ou de guerre ». Il s'agit du roman qui s'assume comme romanesque, qui ne cherche pas l'effet de réel, et dans lequel, pour reprendre les mots d'Isabelle Cani au sujet des romans de chevalerie, « [l']imagination se fait [...] porte-parole de ce qui dépasse l'ordre humain ou les normes humaines²⁸ ». Selon

²⁶ Voir Pierre Frantz, « Le roman, perte ou salut du théâtre? », dans Franco Piva (dir.), *Il romanzo a teatro*, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 44.

²⁷ Diderot, Grimm, Raynal, Meister, *Correspondance littéraire*, t. III, octobre 1784, Paris, Ferdinand Buisson, 1813, p. 77.

²⁸ Voir Isabelle Cani, « Quand le sacré se fait romanesque. Les romans du Graal au vingtième siècle », dans *Enquête sur le roman romanesque*, ouvrage collectif, Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, 2005, p. 13-49, ici p. 14.

Labelle Cani, « [o]n peut appeler “romanesque” ce caractère non mimétique du roman, cette volonté d’aller “à rebours”, en sens inverse, de tourner le dos au réel²⁹ ». *L’Encyclopédie* prend pour exemple de ce type de roman *L’Astrée* d’Honoré d’Urfé, expliquant que le défaut principal en est d’entremêler de façon invraisemblable les intrigues amoureuses, sans cohérence et sans utilité. Or Karin Pendle remarque que dans *Richard Cœur-de-Lion*, « [s]eule une partie des éléments de la pièce appartiennent effectivement à l’intrigue centrale ; les autres coexistent simplement, évoluant parallèlement à l’action principale et ne possédant pas de valeur suffisante pour être considérés comme des intrigues secondaires³⁰ ». Même s’il est possible de montrer que ces éléments caractérisés par leur apparente gratuité au sein de l’intrigue ont en réalité une fonction dramaturgique de premier plan³¹, ils n’en produisent pas moins sur le spectateur une impression de discontinuité, voire d’incohérence, que souligne Karin Pendle et qui renvoie à la définition du « romanesque » donnée par *l’Encyclopédie*.

Mais la dimension romanesque de *Richard Cœur-de-lion* et du personnage éponyme tient aussi à la présence de la romance composée par le roi. Cette romance confère au roi Richard une dimension romanesque en ce qu’elle inscrit la pièce dans un récit qui excède les limites chronologiques et géographiques de l’intrigue et qui relève du roman de chevalerie. Parce qu’elle est l’œuvre du roi Richard qui exprime ainsi sa nostalgie d’un monde chevaleresque dont les valeurs n’ont plus cours, cette romance donne également au roi l’étoffe d’un poète, capable de faire revivre le passé et d’émouvoir grâce à son chant.

DU CADRE ROMANESQUE À L’EXPÉRIENCE « ROMANTIQUE » : LE RÔLE DE LA ROMANCE

La dimension romanesque de *Richard Cœur-de-Lion* dépasse le réemploi de thématiques et des codes propres au roman du XVII^e siècle. Elle relève plus largement d’une expérience, d’un rapport au monde particulier, qui carac-

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Karin Pendle, « L’opéra-comique de 1762 à 1789 », dans Philippe Vendrix (dir.), *L’Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 103.

³¹ Voir par exemple Marie-Cécile Schang, « “Chez elle un beau désordre est un effet de l’art”. Éléments pour une analyse dramaturgique de la comédie mêlée d’ariettes. », *Revue de musicologie*, t. 99/1, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 61-78.

térise Richard mais aussi Blondel, et qui n'est pas sans lien avec le sens que l'on donne à l'adjectif « romantique » dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Après avoir déploré la présence dans l'intrigue d'éléments « romanesques » qui ne suscitent pas son intérêt, Meister s'arrête sur le travail du compositeur, en employant cette fois le terme « romantique » :

M. Grétry semble avoir oublié dans cette nouvelle composition sa manière accoutumée, pour nous transporter par la tournure tout à la fois simple et *romantique* du chant qu'il a mis dans la bouche de ses différents personnages aux temps éloignés où se passe l'action du poème. La romance chantée par Blondel et le Roi Richard nous rappelle ces chants si doux et si touchants que l'on retrouve encore dans le fond de nos provinces méridionales comme des monuments qui déposent qu'elles ont été le berceau de nos Ménestrels et de nos Troubadours³².

L'adjectif « romantique » n'a pas dans ce paragraphe le sens qu'il prendra au début du XIX^e siècle avec Chateaubriand et Germaine de Staël. Il est associé par Meister à la présence de la musique, et notamment à celle de la « romance », chantée par Blondel et Richard mais aussi énoncée instrumentalement à plusieurs reprises tout au long de la pièce :

Cet emploi de l'adjectif – l'un des tout premiers dans un contexte musical – s'apparente à un quasi-néologisme, comme le suggère l'italique employé par [Meister]. [...] [C]ette occurrence lexicale est ici clairement liée à l'historicisation stylistique : elle qualifie une tournure du chant adaptée « aux temps éloignés du poème ». Comme nous l'avons déjà vu, l'adjectif « romantique » convoque la « romance comme son double – ou comme sa concrétisation musicale la plus naturelle³³ ».

« Romantique » signifierait donc pour Meister « qui tient de la romance ». Or l'insertion de la romance de Richard dans la pièce de Sedaine et Grétry correspond à une expérience que l'on peut aussi qualifier de « romanesque », en deux sens différents mais liés l'un à l'autre.

D'une part, Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, définit ainsi la romance : « Air sur lequel on chante un petit poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. [...] La romance doit être écrite d'un style simple, touchant et d'un goût un peu antique³⁴. » À propos de cette définition,

³² Grimm, Diderot, Meister, *Correspondance littéraire*, oct. 1784, Paris, Furne, 1830, p. 221.

³³ Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue romantique*, Paris, Fayard, 2013, p. 143.

³⁴ Cité par Michel Noiray, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Minerve, 2005, p. 188.

Michel Noiray souligne dans son *Vocabulaire de la musique de l'époque classique* « [l]a fonction narrative de la romance – ce que Rousseau appelle “l’histoire”³⁵ », et il précise que cette fonction narrative « est illustrée par deux morceaux célèbres des années 1780, dont le duo de Blondel et Richard “Une fièvre brûlante” dans *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry³⁶ ». Michel Noiray remarque que dans ces deux romances, « le texte représente une ingénieuse mise en miroir de l'intrigue ». Et en effet, la romance de Richard et Blondel évoque le sort d'un roi emprisonné. Elle produit donc une mise en abyme, un redoublement du motif de l'emprisonnement, une insertion de la fiction dans la fiction, et plus précisément ici, du roman de chevalerie dans l'intrigue théâtrale. En d'autres termes, si le terme « romantique » signifie au XVIII^e siècle « qui tient de la romance », alors il renvoie comme le terme « romanesque » à l'univers de la fiction narrative, et dans le cas de Richard, au roman de chevalerie, genre le mieux à même de relater les hauts faits du guerrier.

D'autre part, Meister précise qu'il emploie le mot « romantique » dans son article sur *Richard* parce que la romance lui rappelle « ces chants si doux et si touchants que l'on retrouve encore dans le fond de nos provinces méridionales comme des monuments qui déposent qu'elles ont été le berceau de nos Ménestrels et de nos Troubadours ». Au temps des troubadours, récit épique et poésie sont indissociables, et il revient aux poètes de chanter les exploits et les amours du héros. Le mot « romantique » qualifie donc sous la plume de Meister un chant à la fois lyrique et épique, à la croisée du roman et de la poésie, qui émeut parce qu'il évoque un temps lointain et peuplé de héros.

Finalement, le mot « romantique » a chez Meister le sens que lui donne Rousseau dans la « Cinquième promenade » de ses *Rêveries* :

Les rives du Lac de Bienne sont plus sauvages et romantiques que celles du Lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près [...].

En sortant d'une longue et douce rêverie, me voyant entouré de verdure, de fleurs, d'oiseaux et laissant errer mes yeux au loin sur les romanesques rivages qui bordaient une vaste étendue d'eau claire et cristalline, j'assimilais à mes fictions tous ces aimables objets, & me trouvant enfin ramené par degrés à moi-même et à ce qui m'entourait, je ne pouvais marquer le point de séparation des fictions aux réalités, tant tout

³⁵ *Ibid.*, p. 189.

³⁶ L'autre étant l'air de Pedrillo « In Mohrenland gefangen war » dans *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart.

concourait également à me rendre chère la vie recueillie et solitaire que je menais dans ce beau séjour. Que ne peut-elle renaître encore³⁷ !

Rousseau emploie ici le mot « romantique » dans un sens équivalent à celui qu'il donne au mot « romanesque ». Serait « romantique » ou « romanesque » le lieu propice à la rêverie créatrice de fiction, le lieu qui libère de l'emprise du quotidien comme le fait la lecture d'un roman. Les rives du lac de Biemme sont « plus romantiques » que celles du lac de Genève « parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près » : c'est-à-dire parce qu'elles sont moins accessibles, plus mystérieuses, et en cela plus propices à la rêverie, plus favorables au travail de l'imagination. C'est d'ailleurs dans ses rêveries, expérience *a posteriori*, que Rousseau qualifie les rives du lac de Biemme de « romantiques ». Il semble que le lac de Biemme soit « romantique » surtout dans la mesure où Rousseau en ressent le manque après coup, et que ce manque soit lié à la nostalgie de l'état dans lequel il s'est trouvé plongé par la contemplation du lac : serait donc romantique le souvenir de la rêverie suscitée par le lac, ou le lac tel que Rousseau s'en souvient, dans la mesure où ce souvenir ramène le sujet par l'imagination dans un lieu dont il est absent et qu'il recrée mentalement en l'idéalisant. Tout se passe comme si le souvenir décuplait – ou en tout cas augmentait – les potentialités du lac comme lieu propice à la rêverie créatrice de fiction³⁸. C'est la tension et l'interaction entre ce qu'il vit et le souvenir de ce qu'il a vécu au bord du lac qui font de ce lac un lieu romantique par excellence, romantique ou romanesque au sens de ce qui libère du quotidien, de ce qui plonge dans la rêverie, de ce qui sollicite l'imagination et suscite la création. La rêverie, moment où l'imagination a été libérée par la vue du lac, devient une référence à partir de laquelle le présent est évalué et entre en tension. Or dans sa romance Richard chante avec nostalgie un passé glorieux, le temps de ses exploits guerriers et de ses amours avec Marguerite. Cette romance composée par Richard donne à la pièce de Sedaine et Grétry une double dimension « romanesque », au sens où elle inscrit le drame dans un roman, et au sens où Rousseau emploie cet adjectif à propos des « rivages qui bordaient une vaste étendue d'eau claire et cristalline ».

³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions – Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1040.

³⁸ Pour l'emploi et la définition du mot « romantique » dans le dernier quart du XVIII^e siècle, voir aussi la préface de Letourneur à sa traduction de Shakespeare, et l'*Essai sur les jardins du marquis de Girardin*. Pour l'histoire du mot et la façon dont son sens se distingue progressivement de celui du mot « romanesque », voir Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, « La "modernité" dans la tradition littéraire », en particulier p. 206 et suiv.

Dire que la romance inscrit le drame dans un roman, c'est lire la comédie de Sedaine et Grétry, dramaturgiquement cousine du drame³⁹, à la lumière de l'affirmation de Beaumarchais selon laquelle « [l]e drame est la conclusion et l'instant le plus intéressant d'un roman quelconque⁴⁰ ». Le drame, précise Martine de Rougemont, « implique l'existence antérieure, ou le souvenir présent, du roman tout entier⁴¹ ». L'ensemble de l'action représentée est inscrit dans un récit qui excède les limites de la représentation et qui l'insère dans un monde complet, complexe, doté d'un passé et un avenir. La romance de Richard ouvre ainsi la pièce sur un « ailleurs » avec lequel le lieu clos de la scène entre en tension, selon une logique ainsi décrite par Anne Ubersfeld :

Le lieu concret doit figurer une part du monde, dire que le monde existe au-delà des limites de la scène [espace et temps] : si c'est un salon, il y a derrière la chambre, la maison, la rue, et le reste de l'univers. Un lieu du monde donc, mais qui étant un lieu réel ne saurait être pensé comme isolé de l'ensemble du réel. De là les possibilités de « découvertes », et tout un jeu du *fermé* et de l'*ouvert*⁴².

C'est donc parce qu'elle inscrit la pièce dans un roman que la romance de Richard rend possible une expérience proche de celle que Rousseau décrit dans sa « Cinquième promenade », et qu'elle mérite le qualificatif de « romantique » employé par Meister. La romance de Richard crée en effet dans la pièce une tension entre le présent vécu et un passé révolu dont les personnages ont la nostalgie et qu'ils sont enclins pour cette raison à idéaliser – ou, pourrait-on dire, à « romancer ». La musique joue un rôle de première importance dans l'ensemble du processus, puisqu'elle permet de superposer au réel – Richard sur scène, dans sa prison – le temps d'un bonheur passé qui n'existe plus qu'à l'état de souvenir, dans la chanson.

La romance de Richard relate un épisode mémorable de la vie du roi, épisode qui relève de sa vie privée et qui met en évidence les pouvoirs de

³⁹ Voir Pierre Frantz, « Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », dans Alexandre Dratwicki et Agnès Terrier (dir.), *L'Invention des genres lyriques et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétries, 2010, p. 257-267.

⁴⁰ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* [1767], *Ceuvres complètes*, Paris, Laplace, Sanchez et C^e, 1876, p. 2.

⁴¹ Martine de Rougemont, « Beaumarchais dramaturge : le substrat romanesque de drame », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 84, 1984, p. 74.

⁴² Anne Ubersfeld, « L'espace du drame romantique », dans Isabelle Moindrot, Olivier Goetz et Sylvie Humbert Mougin (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 16.

l'amour. C'est Blondel qui en énonce le premier couplet sous les fenêtres de la prison de Richard :

Une fièvre brûlante
 Un jour me terrassait,
 Et de mon corps chassait
 Mon âme languissante ;
 Ma dame approche de mon lit,
 Et loin de moi la mort s'enfuit⁴³.

À ce couplet s'enchaîne un refrain entonné par le roi lui-même :

Un regard de ma belle
 Fait dans mon tendre cœur
 À la peine cruelle
 Succéder le bonheur.

L'épisode est romanesque parce que les faits relatés sont hors du commun, mais aussi parce qu'ils mettent en jeu des préoccupations d'ordre privé, qui le rendent particulièrement approprié à sa mise en romance. À la croisée du genre troubadour et d'un récit privilégiant l'analyse psychologique, la romance de Richard « répond à merveille aux aspirations d'une époque qui privilégie l'expression des sentiments et l'évocation anecdotique de la vie privée⁴⁴ ». Elle est représentative de l'évolution du roman au XVIII^e siècle, époque à laquelle le roman épique est concurrencé par d'autres modèles, et notamment par un roman dont les personnages ne se distinguent plus par leurs actions mais par les relations qu'ils entretiennent et les sentiments qui les animent.

C'est Blondel qui, après la réponse de Richard, explicite la mise en abyme dont la romance est le lieu, en chantant le couplet suivant :

Dans une tour obscure
 Un roi puissant languit,
 Son serviteur gémit
 De sa triste aventure.

Ce couplet relie doublement l'histoire passée à l'histoire présente : on se demande s'il a vraiment été composé par Richard dans la foulée du premier ou s'il a été improvisé par Blondel au pied de la prison de son roi. Il n'en reste pas moins que la romance de Richard met en abyme la situation d'en-

⁴³ Michel-Jean Sedaine, *Richard Cœur-de-Lion*, II, 4, p. 35-36.

⁴⁴ Henri Jacoubet, *Le Genre troubadour [...]*, *op. cit.*, p. 28.

fermement vécue par Richard, et met en évidence le manque provoqué par l'absence de Marguerite, dont le roi se souvient avec émotion.

La romance de Richard est explicitement traitée sur le mode du souvenir et de la réminiscence par Sedaine et surtout par Grétry : elle est répétée neuf fois au cours de la pièce, comme si le passé se rappelait ponctuellement et régulièrement au souvenir des personnages. Certaines occurrences de cette romance font l'objet d'effets musicaux particuliers – des instruments en sourdine, une voix qui s'élève depuis la prison – qui créent un effet de distance et renforcent l'impression d'une tension entre deux univers, entre deux couches temporelles dont l'une surgit au milieu de l'autre. Cette répétition ponctuelle de la romance renvoie à la nature fragmentaire du romanesque, concentré en des moments qui ouvrent sur l'imagination et sur le rêve, et en dehors desquels le réel reprend ses droits⁴⁵. D'où l'intérêt de cette romance, forme musicale qui se prête facilement à la répétition. L'intérêt de la romance est renforcé par son insertion dans une comédie mêlée d'ariettes, genre construit sur une alternance de passages parlés et de passages chantés que les auteurs ont la possibilité d'associer à deux temporalités⁴⁶.

Par ailleurs, on peut dire que la romance introduit dans *Richard Cœur-de-Lion* ce que Myriam Roman appelle une « conscience du roman⁴⁷ ». On l'a dit, Rousseau a rêvé devant le lac et se remémore moins le lieu que la rêverie inspirée par ce lieu. Il éprouve alors la nostalgie d'un moment où l'imagination l'a emporté sur le réel, d'un moment de rêverie créateur de fiction. La posture du personnage romanesque est finalement celle de tout lecteur de romans : elle est « romanesque » en raison même du contraste entre la réalité vécue par ce personnage et les moments où il s'est trouvé absorbé dans la lecture de romans, plongé dans une vie autre que la sienne, spectateur d'une réalité soumise aux pouvoirs de l'imagination. Richard, dans la pièce de Sedaine et Grétry, n'est pas exactement présenté comme lecteur, mais comme auteur. Il est *auteur de romances*, c'est-à-dire de textes narratifs célébrant un passé révolu et idéalisé auquel il peut comparer sa situation. Au moment où Blondel s'apprête à chanter sous les fenêtres de sa prison la romance composée autrefois par son roi pour Marguerite, il dit d'ailleurs :

⁴⁵ Myriam Roman, « Un romancier non romanesque : Victor Hugo », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 (en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/04-10-16Roman.htm>).

⁴⁶ À la différence du *leitmotiv*, le motif récurrent que constitue la romance de Richard est entendu par les personnages, qui le chantent, l'interprètent, et sont influencés par lui.

⁴⁷ Myriam Roman, art. cité, p. 171.

S'il est ici, le calme du matin, le silence qui règne dans ces lieux laisseront sans doute pénétrer ma voix jusqu'au fond de sa retraite. Et, s'il est ici, peut-il n'être pas frappé d'une romance qu'autrefois l'amour lui a inspirée ? Auteur, amoureux et malheureux, que de raisons pour s'en souvenir⁴⁸ !

« Auteur, amoureux et malheureux » : ces trois termes désignent Richard comme un personnage romanesque, dont le présent est suffisamment décevant pour susciter chez lui le souvenir de récits qu'il a autrefois composés ou entendus et qui se révèlent la mise en abyme de son histoire présente. Si la romance de Richard fait de lui un personnage romanesque, c'est Blondel qui est dans la pièce le premier vecteur du romanesque. Personnage qui a lui aussi existé mais dont l'histoire reste mystérieuse, troubadour comme Richard, c'est lui qui introduit la romance dans la pièce et qui amène Richard à la chanter. Comme si Richard, pris dans la dure réalité de sa détention, reprenait sa pleine dimension romanesque à l'arrivée de Blondel. En chantant la romance de Richard, Blondel fait le lien entre les deux univers : entre l'extérieur et l'intérieur de la prison, entre le présent et le passé, entre la fiction et la réalité. Il va jusqu'à se comparer lui-même à Orphée, personnage qui fait le lien entre le monde des vivants et le monde des morts, entre le monde des dieux et le monde des mortels, entre le monde poétique et le monde prosaïque :

Oui, voilà des tours, voilà des fossés, des redoutes. C'est bien là un château fort. Il est éloigné des frontières, dans un pays sauvage, au milieu des marais il n'est propre qu'à enfermer des prisonniers d'État. On dit qu'on ne peut en approcher, nous verrons, on se méfiera moins d'un homme que l'on croira aveugle. Orphée, animé par l'amour, s'est ouvert les enfers ; les guichets de ces tours s'ouvriront peut-être aux accents de l'amitié⁴⁹.

La référence à Orphée souligne le pouvoir salvateur de la poésie. Au-delà de l'assaut libérateur, c'est son art qui sauve Richard, figure du poète dans la pièce de Sedaine et Grétry, dans laquelle Schlegel a vu « d'indéniables marques de romantisme⁵⁰ ». Quant à Carl Maria von Weber, auteur de la musique du *Freischütz*, il écrit que « Grétry est probablement le seul compositeur français à avoir affiché dans sa musique un indubitable lyrisme, et même souvent une signification romantique⁵¹ ». Pour Meister enfin, dans

⁴⁸ Michel-Jean Sedaine, *Richard Cœur-de-Lion*, *op. cit.*, II, 4, p. 35.

⁴⁹ *Ibid.*, I, 2, p. 7.

⁵⁰ David Charlton, *Grétry and the growth of opéra-comique*, *op. cit.*, p. 10 (notre traduction).

⁵¹ Carl Maria von Weber, *Writings on music*, ed. John Warrack, Cambridge, 1981,

l'article de la *Correspondance littéraire* déjà mentionné, la poésie de Richard semble s'élever comme un rempart contre les méfaits du temps, à la façon des chants populaires et régionaux, « monuments » d'un temps révolu, ancrés non seulement dans une époque mais dans un territoire, et dotés, par leur caractère doux et si touchant, d'une vertu énergétique intrinsèque. « Romantique » renvoie, en un mot, à la perception sensible d'une musique articulant mémoire et sentiment, ou, pour le dire autrement, d'une musique subjectivant la mémoire de façon fantasmatique : « *Richard Cœur-de-Lion* fonctionne bien comme un paradigme : est-il une œuvre qui rende sensible avec plus d'acuité l'alliance de la romance et du souvenir⁵² ? »

La romance de Richard relève donc du registre « romanesque » dans les différents sens où l'entendent Meister et Rousseau : en tant que forme narrative proche du chant strophique en vers racontant les exploits d'un chevalier au grand cœur, elle renvoie au roman épique ; en tant que chant destiné à faire ressurgir le passé et à ouvrir au sein de l'intrigue un espace matérialisant l'absence et le manque, elle renvoie à la force poétique du roman, genre qui fait signe vers un monde unifié et idéal, offrant au héros des possibilités infinies.

À l'échelle du répertoire de la comédie mêlée d'ariettes, très nombreux sont les personnages, et notamment les jeunes filles, qui chantent une romance. Si ces personnages sont loin d'incarner à l'égal de Richard la figure du poète, ils recourent en tout cas, par l'intermédiaire du chant, aux pouvoirs expressifs de la romance. Quoiqu'ils ne soient pas tous enfermés dans une forteresse de pierre, l'énergie libératrice de la romance leur permet de passer outre certaines murailles morales et psychologiques, et de s'échapper grâce à la poésie. Le roman devient l'écran sur lequel se projette le présent du spectateur avec ses imperfections et ses limites, et l'échappatoire permettant au spectateur comme au personnage de vivre ce qui lui est interdit en réalité. Le besoin de romanesque mis en évidence par la romance, forme dont l'origine remonte au Moyen Âge, est indissociable d'un besoin de poésie que la dimension lyrique du roman médiéval est à même d'assouvir. La romance, qui « rencontre tout naturellement le style "troubadour"⁵³ », se désolidarise progressivement de sa source médiévale,

p. 224, cité par David Charlton, *Grétry and the growth of opéra-comique*, *op. cit.*, p. 10 (notre traduction).

⁵² Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue romantique*, *op. cit.*, p. 143.

⁵³ Delphine Gleizes, « "Tout prend aujourd'hui la forme de l'histoire." La littérature sur les traces du passé. », dans Stephen Bann et Stéphane Paccoud (dir.), *L'Invention du passé*, *op. cit.*, p. 39.

pour se faire l'expression archaïsante et nostalgique d'une tension entre le réel et l'idéal. C'est au prix d'une telle dynamique que s'exprime dans ces pièces parfois très éloignées de tout sujet historique un sentiment que l'on peut qualifier de romantique.

Les sujets historiques, de plus en plus nombreux dans la comédie mêlée d'ariettes à partir des années 1780, permettent l'évocation du « bon vieux temps », époque révolue d'une innocence primitive supposée, dont la nostalgie est bien réelle. Entre histoire et littérature, la démarche est poétique au moins autant que philologique. En ce sens, *Richard Cœur-de-Lion* apporte un éclairage sur les enjeux de la comédie mêlée d'ariettes « villageoise ». La veine « réaliste » introduite par cette comédie « villageoise » au sein du répertoire de l'opéra-comique n'est pas si mimétique qu'il y paraît. Les comédies qui mettent en scène des artisans ou des personnages de condition intermédiaire les présentent sous un jour idéalisé, en usant discrètement des codes de la pastorale transposés dans un milieu villageois ou familial apparemment ordinaire. De ce fait elles confrontent elles aussi au présent des spectateurs un bonheur perdu, un passé révolu et relégué dans le champ de la fiction.