



Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : vers un style universel ? : Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Armide, Iphigénie en Tauride, Echo et Narcisse

Julien Garde

► To cite this version:

Julien Garde. Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : vers un style universel ? : Contribution à l'analyse d'Iphigénie en Aulide, Armide, Iphigénie en Tauride, Echo et Narcisse. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013. Français. <NNT : 2013STET2186>. <tel-01059088>

HAL Id: tel-01059088

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01059088>

Submitted on 29 Aug 2014

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

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

Université Jean Monnet, Saint-Étienne
École doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED 484)
Laboratoire de recherche LIRE – UMR 5611

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE

Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue par

Julien GARDE

le 13 Décembre 2013

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1774-1779 :
VERS UN STYLE UNIVERSEL ?
CONTRIBUTION À L'ANALYSE D'*IPHIGÉNIE EN AULIDE*, *ARMIDE*,
IPHIGÉNIE EN TAURIDE, *ÉCHO ET NARCISSE*

Sous la direction de :
M. Alban RAMAUT

Professeur, Université de Saint-Étienne

JURY :

M. Jean-Christophe BRANGER

Maître de conférences HDR, Université de Saint-Étienne

Mme France MARCHAL-NINOSQUE

Professeur, Université de Franche-Comté

M. Alban RAMAUT

Professeur, Université de Saint-Étienne

M. Emmanuel REIBEL

Maître de conférences HDR, Université de Paris Ouest
Nanterre la Défense

M. Julian RUSHTON

Professeur Émérite, Université de Leeds

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1774-1779 :
VERS UN STYLE UNIVERSEL ?

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK 1774-1779 :
VERS UN STYLE UNIVERSEL ?
CONTRIBUTION À L'ANALYSE D'*IPHIGÉNIE EN AULIDE*, *ARMIDE*,
IPHIGÉNIE EN TAURIDE, *ÉCHO ET NARCISSE*

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont soutenu tout au long de la préparation de la thèse. Que ce travail soit l'expression de mes plus sincères remerciements.

Je souhaite tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Alban Ramaut, pour son indéfectible soutien, sa présence constante, ses conseils précieux et sa lecture attentive.

Je souhaiterais également remercier les membres du jury qui ont accepté de me consacrer de leur temps et de leur savoir. Je leur sais gré également d'avoir aiguillé mon travail et d'avoir permis d'approfondir certains points de mes recherches.

Je tiens à remercier les bibliothécaires du CNSMD de Lyon pour leur accueil et l'attention favorable portée à mes demandes.

Je remercie tout particulièrement Pernelle Boutte pour ses talents informatiques, Raphaël Brouallier-Chavassieux et Cédric Garde pour leurs lectures attentives et leur soutien moral.

Je remercie enfin tous ceux qui ont accepté de relire mon travail, de m'épauler lors des traductions ou tout simplement de me soutenir lors de ces cinq années de recherche.

Introduction

« Un art à ce point confondu avec sa propre théorie ne pouvait se soustraire à l'influence de la pensée politique et didactique : la musique de Gluck est tout aussi marquée par les idées dont le plus grand porte-parole est Rousseau que par un renouveau d'intérêt pour les vertus classiques. Ce rapport strict entre musique et sentiment assujettissait la musique d'opéra aux paroles au moment précis où Mozart allait l'émanciper en faisant de la musique moins l'expression du texte (bien que cet aspect des choses ait subsisté chez lui partiellement) que son équivalent pour l'action dramatique¹. »

On ne peut reprocher à Charles Rosen de vouloir rapprocher la démarche de Christoph Willibald Gluck des questions esthétiques mises en avant par les hommes de lettres de son temps. Cependant, il semble réducteur d'envisager les relations que la « réforme » entretient avec les débats théoriques de l'époque comme l'élément responsable des limites de l'opéra gluckiste. Il nous semble même erroné de percevoir la « réforme » à travers un raccourci qui relierait la démarche esthétique, pour ne pas dire intellectuelle, de Gluck avec l'émergence d'une pensée dramatique sévère, voire anti-musicale, si ce n'est stérile. L'éternelle comparaison avec l'opéra mozartien employée par Rosen comme un coup de grâce porté à l'opéra gluckiste ne sert qu'à opposer le génie classique au compositeur besogneux, et l'intuition musicale à l'asservissement théorique.

Pourtant, nous avons envisagé dans un premier temps d'observer ce que communément nous nommons la « réforme » de Gluck à travers la question du « style classique ». La première école de Vienne et l'opéra gluckiste partagent le même besoin de construire leur langage à partir d'un rassemblement des styles. Il apparaissait donc intéressant de confronter l'opéra « réformé » à l'écriture de Joseph Haydn et de Wolfgang Amadeus Mozart. Cependant, la réunion des styles de ces derniers relevant de problématiques et de dynamiques différentes, il aurait été inapproprié, voire injuste, de travailler sur cette première hypothèse. En revanche, l'idée de départ qui cherche à observer la manière avec laquelle Gluck travaille sur un principe de rassemblement demeure cohérente. Ce principe d'unification trouve ses origines dans une connaissance fine des patrimoines musicaux européens, dans le désir de concevoir la musique à partir d'une réflexion plus artistique que technique, et surtout dans le besoin d'accéder à une expression capable de toucher tous les

¹ ROSEN, Charles, *Le Style classique*, trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris : Gallimard, 2000 (éd. orig. 1971), p. 221.

hommes. En d'autres termes, la « réforme » de Gluck tente de faire de l'écriture lyrique un langage « universel ». En inscrivant sa démarche d'unification dans le dépassement des particularités et des codes au profit des éléments récurrents entre les différents styles, et par-là même naturels et communs à toutes les nations, Gluck fait de la « réforme » un produit des Lumières. Le compositeur ne se contente pas pour autant de s'aligner sur l'énergie de son temps. Il utilise l'effervescence des Lumières comme la possibilité de faire émerger une pensée dramatique neuve, bien plus vivante et opulente qu'austère et asservie.

Parcours universel

« Il est à supposer qu'en tant que musicien proprement dit, il devait, dès sa jeunesse, porter en lui les germes qui, plus tard, s'épanouirent en superbes floraisons dans ses cinq derniers ouvrages, et que, mis au premier rang par ses succès, et célèbre, à trente ans jusqu'en Angleterre, où il fut appelé en 1745, sa réputation reposait sur quelque chose. Les trois phases qu'on distingue dans la vie de Gluck se différencient surtout par la relation de plus en plus serrée qui s'établit dans sa pensée entre le drame et la musique. Mais son imagination de musicien dut être, indépendamment de ce rapport, toujours riche et féconde, et si la direction qu'il lui imprima dans son âge mûr lui fit produire les résultats les plus inattendus et les plus complets, ce fut par suite de préoccupations étrangères, en principe, aux dons spéciaux du compositeur.

Tout en reconnaissant que ces dons furent singulièrement fortifiés par les méditations théoriques de leur possesseur et que la personnalité de Gluck se dégagait définitivement par leur application consciente, il nous est donc d'autant plus loisible de penser qu'ils ne furent pas le fruit de spéculations tardives, que Gluck fit, à la fin de sa vie, de nombreux emprunts aux partitions de sa jeunesse. Il considérait ainsi, dans la pleine possession de lui-même, que la pensée musicale pouvait avoir en soi une certaine valeur et vivre de sa vie propre. Il avouait de même, en puisant dans ses anciens ouvrages, ne pouvoir donner une expression musicale plus achevée de certains sentiments que celle qui s'y trouvait incluse par instants². »

Paul Dukas porte un coup à la conception théorique de la « réforme ». En reliant chacune des périodes compositionnelles de Gluck autour d'un même génie, Dukas fait de la « réforme » non pas une démarche conçue *a priori*, mais une rencontre entre le génie de Gluck et la pratique assidue de la composition d'opéra. Dukas rétablit toute l'étendue musicale et toute la spontanéité qu'il convient de redonner à l'opéra gluckiste. Nous souhaitons observer l'aspect universel de la « réforme » sous cet angle, c'est-à-dire comme le besoin de construire un drame unique à partir d'expériences musicales, artistiques et intellectuelles multiples. La théorisation qui accompagne la démarche gluckiste – les écrits du

² DUKAS, Paul, « Théâtre de l'Opéra-Comique : *Orphée*, opéra en trois actes de Gluck », *La Revue hebdomadaire*, 5^{ème} année, mars 1896, tome 46, p. 621-629, p. 623-624.

compositeur, ceux de ses librettistes tout autant que les commentaires incités par ses œuvres – symboliserait dès lors l'état d'accomplissement, ou tout au moins de maîtrise, de la « réforme ». Elle marquerait non pas l'origine du drame « réformé », ni même la rupture avec les travaux antérieurs, mais la faculté à conceptualiser une réalisation musicale aboutie. L'œuvre « réformée » de Gluck demeure avant tout le résultat d'une pratique du drame lyrique.

La partie de la carrière de Gluck qui précède la « réforme » s'apparente à un voyage initiatique. Chacune de ses expériences favorise une connaissance quasi exhaustive du drame lyrique en Europe, et permet au compositeur de saisir le fossé qui sépare l'état actuel du genre sérieux de l'opéra avec les nouvelles attentes du public, des artistes et des hommes de lettres. La première grande période de ce parcours couvre la décennie 1740 et se consacre à la pratique de l'*opera seria*. De l'enseignement de Giovanni Battista Sammartini à Milan dès 1737 au départ pour l'Angleterre en 1745, Gluck intègre le fonctionnement du *dramma per musica* tel qu'il est pratiqué dans les villes du nord de l'Italie. Les quelques mois passés en Angleterre entre 1745 et 1747 confrontent Gluck à une autre approche de l'*opera seria* et l'amènent surtout à découvrir la musique de Georg Friedrich Händel et le jeu d'acteur de David Garrick. C'est enfin une période d'itinérance qui le conduit à rejoindre la troupe Mingotti à la fin des années 1740. Parcourant une partie du nord et de l'est de l'Europe, Gluck compose, arrange et dirige, s'adaptant aux besoins des villes et des commandes princières.

Le parcours, qui en soi n'est pas si éloigné d'un certain nombre d'autres compositeurs, n'aurait pas eu les mêmes conséquences s'il n'avait pas été accompagné d'un style personnel déjà bien affirmé. Patricia Howard souligne par exemple que le principe de simplicité si fondamental à l'éclosion de la « réforme » est déjà présent dans les premiers ouvrages de Gluck. Contrairement à Johann Adolph Hasse et Niccolò Jommelli, les *arie* des opéras italiens gluckistes se refusent à utiliser les vocalises à outrance³. Bruce Alan Brown rappelle par ailleurs que dès 1748, Métastase se plaint de l'écriture rude et novatrice de Gluck⁴. Dès lors, le parcours de Gluck est à rapprocher de celui du docteur Charles Burney. Les deux hommes n'envisagent pas leurs voyages comme la possibilité d'enrichir un socle de connaissances. Ils perçoivent les rencontres comme le moyen de remettre en cause le système appris et de développer les directions naturelles de leur génie.

³ HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern Opera*, London : Barrie and Rockliff, 1963, p. 4.

⁴ BROWN, Bruce Alan, « Gluck », *The New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie éd., Londres : Macmillan, 7/2001, vol. 10/ 29, p. 24-58, p. 26.

La période viennoise des années 1750 met le compositeur en face d'une société artistique et intellectuelle dynamique et moderne. Cette période, essentiellement consacrée à la composition, l'arrangement et la production d'œuvres pour le théâtre français de Vienne, permet au musicien de s'épanouir en véritable homme des Lumières⁵. C'est également à partir de cette période que le départ pour Paris devient inévitable. L'émergence de Vienne en tant que foyer artistique intense se réalise en grande partie à travers la pensée française, et Gluck assimile d'une certaine manière le fait que l'émancipation artistique passe par le contact avec la France :

« l'aventure musicale la plus extrême de la période pré-classique, celle qui va de l'*Armida* (1761) de Traetta au *Paride ed Elena* (1770) de Gluck, n'a été possible à Vienne que grâce à une extraordinaire convergence entre les choix diplomatiques pro-français du chancelier autrichien Kaunitz, la vision prophétique de l'intendant des spectacles, Durazzo, et la présence des compositeurs Gluck et Traetta, des librettistes Calzabigi et Coltellini, et des chorégraphes Hilverding et Angiolini⁶. »

Cette décennie donne lieu à la découverte de l'opéra-comique et du ballet pantomime. Le travail sur l'expression de l'acteur (l'opéra-comique) et sur celle du corps (la danse) vient alors compléter la réflexion accomplie sur la voix *via l'opera seria*. L'appropriation des patrimoines musicaux européens, ou plus exactement la connaissance « universelle » de la situation musicale de l'Europe à l'aube des années 1760, favorise l'émergence d'un langage capable de s'adapter aux idées esthétiques du compositeur.

La « réforme » de Gluck est la mise à disposition du savoir pour les besoins du génie. Il s'agit d'une volonté de « reformuler » le langage afin que la musique accède à une certaine indépendance, ou, plus exactement, qu'elle devienne suffisamment autonome pour instaurer un dialogue avec le compositeur, c'est-à-dire avec les idéaux dramatiques de l'époque auxquels Gluck souscrit. Concrètement, la reformulation passe par une utilisation des différents genres lyriques européens au profit d'une nouvelle écriture musico-dramatique. Cette reformulation s'accomplit sous le double regard de l'unité et de la variété. L'unité tout d'abord est réalisée par le besoin d'estomper les caractéristiques musicales des différents genres au profit d'une écriture cohérente et unitaire. Dès lors, l'unité s'effectue ici à travers le principe de simplicité – et non pas celui de simplification. C'est à partir de ce principe que

⁵ Le répertoire du Burgtheater est essentiellement constitué de pièces de théâtre français, d'opéras-comiques français adaptés à la mode et à la morale viennoise ainsi que de pièces de ballets. À partir de 1755, le comte Giacomo Durazzo met en place par ailleurs des concerts dans lesquels il intègre la musique italienne vocale et instrumentale. Cf. BROWN, Bruce Alan, « Gluck », *op. cit.*, p. 28-29.

⁶ NOIRAY, Michel, « Inertie sociale et dynamique de la musique de 1740 à 1770 », *La Musique : du théorique au politique*, Hugues Dufour et Joël-Marie Fauquet éd., Paris : Klincksieck, 1991, p. 211-218, p. 214.

l'*aria* italienne peut rencontrer le couplet de l'opéra-comique. La variété s'accomplit dans le fait de prêter une attention particulière à chacun des genres lyriques utilisés. Les chœurs de la tragédie lyrique⁷ croisent les airs puissants de l'opéra italien, mais également les pantomimes infernales de Gasparo Angiolini ou l'écriture dynamique du collectif de l'opéra-comique. C'est de cette rencontre des multiplicités musicales que naît un drame à la fois renouvelé et continu. « Continu » parce que chaque élément technique d'un genre national est envisagé dans les associations potentielles qu'il peut établir avec les paramètres techniques d'un autre genre national. « Renouvelé » parce que chaque code national n'est plus justifié selon une rhétorique musicale, mais selon une pensée dramatique. Par exemple, l'utilisation de la vocalise italienne se justifie non plus dans ses capacités à révéler les capacités techniques du castrat, mais à partir de ses facultés à favoriser la mise en scène de la séduction. Il est important de rappeler une fois encore que la « réforme » ne se réalise qu'à partir d'une connaissance sensible et pratique des langages musicaux. Gluck est moins l'homme de l'abstraction et de la théorisation que l'artiste réalisant concrètement les idéaux esthétiques de l'époque.

La « réforme » est essentiellement marquée par deux étapes, l'une viennoise, de 1762⁸ à 1770, l'autre parisienne, de 1774 à 1779⁹. Après *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) et *Paride ed Elena* (1770), le départ pour Paris marque véritablement l'émancipation du compositeur. Gluck se détache du berceau de la « réforme », Vienne, ainsi que de son collaborateur Ranieri de' Calzabigi. Il donne alors naissance à quatre créations, *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1778) et *Écho et Narcisse* (1778), ainsi qu'à quatre adaptations, *Orphée et Euridice* (1774), *L'Arbre enchanté* (1775), *Cythère assiégée* (1775) et *Alceste* (1776).

⁷ Même si Gluck n'a pas composé de tragédies lyriques avant d'arriver à Paris, il connaît les œuvres de Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau.

⁸ On pourrait avancer cette date à 1761 avec la composition du ballet *Don Juan*.

⁹ Nous choisissons ici les années de création des œuvres parisiennes. On pourrait cependant élargir cette période de 1770, année durant laquelle le projet d'*Iphigénie en Aulide* semble prendre forme (FLOTHUIS, Marius, « Vorwort », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, partition complète, *Christoph Willibald Gluck Sämtliche Werke*, Cassel : Bärenreiter, 1987, vol. I/5, p. VI-XI, p. VI) à 1780, année de la révision d'*Écho et Narcisse*.

Pensée universelle

« De quelque pays que l'on soit, quelque climat que l'on habite, il suffit d'avoir des yeux pour connoître¹⁰ la lumière ; il suffit d'avoir une âme pour sentir l'impression du génie¹¹. » À l'image de cette critique écrite dans les jours qui ont suivi la création d'*Iphigénie en Aulide*, la réception parisienne reconnaît dans les dernières œuvres « réformées » de Gluck la volonté de créer un style européen. Cependant, les critiques relèvent moins l'universalité de la « réforme » dans ses capacités à réunir les genres nationaux que dans ce qu'elle représente d'universalité expressive. En d'autres termes, la réception parisienne souligne que le drame gluckiste provient de la nature. Il se joue ici, du moins en partie, le passage de la rhétorique des passions à l'expression des sentiments.

L'idée de nature à partir de laquelle les contemporains de Gluck observent sa musique réévalue la conception musico-dramatique que nous venons de formuler à propos de la réunion des écoles nationales. Il n'est pas de notre ressort de débattre de la question complexe de l'idée de nature dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais il est en revanche intéressant d'interroger en quoi elle peut nous guider dans une recherche de définition de la « réforme ». L'idée de nature est admise ici dans la capacité de l'écriture gluckiste à dégager la musique des codes rhétoriques. En d'autres termes, lorsque les critiques qualifient le langage de Gluck de naturel, ils admettent une certaine autonomie du langage musical.

Cette observation permet de comprendre que lorsque Gluck observe le langage musical à travers les besoins du drame, il tente moins d'assujettir la musique sous le joug du poème que de démontrer les capacités de l'écriture musicale en tant que vecteur d'expression. C'est le refus d'observer la musique comme une technique et le souhait de l'envisager comme une pensée artistique qui donne ici son indépendance au langage musical¹². Aussi, Gluck se

¹⁰ Nous avons choisi de reproduire les citations dans leur orthographe d'origine.

¹¹ Non signé, « Lettre à madame de ***, sur l'opéra d'*Iphigénie en Aulide* », Lausanne : s.n., 1774, p.6. Lettre écrite à Paris, le 26 avril 1774, et reproduite dans LESURE, François, *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, Genève : Minkoff, 1984, tome II, p. 7-27, p. 10.

¹² C'est exactement le propos du début du chapitre sur l'exécution de l'*Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin* de Carl Philipp Emanuel Bach. Il déplore que certains instrumentistes pensent « que la force d'un claveciniste repose sur sa seule vélocité. » quand la bonne exécution d'une pièce réside dans « la faculté de faire percevoir à l'oreille sensible, en chantant ou en jouant d'un instrument, des pensées musicales selon leur contenu et leur sentiment véritable. », dans BACH, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, trad. de l'allemand par Dennis Collins, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 2/2009 (éd. orig. 1753), vol. 1/2, p. 163 et 165. La différence que Bach introduit entre technicien et musicien est au fond très proche de celle que Gluck souhaite instaurer dans le chant entre les genres nationaux et le drame « réformé ». Le besoin de prendre ses distances avec une trop grande admiration pour la technique et la volonté de penser la musique comme une démarche avant tout artistique émergent un peu partout en Europe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cette pensée a à chaque fois pour conséquence de favoriser la conception de la musique en tant que langage autonome.

révèle-t-il plus que jamais musicien au moment où il se dit poète¹³. Gluck propose d'une certaine manière lui aussi sa propre solution à la querelle qui secoue l'ensemble du XVIII^e siècle et qui consiste à savoir si la musique est en elle-même un langage. Il ne s'agit pas de nous positionner sur la question de la musique pure, mais d'envisager la démarche gluckiste comme une formidable émancipation du langage musical.

Le point de vue des hommes de lettres reste fondamental dans notre analyse de la « réforme » de Gluck. Nous ne prétendons pas proposer une étude sur les idées philosophiques des Lumières, mais nous souhaitons observer comment la réforme du drame réclamée par les penseurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle trouve des échos dans les solutions gluckistes apportées à la tragédie mise en musique. Le désir d'accéder à un drame sensible et expressif, naturel et vraisemblable, simple et unitaire, est partagé par des compositeurs tels que Tommaso Traetta ou Gluck, mais également par des chorégraphes tels que Jean-Georges Noverre ou Angiolini, et plus largement par des hommes de lettres tels que Francesco Algarotti, Denis Diderot ou, plus tard, Bernard Germain de Lacépède.

Cependant, malgré l'apparent consensus autour duquel semblent se réunir l'ensemble des artistes et des hommes de lettres européens, il faut tâcher d'instaurer des dialogues entre les différentes chronologies et géographies évoquées. Il s'agit d'étudier les positions de chacun avec prudence, et d'observer certaines évolutions, certaines mutations et certains transferts qui s'opèrent tout au long de la période et qui permettent de définir plus précisément la position de Gluck. Plusieurs dialogues se mettent en place. Entre Italiens et Français tout d'abord, un échange se construit à travers les textes que les uns écrivent sur les genres lyriques des autres. L'ignorance et la mauvaise foi qui guident souvent leurs jugements conduisent à une image fantasmée des genres nationaux¹⁴. Un autre dialogue s'élabore entre les discours qui voient le jour à l'aube de la querelle des Bouffons et leurs descendances à travers les textes des décennies 1770 et 1780. Dès lors, il est intéressant d'observer comment la « réforme » parisienne de Gluck s'inscrit dans un courant de pensée fortement impulsé par

¹³ C'est aussi toute la question du poids de la musique par rapport aux autres arts qui se joue ici. Pour donner un seul exemple, l'attitude pour le moins ambiguë de Jean le Rond D'Alembert dans le *Discours préliminaire des éditeurs* est pour le moins significative. À chaque fois qu'il traite des beaux-arts, le philosophe signale que la musique « tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation », tout en convenant qu'elle « est devenue peu-à-peu une espèce de discours ou même de langue. », dans D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Discours préliminaire des éditeurs de 1751 et articles de l'Encyclopédie introduits par la querelle avec le Journal de Trévoux*, Martine Groux éd., Paris : Honoré Champion, 1999 (éd. orig. 1751), p. 94.

¹⁴ Dix ans avant la querelle des Bouffons, le président Charles de Brosses fait déjà le constat d'une mauvaise appréciation des genres lyriques entre Italiens et Français. Il met en garde : « Les François ne peuvent pas mieux savoir ce que peut produire *Artaxerxès* au théâtre, que les Italiens sentir l'effet d'*Armide*. », dans BROSSES, Charles de, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1858, vol. 2, p. 227. À la fin du siècle, les malentendus nourris depuis plusieurs décennies ne peuvent livrer aux auditeurs des deux pays qu'une vision biaisée des genres lyriques de l'autre nation.

le milieu du siècle tout en proposant une solution qui est une lecture orientée de ce courant d'idées. Les vingt ans qui séparent les deux moments suffisent à la construction d'un malentendu dont la concrétisation la plus manifeste demeure peut-être le silence de Diderot à l'égard de l'œuvre de Gluck. Un dernier dialogue met face-à-face les représentations théâtrales et musicales de la tragédie. Contrairement au début du siècle, les dramaturges souhaitent que les deux genres se retrouvent autour d'une même pensée du tragique. Cependant, la réalisation concrète de cette théorie implique nécessairement de tenir compte des particularités de chacun des drames, et induit, ce faisant, des différences.

Approche analytique

Notre travail est celui d'une contribution à l'analyse des opéras « réformés » parisiens de Gluck, et plus précisément à la tragédie-opéra¹⁵ d'*Iphigénie en Aulide* (1774), au drame-héroïque d'*Armide* (1777), à la tragédie¹⁶ d'*Iphigénie en Tauride* (1779) et au drame-lyrique d'*Écho et Narcisse* (1779). Nous écartons la tragédie-opéra d'*Orphée et Euridice*¹⁷ (1774), l'opéra-comique *L'Arbre enchanté* (1775), l'opéra-ballet *Cythère assiégée* (1775) et la tragédie-opéra d'*Alceste* (1776) dans la mesure où ces œuvres demeurent des arrangements de partitions initialement composées pour Vienne. Cependant, afin d'observer en quoi le travail d'arrangement participe à la création d'un langage international, nous nous intéressons, au début de notre propos, à l'exemple d'*Orphée et Euridice*. Dans le reste de cette recherche, nous limitons notre corpus aux seules œuvres pensées initialement pour l'Académie Royale de Musique.

Les partitions que nous utilisons s'appuient en grande partie sur l'excellente édition des *Sämtliche Werke* initiée en 1951 par Rudolf Gerber et poursuivie par Gerhard Croll¹⁸. Nous prêtons également une attention particulière aux textes français de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Si nous utilisons les périodiques de façon seulement ponctuelle, nous nous intéressons aux essais musicaux et dramatiques qui parcourent la période qui couvre les années 1750 à 1785. Dans un souci de cohérence et de lisibilité, nous exploitons ces sources

¹⁵ Nous utilisons les termes utilisés par les premières éditions des partitions

¹⁶ Nous préférons ici l'appellation de « tragédie » à celle de « tragédie en musique » afin de détacher l'œuvre d'une certaine tradition de la tragédie lyrique. Sur ce point, Catherine Kintzler note : « L'hypothèse qui vient immédiatement à l'esprit alors consiste à interpréter le sous-titre (tragédie mise en musique) au sérieux, en renouvelant sa signification usée et en la déconnectant de son rapport usuel à la tragédie lyrique : une tragédie sérieuse, une vraie tragédie, proche du modèle dramatique, et en musique. », dans KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une familière étrangeté*, Paris : Fayard, 2004, p. 287-288.

¹⁷ Nous reproduisons l'orthographe de la partition originale.

¹⁸ GLUCK, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, Rudolf Gerber et Gerhard Croll éd., Cassel : Bärenreiter, 1951-, 41 vols. publiés.

littéraires de deux manières distinctes. Certains textes apparaissent de façon seulement épisodique, et d'autres écrits sont en revanche convoqués de manière quasi systématique, servant de repères tout au long de la démonstration. Nous pensons aux textes de Michel Paul Guy de Chabanon, Lacépède, Algarotti, François-Louis Gand le Bland du Roullet ou Diderot par exemple. *L'Encyclopédie* (1751-1765) et les révisions qu'en propose le *Supplément à l'Encyclopédie* (1776-1777) renforcent l'argumentation de nos deux dernières parties.

Nous tentons d'observer les différents paramètres du langage musical de Gluck à la lumière des nouveaux idéaux dramatiques¹⁹. L'écriture vocale par exemple ne sera pas étudiée en ce qu'elle propose de renouvellement technique, mais selon ses facultés à soutenir l'expression des situations. Il ne s'agit pas de justifier la musique à partir du seul regard dramatique, et encore moins de l'envisager comme aliénée au texte, mais de tenter seulement de comprendre comment le système gluckiste confère à la musique le pouvoir d'être dramatique.

Plan

Nous choisissons de considérer la question du « style universel » de Gluck à travers quatre points particuliers qui regroupent techniques d'écriture et principes compositionnels.

Dans un premier temps nous nous demandons en quoi la technique de l'arrangement manifeste la volonté de construire un langage universel. La reprise de *l'Orfeo ed Euridice* (Vienne, 1762) pour la scène parisienne témoigne du passage de la « réforme » italienne à la « réforme » française. Elle rend compte de la manière avec laquelle Gluck envisage techniquement l'universalité de son langage. En effet, comment Gluck permet-il à un opéra conçu dans un désir d'expression accessible à tous les hommes de voyager à travers l'Europe ? Concrètement, la conception de l'universalité passe par un travail de réécriture qui s'inscrit entre fidélité, adaptation et approfondissement. La version française démontre, par sa fidélité à l'original, que le langage pensé pour Vienne est en mesure de traverser les frontières. L'arrangement parisien reste cependant conscient qu'il doit subir quelques

¹⁹ Nous souhaitons par ailleurs indiquer que les questions relatives à la genèse et à la création des œuvres étudiées ne sont envisagées que dans le cas où elles permettent d'accompagner notre démonstration. L'édition complète des œuvres de Gluck a déjà fourni un excellent travail en amont sur ces points en particulier. Cela dit, nous réservons un temps aux conditions de la création d'*Écho et Narcisse* dans la mesure où cet opéra demeure, parmi les quatre œuvres observées, la moins étudiée et la moins célèbre.

adaptations afin de s'accommoder au « caractère de chaque peuple²⁰ ». La version française cherche, par les nouvelles solutions apportées, enfin à poursuivre la réflexion perpétuelle que représente la « réforme ».

Dans un deuxième temps nous étudions le cas particulier de l'emprunt. Il s'agit d'envisager comment, au-delà d'une pratique courante de l'époque, Gluck peut se servir des pièces issues de ses anciens *opere serie* ou de ses opéras-comiques au profit d'un langage qui se veut universel. Les anciennes pièces rompent avec les éléments qui les rattachent ostensiblement à leur genre d'origine tout en conservant l'énergie que ce premier genre leur avait insufflée.

Dans une troisième partie nous tentons d'analyser de façon plus systématique les composantes du langage gluckiste à la lumière du principe fondamental de « simplicité » qui, précisons-le, n'est pas celui d'« austérité ». L'idée de simplicité sert de repère dans la mise au point d'un langage concis et expressif, épuré et continu. C'est parce que l'écriture se justifie à partir d'un principe esthétique qu'il accède à une forme d'universalité. Un exemple de structure et un exemple de type de scène illustrent la réalisation de ce langage musical. En tant que section dévolue à l'analyse, elle est plus développée que les autres.

Enfin nous nous intéressons à la question de l'architecture pour tenter de saisir comment, à partir d'une pensée massive et statique, le mouvement et la mobilité dramatique peuvent émerger. Gluck rencontre alors d'une certaine façon l'esthétique néoclassique qui se répand sur l'Europe entière et sur tous les arts en général. Il s'agit d'observer comment le langage favorise l'exaltation d'une pensée du tout et d'une expression de la construction. La symétrie est observée en tant qu'outil nécessaire à la beauté et à la dynamique du drame, puis nous nous intéressons à la façon dont le compositeur tente de rendre chacun de ses ouvrages unique et authentique à travers le principe de caractérisation.

²⁰ Gluck, Christoph Willibald, « Lettre de M. le chevalier Gluck à l'auteur du *Mercure de France* », *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Abbé Gaspard Michel Leblond, Naples, Paris : Bailly, 1781, p. 8-10, p. 10, lettre insérée dans le *Mercure de France*, février 1773.

Chapitre I : Adaptation et « réforme » :

l'Orphée de 1774

Le 2 août 1774, la version française d'*Orphée et Euridice* (sic) est donnée à l'Académie Royale de Musique de Paris. Quatre mois à peine après la création d'*Iphigénie en Aulide*, Christoph Willibald Gluck décide de représenter sur scène un arrangement du manifeste viennois plutôt que d'avoir recours à la création. Les raisons qui animent ce choix sont multiples. Tout d'abord, dans la préface de l'édition monumentale d'*Orphée*, Ludwig Finscher explique que Gluck, arrivé à Paris à la mi-novembre 1773 pour la création d'*Iphigénie en Aulide*, n'avait bien évidemment pas le temps de créer un autre opéra pour l'été 1774¹. L'adaptation d'un drame existant s'avérait plus raisonnable. De plus, réutiliser l'œuvre qui avait rendu le compositeur célèbre dans toute l'Europe en tant que « réformateur » de l'opéra ne pouvait qu'asseoir la réputation dont il avait besoin pour résister aux critiques acerbes d'un public parisien redoutable et capricieux. Enfin, selon Patricia Howard, la reprise d'*Orphée* réalisait un projet que Gluck avait en tête depuis la création viennoise d'*Orfeo ed Euridice* en 1762².

Pierre Louis Moline est chargé de réaliser le livret. Ce n'est pas une tâche aisée, car non seulement il lui faut respecter le texte et la pensée dramatique de Ranieri de' Calzabigi, mais encore doit-il calquer la construction de ses vers sur la structure mélodique et prosodique de Gluck. Le texte musical, au lieu d'être subordonné au poème, ne devient-il pas l'élément originel de l'œuvre, créant par ses formes mêmes, l'ossature de l'opéra ?

Gluck, quant à lui, est à nouveau confronté à la technique de l'emprunt. Car s'il se doit de conserver les numéros qui ont fait le succès de l'œuvre viennoise, il ne peut cependant laisser le drame dans son état premier, les dimensions intimes de la pastorale viennoise n'étant pas adaptées aux attentes parisiennes. La manipulation d'œuvres anciennes n'est, en soi, qu'un savoir-faire partagé par de nombreux compositeurs de l'époque. Gluck pratique

¹ FINSCHER, Ludwig, « Vorwort », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice, Sämtliche Werke [SW]*, partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1967, vol. I/6, p. VII-XXIX, p. VII.

² HOWARD, Patricia, « Orfeo and Orphée », *The musical times*, octobre 1967, n°1496, vol. 108, p. 892-895, p. 892.

d'ailleurs cette technique tout au long de sa carrière. Il tente de soumettre ses œuvres anciennes à divers procédés d'arrangement afin d'en extraire au mieux les qualités dramatiques et expressives. Parmi les nombreuses techniques de manipulation, l'assemblage d'airs favoris pour le théâtre de Haymarket au milieu des années 1740, l'arrangement d'opéras-comiques français pour le public viennois dans les années 1750, et le travail de réduction et d'économie exercé pour *Le Feste d'Apollo* en 1769 lorsqu'il se charge de refondre *Orfeo* en un seul acte. Mais la création d'*Orphée* soulève deux nouveaux aspects. La première caractéristique réside dans le fait d'augmenter un drame qui a été conçu comme un tout. Le court drame viennois doit être transformé en tragédie lyrique³. Le second aspect consiste dans le fait de combiner adaptation et amélioration. Gluck a cherché à adapter son drame viennois aux conventions parisiennes, mais en aucun cas il n'est question de faire de ces nouveaux usages des règles auxquelles il faudrait se soumettre. Gluck n'abandonne pas les exigences de Vienne pour s'assujettir au joug parisien. Il souhaite avant tout poursuivre la réflexion personnelle engagée sur la création d'un langage européen⁴. Dès lors, les conventions parisiennes sont admises à la condition de profiter au drame gluckiste. C'est en cela qu'il se joue un équilibre entre adaptation et amélioration. Dans l'avertissement qui précède le livret de la première d'*Iphigénie en Aulide*, François-Louis Gand le Bland du Roulet écrit :

³ L'influence française est déjà sensible dans l'*Orfeo* de 1762, mais elle de l'ordre de l'influence dramatique plutôt que du côté de la convention à laquelle il faut souscrire.

⁴ Dans son « annonce de l'opéra d'*Armide* », l'anti-gluckiste Jean-François de La Harpe remarquait : « *Orphée* exempt de tous ces défauts, dut réussir en Italie et en France ; en Italie, parce qu'indépendamment des beautés musicales, on trouvoit, pour la première fois, un ensemble soutenu, un Spectacle resserré dans les bornes d'une durée raisonnable ; un Drame attachant par l'unité d'intérêt, malgré les fautes de vraisemblance ; enfin, un récitatif plus travaillé, plus fort, plus adapté à la Scène ; en France, parce qu'on entendoit, pour la première fois, sur notre Théâtre lyrique ces airs d'expression appliqués aux situations dramatiques ; parce que, pour la première fois, dans cet Opéra et dans celui d'*Iphigénie* qui l'avoit précédé, le chant mesuré venoit faire partie de la Scène, auparavant partagée entre l'assoupissante uniformité du récitatif et le vacarme des chœurs. », dans LA HARPE, Jean-François de, « Annonce de l'opéra d'*Armide* », *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck [MR]*, abbé Gaspard Michel Leblond, Naples, Paris : Bailly, 1781, p. 259-270, p. 264-265, article inséré dans le *Journal de politique et de littérature*, le 5 octobre 1777. Gluck ne représente pas, pour ses contemporains, un compositeur qui cherche à s'adapter aux conditions nationales. Bien au contraire, il apparaît davantage comme un musicien qui tente de combler les lacunes des deux opéras français et italien. À ce titre, il réalise les idéaux dramatiques de l'époque. Lorsque *La Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* note : « je forme uniquement des vœux pour un Opéra National qui, ni François ni Italien, soit un composé de tous les deux, et puisse être porté à la perfection dont ce genre de spectacle est susceptible, en évitant les défauts annexés à la forme de chacun d'eux. », on comprend que le genre idéal se doit de partir des qualités de chacun des deux opéras pour combler les lacunes de l'autre, ce que Gluck semble proposer, dans Anonyme, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples, Paris : Duchesne, Lambert, 1756, p. 19-20. Concernant l'authenticité de la lettre, nous renvoyons le lecteur à l'article d'Andrea Chegai « Une médiation difficile, l'opéra métastasien et l'opéra français dans les écrits de Calzabigi et dans la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Andrea Fabiano éd., Paris : CNRS éditions, 2005, p. 229-241. Le texte pourrait être de la main de Ranieri de' Calzabigi, Daniel Jost de Villeneuve, mais également du comte Giacomo Durazzo.

« On sera étonné, sans doute, qu'en transportant à notre théâtre lyrique (sic) l'un des chefs-d'œuvres immortels de Racine, on n'en ait pas emprunté un plus grand nombre de beautés ; et, sur-tout, qu'en conservant quelques-unes des pensées et des images de ce grand Poète, on se soit servi d'autres expressions que les siennes : mais on nous en a fait une loi ; il a fallu s'y soumettre, ou renoncer à faire connaître en France un genre de musique nouveau, et qu'on n'y avoit point encore entendu⁵. »

En dehors de la publicité que du Roulet souhaite réaliser avec de tels propos, il est étonnant de voir à quel point le bailli se place en modérateur entre Jean Racine et Gluck, c'est-à-dire entre les représentants de la tragédie française et les porte-paroles de l'influence étrangère. Du Roulet n'envisage pas le compositeur comme le successeur de Jean-Philippe Rameau, ou comme celui qui va poursuivre la tradition de la tragédie lyrique. Gluck lui aussi ne tente pas de s'inscrire dans une filiation française. Il cherche par-dessus tout à sculpter « une musique propre à toutes les nations, et [à] faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales⁶. » Dans cette perspective, la composition d'*Orphée* est justement le moyen d'atteindre à l'universalité du langage. Les transformations établies cherchent davantage à rendre l'œuvre compréhensible par le public qu'à l'assimiler à la tradition de la tragédie lyrique. Les concessions à la tradition française se font dès lors sous l'observation des enjeux dramatiques, et l'élargissement de l'œuvre s'accomplit sous le contrôle de la notion d'unité. Le travail passe tout d'abord par une réflexion sur les moyens de traduire un drame dans une autre langue. La question comprend le rapport intime qui unit texte et musique, aussi bien que la reproduction d'effets musicaux trouvés à Vienne. Le passage de Vienne à Paris se fait également par une réflexion sur l'architecture, puisque le drame doit à la fois s'élargir et souscrire aux normes du divertissement français. Les symétries sont repensées et les ajouts tendent vers un renforcement de l'unité dramatique. Enfin, la mise en place de compromis dramatiques et stylistiques aboutit à une redéfinition du personnage d'Orphée, ou plus exactement à une peinture plus précise et peut-être plus naturelle de ses sentiments, inscrite dans la lignée des réformes dramatiques souhaitées par les philosophes français.

⁵ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, avertissement du livret d'*Iphigénie en Aulide*, dans HORTSCHANSKY, Klaus éd., *Libretti, SW*, Cassel : Bärenreiter, 1995 (éd. orig. 1990), vol. VII/1, p. 71-86, p. 71.

⁶ GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercure de France* », *MR*, p. 8-10, p. 10, lettre insérée dans le *Mercure de France*, février 1773.

I. TRADUCTION MUSICALE

A. Présentation – débats théoriques

Nous nommons « traduction musicale » l'utilisation et la transformation des premières pratiques musicales et dramatiques « réformées » de Gluck telles qu'elles sont réécrites dans les œuvres tragiques parisiennes. Cette traduction a pour but ultime d'atteindre à un langage universel. Nous attribuons deux fonctions à ce principe de traduction. En premier lieu, il s'agit d'une traduction fondée sur le rapport texte/musique. Cette fonction est à saisir dans les moyens employés par Gluck pour unir sa musique avec la langue française de la même manière qu'il avait réussi la fusion avec la langue italienne de Calzabigi. En second lieu, il s'agit d'une traduction dont les objets sont l'expression et le naturel. Cette traduction se manifeste dans le travail d'adaptation des codes musicaux italiens afin qu'ils deviennent, ainsi que nous l'avons signalé, assimilables pour Paris. Il s'agit en somme pour le compositeur de trouver un équilibre entre l'affirmation d'un point de vue esthétique et le fait de rendre ce point de vue compréhensible au public parisien, autant par l'esprit que par les sens.

Le terme de « traduction » convient tout particulièrement au processus créateur de Gluck. En tant que figure des Lumières, le compositeur inscrit sa démarche compositionnelle dans la mise en place de liaisons entre les arts, et plus particulièrement, de passerelles placées sous la subordination des lettres. Gluck ne se définit-il d'ailleurs pas plus poète que musicien⁷ ? Cette phrase, longtemps envisagée à la lumière des idées purement dramatiques du compositeur, se comprend également comme un moyen stratégique de donner plus d'autorité à la « réforme » musicale. Ce comportement n'est pas le seul fait de Gluck. La position, par exemple, de Charles Burney face à son passé de musicien est ici éclairante. Le musicologue anglais ne mentionne jamais dans ses écrits les répétitions musicales qu'il a partagées avec le chanteur Gaetano Guadagni. Michel Noiray explique à propos que « la raison de ce silence n'est autre que l'obsession qu'avait Burney de faire oublier qu'il était

⁷ À propos d'*Armide*, Gluck écrit : « j'ai tâché d'y être plus Peintre et plus Poète que Musicien », dans GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck à M. le bailli du Roulet », *MR*, p. 42-45, p. 43, lettre insérée dans l'*Année littéraire*, 1776, tome VIII, p. 322.

musicien, comme si le rappel de sa profession fût de nature à entraver son succès dans le monde auquel il aspirait, celui des aristocrates et des littérateurs⁸ » :

« Le premier obstacle à vaincre était son appartenance à la corporation des musiciens, péché originel dont on a du mal à comprendre, aujourd'hui, à quel point il pouvait servir de repoussoir, même pour des esprits particulièrement éclairés. Deux citations suffiront à illustrer le terrible handicap dont souffraient les musiciens dès lors qu'ils se mêlaient d'autre chose que de leur métier de compositeur et d'exécutant. Rappelons tout d'abord le bon mot de Voltaire lorsqu'il engagea la conversation, à Ferney, avec le jeune compositeur Grétry : "Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit ?" (A.-E.-M. GRÉTRY, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris, an V, t. I, p. 133) Non seulement la remarque est piquante, mais il se trouve que Voltaire avait vu juste : Grétry écrivit des *Mémoires*, une vingtaine d'années plus tard, et fit preuve d'un talent littéraire qui rappelle parfois les journaux de Burney. L'autre citation, plus surprenante, vient de Jean-Jacques Rousseau : "Les musiciens ne sont point faits pour raisonner sur leur art : c'est à eux de trouver les choses ; au philosophe de les expliquer." (*Correspondance générale de Jean-Jacques Rousseau*, éd. R. A. Leigh, Oxford, 1966, t. III, p. 2 (lettre du 1^{er} juillet 1754, à Georges-Louis Le Sage) "Philosophe" : le mot est lâché. Le simple musicien n'est qu'un artisan à l'esprit mal dégrossi, dont on peut attendre à la rigueur qu'il écrive des ouvrages de pédagogie, comme tous ces traités de pratique instrumentale qui fleurissent au XVIII^e siècle, mais certainement pas qu'il réfléchisse avec profondeur sur la nature de son art⁹. »

Par conséquent, le musicien, s'il veut être entendu et respecté, doit accepter de livrer son art à celui des lettres¹⁰.

Cela dit, si l'homme de lettres, et plus précisément le philosophe, souhaite disposer du discours sur la musique, c'est avant tout parce qu'il tient cet art en haute estime. Il en permet même une meilleure reconnaissance par le public comme l'affirme Georges Snyders :

« Le premier et fondamental mérite des Philosophes, c'est d'avoir fait prendre la musique au sérieux ; les polémiques retentissantes qui se déchaînent à propos de la venue des "Bouffons" italiens, - puis dans les débats entre Gluckistes et Piccinistes, et aussi le continuel foisonnement d'écrits consacrés à la musique constituent un phénomène nouveau et d'une portée considérable ; la préoccupation de la musique, de sa signification et de sa valeur s'impose à l'opinion publique ; éloges et critiques se succèdent avec une ardeur qu'on ne retrouvera sans doute plus jamais par la suite, où éclate comme la passion à découvrir un domaine nouveau, et un contemporain pourra dire peu avant 89 : "l'étendue de

⁸ NOIRAY, Michel, « Introduction », dans BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, éd. et trad. de l'anglais par Michel Noiray, Paris : Flammarion, 1992 (éd. orig. 1771-1773), p. 9-43, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁰ « c'est au Poète à faire de la Poésie, et au Musicien à faire de la Musique ; mais il n'appartient qu'au Philosophe de bien parler de l'une et de l'autre. », dans ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1995 (éd. orig. 1753), Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. 289-328, p. 292.

nos vues sur la musique est une suite de l'espèce de fureur avec laquelle on s'en occupe à présent." (CHABANON, *Observations sur la musique*, Préface¹¹) »

Snyders ajoute plus loin :

« Et pourtant ce sont bien les Philosophes qui proclament l'importance et le respect dû à la musique, et pour la première fois suscitent une réflexion d'ensemble sur la musique parmi tous les gens de goût. Toute l'Europe discute des théories de Rousseau, et Gluck lui demande conseil. Les Philosophes parviennent à créer réellement un public, tandis que jusqu'alors se faisaient face, d'un côté, les musiciens de métier, de l'autre un auditoire pour qui l'Opéra ne représentait le plus souvent qu'un divertissement passager¹². »

La démarche qui consiste à associer le musicien avec le philosophe rencontre également le principe d'exhaustivité¹³ si propre aux Lumières. Belinda Cannone écrit : « On trouve chez Denis Diderot pratiquement toutes les formes que peut prendre la réflexion sur la musique : technique et scientifique, pédagogique, esthétique, littéraire enfin¹⁴. » Cette volonté d'aborder l'objet sous tous ses angles est d'ailleurs également valable pour le poète. François-Jean de Chastellux, favorable aux Italiens, souhaite « rendre les Poètes Musiciens, et les Musiciens Poètes¹⁵ ». De son côté, Friedrich Melchior Grimm encourage les poètes à connaître la musique. Plus tard, Michel Paul Guy de Chabanon considère que le musicien doit être poète au même titre que le poète doit être musicien, et que la mutualisation des forces permet à chacun des deux arts de s'épanouir non pas selon ses critères propres, mais dans les directions nécessaires au drame : « telle est l'idée que je me fais de l'intelligence de deux arts appelés à la coopération d'un grand Ouvrage. Tels que deux amans, ils se devinent l'un l'autre, et cimentent leur union par des sacrifices volontaires¹⁶. » On comprend ici que l'exhaustivité ne se définit plus tout à fait comme elle se manifestait à l'issue de la querelle des Bouffons, trente ans plus tôt. La réunion des arts avait quelque chose de restrictif dans le

¹¹ SNYDERS, Georges, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Vrin, 1968. p. 87.

¹² *Ibid.*, p. 89.

¹³ « Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant », dans DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Troisième entretien » (1757), dans *Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris : Robert Laffont, 1996, tome IV, p. 1131-1190, p. 1182. D'une certaine manière, c'est à nouveau la question de l'autonomie de la musique instrumentale qui se joue ici. Accepte-t-on la musique comme un langage autonome, accepte-t-on que le musicien soit un artiste à part entière ?

¹⁴ CANNONE, Belinda, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, Paris : PUF, 1998, p. 77.

¹⁵ CHASTELLUX, François-Jean de Beauvoir, marquis de, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye, Paris : Merlin, 1765, p. 21.

¹⁶ CHABANON, Michel Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785, p. 307. L'ouvrage existe sous la forme d'un premier essai, *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*, publié à Paris en 1779.

sens où la musique devait s'associer aux lettres pour exister¹⁷. Pour Chabanon, la réunion des arts est envisagée au contraire comme la communion de deux pensées autonomes. Leur rencontre n'est pas une nécessité, mais une possibilité d'enrichissement.

Nous cherchons donc à comprendre le sens de la démarche d'un Gluck qui se fait « traducteur » au sein du renouveau de l'énergie artistique de cette seconde moitié du XVIII^e siècle. Nous souhaitons, plus précisément, porter notre regard sur les connections qui semblent s'établir entre l'effervescence de la pensée parisienne et les choix dramatiques opérés par Gluck dans ses tragédies françaises¹⁸. À ce titre, les deux lettres envoyées par du Roullet (octobre 1772, datée du 1^{er} août) et Gluck (février 1773¹⁹) au *Mercur de France*²⁰ offrent un bel exemple de connections esthétique et stratégique²¹. Elles témoignent des filiations qui relient la « réforme » gluckiste aux réformes dramatiques souhaitées par les hommes de lettres d'une part, et des stratégies qui sont employées pour convaincre un public parisien, qu'il soit conservateur ou réformateur. Avant toute chose, les deux lettres sont à mettre en face de l'épître dédicatoire d'*Alceste*. Dans les deux cas, les écrits font d'une part office de manifeste²², et donnent d'autre part la parole en priorité au poète. En effet, dans le cas d'*Alceste*, on sait désormais que l'épître est de la main de Calzabigi. Dans le cas d'*Iphigénie en Aulide*, du Roullet s'exprime avant Gluck. Les documents demandent certes à être manipulés avec précaution tant ils sont empreints d'habileté et de diplomatie, mais il n'empêche qu'ils définissent malgré tout des prises de positions. Et au fond, les deux lettres vont encore plus loin que l'épître d'*Alceste*. Calzabigi s'intéresse en priorité à consommer la

¹⁷ Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot écrit, à propos de l'échec de la réforme dramatique qu'il tente d'imposer au théâtre : « Il est vrai que j'étais du nombre de ceux qu'on appelle philosophes, qu'on regardait alors comme des citoyens dangereux, et contre lesquels le ministère avait lâché deux ou trois scélérats subalternes, sans vertu, sans lumières, et qui pis est sans talent. Mais laissons cela. », dans DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres, op. cit.* (éd. orig. 1830), tome IV, p. 1377-1426, p. 1410. Bien sûr, les suspicions à l'égard du musicien ne sont pas du même ordre que les méfiances inspirées par le philosophe. Il y a cependant quelque chose d'intéressant dans ce rejet du disciplinaire – le musicien et le philosophe – par opposition à l'encyclopédiste, rejet qui aura tendance à s'estomper tout au long de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

¹⁸ « Gluck réalise un rêve exprimé par Rousseau, certes, mais aussi par Diderot et par Voltaire : rendre à l'opéra cette grandeur qu'avait la tragédie lyrique. », dans DIDIER, Béatrice, « Orphée et les furies : Rousseau critique dramatique de Gluck », *Échos de France et d'Italie, liber amicorum Yves Gérard*, Marie-Claire Mussat et Jean Mongrédien éd., Paris : Buchet, Chastel, 1997, p. 21-29, p. 22.

¹⁹ HEARTZ, Daniel, *Music in European capitals : the galant style, 1720-1780*, New York, London : W. W. Norton & Company, 2003, p. 805-806.

²⁰ Cf. Annexes.

²¹ Une analyse des deux lettres est proposée par Gustave Desnoiresterres, dans DESNOIRESTERRES, Gustave, *Gluck et Piccini*, Paris : Didier et compagnie, 2/1875 (éd. orig. 1872), p. 79-84.

²² Concernant la lettre de du Roullet, Desnoiresterres écrit : « cette épître était tout un programme, les termes en avaient été posés comme ceux d'un manifeste », dans DESNOIRETERRES, Gustave, *op. cit.*, p. 81.

rupture avec l'*opera seria*, tandis que Gluck et du Roulet abordent davantage les questions d'identités du drame. De ce point de vue, les deux lettres sont une réactivation de la querelle des Bouffons²³. Elles tournent le dos à Calzabigi et prennent à parti Rousseau. Le dialogue des deux lettres fonctionne alors comme un échange entre trois interlocuteurs.

La première section de la lettre de du Roulet nous intéresse plus particulièrement car elle s'attache à présenter la genèse et le développement de la « réforme » de Gluck. Le bailli dresse un portrait du compositeur proche en tout point des hommes de lettres français, dramaturges, érudits et réformateurs. La relation Calzabigi-Gluck est immédiatement renversée, le compositeur devenant le personnage fondateur de la « réforme », non pas en tant que génie de la musique, mais comme un dramaturge averti. Le tableau est conforté par la présentation d'un Gluck lecteur des Anciens, et le fait qu'il soit peint comme un compositeur de longue date ne fait qu'assurer l'image d'un connaisseur plutôt que d'un musicien. Il est donc naturel de lire ensuite que Gluck semble avoir découvert la vérité dramatique dans le genre français, et que les faiblesses de cet opéra n'étaient pas à chercher du côté de la langue, mais plutôt de celui des poètes. Calzabigi devient alors l'assistant de Gluck, ou plus exactement le réalisateur du génie dramatique français. *Orfeo* et *Alceste* ne sont plus qu'une étape dans la démarche de Gluck puisque ses idées doivent à présent s'épanouir sur leur sol natal. La paternité de la « réforme » étant revendiquée comme française, Gluck passe moins pour un réformateur que pour un héritier de la tragédie lyrique²⁴, appelé de fait à réveiller la querelle des Bouffons et destiné à s'opposer à Rousseau. Du Roulet conclut en décrivant les relations que Gluck a tissées avec la langue française. Certes le compositeur parle mal la langue, mais au fond cela ne constitue pas un obstacle dès lors qu'il en maîtrise bien la prosodie²⁵. Par-dessus tout, Gluck s'est longuement exercé à mettre en musique la langue française à la cour de Vienne. Du Roulet achève donc son exposé comme il l'avait commencé, en plaçant Gluck au centre des Lumières, homme de la connaissance et de l'expérience.

La lettre de Gluck est moins une profession de foi qu'une réponse faite à du Roulet, réponse qui se limite à commenter la partie de la lettre du bailli que nous venons de décrire. En somme, Gluck tient à revenir sur sa position même de réformateur. En ce qui concerne la

²³ À propos de la lettre de du Roulet, Desnoiresterres écrit : « Le souvenir de la querelle des Bouffons n'était pas, non plus, tellement effacé », dans DESNOIRESTERRES, Gustave, *op. cit.*, p. 79-80.

²⁴ Desnoiresterres écrit, ironique : « Dans la conviction de Gluck, le genre français était le véritable genre dramatique musical. », dans DESNOIRESTERRES, Gustave, *op. cit.*, p. 79.

²⁵ « Gluck avait sur lui l'inappréciable avantage de posséder suffisamment notre langue pour s'assimiler son génie. », *ibid.*, p. 190-191.

genèse et la mise en place de sa « réforme », Gluck répond très clairement que la naissance du drame nouveau est à attribuer à Calzabigi. D'ailleurs, la musique est subordonnée au poème, ou plus exactement dépend du poète. Gluck en arrive rapidement aux remarques portées sur l'extension de sa « réforme » en réfutant les propos que du Roulet lui fait tenir sur les langues par une habile pirouette. Il concède en effet que la langue italienne est propice à la virtuosité, mais il ajoute que la corruption mélodique et vocale se trouve dans la pensée sur l'expression musicale plutôt que dans les caractères de la langue. Ainsi, il évite de prendre parti entre les langues italienne et française, il se place en dehors de la querelle française et se définit comme compositeur universel. De ce fait, Gluck se positionne alors réellement en tant que réformateur musical. En effet, la dette reconnue envers Calzabigi devient moins la reconnaissance d'une soumission au poème que la déclaration de la supériorité de la musique face à un texte réduit à devenir l'élément déclencheur d'une émancipation victorieuse de l'énergie musicale. Lorsque du Roulet croît flatter Gluck en lui attribuant l'origine des idées de la « réforme », il en fait un esclave du texte et de Calzabigi. Mais en plaçant le génie non pas dans l'origine des idées – réduites au domaine de l'érudition – mais dans leur mise en pratique, Gluck se révèle véritable homme des Lumières. N'est-ce pas au fond ce que prêchent les hommes de lettres, en se réclamant d'une filiation avec l'Antiquité tout en prônant une capacité à la dépasser²⁶ ? Enfin, toujours en calquant la construction de sa réponse sur la lettre de du Roulet, Gluck conclut comme il avait commencé, feignant de se placer sous le joug du dramaturge. Mais derrière ces arguments il ne s'agit plus désormais de Calzabigi, ni même de du Roulet, mais de Rousseau.

La distance qui sépare les deux lettres est étonnante, et l'on peut penser que la position esthétique des deux hommes se situe certainement dans un compromis des deux versions²⁷. Et même si bien sûr la lettre de Gluck est à l'image de son esprit de stratège et de diplomate, il semble que le compositeur fasse preuve d'une grande acuité et d'une conscience fine des

²⁶ La double observation de l'objet – entre imitation et dépassement – est observée ici par France Marchal-Ninosque à travers la question de l'interprétation des mythes : « Un autre intérêt réside dans l'émergence de figures mythiques propres à une période qui ne se montre pas seulement l'héritière des *imagines majorum*, mais créatrice d'images nouvelles, témoignant d'une constante tension entre la nécessité de rester fidèle aux mythes et celle de les interpréter. », dans MARCHAL-NINOSQUE, France, *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris : Honoré Champion, 2005, p.10. Par ailleurs, c'est d'une certaine façon l'évolution logique à laquelle aboutit, dans les années 1750, la querelle des Anciens et des Modernes.

²⁷ Desnoiresterres écrit à propos de la lettre de Gluck : « Gluck, toutefois, crut devoir protester modestement contre tant d'éloges outrés dispensés par un ami que son zèle, son attachement avaient aveuglé. », dans DESNOIRESTERRES, Gustave, *op. cit.*, p. 82. En résumant le contenu de la lettre de Gluck, Desnoiresterres peint avec ironie le jeu mené par les deux collaborateurs, tentant à la fois de décrire fidèlement les fondements de leur pensée dramatique et surtout cherchant à convaincre par la flatterie.

enjeux dramatiques et esthétiques de son temps. Il prend note des théories qui unissent langue et drame musical tout en les évacuant afin d'éviter les querelles et surtout afin de se positionner comme musicien et Moderne. Il reste cependant un mystère, car, au vu de ses difficultés à manier la langue française, il semble étonnant que Gluck ait pu écrire la lettre tout seul. Si du Rouillet est responsable de la réécriture, les relations qui unissent les deux lettres deviennent encore plus complexes et témoignent des rapports pour le moins particuliers que Gluck a entretenus avec ses librettistes français²⁸. Quoiqu'il en soit, du Rouillet va certainement comprendre à son tour les bonnes intuitions de Gluck puisque, dans sa *Lettre sur les drames-opéra* publiée en 1776, il abandonne le discours sur la rivalité des langues pour traiter le problème du drame en tant que tel.

L'opposition de point de vue qui sépare du Rouillet et Gluck se manifeste par le recours à Rousseau. Il faut dire que depuis la mort de Rameau, Rousseau est devenu le représentant de la pensée théorique sur la musique française²⁹. Gluck a compris qu'il ne devait pas entrer en conflit avec lui s'il souhaitait faire ses preuves en France, et il sait s'en souvenir dans les textes qui marquent symboliquement sa période d'intégration à Paris. En dehors de la lettre envoyée au *Mercur de France*, Gluck convoque Rousseau dans la préface de la partition d'*Orphée et Euridice* dédiée à la Reine et éditée chez Lemarchand en 1774. Le geste est particulièrement fort, car la partition d'*Orphée et Euridice* n'est pas tout à fait une

²⁸ Les relations étroites et autoritaires (Eugène Bricqueville considère même que Gluck utilise le librettiste comme son « secrétaire », dans BRICQUEVILLE, Eugène, *Le Livret d'opéra français de Lully à Gluck (1672-1779)*, Paris : Schott, 1887, p. 73) que Gluck entretient avec ses librettistes français restent assez exceptionnelles pour l'époque, surtout au regard des pratiques auxquelles il était habitué pour la création d'opéras italiens. L'amitié liée avec du Rouillet n'enlève en rien la pression exercée par Gluck, comme le manifeste l'excellente correspondance entre les deux hommes tout au long de l'année 1775 au sujet de l'arrangement d'*Alceste*. Pour ce qui est de Moline, la question reste tout aussi étonnante. Pourquoi Gluck prend-il le parti de s'adresser à un librettiste encore peu rompu aux œuvres dramatiques pour la traduction d'*Orphée* et pour l'arrangement de *L'Arbre enchanté* ? La position du poète n'est du reste guère plus claire, car on est en droit de se demander pourquoi le collaborateur de Gluck devient le poète d'une des parodies les plus célèbres d'*Armide*. Le travail sur le livret de Philippe Quinault contient lui aussi sa part de mystère puisque Gluck prend le parti de conserver le texte original pratiquement dans son intégralité quand la pratique de l'époque tend plutôt à procéder à de sérieuses coupes et à de nombreux arrangements, comme la collaboration entre Jean-François Marmontel et Niccolò Piccinni le prouve. En ce qui concerne *Iphigénie en Tauride*, la lettre du 17 juin 1778 envoyée à Nicolas François Guillard suffit à elle seule à illustrer la collaboration étroite et exigeante installée par Gluck avec le jeune et talentueux librettiste. Enfin, le choix plus qu'étonnant de travailler avec le baron Jean-Baptiste-Louis-Théodore de Tschudi pour le mauvais livret d'*Écho et Narcisse* ne fait que confirmer le soin pris par Gluck pour renouveler sans cesse la nature de ses collaborations. Car en dehors de l'application qu'il apporte à nourrir des liens étroits avec chacun d'entre eux, le plus surprenant reste cette volonté de fonctionner sur des collaborations sans cesse renouvelées et étonnantes, pour ne pas dire imprévisibles.

²⁹ POT, Olivier, « Lettre à Burney et Fragments d'observations sur l'*Alceste* de Gluck, Extrait d'une réponse du petit faiseur sur l'*Orphée* de Gluck », *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1995, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 5, p. CCV-CCXXXII, p. CCVI.

partition anodine : en 1764, la partition d'*Orfeo ed Euridice* avait été imprimée à Paris³⁰, et même s'il ne s'était vendu que peu d'exemplaire – entre six et neuf, selon les sources³¹ – l'édition faisait office d'événement³², le dernier opéra italien édité à Paris remontant, pour Alfred Wotquenne, à 1639³³. En convoquant Rousseau dans cette préface si chargée de symboles, Gluck fait du genevois un homme indispensable dans le développement du drame lyrique français : « Son *Devin du Village* est un modèle qu'aucun Auteur n'a encore imité³⁴. » Finalement, dans ses renvois à Rousseau – dans la profession de foi théorique autant que dans la profession de foi musicale – Gluck évite de faire appel à l'homme des disputes pour mettre en valeur le visionnaire³⁵ : dans la lettre adressée au *Mercure de France*, Rousseau permet à la musique d'échapper aux conventions nationales pour accéder à une écriture naturelle,

³⁰ Desnoiresterres revient avec précision sur les étapes de la gravure de la partition. Selon lui, Durazzo aurait souhaité étendre la réputation du compositeur. Pour cela il serait entré en contact avec Charles-Simon Favart afin que l'œuvre imprimée se charge de diffuser les idées de la « réforme », dans DESNOIRESTERRES, Gustave, *op. cit.*, p.52-62. Bruce Alan Brown pense que le désir d'être joué à Paris provenait plutôt de Gluck lui-même. Durazzo aurait pris le projet en main afin de profiter de la réputation de Gluck comme une publicité à ses propres entreprises viennoises, dans BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford : Clarendon Press, 1991, p. 63. Déjà à cette époque la partition bénéficie d'une traduction. Pour Jacques-Gabriel Prod'homme, elle serait de Montrambert (« Deux collaborateurs italiens de Gluck », *Le Ménestrel*, 13 juillet 1928, 90^{ème} année, n°28, p. 313-316, p. 315-316), ce dont Finscher n'est pas convaincu (FINSCHER, Ludwig, *op. cit.*, p. VII).

³¹ Desnoiresterres explique que neuf partitions ont été vendues, mais que ce chiffre semble contredit par une lettre de Favart du 15 avril 1766 qui avance le chiffre de six. David Charlton, prenant Brown à l'appui (BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, *op. cit.*, p. 380), note neufs partitions vendues (CHARLTON, David, *Opera in the age of Rousseau*, Cambridge : Cambridge University Press, 2012, p. 314).

³² Brown explique que la partition, même peu vendue, a circulé dans le cercle des musiciens français (dans BROWN, Bruce Alan, « Gluck, Christoph Willibald », *The New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie éd., Londres : Macmillan, 7/2001, vol. 10/29, p. 24-58, p. 33), et Charlton appuie le fait que les compositeurs vont porter de l'intérêt à l'œuvre au point de régulièrement la piller (CHARLTON, David, *op. cit.*, p. 314). Les *Mémoires secrets* rapportent également le fait : « [la partition] faisoit si peu de sensation que l'imprimeur au bout de ce temps n'en n'avoit pas débité 12 exemplaires. Il paroît cependant que tout le monde n'ignoroit pas cette mine d'harmonie : on a été très-surpris de retrouver à la représentation que messieurs Philidor, Gossec, Floquet, etc. y avoient puisé à leur aise, et que des morceaux entiers de leurs ouvrages s'y retrouvoient ; ce qui les rend un peu confus. », dans PETIT DE BACHAUMONT, Louis, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, 8 août 1774, Londres : John Adamson, 1784, tome VII, p. 198-199.

³³ Cette date est avant tout symbolique car elle ne correspond pas tout à fait à la réalité. Howard précise en effet que Wotquenne semble ne pas compter les opéras de Hændel comme des opéras italiens, dans HOWARD, Patricia, « *Orfeo and Orphée* », *op. cit.*, p. 892. Il faut cependant retenir qu'il n'était en effet pas courant de voir un opéra italien être publié à Paris.

³⁴ GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, Préface de la partition, Paris : Lemarchand, 1774. Hector Berlioz offre un charmant commentaire de cette préface dans le chapitre 15 des *Mémoires* : « Qui jamais se fût avisé de penser que Gluck pût être aussi plaisant ? Ce trait seul d'un Allemand suffit pour enlever aux Italiens la palme de la perfidie facétieuse. », dans BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, Pierre Citron éd., Paris : Flammarion, 1991 (éd. orig. 1870), p. 96. Le texte provient de l'article « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra (1822-1823) », dans le *Journal des Débats* du 13 septembre 1835 (dans BERLIOZ, Hector, *Critique Musicale*, H. Robert Cohen et Yves Gérard éd., Paris : Buchet, Chastel, 1998, vol. 2/6, p. 276).

³⁵ Gluck fait preuve d'intelligence ici encore. Olivier Pot note que Rousseau est une des rares figures à tenter en 1752 d'élever le discours au-delà de la simple querelle chauvine, dans POT, Olivier, « Lettre sur la musique française », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. XCIX-CXXXVI, p. CVII. Or, Gluck semble tout à fait percevoir Rousseau sous cet angle.

civilisatrice – morale ? – et universelle. Dans la préface de la partition d'*Orphée*, c'est au compositeur français auquel on a affaire, pionnier de la révolution musicale du viennois. Gluck est habile, car dans ses méthodes qui tiennent à la fois de la prévenance et du crime de lèse-majesté, il parvient à critiquer la pensée de Rousseau en toute impunité. Dans la lettre adressée au *Mercure de France*, Gluck mentionne avoir lu « la Lettre (...) dans laquelle [Rousseau] fait l'analyse du monologue de l'Armide de Lully³⁶ ». Par cette formulation, Gluck attire l'attention du lecteur sur un des seuls instants de la lettre où Rousseau reconnaît certaines qualités à l'opéra français, partant d'une des pages de musique les plus admirées par l'Europe entière. Dans sa préface de la partition d'*Orphée*, c'est une autre taquinerie que Gluck met en place, puisqu'en fin de compte il ne fait que suggérer la naissance d'une nouvelle filiation d'opéra français à partir du *Devin du village*³⁷ ! Gluck a su très habilement se faire de Rousseau un allié³⁸ tout en pointant du doigt de façon très évidente les faiblesses de sa pensée. D'ailleurs, les travaux d'analyse sur l'*Alceste* italien lancés par Rousseau sont tout à fait dans le même état d'esprit : Gluck affiche une forme de soumission au philosophe en lui confiant la partition, puis rappelle son indépendance en osant lui réclamer son œuvre à la fin de l'hiver 1775 alors même que Rousseau n'a pas terminé le travail d'analyse³⁹... Rousseau semble sensible à l'intelligence de Gluck, saisi par l'expression des passions bien que réservé sur les solutions musicales adoptées. Olivier Pot explique qu'il installe même une rivalité avec le compositeur comme il avait pu le faire avec Rameau⁴⁰, au point qu'il se remette à la composition, esquissant un *Daphnis et Chloé* à partir du matériau musical du *Devin du village*⁴¹. D'une manière générale, l'attitude de Rousseau reste très énigmatique vis-

³⁶ GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercure de France* », *op. cit.*, p. 10.

³⁷ Cela dit, il faut reconnaître que Gluck devait connaître assez bien la partition du *Devin du village*. Brown relève même une influence de l'œuvre de Rousseau dans la *Cythère assiégée* de Gluck (version viennoise de 1759), dans BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, *op. cit.*, p. 241.

³⁸ « Son *Dictionnaire de musique* est devenu ouvrage de référence et sa *Lettre sur la musique française* est souvent citée, au point qu'il est à nouveau et bien involontairement au centre de la polémique – d'autant que Gluck avait pris soin, en arrivant à Paris, de se mettre d'emblée sous sa protection. », dans CANNONE, Belinda, *op. cit.*, p. 94.

³⁹ POT, Olivier, « Lettre à Burney et Fragmens d'observations sur l'*Alceste* de Gluck, Extrait d'une réponse du petit faiseur sur l'*Orphée* de Gluck », *op. cit.*, p. CCXIII. Également dans DESNOIRESTERRES, Gustave, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁰ « En somme, on pourrait penser que stimulé par la venue du compositeur allemand, Rousseau tente, comme il l'avait fait avec Rameau, de rivaliser avec lui. », dans CANNONE, Belinda, *op. cit.*, p. 94.

⁴¹ Bernard Germain de Lacépède quelques années plus tard dans *La Poétique de la musique* emploiera d'ailleurs lui aussi le mythe de Daphnis et Chloé comme exemple de récit possible pour la construction d'une pastorale, dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *La Poétique de la musique*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1785, vol. 2/2, p. 289-302.

à-vis de Gluck⁴², mais ce n'est que le résultat de cette attitude déstabilisante de Gluck lui-même, certes entre concession et flagornerie, mais surtout dans un dépassement de la pensée de Rousseau⁴³.

Les solutions proposées par Gluck répondent aux demandes de Rousseau – peut-être d'ailleurs davantage qu'aux attentes de Diderot⁴⁴ – et le réveil de la querelle des Bouffons en est la preuve. Par comparaison, les créations d'*Ernelinde* de François-André Danican Philidor ou même de *Sabinus* de François-Joseph Gossec n'ont pas déclenché un tel soulèvement de la critique. Bien sûr, les qualités musicales intrinsèques des œuvres sont en partie à l'origine de cette différence de réaction, mais il faut également prendre en compte ce que la « réforme » de Gluck offre de solutions proposées à la querelle des Bouffons et donc de réponses à donner à Rousseau. Répondre à Rousseau revient d'une certaine manière à proposer des hypothèses pour la reconstruction du drame national puisque Rousseau représente, peut-être plus que quiconque, la remise en question de la tragédie lyrique. L'expression de « texte étalon » employée par Timothée Picard à propos de la lettre XXIII de la seconde partie de *La Nouvelle Héloïse* résume assez bien la situation⁴⁵. D'une manière générale, les textes de Rousseau sur la musique forment un socle qui oriente les réflexions sur le drame entre la mort de Rameau et l'arrivée de Gluck. Ils constituent également un réservoir de connaissances dont se nourrit le

⁴² À ce sujet nous renvoyons le lecteur aux écrits d'Olivier de Corancez sur Gluck dans le *Journal de Paris* dont certains extraits sont relevés par Desnoiresterres, dans DESNOIRESTERRES, Gustave, *op. cit.*, p. 85-87, p. 112-114.

⁴³ Il est d'ailleurs étonnant que les derniers textes de Rousseau sur la musique, écrits à peu près au moment de l'arrivée de Gluck, soient si différents des premiers textes. Didier analyse la situation comme un « renouvellement de son art d'écrivain ». Doit-on penser que ce renouvellement provient de l'influence de Gluck ou bien de l'émergence spontanée d'une nouvelle pensée esthétique européenne?, dans DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ « Les points de convergence sont remarquables entre la pensée de Rousseau et celle de Diderot : d'abord l'affirmation que la musique est avant tout destinée à exprimer l'ardeur des impulsions : "l'énergie de tous les sentiments, la violence de toutes les passions sont l'objet principal du drame lyrique" (article "opéra" du *Dictionnaire de musique*) ; l'opéra constitue "une action passionnée" ; c'est par la musique que s'unissent l'émouvant au grandiose, et le majestueux s'ajoute au touchant : elle agrandit tout ce qu'elle représente. », dans SNYDERS, Georges, *op. cit.*, p. 125. Si Rousseau et Diderot se retrouvent sur un certain nombre d'idées dramatiques, leur relation à la musique, et surtout à la création musicale, diffèrent sensiblement. Rousseau, compositeur, construit une démarche du sensible peut-être plus charnelle – ou tout simplement plus enracinée dans la pratique.

⁴⁵ PICARD, Timothée, *Gluck*, Arles : Acte Sud, 2007, p. 62.

renouveau de la querelle⁴⁶ (et tout particulièrement dans les échanges entre Jean Baptiste Antoine Suard et Jean-François de La Harpe en 1777⁴⁷) :

« Sur le modèle rousseauiste, deux thèmes sont sans cesse sollicités : d'une part la question de la compétence ou de l'incompétence en matière musicale ; de l'autre, la question de ce qui fait la volupté musicale (la déchirante énergie gluckienne ou la grâce de la mélodie italienne) et provoque au contraire l'ennui (le bruit inharmonieux de Gluck ou l'insignifiance dramatique des italiens)⁴⁸. »

Si gluckistes et anti-gluckistes convoquent régulièrement Rousseau, c'est bien sûr parce que Rousseau fait office d'argument d'autorité, mais aussi parce que Gluck instaure une relation nouvelle avec le philosophe. Toujours est-il que Rousseau et Gluck sont intimement liés, Gluck réalisant d'une certaine manière la pensée théorique de Rousseau. Picard écrit :

« [le] modèle rousseauiste (...) consiste à renverser le système physico-rationnel, sur lequel reposait l'esthétique classique (et qu'illustrent à la fois le modèle lullyste et le modèle ramiste), en un système éthico-passionnel, à l'aune duquel Gluck sera jugé, et en particulier loué⁴⁹. »

Puis, il poursuit :

« Ce qui est sûr en tous les cas, c'est que la révolution gluckiste a été conçue par les contemporains – parfois consciemment, mais le plus souvent inconsciemment, lorsqu'ils ont fait entièrement leur le discours rousseauiste – comme une sorte de consécration du programme de Rousseau. Dès lors, pour Catherine Kintzler, spécialiste de l'esthétique à l'époque classique, «à la réussite philosophique de Rousseau répond la réussite musicale de Gluck. Gageons qu'elle eût été moins éclatante avec un compositeur moins joué. Mais outre le talent musical, Gluck semble avoir eu une bonne intelligence esthétique de l'air du temps.»⁵⁰. »

En ce qui concerne le premier travail de « traduction musicale », Gluck tente de reproduire avec la langue française l'union qu'il avait réussi à mettre en place avec la langue italienne. Dès lors, ce premier travail de « traduction musicale » est déjà une démarche vers

⁴⁶ Parmi les différents textes sur la musique de Rousseau, le *Dictionnaire de musique* est peut-être l'ouvrage théorique qui est le plus souvent convoqué comme référence pour les critiques de l'époque : « Pendant la querelle des gluckistes et des piccinistes, le *Dictionnaire* sera souvent brandi, par les deux côtés, comme une référence. », dans CANNONE, Belinda, *op. cit.*, p.93. Par ailleurs, Didier note qu'il y a comme une coïncidence entre le *Dictionnaire* et la réforme de Gluck, dans DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷ Entre autres, cités dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution* : « Réponse de M. de la Harpe à l'anonyme de Vaugirard », p. 323-349, insérée dans le *Journal de politique et de littérature*, le 5 novembre 1777 ; « Lettre de l'anonyme de Vaugirard, aux auteurs du *Journal de Paris* », p. 354-374, insérée dans le *Journal de Paris*, le 3 novembre 1777.

⁴⁸ PICARD, Timothée, *Gluck*, *op. cit.*, p. 67-68.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 126-127.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 130-131.

un langage universel. En affichant un intérêt tout particulier pour la relation que la musique entretient avec la langue, Gluck montre qu'il cherche à s'écarter de l'observation des conventions musicales nationales, autrement dit, à chercher un langage qui puisse circuler et s'adapter à tous les peuples. Si, par ailleurs, il tend à régler le pouvoir de sa musique sur des critères dictés par les langues, c'est essentiellement parce que la deuxième moitié du XVIII^e siècle n'a cessé de vouloir déterminer l'origine du chant à partir de ses relations avec la langue.

La seconde moitié du XVIII^e siècle se divise essentiellement en deux pôles. Un premier groupe de textes écrit autour des années 1750 s'appuie sur la querelle des Bouffons, et un second ensemble se joue à partir du passage de Gluck à Paris jusqu'à 1789, redéfinissant la pensée de la première querelle à la lumière des drames gluckistes⁵¹. Nous tentons de faire communiquer les textes des deux périodes entre eux, même si bien sûr nous n'oublions pas que trente ans et une réforme dramatique les séparent. Rousseau écrit que le chant « n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la Voix parlante ou passionnée⁵². » Et parmi les différents accents qu'il recense, « l'accent pathétique ou oratoire » est celui qui forme les inflexions de la voix et donne naissance par conséquent à la ligne mélodique⁵³. Ce même « accent pathétique » se présente sous deux aspects : « l'Accent universel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés », et « l'Accent de la langue qui engendre la

⁵¹ À titre de résumé des querelles musicales du XVIII^e siècle : « On peut distinguer plusieurs périodes dans cette production. De la querelle entre Lecerf de la Viéville et Ragueneau, dans les toutes premières années du siècle, jusqu'à la Querelle des Bouffons, on discute la légitimité du genre et les moyens de le perfectionner, on compare les productions françaises et italiennes, et on tente de comprendre les effets de la musique. Les trois querelles musicales du siècle suscitent chaque fois des écrits polémiques qui sont liés aux circonstances mais qui révèlent toujours de profondes mutations du goût ou de la réflexion. Ainsi, les textes de la Querelle des Bouffons montrent qu'une partie du public est lasse des tragédies en musique qu'elle connaît et attend un changement : l'opéra-comique, puis les opéras de Gluck répondront à cette attente. Pendant la querelle des années 1770, les discussions révéleront deux transformations importantes : d'une part l'idée que la musique instrumentale "peut chanter", c'est-à-dire qu'elle n'est plus dans une position d'infériorité par rapport au chant, qu'elle n'est pas qu'un "accompagnement" et qu'elle dispose d'autant de moyens expressifs que lui ; et d'autre part la nécessité pour quiconque souhaite écrire sur la musique de connaître la musique et les théories musicales : on ne peut plus se contenter de se prévaloir de son bon goût pour prétendre débattre. Cette dernière conquête est sans doute une des raisons de la disparition, après la Révolution, d'écrits sur la musique n'émanant pas de musicographes avertis. », dans CANNONE, Belinda, *op. cit.*, p. 75.

⁵² ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Chant », *Dictionnaire de musique [DM]*, Paris : Veuve Duchesne, 1768, p. 84-85, p. 84. On doit noter que Catherine Kintzler fait un lien entre la conception naturelle du langage rousseauiste avec l'idée d'un drame « originaire » chez Gluck : « Dans la pensée qu'il propose de l'opéra, tout se passe comme si Gluck supposait un théâtre primordial, un théâtre originaire (équivalent lyrique du langage originaire supposé par Rousseau) dont l'opéra serait la lyrification. », dans KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une famille étonnante*, Paris : Fayard, 2004, p. 282.

⁵³ « L'accent est la pépinière de la mélodie », dans DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau (1761-)*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, tome II (1994), p. 623-695, p. 674.

Mélodie particulière à une Nation⁵⁴. » Plus tard, Chabanon s'oppose aux théories de Rousseau. Il défend l'idée que le chant n'est pas une imitation, mais une expression de la nature⁵⁵. Il va même jusqu'à dissocier voix et parole, défendant l'autonomie du langage musical et la légitimité de la musique instrumentale. Mais que le chant soit imitation ou expression, les relations que les philosophes et théoriciens tentent d'établir entre chant et langue ne font que traduire l'embarras qu'ils ont à définir un objet qui résiste aux théories de l'imitation. En fin de compte, tous s'accordent sur le fait que le chant est la manifestation des passions humaines, acceptant d'une façon ou d'une autre les liens qui l'unissent à la langue.

Louis de Cahusac, dans son article « Chant » (*musique*) de l'*Encyclopédie*, montre très habilement à quel point le chant italien est dicté par la nature et la langue, et que la langue et le chant italien sont naturels. Il conclut que ne pas admettre le chant italien, « c'est comme si l'on disoit que la langue italienne n'est point dans la nature, ou qu'un italien a tort de parler sa langue⁵⁶. » Ce à quoi Vénard de la Jonchère réplique que l'on ne peut traduire les drames en musique puisque les musiques sont adaptées aux langues et que toutes les langues sont différentes⁵⁷. Il en conclut que si l'on se permet de jouer tant de musique italienne sur des paroles en d'autres langues, c'est que la langue italienne n'a pas d'identité propre, n'imité pas d'objet et n'est donc pas naturelle⁵⁸. Vingt ans plus tôt, Rousseau se dresse lui aussi contre l'usage des traductions, mais, bien sûr, en tant que partisan de la musique italienne. À la fin de sa *Lettre sur la musique française*, il conseille aux compositeurs français de courir à Naples pour apprendre à composer sur des textes de Métastase, et il leur demande surtout ne pas tenter d'imiter la musique italienne sur des paroles françaises car ce serait pire que tout⁵⁹.

⁵⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Accent », *DM*, p. 1-5, p. 2. D'ailleurs, d'une manière générale, Cannone résume la position de Rousseau en considérant que « pour Rousseau la musique n'a de sens que par rapport au langage et ne peut être définie que par rapport à lui. », dans CANNONE, Belinda, *op. cit.*, p. 47. Nous renvoyons également le lecteur aux pages 132 et 133 de l'ouvrage précédemment cité de Snyders.

⁵⁵ CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*

⁵⁶ CAHUSAC, Louis de ; ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Chant » (*musique*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert éd., Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, vol. 3/17, p. 142.

⁵⁷ LA JONCHÈRE, Vénard de, *Théâtre lyrique*, Paris : Barbou, Veuve Duchesne, Jombert, 1772, tome I, p. 81-82.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

⁵⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, *op. cit.*, p. 328. On peut lire également dans l'article « Sonate » du *Dictionnaire de musique* : « Aujourd'hui que les Instrumens font la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie ; le Vocal n'en est guères que l'accessoire, et le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos Voix. », dans ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Sonate », *DM*, p. 450-452, p. 451. La réflexion de Rousseau dépasse le cadre des rapports qui unissent musique et langue. Il s'intéresse à la question de la musique pure, défendant le fait que la valeur et la justification d'une musique dépend moins de ses qualités musicales que du rapport qu'elle unit avec la langue. Rappelons que, pour Rousseau, le discours sur la musique et la poésie appartient non pas aux musiciens et aux poètes, mais au philosophe. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, *op. cit.*, p. 292.

Enfin, Chastellux en 1765 combat l'usage des traductions, au regard du concept d'unité : « les Auteurs François avoient mis beaucoup plus de paroles sur le même air que les Poètes Italiens, de façon que le motif de l'air qui n'avoit été prémédité que pour une seule intention, ne pouvoit se prêter à tout le bavardage dont on vouloit qu'il se chargeât⁶⁰. »

La notion d'unité soulevée par Chastellux indique que le problème de traduction qui nous occupe tend à glisser de l'observation de la phonétique des langues vers une étude de leur prosodie⁶¹. La question qui cherche à savoir si la phonétique d'une langue est favorable ou non à la musique se pose désormais en d'autres termes. Dans les années qui séparent la querelle des Bouffons de l'arrivée de Gluck à Paris, on se demande désormais si l'organisation d'une langue est propice ou non au déroulement musical. On glisse du problème du rendu sonore vers la question du sens. Le vocabulaire est délaissé au profit de la grammaire, de même que l'attention portée au motif cède devant l'intérêt donné à la structure thématique. La nature sonore des mots laisse la place à la prosodie, et la question de la traduction devient alors moins lexicale que dramatique et poétique. En reprenant les lettres de Gluck et du Roulet évoquées plus haut, on peut percevoir justement l'évolution de ce transfert. Dans la lettre de du Roulet, la connaissance de la langue ne passe pas par la compréhension de son vocabulaire, mais par la manipulation de sa prosodie : « quoiqu'il parle la Française avec difficulté, il la sait à fond ; il en a fait une étude particulière ; il en connoît enfin toutes les finesses, et sur-tout la prosodie, dont il est très-scrupuleux observateur⁶². » Gluck confirme que la nature de la prosodie et l'énergie du texte sont prioritaires : « ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation de la Poésie. » Plus loin, en évoquant le livret d'*Iphigénie en Aulide*, il écrit que « la poésie m'a paru avoir toute l'énergie propre à m'inspirer de la bonne musique⁶³. » Il peut paraître étonnant que Gluck privilégie l'énergie de la poésie sur le sens qu'elle peut transmettre. Cependant, la réforme du livret elle-même, telle qu'on peut la trouver dans la *Lettre sur les drames-opéra* de du Roulet de 1776 ou dans la traduction de *l'Essai sur l'opéra* de Francesco

⁶⁰ CHASTELLUX, François-Jean de Beauvoir, marquis de, *op. cit.*, p. 43.

⁶¹ Il est vrai que Chabanon pourtant s'intéresse encore aux consonances des langues dans son chapitre I de la seconde partie de *De la musique considérée en elle-même*, mais même dans ce cas, l'étude de la phonétique reste secondaire puisqu'il s'agit avant tout pour Chabanon de vaincre Rousseau sur son propre terrain.

⁶² DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, « Lettre à M. Dauvergne, un des directeurs de l'Opéra de Paris », *MR*, p. 1-7, p. 3.

⁶³ GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercur de France* », *op. cit.*, p. 9.

Algarotti proposée par Chastellux, va dans ce sens⁶⁴. Ce dernier signale, à propos des livrets d'opéra, que « les délibérations politiques, les maximes sentencieuses, les longs récits, les expositions, en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison devrait en être banni rigoureusement. » Le poète doit s'interdire de parler à l'esprit. Il se charge plutôt de permettre le développement des ressources de la musique. Dès lors, le poète proposera un texte sensible. Dans ce contexte, l'art de la déclamation, en tant que mise en scène de la représentation des expressions, devient le point de rencontre entre le librettiste et le compositeur⁶⁵. On touche alors à une des plus grandes forces et en même temps une des plus dangereuses impasses de Gluck, car s'intéresser à la représentation des expressions, c'est observer les moyens d'expression avant que d'exploiter le sentiment lui-même. D'une manière étonnante, on se rapproche ici du théâtre de Diderot. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, Diderot parle d'« unité d'accens dans la déclamation⁶⁶ », expliquant que les différents acteurs d'une comédie, ou d'une tragédie, doivent partager le même registre de langue. L'homogénéité de la langue et la recherche d'un registre juste doivent permettre une meilleure vraisemblance du drame. Elles appellent d'ailleurs le *Paradoxe sur le comédien* dans lequel Diderot explique que la recherche de justesse des moyens d'expression est favorable à l'émergence de la vérité d'expression. Quoiqu'il en soit, le passage à la traduction syntaxique n'est qu'un moyen employé pour perpétuer la fusion entre texte et musique telle qu'elle est façonnée avec Calzabigi : « J'ai cru que je pouvais essayer sur des paroles françaises le nouveau genre de Musique que j'ai adopté dans mes trois derniers Opéras Italiens⁶⁷. »

⁶⁴ ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'opéra*, trad. de l'italien par François-Jean de Beauvoir, marquis de Chastellux, Pise, Paris : Ruault, 1773 (éd. orig. 1755 [Venise] et 1763 [Livourne]), p. 16. La phrase complète de Chastellux est : « Tel est pourtant le but essentiel de l'Opéra, qui ne devrait être qu'une Tragédie en musique, avec la seule différence que les délibérations politiques, les maximes sentencieuses, les longs récits, les expositions, en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison devrait en être banni rigoureusement. » Or, Jean-Philippe Navarre dans sa traduction du *Saggio sopra l'opera in musica* note seulement : « Ceci est pourtant nécessaire à l'opéra, qui n'est autre, en substance, qu'une tragédie récitée en musique. », dans ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'Opéra en musique*, trad. de l'italien par Jean-Philippe Navarre, Paris : les Éditions du Cerf, 1998 (éd. orig. 1755-1764), p. 101. Nous convoquerons systématiquement la traduction de Chastellux pour la confronter au texte original d'Algarotti traduit par Navarre. Chastellux s'écarte par moment sensiblement du texte de l'Italien. Dès lors, nous utilisons les infidélités du marquis comme le moyen de mettre en place un dialogue intéressant entre les pensées italiennes et françaises.

⁶⁵ « En un sens certes, la musique s'inspire de la déclamation, mais elle a aussi beaucoup à lui apporter : une intensité, une immédiateté qui débarrasse le vécu de ses entraves, de ses allures maniérées et lui fait retrouver continuité avec le jaillissement spontané de la nature. », dans SNYDERS, Georges, *op. cit.*, p. 110. Le travail opéré par le compositeur sur la déclamation fait que cet art, dans le contexte de l'opéra, n'est plus une propriété du poète. Il devient la fusion du texte et de la musique.

⁶⁶ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Premier entretien », *op. cit.*, p. 1145.

⁶⁷ GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, Préface de la partition, *op. cit.*

Pour le travail de « seconde traduction », il s'agit de faire en sorte que les effets musicaux formulés à Vienne pour renforcer l'expression puissent être assimilés par le public parisien. Il faut revenir aux rapports que la deuxième moitié du XVIII^e siècle tente d'établir entre musique et nature. Si la mélodie est subordonnée aux accents de la langue, définissant ce que nous nommons « première traduction », la musique est, pour Rousseau, l'art qui « peint tout, même les objets qui ne sont que visibles⁶⁸. ». La supériorité de la musique par rapport aux autres arts imitatifs provient du fait qu'elle se charge d'une imitation supérieure à celle des mots, à savoir l'imitation des passions : « [Le musicien] ne représentera pas directement ces choses ; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant⁶⁹. » Cette conception de la théorie de l'imitation est en fait, selon Picard, le passage de la notion d'imitation à celle d'expression⁷⁰. Didier note d'ailleurs que la : « prévalence de l'« expression » sur l'imitation apparaît (...) comme un moyen de sortir des impasses de la doctrine classique⁷¹. » De son côté, Diderot dans le troisième des *Entretiens sur le Fils naturel* opère ce même glissement : « L'air commence à *Barbares, arrêtez*. Que le musicien me déclame ce *barbare*, cet *arrêtez* en tant de manières qu'il voudra ; il sera d'une stérilité bien surprenante, si ces mots ne sont pas pour lui une source inépuisable de mélodies...⁷² » La volonté d'abandonner la primauté du texte au profit de la musique ou plus exactement de la mélodie, rejoint la pensée de Rousseau, avec qui d'ailleurs Diderot est encore en bons termes à cette époque. *Orfeo* est un des opéras de Gluck qui tient le plus de l'autorité de la musique, et cette forme de subordination du drame à une certaine indépendance musicale – celle-là même développée par Diderot – devient l'espace réservé à la traduction purement musicale dans *Orphée*. Il n'est pas donc pas étonnant que la *Correspondance littéraire* constate qu'*Iphigénie en Aulide* comporte bien plus d'action et de pompe, mais qu'*Orphée* rassemble les morceaux les plus beaux⁷³. Plus d'un siècle plus tard, ces commentaires sont encore d'actualité et concernent plus particulièrement l'acte II : Dukas explique que Gluck tente de

⁶⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Imitation », *DM*, p. 250-251, p. 250. La citation se poursuit ainsi : « par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 251. Dans son article « Opéra », il note également : « Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du Spectateur : il ne représente pas directement la chose ; mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant. », dans ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Opéra », *DM*, p. 339-352, p. 350.

⁷⁰ PICARD, Timothée, *Gluck, op. cit.*, p. 107.

⁷¹ DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 26.

⁷² DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel*, « Troisième entretien », *op. cit.*, p. 1187.

⁷³ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, août 1774, Paris : Furne, 1830, tome VIII, p. 390-392, p. 390.

trouver un équilibre entre ses qualités de musicien et sa volonté de penser en dramaturge. Il écrit ensuite que « Le second acte d'*Orphée* est un admirable exemple de cette dualité de nature⁷⁴ », parvenant à concilier dramaturgie et musique.

Le passage à la langue française participe au mouvement d'émancipation de la musique. Choisir le français revient à utiliser la langue européenne. Algarotti dans son traité n'écrit-il pas, à propos de sa proposition de livret d'*Iphigénie en Aulide* : « Comme il se trouve que j'ai dû traiter ce dernier en français, je l'ai laissé en français, car cette langue est devenue aujourd'hui si commune qu'il n'y a pas de gentilhomme en Europe qui ne la possède à l'égal de la sienne propre⁷⁵. » ? Par sa position de langue européenne, c'est-à-dire d'une certaine manière détachée des codes nationaux, le français représente une langue plus proche de la nature, et donc plus en accord avec les recherches d'universalité du langage de Gluck. Dans la préface de la partition parisienne d'*Orphée et Euridice*, Gluck note : « J'ai vu avec satisfaction que l'accent de la nature est la Langue universelle⁷⁶. » L'abandon de l'italien pour le français n'est donc pas une rupture véritable ou un jeu d'opposition. Il s'agit plutôt du passage entre une langue nationale et une langue universelle. Romain Rolland, sans aborder particulièrement le problème des langues, insiste lui aussi sur la réalisation d'une réforme musicale qui recherche l'universalité plutôt que l'opposition des enjeux nationaux :

« [Gluck] représente en musique le libre esprit du XVIII^e siècle, la raison dégagée de toutes les petites questions de rivalités de races, de nationalisme musical. Avant Gluck, le problème était réduit à une lutte entre l'art italien et l'art français. Chez les uns et chez les autres, la question posée était : "Qui l'emportera, de Pergolèse ou de Rameau ?"... Gluck arrive. Que fait-il triompher ? Est-ce l'art français ? Est-ce l'art italien ? Est-ce l'art allemand ? C'est bien autre chose encore ! C'est un art international⁷⁷ »

La lettre que Gluck adresse au *Mercure de France* envisage d'ailleurs cette différence de fonction entre les langues italienne et française, opposant « l'invention du nouveau genre d'Opéra Italien⁷⁸ », à « [la production d'une musique] propre à toutes les nations ». La

⁷⁴ DUKAS, Paul, « Théâtre de l'Opéra-Comique : *Orphée*, opéra en trois actes de Gluck », *La Revue hebdomadaire*, 5^{ème} année, tome 46, mars 1896, p. 621-629, p. 622.

⁷⁵ ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. Jean-Philippe Navarre, p. 143. La traduction de Chastellux est la suivante : « j'ai pris le parti de le laisser dans cette langue, devenue aujourd'hui si commune en Europe, que tout homme bien élevé la possède comme la sienne propre. », dans ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. François-Jean de Chastellux, p. 102.

⁷⁶ GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, Préface de la partition, *op. cit.*

⁷⁷ ROLLAND, Romain, *Musiciens d'autrefois*, Paris : Hachette, 9/1919 (éd. orig. 1908), p. 240.

⁷⁸ GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercure de France* », *op. cit.*, p. 8.

première lettre de du Roulet s'intéresse également à ce problème lorsqu'elle aborde la question du genre. Du Roulet relie les origines de la « réforme » à la tragédie lyrique. Ainsi, il identifie les relations entre les œuvres « réformées » italiennes et françaises comme des filiations. Or, il semble plus intéressant de percevoir le passage de Vienne à Paris non pas à la lumière d'une filiation de genre, mais plutôt comme une accentuation des rejets des codes nationaux pour l'émancipation d'un langage universel. Il faut d'ailleurs observer que ce voyage musical n'est pas marqué par un abandon de la musique italienne – tout au moins celle des œuvres « réformées » – au profit de la musique française. La musique italienne est, à l'image de la langue française, un langage européen.

La recherche d'universalité tout autant que le refus de se plier aux codes musicaux français sont à l'origine de la « seconde traduction musicale ». Gluck doit trouver un équilibre entre le fait de maintenir les orientations de son langage musical « réformé » et celui de créer de nouveaux codes qui permettent la transmission, la compréhension et l'assimilation de son écriture par le public parisien. Le choix des nouveaux codes doit se faire en dehors des traditions musicales propres à chaque nation⁷⁹ et d'après l'examen de la nature même des expressions⁸⁰. Et c'est peut-être de cette façon qu'il faut comprendre sa phrase : « avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque Langue et le caractère de chaque peuple⁸¹. » La musique ne doit pas se transformer au contact de chaque langue, elle doit seulement s'adapter, de telle sorte que les traductions musicales se limitent à l'examen des accents de la langue. Il semble que l'intégration fonctionne puisque Burney note : « En effet, il semble tellement être devenu le musicien national de France, depuis Rameau, qu'aucun compositeur

⁷⁹ Gluck est tout à fait lucide face à ces questions car il est conscient des préjugés nationaux qu'il devra affronter à Paris. Il en fait part au Padre Martini lorsqu'il arrive en France pour la création d'*Iphigénie en Aulide* : GLUCK, Christoph Willibald, *The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, Hedwig et Erich Hermann Mueller von Asow éd., trad. de l'allemand par Stewart Thomson, New York : St Martin's Press, 1962, p. 45-46 : « Of the compositions, which have been brought to your notice, I think only the *Orpheus* is known there. The others have found a certain amount of approval at our Court and I am now about to leave for Paris with the object of producing the latest of these, the *Iphigénie en Aulide*, at the great Opéra theatre. This is assuredly a bold undertaking and there will be serious obstacles, for we must face up to national prejudices against which reason is of no avail. » L'original est en italien. Nous traduisons : « Parmi les compositions qui ont été portées à votre connaissance, je pense que seule la partition d'*Orphée* est connue ici. Les autres ont eu un certain succès auprès de notre cour et je suis sur le point de partir pour Paris dans le but de représenter la dernière d'entre elles, *Iphigénie en Aulide*, au grand Opéra. C'est certainement un pari audacieux et il y aura de nombreux obstacles car nous devons faire face aux préjugés nationaux contre lesquels la raison ne peut rien. »

⁸⁰ La filiation qu'il semble alors revendiquer avec Rousseau dans la préface de la partition d'*Orphée et Euridice* prend tout son sens, puisque les codes mis en place ne sont pas ceux de la tradition musicale française, mais ceux de la pensée et des idéaux français, c'est-à-dire la mise en avant de la sincérité des expressions comme valeurs civilisatrices et morales.

⁸¹ GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercur de France* », *op. cit.*, p. 10.

dramatique n'a suscité autant d'enthousiasme ou n'a pu voir ses œuvres représentées aussi souvent⁸². » D'une manière plus subtile enfin, du Roulet définit en ces termes la musique d'*Iphigénie en Aulide* : « rien ne m'y a semblé étranger aux oreilles Françaises ; mais c'est l'ouvrage du talent : partout M. Gluck est Poète et Musicien ; partout on y reconnoît l'homme de génie, et en même temps l'homme de goût : rien n'y est foible ni négligé⁸³. » Du Roulet perçoit très bien l'équilibre difficile et juste auquel Gluck se doit de tendre s'il souhaite que sa musique soit à la fois universelle et compréhensible. Gluck cherche entre génie et savoir-faire, entre acceptation et refus des codes, entre contraintes musicales et idéaux dramatiques. Dans ses réponses musicales, Gluck traite davantage les attentes de Rousseau comme des idéaux qu'il ne les envisage comme des témoignages d'époque, et s'il s'inscrit dans une tradition de pensée, c'est précisément afin de pouvoir justement échapper à la filiation⁸⁴. De cette façon, l'écriture de Gluck demande à être observée pour elle-même avant que d'être lue à la lumière des jeux d'influences, de comparaisons et d'apprentissages.

B. « Laissez-vous toucher par mes pleurs », pour une traduction en français du *cantabile* d'Italie.

Parmi les différents procédés de « traductions musicales » utilisés dans *Orphée*, le retour à l'italianisme est peut-être l'un des plus surprenants. Le premier air de la scène des Enfers⁸⁵ de l'acte II, « Laissez-vous toucher par mes pleurs », en est un bon exemple. Lors des sections cadentielles qui concluent les deux parties principales de l'air, Gluck intègre trois mesures de vocalises, ou tout au moins de mélismes gratuits et détachés du matériau thématique de l'air (*cf.* tableau n°1 et exemple musical n°1). En dehors des données relatives

⁸² « Indeed, he seems so much the national musician of France, that since the best days of Rameau, no dramatic composer has excited so much enthusiasm, or had his pieces so frequently performed. », dans BURNEY, Charles, *A general history of music*, Londres : Payne and son, Robson and Clark, Robinson, 1776-1789, vol. 4/4, p. 618.

⁸³ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, « Lettre au M. Dauvergne, un des directeurs de l'Opéra de Paris », *op. cit.*, p. 5.

⁸⁴ Dans le même ordre d'idée, Cannone explique que Diderot tente de se tenir en dehors de la querelle des Bouffons car il conçoit un idéal dramatique à partir, lui aussi, d'une synthèse des styles nationaux. Dans CANNONE, Belinda, *op. cit.*, p.79 : « Chaque fois, on constate qu'il s'est abstenu de prendre des positions polémiques et qu'il a essayé de reconnaître la valeur partout, chez Lully comme chez Rameau ou chez les bouffons italiens. Il se "constitue juge" et prône une émulation entre les styles italien et français, voire une synthèse, plutôt qu'une opposition tranchée ».

⁸⁵ Nous employons ici le terme de « scène » dans le sens de « tableau ». Lorsque nous évoquons les deux scènes de l'acte I ou de l'acte II d'*Orphée*, nous entendons par là les deux tableaux successifs qui animent chacun des deux premiers actes de l'opéra.

à la création parisienne (transcription du rôle principal pour le ténor Joseph Legros, transformation d'un drame intime en tragédie lyrique, concessions faites au public et au chanteur), les appendices mélodiques ajoutés sont à envisager comme un outil facilitant pour le public parisien l'assimilation du *cantabile* italien. Il s'agit donc d'une traduction du deuxième ordre, c'est-à-dire d'essence musicale. Le *cantabile*, en tant qu'expression musicale typiquement italienne, est tout à fait assimilé par le public viennois⁸⁶. Gluck se doit de recréer avec le public parisien cette même connivence qui tient de l'évidence et de l'immédiateté. En d'autres termes, les vocalises insérées dans l'air d'Orphée doivent permettre la perception sensorielle des pouvoirs du *cantabile* afin d'atteindre à l'expression de la sensualité séductrice d'Orfeo. Enfin, la mise en forme de la traduction présente une autre spécificité. Gluck ne fonctionne pas dans ce cas par modifications mais par l'adjonction de suppléments mélodiques, de telle sorte que la traduction soit juxtaposée et non mêlée au discours original.

Version italienne			Version française		
Forme	Sections internes	Mesures	Forme	Sections internes	Mesures
Première partie	Introduction orchestrale	1 à 4	Première partie	Introduction orchestrale	1 à 4
	Phrase 1	5 à 10		Phrase 1	5 à 10
	Phrase 2	11 à 14		Phrase 2	11 à 14
	Espace cadentiel	15 à 18⁸⁷		Espace cadentiel	15 à 21
Ritournelle centrale	Ritournelle orchestrale	18 à 20	Ritournelle centrale	Ritournelle orchestrale	21 à 23

⁸⁶ Julian Rushton nous rappelle que le style italien est, à cette époque, le style international, et tente une intégration progressive sur la scène française avant même l'arrivée de Gluck : « The "époque de Gluck" was not a sudden reversal of French operatic method, and one of its features – the introduction of the "international style" (basically Italian) of 18th-century music onto a stage which had generally tended to resist it – had been anticipated in several French operas, mostly mediocre resettings of old libretti but including distinguished works by Gossec and Philidor, composers whose talent Gluck recognized. », dans RUSHTON, Julian, *Music and Drama at the Académie Royale de Musique (Paris), 1774-1779*, D. Phil thesis, non publiée, 1984, p. I. Nous traduisons : « L'«époque de Gluck» ne consistait pas en un revirement soudain des procédés de l'opéra français, et l'une de ses caractéristiques – l'introduction du "style international" (essentiellement italien) de la musique du XVIII^e siècle sur une scène qui a généralement eu tendance à lui résister – a été anticipé dans de nombreux opéras français, la plupart étant des reprises médiocres d'anciens livrets, mais comprenant les travaux aboutis de Gossec et Philidor, compositeurs dont Gluck reconnaissait le talent. »

⁸⁷ Seuls les espaces cadentiels apportent de réels changements entre les deux versions.

Seconde partie	Développement de la phrase 1	21 à 28	Seconde partie	Développement de la phrase 1	24 à 31
	Phrase 2 réexposée	29 à 32		Phrase 2 réexposée	32 à 35
	Épanouissement vocal à partir de la phrase 1	33 à 36		Épanouissement vocal à partir de la phrase 1	36 à 39
	Annonce de la tension de la cadence à partir de la phrase 2	37 à 40		Annonce de la tension de la cadence à partir de la phrase 2	40 à 43
	Espace cadentiel	41 à 43		Espace cadentiel	44 à 49

Tableau n°1 : Comparaison des structures formelles entre l'air d'Orfeo « *Deh placatevi con me* » (*Orfeo*, II, 1) et l'air d'Orphée « *Laissez-vous toucher par mes pleurs* » (*Orphée*, II, 1)

124

Orfeo

Vi ren - da al men pie - to___ se il mio bar - ba - ro do -
lor, vi ren - da al men pie___ to___ se il mio bar - ba - ro do - lor!

146

Orfeo

Vi ren - da al men pie - to___ se il mio bar - ba - ro do
lor, il___ mio bar - ba - ro do lor!

Un peu lent

Orphée 110

So - yez, so - yez sen - si - bles à l'ex - cès de mes mal - heurs, à l'ex - cès de mes mal - heurs.

Un peu lent ♩ = 120

Orphée 135

So - yez so - yez sen - si - bles à l'ex - cès de mes mal - heurs, à l'ex - cès de mes mal - heurs.

Exemple musical n°1 : Formules cadentielles des airs d'Orfeo « *Deh placatevi con me* » et d'Orphée « Laissez-vous toucher par mes pleurs » (GLUCK, Christoph Willibald, *Orfeo ed Euridice*, dans *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke [SW]*, Anna Amalie Abert et Ludwig Finscher éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1963, vol. I/1, scène II, 1, p. 69-70, mesures 124 à 131 ; p. 74-75, mesures 146 à 152 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, SW, Ludwig Finscher éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1967, vol. I/6, scène II, 1, p. 83-84, mesures 110 à 116 ; p. 88-90, mesures 135 à 144)

En concevant le texte musical original de l'air comme une entité autour de laquelle peuvent se greffer des suppléments mélodiques d'une part, et en renforçant la variété du langage par l'addition de vocalises dans un air au langage initialement sobre d'autre part, Gluck se rapproche étonnement des penseurs qui s'opposent à la traduction d'un drame musical dans une autre langue. Au nom de la différence des caractères des langues, donc au nom du concept d'unité, nous avons évoqué plus haut comment Chastellux opposait l'unité italienne à la variété française, pourquoi Diderot refusait le mélange des genres, tout au moins

dans une certaine mesure⁸⁸, et comment Rousseau refusait catégoriquement l'idée d'un drame français calqué sur le modèle de la musique italienne. Or, les solutions musicales apportées par Gluck répondent à ces interrogations tout en parvenant à les dépasser. Si l'on se positionne à partir du point de vue de Chastellux tout d'abord, l'intégration des vocalises peut être envisagée comme une rencontre entre unité et variété, c'est-à-dire entre l'écriture périodique italienne et les besoins d'un art français concentré sur la mobilité de la déclamation. Plus précisément, la rencontre des deux langages prend forme dans la construction d'un équilibre entre le style dépouillé et maîtrisé de la version italienne, et les mélismes de nature improvisée ajoutés pour la version française. Mais au lieu d'entrer en interférence l'une par rapport à l'autre, les deux écritures favorisent mutuellement leur épanouissement. Le réglage chorégraphique de la sobre mélodie initiale permet aux vocalises de se définir comme l'expression de la puissance d'inspiration mélodique d'Orphée, et la liberté du dessin des mélismes met en lumière la superbe architecture de la mélodie originelle. La variété est donc convoquée pour les besoins de l'unité⁸⁹. L'unité d'accent réclamée par Diderot est elle aussi bien présente. L'exploitation des différents atouts vocaux d'Orphée sert la représentation d'une exhaustivité musicale au profit d'une expression de la plénitude et d'une peinture noble de la sincérité totale d'Orphée. Enfin, Gluck n'est-il pas en accord avec le jugement sans appel de Rousseau en recourant à l'italianisme dans les sections dont la langue se retire, c'est-à-dire dans la création d'une frontière étanche entre musique italienne et langue française ? En effet, utiliser l'écriture de la vocalise, c'est décider de mettre délibérément le texte de côté. De plus, choisir l'emplacement de la cadence comme lieu d'émancipation du mélisme, c'est prendre le parti d'éviter les sections de nature sémantique et de se concentrer sur les carrures réservées au plaisir musical né de l'attente de la résolution

⁸⁸ « C'est l'avantage du genre sérieux que, placé entre les deux autres, il a des ressources, soit qu'il s'élève, soit qu'il descende. Il n'en est pas ainsi du genre comique et du genre tragique. Toutes les nuances du comique sont comprises entre ce genre même et le genre sérieux ; et toutes celles du tragique entre le genre sérieux et la tragédie. Le burlesque et le merveilleux sont également hors de la nature ; on n'en peut rien emprunter qui ne gâte. » Puis, plus loin : « Vous voyez que la tragi-comédie ne peut-être qu'un mauvais genre, parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle. On n'y passe point par des nuances imperceptibles ; on tombe à chaque pas dans les contrastes, et l'unité disparaît. », dans DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel*, « Troisième entretien », *op. cit.*, p. 1166-1167.

⁸⁹ Lacépède revient très régulièrement sur l'équilibre à trouver entre unité et variété. « Afin qu'un bâtiment fasse le plus grand honneur à son architecte, non-seulement dans chacune de ses faces, toutes les parties que l'on peut voir à-la-fois, doivent se ressembler assez pour qu'on les juge faites les unes pour les autres, et cependant être assez différentes pour offrir la variété la plus agréable. », dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 154-155.

des tensions⁹⁰. Inversement, lorsque le texte recouvre ailleurs son autorité, Gluck efface les marques de l'italianisme. Il évite un contact trop violent entre l'essence du *cantabile* et les qualités de la langue française. Dans son article « *Orpheus zwischen Form und Ausdruck* », Harald Kaufmann compare deux lignes mélodiques extraites du deuxième air de la scène 1 de l'acte II – « *Mille pene, ombre moleste* » pour la version italienne, « Ah la flamme qui me dévore » pour la version parisienne. Kaufmann explique que la ligne italienne épouse un dessin bien plus mélodique que la courbe française en raison des besoins prosodiques de chacune des deux langues⁹¹. Il semble bien sûr improbable que Gluck ait pensé les modifications mélodiques à partir des conceptions théoriques des philosophes français. Mais les rapprochements que l'on peut tisser entre ces idées et les solutions musicales témoignent de l'émergence spontanée d'une pensée artistique européenne, dépassant les frontières géographiques et disciplinaires.

Rousseau traduit le terme « cantabile » par « chantable, commode à chanter⁹² ». Or, avec l'introduction de vocalises, Gluck rend justement le *cantabile* « incommode à chanter ». Le *cantabile* qui correspond pour les viennois de l'*Orfeo* à une écriture quasi « maternelle » se transforme donc dans *Orphée* en un langage plus distant et de ce fait peut-être plus redevable de l'esthétique de la déclamation, c'est-à-dire de la compréhension sublime d'un langage par l'exagération de sa représentation. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, Diderot écrit : « N'est-il pas assez vraisemblable que le grand nombre des spectateurs auxquels il fallait se faire entendre, malgré le murmure confus qu'ils excitent, même dans les moments attentifs, a fait élever la voix, détacher les syllabes, soutenir la prononciation, et sentir l'utilité de la versification ? » Il poursuit : « Mais ne fallait-il pas que l'exagération se répandît en même temps et par la même cause, sur la démarche, le geste et toutes les autres parties de l'action ? De là vint un art qu'on appela la déclamation⁹³. » Or, Chastellux nous rappelle à quel point la déclamation, moins qu'un art de tradition française, est par essence l'expression du génie de la langue française : « Ne seroit-on pas tenté d'avancer ce Paradoxe,

⁹⁰ « c'est par ce dernier trait plus fort, plus aigu, plus pénétrant ; c'est par cette espèce d'abrégé de tout son morceau, qui se gravera si facilement dans la mémoire, qui s'imprimera si profondément dans les cœurs, qui y réveillera si aisément l'air en son entier ; c'est par cette espèce de phrase privilégiée que le compositeur doit terminer son ouvrage. » Lacépède rend compte ici de l'espace réservé à la musique lors des sections cadentielles qui concluent les airs. Le plaisir musical devient le seul moyen d'accéder à l'expression essentielle de la situation. Dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 125.

⁹¹ KAUFMANN, Harald, « Orpheus zwischen Form und Ausdruck », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Klaus Hortschansky éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 154-171, p. 169.

⁹² ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Cantabile », *DM*, p.72.

⁹³ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Second entretien », *op. cit.*, p. 1157.

que plus la langue d'un peuple a été musicale, moins il doit avoir fait de progrès dans la Musique ? En effet plus il aura été doué de cette sensibilité d'organe, de cette appréciation fine des inflexions, de cette connaissance profonde de la prosodie qui caractérisait les Grecs, plus il aura été disposé à soumettre la Musique à la déclamation, et moins il aura senti le besoin d'un plaisir dont il avoit déjà l'équivalent⁹⁴. » En manipulant le *cantabile* italien à travers les outils du théâtre français, et plus précisément ceux de la tragédie, Gluck opère une traduction fidèle et accessible du langage d'*Orfeo*. Mais l'utilisation du *cantabile* ou d'une représentation de la déclamation ne sont que des moyens pour tendre vers la vraisemblance, car c'est à partir de la vraisemblance que le spectateur accepte de se laisser émouvoir. À propos de Pauline Viardot chantant l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs », Hector Berlioz écrit : « Jamais pourtant, et cela se conçoit, elle s'y mit, au concert, cette ardeur de supplication, ces tremblements de voix, ces sons mourants qui rendent vraisemblable l'attendrissement des larves, des spectres et des monstres infernaux⁹⁵. » En dehors du talent de Viardot, les effets décrits par Berlioz, appartenant à l'art de la déclamation, émergent grâce à l'écriture vocale. Gluck met en place une ligne mélodique qui permet au chanteur de trouver un équilibre entre expression d'acteur et sensibilité de chanteur de telle sorte que la déclamation puisse se réaliser⁹⁶. Elle permet d'accéder à la vraisemblance dramatique, ou plus exactement, à la « vérité de convention »⁹⁷. La prise en compte de la déclamation offre alors une nouvelle définition du *cantabile*⁹⁸. L'inspiration vocale et la liberté ornementale si

⁹⁴ CHASTELLUX, François-Jean de Beauvoir, marquis de, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁵ BERLIOZ, Hector, *À travers chants*, Paris : Calmann Lévy, 1898 (éd. orig. 1862), p. 142.

⁹⁶ « Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie ; plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau. », dans DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 673-674.

⁹⁷ DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 1424.

⁹⁸ Il semblerait d'ailleurs que la nouvelle définition du *cantabile* ait été suivie d'une certaine prise de conscience par le public parisien des aménagements apportés au langage italien. Dans ses commentaires des articles de la querelle, Leblond propose une définition développée du *cantabile* en tant que type d'air, selon les nouveaux critères mis en place par Gluck lui-même : « Le *Cantabilé* se forme de phrases de Musique divisées en parties égales ou presque égales ; coupées par des repos imparfaits et parfaits, lesquels représentent fidèlement les virgules et les points de la phrase verbale ; enchaînées et variées par des modulations faciles, naturelles et voisines du mode principal ; soumises à une mesure réglée, constante et sensible, sans qu'elle soit ni trop lente, ni trop rapide ; et construites enfin de manière qu'elles aillent toujours en fortifiant les sensations qu'elles ont d'abord fait naître. / Observons que si le *Cantabilé* appartient au genre Tragique, les notes doivent y être en très-petit nombre ; c'est par les moyens les plus simples que s'opèrent les plus grands effets : d'ailleurs, des traits chargés et trop riches, manifesteroient l'artifice, et détruiraient la vraisemblance, et l'illusion. Il faut encore que les sons ne soient ni trop graves, ni trop aigus ; mais qu'en se développant, ils décrivent, pour ainsi dire, une courbe, de sorte qu'ils n'aient rien d'anguleux, rien qui puisse heurter ni blesser l'oreille. Nous nous croyons obligés de dire à ceux qui désirent des *Cantabilés* dans la Musique du Chevalier Gluck, que c'est d'après la Musique du Chevalier Gluck, que nous avons tracé cette définition du *Cantabilé*. », dans *MR*, p. 52. On peut s'étonner ici des différences d'approche qui séparent la définition de Leblond avec l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs ». Cela confirme que le *cantabile*, avant que d'être un style d'écriture, est une pensée sur la mélodie.

naturelles pour un chanteur italien confronté à une *aria cantabile* sont renouvelées au contact de Paris par le talent déclamatoire des français. En s'appuyant sur des données liées à la représentation, la « réforme » de Gluck a ici quelque chose de bien plus pratique que théorique. Il est vrai que les débats de l'époque opposent l'artifice de la vocalité italienne à l'art déclamatoire du récit français, mais le travail de Gluck dépasse les querelles techniques pour s'intéresser en priorité à la transmission naturelle des expressions. La volonté d'intensifier le *cantabile* n'est pas à comprendre comme une distance imposée au public français, mais bien plus comme la volonté de sacraliser un langage afin de lui offrir une portée universelle.

La recherche d'un langage universel n'est cependant pas envisagée uniquement à travers le choix des outils d'écriture, autrement dit le vocabulaire. Elle s'effectue également à partir des fonctions structurelles données à ces outils, c'est-à-dire à partir d'une réflexion sur la syntaxe. Sur ce point, Gluck prend de la distance par rapport aux pensées évoquées plus haut. Limitons-nous ici à la comparaison avec Rousseau. Rousseau considère la roulade comme un élément d'expression : « Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du Chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver le comporte aussi⁹⁹. » Or, il est clair que pour Gluck la roulade est un élément de structure. L'article « Cadence » ne fait que confirmer le malentendu. Rousseau construit son article comme un inventaire des théories de Rameau et de Jean le Rond d'Alembert. Et même s'il met en garde le lecteur contre certaines de ces théories, la référence aux deux théoriciens l'amène bel à bien à associer, de fait, le terme de cadence et la notion d'enchaînement cadentiel. Plus loin, il affirme justement que « toute l'Harmonie n'est proprement qu'une suite de *Cadences*¹⁰⁰. » Sa perception de « l'accent grammatical » corrobore cette pensée : pour Rousseau, cet accent qui définit les ponctuations et donc les structures, n'est pas prioritaire dans les préoccupations du musicien, car celui-ci doit le posséder naturellement¹⁰¹. On est conduit, cependant, à relativiser ce caractère d'évidence, lorsque l'on observe les efforts qu'exige encore de Gluck le travail de la forme trente ans après le début de sa carrière. Il faut toutefois reconnaître que Rousseau prend, peu ou prou, conscience des liens qui unissent vocalise et fonction structurelle, mais il le fait de façon indirecte. À la fin de son article « Roulade », il renvoie à

⁹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Roulade », *DM*, p. 421-422, p. 422.

¹⁰⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Cadence », *DM*, p. 62-68, p. 62.

¹⁰¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Accent », *DM, op. cit.*, p. 4.

l'article « Neume ». Or, cet article précise : « La *Neume* est une courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle se fait à la fin d'une Antienne par une simple variété de Sons et sans y joindre aucunes paroles¹⁰². » En mettant en relation les deux articles, Rousseau parvient, intuitivement, à faire le lien entre le matériau musical et ses nouvelles fonctions dramatiques. Mais il semble que cette pensée ne soit possible qu'en raison du décalage existant entre son époque et celle de la composition des antiennes¹⁰³. La distance qui sépare les pensées de Rousseau et de Gluck est finalement assez proche de leur différence de point de vue, déjà évoquée, sur les langues. De la même façon que la langue était prosodie avant que d'être vocabulaire pour Gluck et du Roulet, la musique est expression des structures avant que d'être mise en scène d'outils. Les années et la géographie qui séparent la rédaction du *Dictionnaire de musique* de la création d'*Orphée* permettent l'émergence de cette nouvelle définition de la structure et de la plus grande perméabilité entre les arts. Car au fond, la notion de structure est moins une propriété de Gluck qu'une certaine forme d'influence de l'architecture. Le peintre Jacques-Louis David ne cherche-t-il pas lui aussi, à sa manière, à faire se rencontrer outil et démarche de construction au service de la vérité et de la force d'expression ? La vocalise est passée du statut d'ornement à celui d'outil, et la cadence, d'enchaînement à structure. Gluck ne s'intéresse pas à une traduction de l'ordre du vocabulaire, mais bien plus à des « transferts » de syntaxe. Il passe au-delà des querelles nationales pour envisager un langage européen¹⁰⁴.

Entre le respect des contraintes esthétiques inhérentes aux deux langues, et le souci d'accéder à un langage unique¹⁰⁵ et expressif, se trouve l'art de composer avec le génie et de vérifier avec le savoir-faire : « Un *Air* savant et agréable, un *Air* trouvé par le Génie et composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique¹⁰⁶. » La définition que Rousseau

¹⁰² ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Neume », *DM*, p. 319.

¹⁰³ De la même manière, la musique de ses contemporains ne lui permet pas d'envisager la possibilité d'un drame lyrique en langue française avant que la musique de Gluck, peut-être elle aussi d'un autre temps, le détrompe.

¹⁰⁴ C'est également la démarche de Carl Philipp Emanuel Bach lorsque celui-ci tente d'envisager chaque ornement et chaque caractéristique technique du jeu du clavecin sous le regard du sentiment, du naturel, c'est-à-dire de l'universel. D'ailleurs, lorsqu'il note, dès l'introduction du premier volume de son *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, qu'« Alors que tous les autres instruments ont appris à chanter, seul le clavecin n'a pas pu suivre. », il souhaite faire de l'instrumentiste non pas un claveciniste, mais un chanteur, autrement dit, un homme doué d'un instrument commun à tous les hommes. Dans BACH, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, trad. de l'allemand par Dennis Collins, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 2/2009 (éd. orig. 1753), vol. 1/2, p. 21.

¹⁰⁵ Il est étonnant de constater que le concept d'unité de mélodie de Rousseau, hérité de l'opéra italien, devient l'un des principes d'accès à l'universalité du langage, universalité recherchée par un compositeur qui se dresse précisément contre ce même opéra italien.

¹⁰⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Air », *DM*, p. 28-30, p. 29.

propose de l'air est bien sûr orientée du côté de l'*aria* italienne. Cela dit, le champ peut être élargi puisque l'air doit répondre à des codes non pas techniques, mais bien esthétiques : « Après un bel *Air*, on est satisfait¹⁰⁷ ». On peut dire alors que l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs » est un « bel air » tant le public et les critiques n'ont cessé de vanter ses mérites. Mais si Gluck peut se satisfaire du plaisir ressenti par l'auditeur au moment de l'air d'Orphée, il est pour lui encore plus gratifiant d'atteindre à l'idéalisation de cette satisfaction : en d'autres termes, d'obtenir que les auditeurs soient persuadés de la satisfaction des Furies devant le chant d'Orphée, et qu'ils en éprouvent une grande fascination. Ainsi, la version française *d'Orphée* ne se limite pas à proposer un compromis parisien, elle continue de construire une dramaturgie vivante et pathétique, tout particulièrement par le truchement de la peinture des personnages.

Ce fonctionnement de « traduction musicale » est employé également dans l'air « J'ai perdu mon Euridice » à la fin de l'acte III. Gluck élargit la dernière cadence, proposant au chanteur une péroraison solaire et intense. Les deux airs n'ont pas la même fonction dramatique, mais ils partagent une filiation commune. Orphée, en tant que chantre de la Thrace, est condamné à séduire à chaque fois qu'il s'exprime. Par conséquent, dans les sections dramatiques à la fois intenses et stables – dans le sens de la mise en place prolongée d'une passion – Orphée s'exprime dans le *cantabile* le plus racé¹⁰⁸. En cela les deux airs se rejoignent et bénéficient du même type de transformations¹⁰⁹. Et même si les deux moments ne représentent pas le même état émotionnel, ils aboutissent aux mêmes conséquences : l'Amour, comme les Furies, cède au chant d'Orphée¹¹⁰. Il faut noter ici que ces situations où

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Nous pouvons mettre en lien la noble peinture de ces airs avec la description d'un tableau imaginaire faite par Lacépède portant sur la mort de Tancrede. Il le décrit comme « accablé sous le poids d'une espèce de désespoir tranquille, ou pour mieux, d'un désespoir concentré », dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 329.

¹⁰⁹ Les deux airs ont d'ailleurs des racines communes. Howard (dans HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern Opera*, London : Barrie and Rockliff, 1963, p. 47) et Brown (dans BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, *op. cit.*, p. 365-366) expliquent que l'air « *Che faro senza Euridice* » trouve en partie les origines de sa formulation mélodique dans l'air de Cléon « Avec nous il prit naissance » extrait de *L'Ivrogne corrigé*, opéra-comique composé à Vienne en 1760. Or, on peut remarquer que la cellule qui annonce l'arrivée de la cadence est proche de la formule qui occupe la même fonction dans la première section de l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs ». Bien sûr, la ressemblance entre les deux motifs a quelque chose qui tient du métier, mais cela confirme au moins l'essence mélodique commune des airs « Laissez-vous toucher par mes pleurs » et « J'ai perdu mon Euridice ».

¹¹⁰ Lors des préparations de l'impression de la partition d'*Orfeo* à Paris, Durazzo propose, pour décor de frontispice, trois situations de l'opéra. Parmi les trois, il suggère l'air « *Che faro senza Euridice* » et l'air d'Orfeo devant les furies. Dans BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, *op. cit.*, p. 379. Ces deux airs semblent se rejoindre sur leur conception quasi picturale de la représentation des passions.

le personnage parvient à faire céder le déroulement intransigeant du drame par la puissance de son *cantabile* se rencontrent déjà dans les œuvres de la période *seria* de Gluck. À la fin de l'*Innocenza giustificata* (1755), Claudia supplie les dieux d'intercéder en sa faveur afin qu'elle ne soit pas sacrifiée (n°13, arietta : « *Ah, rivolgì* »). L'air est interrompu par le dénouement qui vient justement la sauver de la mort. Or, la filiation dramatique se double d'une filiation musicale. L'air de Claudia est accompagné par les cordes en *pizz*, anticipant la harpe d'Orfeo, et la ligne vocale, sobre, se déroule selon un *cantabile* sensuel et expressif très proche de celui du chantre de la Thrace. Quoiqu'il en soit, que les vocalises proviennent d'une concession faite au ténor Legros ou au public, ou qu'elles soient un ajustement dramatique de la part de Gluck, leur seule présence signale que la pièce originale italienne est d'une certaine façon défectueuse pour Paris, parce que non universelle. Mais cette conception d'universalité ne doit pas être envisagée comme la recherche d'un modèle absolu, rigide et d'une certaine façon classique, car les transformations de l'air sont moins une tentative de définition d'un *cantabile* européen qu'une recherche d'un *cantabile* juste, tel qu'il doit être représenté à ce moment précis du drame¹¹¹.

C. « Quel nouveau ciel » : adaptation musicale d'un langage universel

Arrivé aux Champs-Élysées (II, 2), le chantre transmet tout à la fois l'émerveillement qu'un tel paysage lui inspire et l'excès de son chagrin rendu plus aigre par l'apparition d'un bonheur auquel il ne peut accéder. Le passage de la version viennoise à la version parisienne se définit essentiellement par une transcription de la force obtenue par la fusion parfaite entre texte et musique. La somptueuse écriture orchestrale, à la base de l'air, décharge la voix de certaines conventions et l'écriture mélodique peut se construire entre repères et liberté.

Lors de sa création à Paris, l'air d'Orphée « Quel nouveau ciel » a déjà vingt-quatre ans d'existence. Il apparaît pour la première fois dans l'*Ezio* de 1750 (« *Se povero* », Massimo, acte I), puis est repris dans l'*Antigono* de 1756 (« *Già que morir* », Demetrio, III)

¹¹¹ « Qu'un passage musical, en lui-même réussi, ne puisse pas plaire lorsqu'il est mal placé, c'est là une affirmation que nous avons rencontrée bien des fois dès le XVII^e siècle ; ce que Gluck apporte ici en propre, c'est de ressentir cette place par rapport à la marche dramatique de l'œuvre totale et non plus en liaison avec tel incident particulier. », SNYDERS, Georges, *op. cit.*, p. 147.

avant de trouver sa forme quasi définitive dans l'air « *Che puro ciel* » de l'*Orfeo* de 1762. Klaus Hortschansky¹¹² explique que la peinture de la nature sert de filiation entre les différentes versions. Dans *Ezio*, Massimo développe un air de parabole comme on en trouve souvent chez Métastase, utilisant et filant l'image du ruisseau. Dans *Antigono*, Demetrio imite une autre nature, intellectuelle cette fois-ci, en peignant l'image d'un chemin qui doit le conduire vers l'acceptation de la paix éternelle. Dans l'*Orfeo*, les deux précédentes observations de la nature fusionnent dans un équilibre entre description et expression. En 1769, l'air est repris dans l'acte d'*Orfeo* intégré aux *Feste d'Apollo*, avant de trouver une dernière formulation dans l'*Orphée* de 1774. Dans les deux dernières versions, les transformations sont plutôt légères, se limitant à des réglages d'orchestration dans la version de Parme et au traitement vocal dans la version parisienne.

Dès son origine, l'air est concertant. Un hautbois dialogue avec la voix, un groupe instrumental soliste soutient l'échange, et l'accompagnement orchestral est finement sculpté. Ce n'est cependant qu'au moment de la composition d'*Orfeo* que la gestion du groupe soliste s'affine et que la mise en place d'un cadre élyséen relève du travail d'orfèvre. Le squelette orchestral devient alors l'unique fondation de l'air et décharge la voix de ses responsabilités vis-à-vis du matériel thématique. Une nouvelle relation se crée entre orchestre et voix ainsi qu'entre le hautbois et Orfeo, redéfinissant du même coup le genre du duo. Dans son *Essai sur l'opéra*, Algarotti se dressait contre le fonctionnement des airs concertants :

« Un des usages les plus courants aujourd'hui, certain de satisfaire la plupart du public et d'entraîner des applaudissements nourris, consiste à écrire des airs pour voix et hautbois, voix et trompette, et de les faire lutter au moyen de coups et de ripostes sans fin, comme dans un duel acharné. Mais si de telles altercations ont le pouvoir de séduire la majeure partie du public, la partie la plus saine de celui-ci les regrette¹¹³. »

Si les deux premières versions entrent tout à fait dans le type d'air critiqué, la version d'*Orfeo* répond aux attentes d'Algarotti. Elle renouvelle les codes de l'échange et rompt avec

¹¹² HORTSCHANSKY, Klaus, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Cologne : Arno Volk, 1973, p. 146-155.

¹¹³ ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. Jean-Philippe Navarre, p. 109. Chastellux note : « Une des découvertes dont les Musiciens modernes croient pouvoir le plus s'enorgueillir, dont ils se servent avec le plus de plaisir sur le Théâtre, et qui reçoit le plus d'applaudissemens ; c'est de faire aller ensemble dans un air une voix et un hautbois, une voix et un cor de chasse ou une flûte, et de leur ménager à différentes prises et reprises un combat sans fin, et un duel à toute outrance. (...) Ces sortes d'assauts sont du goût le plus faux et le plus absurde, et [ils] doivent nécessairement déplaire à un connoisseur qui ne cherche dans la musique que l'imitation de la belle nature. », dans ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. François-Jean de Chastellux, p. 37-38. Si Algarotti préconise plus loin que « le timbre de chaque instrument convienne au caractère des mots », il ne fait en aucun cas mention du besoin de se référer à la nature.

la notion de joute musicale. Les deux interlocuteurs ne sont plus tournés vers le même objet. Ils mettent en place un contrepoint dramatique fondé sur la représentation d'un cadre (le hautbois) et l'expression de la contemplation de ce décor (Orfeo). Il est alors tout à fait juste d'envisager l'accompagnement instrumental comme une peinture orchestrale. Nous avons déjà remarqué que selon Rousseau, l'expression musicale consiste à traduire la contemplation d'un paysage, tandis que la représentation figurative du paysage relève du domaine de l'art pictural. Dans l'air « Quel nouveau ciel », la musique prend en charge les pouvoirs de deux arts, la peinture et la musique, dissociant l'orchestre et la voix dans leur traitement et leur fonction afin que la réunion des deux accède à l'expression de l'extase¹¹⁴. Et puisque l'orchestre prend en charge le déroulement musical, la voix est d'autant plus attentive aux liens qu'elle tisse avec le texte. Il faut dire que les changements radicaux de structure poétique entre les deux premiers airs et la version d'Orfeo contraignent la ligne vocale à se renouveler. Hortschansky relève que, des carrures métastasiennes régulières, closes et rimées, on passe à un texte libre construit sur deux ensembles d'exclamations construits chacun autour d'un verbe principal. Les exclamations ne cherchent même plus à s'organiser entre elles tant la découverte du cadre élyséen est saisissante pour Orphée. Les critiques ont fréquemment concentrés leurs commentaires élogieux sur l'aspect orchestral¹¹⁵, négligeant à tort la nouveauté du traitement dynamique de la voix. L'orchestre et la voix sont retravaillés tout autant l'un que l'autre, mais les différences de démarches adoptées pour modifier les deux écritures favorisent l'orchestre, tout au moins en apparence : Gluck travaille l'orchestre dans un souci de perfection alors qu'il modifie l'écriture vocale dans une recherche d'évolution identitaire. Dans les deux cas, il s'agit d'insuffler un mouvement de vie dans un langage initialement plus raffiné qu'expressif.

¹¹⁴ Cette « expression de l'extase » rejoint, d'une certaine façon, le « transport extatique » que Cannone associe à la définition de la musique pour Rousseau : « Chez Rousseau se crée la fiction d'une langue aux signifiants transparents, qui livre son sens sans les détours d'une médiation, instantanément et sans équivoque. Cette langue, extrêmement simple quoique riche, est un fait moral avant d'être un événement physique (ce qu'elle eût été pour les classiques). Ainsi, en s'opposant aux conceptions classiques qui présentaient la musique comme un art sensuel, raffiné, lié à la matérialité du corps et pour cela s'interprétant selon une mécanique-rhétorique, Rousseau l'installe dans le champ de l'intériorité, où elle devient émotion pure, transport extatique. », dans CANNONE Belinda, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁵ Pour ne citer qu'un exemple : « le chef-d'œuvre de ce chef d'œuvre, l'admirable air d'*Orphée* : “Quel nouveau ciel pare ces lieux”, est une vraie symphonie où les voix les plus suaves de l'orchestre s'opposent les unes aux autres. Partout les contours mélodiques les plus fondus, les progressions diatoniques les plus enveloppantes. », dans DUKAS, Paul, *op. cit.*, p. 628.

L'air se partage en trois sections vocales précédées d'une introduction orchestrale. La première partie présente le saisissement d'Orphée. Une « mélopée¹¹⁶ » sobre et étirée se déroule sur un accompagnement orchestral pensé comme une évocation des couleurs harmoniques de l'introduction. Une phrase en récitatif (« On goûte en ce séjour un éternel repos ») annonce le passage à la deuxième section. Le hautbois reprend et développe alors le thème énoncé lors de l'introduction et alterne avec des récitatifs tenus par Orphée. La troisième période enfin, introduite par Orphée (« Tes accents tendres et touchants »), se réduit à une marche modulante et à une conclusion cadentielle. L'exploration très intérieure des sensations d'Orphée se transforme en une péroraison plus démonstrative, et la réappropriation d'un système de carrures prépare le retour au temps dramatique du divertissement qui va bientôt reprendre. Chacune des sections définit un type d'écriture vocale : le discours libre, déclamé mais mesuré, le récitatif, et enfin l'écriture mélodique fonctionnelle et cadentielle. De cette façon, la recherche d'unité et d'exhaustivité par la diversité des accents vocaux, aménagée plus haut dans l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs », est de nouveau atteinte.

En fin de compte, le terme même de traduction musicale est ici à corriger, puisque la version italienne fonctionne déjà sur une ligne vocale de type universel. Elle est libérée des codes italiens et dévouée à la langue d'une part, et elle s'affirme à partir d'une expression épanouie obtenue grâce à l'exhaustivité des moyens expressifs d'autre part. Le terme « d'adaptation nationale¹¹⁷ » est peut-être plus juste.

Les première et deuxième sections vocales sont les plus intéressantes du point de vue de l'adaptation musicale car elles présentent un lien plus étroit entre texte et musique. Elles ont aussi la qualité d'exposer deux fonctionnements différents et complémentaires, suscitant un jeu intéressant de mobilités : dans la première partie, Orphée et l'orchestre fusionnent, unissant l'exposition extatique des Champs-Élysées avec l'expression de la surprise. Mais dans la deuxième partie, Orphée paraît soudainement dépassé, voire asphyxié par un cadre qui continue à diffuser une douceur élyséenne à laquelle il ne peut plus participer. L'orchestre qui

¹¹⁶ TIERSOT, Julien, *Le Ménestrel*, 25 octobre 1896, année 62, n°43, p. 337-338, p. 338.

¹¹⁷ « en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque Langue et le caractère de chaque peuple », dans GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercure de France* », *op. cit.*, p. 8. Le public parisien est lui-même conscient de ce principe d'adaptation. En parlant du langage du Gluck, le critique note : « une musique qui n'appartient à aucun pays, mais dont le génie du compositeur a su adapter le style à l'idiome particulier de notre langue. », dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, avril 1774, tome VIII, p. 320-324, p. 321.

le soutenait le refuse désormais. Par la mise en place d'un rapport de force évolutif entre voix et orchestre se joue la fonction donnée aux formules mélodiques : le déroulement des récitatifs de la deuxième section, n'étant plus soutenu par le discours orchestral, doit, contrairement aux interventions vocales de la première partie, servir également de structure formelle et motivique. Le passage à l'*Orphée* français se réalise justement dans ce rapport de force. Alors que dans le reste de l'ouvrage, Gluck tend à conserver les mouvements mélodiques mesurés de la version italienne et à refondre entièrement les récitatifs, il conserve ici les structures mélodiques des récitatifs et se permet au contraire une grande liberté d'adaptation mélodique dans la première section.

Le terme même de « récitatif » est donc à remettre en cause. Les deux récitatifs qui occupent la deuxième section naissent d'une dominante modulante étirée à la fin de chacune des énonciations du thème par le hautbois. L'action énoncée par l'orchestre est interrompue, ou plus exactement suspendue, incluant les phrases d'Orphée comme aparté plutôt que comme récitatif¹¹⁸. Et d'une certaine manière, ces apartés relèvent de la *cadenza* offerte aux interprètes de l'*opera seria*. D'ailleurs, l'emplacement du premier récit, à la fin de la première partie, correspond justement à la première des *cadenza* de Massimo et de Demetrio. Le lien avec la *cadenza* est de nature : Rousseau définit la *cadenza* comme « un Point d'Orgue non écrit, et que l'Auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, à fin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'Air, les passages les plus convenables à sa Voix, à son Instrument, ou à son goût¹¹⁹. » Dans l'air d'Orfeo, le premier récit, placé à l'endroit de la *cadenza*, correspond au moment où l'admiration suscitée par les Champs-Élysées se rompt et où le chanter se recentre sur lui-même, comme un chanteur retournerait le matériel de l'air à ses propres fins. Enfin, les apartés d'Orfeo ont de spécifiques qu'ils s'étirent à chaque fois sur un seul accord. Orfeo s'insère plutôt que s'intègre dans le déroulement de la phrase orchestrale sans influencer sur le parcours de celui-ci.

Le problème de terminologie lié à la redéfinition du récit est un problème plus large, car le genre même de l'air pose problème. Hortschansky nomme la pièce comme un arioso-

¹¹⁸ En dehors d'« aparté », on peut proposer le terme de « récit » pour lequel Rousseau écrit : « Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. (...) Ce mot s'applique même en ce sens aux Instrumens. (...) En un mot *Réciter* c'est chanter ou jouer seul une Partie quelconque, par opposition au Chœur, et à la Symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même Partie à l'unisson. », dans ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Récit », *DM*, p. 398-399, p. 399. La notion de solitude semble plus essentielle dans le terme de « récit » que dans la notion de « récitatif ». Il correspond moins à un type d'écriture musicale qu'à une situation scénique. Par ailleurs, les renvois évidents que le terme littéraire de « récit » tisse avec le théâtre et la littérature entretiennent des rapports plus étroits avec les idées gluckistes.

¹¹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Cadenza », *DM*, p. 69.

récit¹²⁰, Julien Tiersot comme un air¹²¹, Berlioz comme un « suave monologue¹²² », Julian Rushton comme un récitatif accompagné¹²³ et Lionel de La Laurencie à la fois comme un air et un récit accompagné : « Cet air, *Andante C* en *ut* majeur présente la forme d'un récitatif accompagné¹²⁴. » Les cinq critiques se retrouvent pourtant sur l'identité de l'expression musicale : la pièce ne peut plus être nommée, mais elle peut être sentie par tous :

« Nous avons tenté de définir, à un point de vue général l'incomparable beauté du second acte. Dès les premières mesures du prélude, on a le sentiment d'une création supérieure. Dernièrement, en parlant de l'exécution d'*Orphée* au Conservatoire, nous donnions une brève analyse du contenu musical de cette partie de l'ouvrage et nous nous efforcions d'en préciser les qualités spécifiques. Mais quelles phrases pourraient suggérer, pour ceci comme pour le reste, ce que devient cette musique au théâtre et l'effet qu'elle y produit ? C'est l'indicible même, et nulle dissection de ces deux tableaux de l'Enfer et des Champs-Élysées n'est susceptible de donner la clef d'un art dont toute la force gît dans la représentation et dont la musique ne nous semble être que l'élément générique¹²⁵. »

Enfin, la forme également tient de l'évidence sans pour autant faire l'unanimité au moment de l'analyse. Hortschansky divise l'air italien en trois sections, dont la première serait l'équivalent de notre première partie, et la deuxième l'équivalent de nos deux dernières sections. La troisième partie est absente de la reprise parisienne. Le découpage suit la progression des idées du texte, fonctionnement que nous partageons. Seulement, nous ne sommes pas d'accord sur le point de départ de la deuxième section. Pour Hortschansky, la deuxième partie commence au moment où Orfeo reprend la parole, soit quatre mesures après la fin de notre première section. Il définit très justement le thème du hautbois qui sert de pont entre les deux sections, comme une ritournelle, dernier reliquat des origines *seria* de l'air. Nous sommes tout à fait convaincu par cette analyse, mais nous préférons tout de même faire

¹²⁰ HORTSCHANSKY, Klaus, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, *op. cit.*, p. 152.

¹²¹ TIERSOT, Julien, « Etude sur *Orphée* de Gluck », *op. cit.*, p. 338.

¹²² BERLIOZ, Hector, *À travers chants*, *op. cit.*, p. 140.

¹²³ Rushton remarque par ailleurs que ce type de récit accompagné peut se trouver chez Rameau, élargissant la perception trop immédiatement italienne que l'on a du genre. Dans RUSHTON, Julian, *Music and drama*, *op. cit.*, p. 14. Howard parle également d'*accompagnato* mais en le plaçant aux côtés de Niccolò Jommelli. Dans HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern opera*, *op. cit.*, p. 64. D'une certaine façon, les connexions qui s'établissent avec les genres français et italien ne font qu'affirmer la recherche d'universalité du drame gluckiste. Enfin, il faut signaler que la première édition de la partition signale le numéro comme un récitatif, dans GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, *op. cit.*, p. 97. Nous pourrions observer l'air de Gluck à travers la question de l'intégration du récitatif accompagné italien en France dès les années 1750, notamment à la lumière de l'excellent article de Rousseau « Récitatif obligé » (*DM*, p. 404-405) et des récents travaux de Charlton (CHARLTON, David, *Opera in the age of Rousseau*, *op. cit.*, p. 46-50). Cependant, le cadre de notre étude tente de se limiter ici à l'observation du passage de l'*Orfeo* à l'*Orphée*.

¹²⁴ LA LAURENCIE, Lionel de, *Orphée de Gluck*, Paris : Mellottée, 1925, p. 286.

¹²⁵ DUKAS, Paul, *op. cit.*, p. 628.

commencer la section II à partir de l'intervention du hautbois, c'est-à-dire en identifiant la ritournelle comme le début de la section II. En effet, si nous considérons les récits de la section II comme des apartés en réponse à l'orchestre, alors nous devons envisager le thème du hautbois non pas comme une transition, mais comme un élément fondateur (*cf.* tableau n°2). Quoiqu'il en soit, Orphée en est réduit ici à se contenter des enchaînements cadentiels de l'orchestre comme seul espace d'expression. Alors qu'il parvenait à maîtriser les furies des Enfers, il devient vulnérable devant la douceur des Champs-Élysées. Cette digression sur la construction de l'air et la définition des récits appartient davantage à Orfeo qu'à Orphée, mais elle permet de saisir les raisons du si petit nombre de modifications musicales apportées à la section centrale de la version française. L'adaptation peut se contenter de redistribuer le rythme des deux récitatifs en fonction de la prosodie française, ainsi que d'ajouter une ou deux formules afin de gérer les syllabes supplémentaires du texte français.

Hortschansky¹²⁶		Garde	
Première section	Ritournelle orchestrale, mesures 1 à 13	Première section	Ritournelle orchestrale, mesures 1 à 13
	Première phrase d'Orfeo, mesures 14 à 18		Première phrase d'Orphée, mesures 14 à 18
	Deuxième phrase d'Orfeo, mesures 19 à 22		Deuxième phrase d'Orphée, mesures 19 à 23
	Troisième phrase d'Orfeo, mesures 23 à 26		Troisième phrase d'Orphée, mesures 24 à 27
	Récit d'Orfeo, mesures 27 à 28		Récit d'Orphée, mesures 28 à 29
Ritournelle	Motif énoncé au hautbois, mesures 28 à 31	Deuxième section	Motif énoncé au hautbois, mesures 29 à 32
Deuxième section	Récit d'Orfeo, mesures 32 à 35		Récit d'Orphée, mesures 33 à 36
	Motif énoncé au hautbois, mesures 35 à 38		Motif énoncé au hautbois, mesures 36 à 39
	Récit d'Orfeo mesures 38 à 40		Récit d'Orphée, mesures 40 à 43
	Motif développé au hautbois, mesures 40 à 43		Motif développé au hautbois, mesures 43 à 46

¹²⁶ HORTSCHANSKY, Klaus, *Parodie und Entlehnung, op. cit.*, p. 152.

	Marche modulante, mesures 44 à 50	Troisième section	Marche modulante, mesures 47 à 52 ¹²⁷
	Conclusion en récit d'Orfeo, mesures 50 à 52		Conclusion en récit d'Orphée, mesures 53 à 55
Ritournelle	Motif énoncé au hautbois, mesures 52 à 55 : transposition au ton supérieur des mesures 28 à 31		
Troisième section ¹²⁸	Récit d'Orfeo, mesures 56 à 57		
	Motif énoncé au hautbois, mesures 57 à 60 : transposition au ton supérieur des mesures 35 à 38		
	Récit d'Orfeo, mesures 60 à 62		
	Motif développé au hautbois, mesures 62 à 65 : transposition au ton supérieur des mesures 40 à 43 avec minorisation de la modulation		
	Conclusion en récit d'Orfeo et du chœur, mesures 66 à 68		

Tableau n°2 : Analyses comparées de l'air d'Orfeo « *Che puro ciel* » (*Orfeo*, II, 2) et de l'air d'Orphée « *Quel nouveau ciel* » (*Orphée*, II, 3)

La première section vocale fonctionne sur un parcours harmonique conçu en résonance de l'introduction. La relation à la ritournelle orchestrale est de l'ordre du prétexte, du rappel, de la réminiscence, c'est-à-dire du sensoriel plutôt que du structurel. L'écriture orchestrale est conservée, certains enchaînements harmoniques sont redonnés, mais les éléments thématiques disparaissent, les directions tonales suivent d'autres parcours et les carrures se délitent. La musique se déroule sous une forme d'inertie, entre le désir de poursuivre ce qui a été installé lors de l'introduction et la volonté de déserrer le temps dramatique de l'*aria*. Techniquement, Gluck construit un *arioso*, non pas dans un entre-deux

¹²⁷ Il est difficile de délimiter clairement les deux dernières sections de la version française car elles fonctionnent sur un enjambement des carrures de la voix et de l'orchestre. Arbitrairement nous avons retenu le découpage de la voix.

¹²⁸ La troisième section reprend la deuxième section moins la section modulante. La conclusion s'en trouve modifiée.

entre récit et air, mais plutôt dans une combinaison des deux écritures¹²⁹. La ligne vocale de la version italienne ainsi que son adaptation française doivent alors s'inscrire dans un équilibre entre liberté motivique et direction harmonique, expression mélodique et besoins prosodiques, caractère des langues et universalité d'expression, unité de construction et mobilité des sentiments.

L'écriture vocale de la première section, entre compromis dramatique et originalité de la formulation, est mise en lumière grâce à la comparaison des versions viennoise et parisienne. La construction mélodique peut se permettre d'être libre car elle s'appuie sur des directions harmoniques, ou plus exactement sur un « morceau d'harmonie », une succession d'accords. Pour Bernard Germain de Lacépède, « Les accords ne produisent presque aucun effet par eux-mêmes : ils ne font naître des sentimens que parce que leur réunion forme une mélodie agréable, que parce qu'ils accompagnent et fortifient des chants¹³⁰. » Plus loin il donne une définition plus précise :

« Lorsqu'il aura composé son morceau d'harmonie, il en observera les notes les plus hautes, il remarquera la succession de toutes ces notes plus élevées, soit que ces notes supérieures soient produites pour la même partie, ou qu'on doive les rapporter à plusieurs, et que ces parties se croisent et s'élèvent tour à tour au dessus les unes des autres. Lorsqu'il aura, pour ainsi dire, recueilli ces notes plus élevées, il les regardera comme isolées, comme détachées du morceau d'harmonie auquel elles appartiendront ; il examinera l'effet qui résultera de leur succession ; il les considérera comme un chant ; il fera attention au nombre des mesures, à l'ordre et au rapport des diverses notes, au retour plus ou moins fréquent des mêmes tons, à la grandeur des intervalles parcourus, à tous les objets que nous allons suivre en détail ; il tâchera de faire enfin que les notes supérieures composent un chant agréable ou touchant ; et si elles ne forment pas une belle mélodie, il peut être sûr que son morceau d'harmonie, quelque bien fait qu'il puisse être d'ailleurs, ne jouira pas de sa puissance. Leur impression percera au travers de l'harmonie : on ne pourra pas empêcher l'oreille de les remarquer, parce qu'elle se porte toujours vers ce qui a l'apparence d'un chant ; et quelque susceptible que l'harmonie puisse être par elle-même, de toucher ou de plaire, on recevra toujours du chant qui y sera joint, des impressions assez désagréables, pour qu'on ne puisse faire aucune attention au plaisir qu'elle pourra donner. Si au contraire les notes hautes considérées séparément, forment un beau chant, non-seulement le plaisir donné par l'harmonie ne sera point troublé ; mais ce plaisir conservé dans toute sa pureté, se réunira avec celui qui proviendra de l'espèce de mélodie qui y sera liée.

¹²⁹ Rushton utilise à juste titre le terme d'*arioso* pour les nombreux passages inclassables des opéras de Gluck : « Such unclassifiable passages will be termed *arioso*. », dans RUSHTON, Julian, *Music and drama*, *op. cit.*, p. 48. Nous traduisons : « Nous utiliserons le terme d'*arioso* pour nommer de tels passages inclassables. »

¹³⁰ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 277.

Au reste, le musicien ne devra pas se contenter d'examiner les notes supérieures pour juger du chant qu'elles produiront ; il devra, avant d'en déterminer l'effet, considérer les notes les plus basses du morceau d'harmonie, et les comparer avec les notes les plus élevées¹³¹. »

En se servant du déroulement harmonique comme d'un élément originel, préexistant à la mélodie, Gluck construit une ligne intensément musicale tout en échappant aux conventions vocales. Alors que l'orchestre et la voix prennent des directions opposées, ils se retrouvent plus que jamais réunis par le cœur atomique du matériel musical. L'accompagnement orchestral contient en lui-même les directions musicales. L'équilibre qu'il installe, entre autorité mélodique et inertie dramatique, permet à la ligne vocale de s'épanouir dans un cadre à la fois solide et permissif. L'orchestre et la voix évitent de se construire autour des mêmes formulations afin de concourir précisément à une plus grande interdépendance expressive, à l'image du modèle concertant observé plus haut¹³². La mélodie – fondamentale – qui émerge de l'harmonie est tenue par le hautbois solo et n'est pas modifiée lors de l'adaptation parisienne¹³³. La ligne d'Orfeo s'inscrit très scrupuleusement dans ce cadre alors que la ligne d'Orphée ne l'épouse que périodiquement. Il s'agit là d'un exemple « d'adaptation musicale » : la formulation mélodique – la ligne du hautbois – est dissociée de la courbe vocale, ce qui permet à l'identité mélodique de se maintenir tout en donnant le champ libre aux modifications de la ligne vocale adaptée et non transformée au contact des besoins nationaux¹³⁴ :

¹³¹ *Ibid.*, p. 289-290.

¹³² Il s'agit là d'une des plus grandes différences avec *Ezio* et *Antigono*. À aucun moment la notion de « morceau d'harmonie » n'intervient, le hautbois étant moins structurel qu'ornemental. Dans les deux *opere serie*, l'instrument est utilisé à des fins mélodiques, bavardes. Il est l'interlocuteur du soliste plutôt que son générateur. Le développement de la symphonie et l'utilisation des bois comme instruments harmoniques plutôt que mélodiques est d'ailleurs une des avancées qui permet à Gluck la mise en place de ce rapport entre l'orchestre et la voix. Les récits accompagnés de Jommelli, pionnier, ont d'ailleurs certainement dû influencer Gluck. Cf. HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern opera*, op. cit., p. 29.

¹³³ On rejoint ici la volonté de créer un langage mélodique universel en passant notamment par le concours de l'instrument : « Tous les instruments peuvent interpréter cette ligne mélodique ; par conséquent, la musique est une langue universelle, l'orchestre et les chanteurs parlent le même langage. Cette idée rejoint celle de Gluck qui souhaite que ses opéras parisiens soient perçus comme universels et non plus comme de la musique française. Si l'expression est dans la mélodie, la musique peut être comprise partout. Elle ne s'appuie plus sur quelques conventions particulières qui varient d'un lieu à un autre. », dans CORONAT-Faure, Raphaële, *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes, 1750-1774*, Paris : Honoré Champion, 2001, p. 225.

¹³⁴ Le renouvellement de la pensée mélodique est assez bien exprimé par Tiersot : « La mélodie coulait de source : non pas une mélodie formulaire et scolastique, comme celle des opéras ordinaires, mais un chant libre, et dont rien n'arrêterait l'essor. », dans TIERSOT, Julien, *Gluck*, Paris : Félix Alcan, 4/1919 (éd. orig. 1910), p. 140.

Andante

43

Hautbois

Orfeo

Che pu-ro ciel che chia-ro sol, che nuo-va se-re-na lu-ce è que-sta ma-i!

Andante

14

Hautbois

Orphée

Quel nouveau ciel pa-re ces lieux? Un jour plus doux s'of-fre à mes yeux?

Exemple musical n°2 : Première phrase des airs d'Orfeo « *Che puro ciel* » et d'Orphée « *Quel nouveau ciel* » : mélodie du hautbois et adaptation nationale de la voix (GLUCK, Christoph Willibald, *Orfeo ed Euridice*, SW, scène II, 2, p. 92-93, mesures 43 à 47 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, SW, scène II, 3, p. 152-153, mesures 14 à 18)

Dans la version française, Orphée semble plus indépendant vis-à-vis du hautbois. On obtient une superposition de deux directions, l'une mélodique, donnée par l'instrument, l'autre prosodique, donnée par le chanteur. L'étude de la deuxième intervention d'Orphée (« Quels sons harmonieux, j'entends retentir le bocage du ramage des oiseaux ») révèle un changement d'orientation le plus conséquent. La ligne du hautbois se découpe en deux incises de deux notes. La première cellule est ouverte et la seconde fermée. La ligne d'Orphée est beaucoup plus heurtée, ou plutôt déclamée, recherchant sans cesse les fonctions harmoniques de tension forte (sensible, septième et neuvième de dominante). Malgré les turbulences de la ligne vocale, le dessin du hautbois reste perceptible. La cadence de la phrase propose même de faire entendre l'instrument et la voix à la tierce, preuve de leur parfaite connivence. Orfeo quant à lui tente de développer l'énergie de la phrase du hautbois : il présente, contrairement à sa première intervention, une entité quasi motivique, dessinée à partir du schéma de l'instrument. Une courbe gracieuse issue de l'introduction orchestrale le conduit à la sensible, avant de rechercher la conclusion cadentielle. Orfeo et Orphée s'écartent un peu l'un de l'autre dans cette deuxième intervention puisque celle-ci correspond à la mise en route de l'air. La première phrase servait d'entrée en matière et de présentation alors que la deuxième anime le discours et donne le ton de la pièce. Les conventions nationales réapparaissent, l'air

italien met en place une courbe mélodique quand l'air français met en avant un texte mobile, déclamé. Et pourtant, l'un comme l'autre se retrouvent dans le noyau initial tenu par le hautbois. La liberté mélodique n'est qu'apparente, elle sert seulement à mettre en accord la formulation du discours avec la nature générale de l'air. Bien sûr, *Antigono* présente aussi des adaptations par rapport à *Ezio*, et Hortschansky montre très bien comment Gluck réussit le passage entre les deux versions¹³⁵. Cependant, le motif initial reste le squelette de la ligne vocale. Le travail d'emprunt inhérent à l'*opera seria* tient à la fois de la raideur du motif pour lequel on ne peut apporter que de minimes transformations, mais aussi de l'inconsistance de ce motif puisqu'il peut circuler entre différentes situations dramatiques. L'adaptation parisienne, par l'immutabilité de la mélodie instrumentale et la liberté de la ligne vocale, montre au contraire la grande faculté d'adaptation des motifs caractérisés et mobiles, capables d'être totalement inchangés et refondus en même temps. En associant identité motivique et déroulement – plutôt que situation – dramatique, Gluck passe du *motto* au motif récurrent¹³⁶.

La gestion du rythme prend également en compte les différences nationales. La première intervention d'Orfeo déroule une succession d'interjections alors qu'Orphée préfère une phrase exclamative. La ligne italienne se construit sur la répétition du rythme demi-soupir et trois croches entrecoupée d'un repère central fait de trois noires régulières. La phrase française s'organise en deux incises composées chacune de deux cellules rythmiques, la première étant libre et la deuxième épousant la forme du dactyle. La symétrie rythmique d'Orfeo est presque de l'ordre du geste orchestral italien. Gluck a reçu une partie de sa formation de Giovanni Battista Sammartini auprès duquel la conception d'un motif d'*aria* a dû passer par l'observation d'un mouvement instrumental¹³⁷. En revanche, la liberté de rythme et l'utilisation récurrente du dactyle dans la version parisienne renvoient à la tradition du récitatif français.

¹³⁵ HORSTCHANSKY, Klaus, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, op. cit., p. 146-150.

¹³⁶ Par ailleurs, l'idée de motif récurrent rejoint celle du jeu avec la mémoire évoqué par Jean d'Udine à propos de la scène des Champs-Élysées : « Mais combien plus merveilleuse encore la trouvaille d'une substance mélodique si souverainement libre et pourtant si pondérée ! Combien admirables surtout ces chants si neufs par leur tension, leur lenteur, leur séduction physique, ces roucoulements de tourterelle blessée, cette vision colorée, ces féériques lueurs pareilles à celle que Watteau modula dans son *Embarquement pour Cythère*, ces murmures du céleste ballet, suaves et parfumés comme un souffle de brise sur des champs de jacinthe ! Ce jour-là, – et ce jour-là seulement, il faut bien l'avouer, – Gluck avait pressenti l'étendue sans limite des synesthésies musicales. Avec quelques sons judicieusement choisis il éveillait notre mémoire sensible toute entière... », dans UDINE, Jean d', *Gluck*, Paris : Henri Laurens, 1930, p. 84.

¹³⁷ HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern opera*, op. cit., p. 37.

Cela dit, il ne faut pas oublier que la transformation du rôle pour ténor entre en compte dans la nature des modifications mélodiques. La première formule de la deuxième intervention par exemple, superbe mouvement descendant dans la version viennoise, ne peut être conservée pour Paris car inadéquate avec la tessiture de ténor¹³⁸. D'un autre côté, Gluck n'a pas souhaité transposer la pièce comme il l'a fait pour les airs « Laissez-vous toucher par mes pleurs » ou « J'ai perdu mon Euridice » par exemple. Si l'exposition du *cantabile* est essentielle dans certains airs et exige la transposition générale du numéro, il semble que l'identité vocale de « Quel nouveau ciel » reste secondaire. La construction du numéro part d'un « morceau d'harmonie » évidemment insensible aux questions de tessitures vocales¹³⁹.

La partition d'*Orfeo* ne compte qu'un seul emprunt, à savoir l'air « *Che puro ciel* »¹⁴⁰. Or, il se trouve que le numéro est justement l'une des sections les plus difficiles à définir, n'appartenant ni à l'air, ni au récitatif. Et alors que la composition des airs de l'*Orfeo* ne s'appuie sur aucune des œuvres anciennes, la tentative d'écrire un numéro rompant avec la formulation type air fait appel aux *arie* des premiers opéras¹⁴¹. Tout aussi étonnant, le premier de ses emprunts pour une œuvre « réformée » est un exemple de musique descriptive, c'est-à-dire d'une typologie musicale fortement critiquée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle :

« S'agit-il de peindre un ruisseau ? Le balancement foible et continué de deux notes voisines l'une de l'autre, fait onduler le chant à peu-près comme l'eau qui s'écoule. Ce rapport, qui se présente le premier à l'esprit, est le seul que l'Art ait saisi jusqu'à présent, et je doute qu'on en découvre jamais de plus frappant. L'intention de peindre un ruisseau, rapproche donc nécessairement tous les Musiciens qui l'ont et qui l'auront, d'une forme mélodique connue et presque usée. La disposition des notes est comme prévue et donnée d'avance. La Mélodie, esclave de cette contrainte, en aura moins de grace et de nouveauté. D'après ce calcul, l'oreille perd à cette peinture, presque tout ce que l'esprit y gagne¹⁴². »

¹³⁸ C'est le cas notamment de l'expression « éternel repos » pour laquelle Rushton note que la non-transposition devient problématique dans le sens où elle change le sens de la phrase musicale d'origine. Dans RUSHTON, Julian, *Music and drama*, op. cit., p. 80.

¹³⁹ L'autorité de l'harmonie sur la mélodie contredit les propos de Rousseau. Cannone explique que, pour Rousseau, la sophistication éloigne du langage des passions et que l'harmonie représente une forme de sophistication de la musique. Pour cela, le philosophe conseille de revenir à la science de la mélodie. Dans CANNONE, Belinda, op. cit., p. 47.

¹⁴⁰ HORTSCHANSKY, Klaus, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, op. cit., p. 147.

¹⁴¹ Il faut dire que l'écriture de la scène qu'il met en place avec l'air des Champs-Élysées a besoin d'un équilibre musical complexe, nécessitant le recours du métier et du savoir-faire.

¹⁴² CHABANON, Michel Paul Guy de, op. cit., p. 56-57. Du Roulet défend ce point de vue, en opposant musique descriptive et musique expressive. Dans DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéras*, Amsterdam : Esprit, 1776, p. 48-49.

Or, cent ans plus tard, Dukas écrit que le miracle de la musique des Champs-Élysées provient du fait qu'elle « se complaît en des raffinements d'écriture¹⁴³. » Voilà une habileté de Gluck qui utilise avec intelligence des codes pratiquement désuets pour l'expression de l'in vraisemblable et de l'inouï¹⁴⁴. Car ce ne sont plus seulement le ruisseau et les oiseaux qui sont peints. La Laurencie souligne que la pièce « symbolise, de la sorte, sous les espèces d'une peinture naturaliste, l'immanence limpide de l'Elysée, et suscite une impression profonde¹⁴⁵. »

Toujours à propos de la description, Chabanon note que « cette imitation a le double inconvénient d'être, d'une part, très-imparfaite ; de l'autre, d'assujétir le Musicien à des formes souvent employées¹⁴⁶. » Mais l'assujettissement n'est pas un problème pour Gluck, bien au contraire, dans la mesure où il choisit ses propres contraintes. La sujétion de son génie dans un cadre de possibilités musicales restreint permet l'épanouissement de son expression, de la même manière d'ailleurs qu'Orphée parvient à la juste formulation de son chagrin dans la concentration des zones exigües des cadences modulantes orchestrales de la section II.

Chabanon ne se limite pas à la critique de la musique imitative, il souhaite apporter des solutions en décrivant la réflexion que devrait mener le compositeur face à une telle situation : « “Si donc, m'abstenant d'imiter ce que je ne puis rendre, j'imaginerois seulement une mélodie suave et tranquille, telle qu'on désireroit l'entendre lorsqu'on repose sous un ombrage frais, à la vûe des campagnes les plus belles, manquerois-je à mon Poète et à mon Art ?¹⁴⁷” » Gluck et Chabanon se rencontrent enfin, car la superposition des lignes du hautbois et de la voix ne représente-t-elle pas la naissance d'une nouvelle formulation mélodique opposée ni à la poésie, ni à la musique ? Ce bouleversement dans le

¹⁴³ DUKAS, Paul, *op. cit.*, p.628.

¹⁴⁴ Gluck n'est pas le seul à user du même stratagème. Dans son *Armida* (Vienne, 1761), Tommaso Traetta a recours à l'écriture descriptive pour peindre l'impression ressentie par Rinaldo au moment où il découvre le lieu délicieux et enchanteur créé par Armida (récitatif « *O portento, o stupor* » et cavatine « *Di quest'aura* »). Traetta utilise une orchestration tout aussi raffinée que celle employée par Gluck et, plus troublant, il se sert d'un motif trop proche de celui d'Orfeo pour ne pas imaginer une connexion entre les deux pièces. Il reste cependant impossible de retracer la filiation entre les œuvres de Gluck et celle de Traetta. Peut-on imaginer que Traetta ait connu les deux versions d'*Ezio* et d'*Antigono* avant de composer *Armida* ? Peut-on penser que Gluck ait connu la version de Traetta avant de concevoir l'air d'*Orfeo* ? Peut-on enfin concevoir qu'il s'agit tout simplement d'une référence rhétorique circulant dans tous les airs descriptifs traitant d'un paysage paisible et charmant ? Quoiqu'il en soit, Traetta tout comme Gluck font preuve d'inventivité formelle. Ils parviennent, chacun à leur propre façon, à faire évoluer le motif descriptif dans une forme authentique. Traetta choisit le *recitativo accompagnato* quand Gluck choisit l'*arioso* proche de l'air. Le motif atteint une certaine forme d'universalité : il passe de la *scena* à l'italienne de Traetta au récitatif obligé « français » de Gluck.

¹⁴⁵ LA LAURENCIE, Lionel, *op. cit.*, p. 286-287.

¹⁴⁶ CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.

fonctionnement mélodique est aussi à rapprocher de la conception dont Lacépède fait état au sujet des airs avec « accompagnemens figurés ». Il faut que le chant

« soit composé de peu de notes ; qu'il soit simple ; qu'on le saisisse aisément, qu'il puisse produire tout son effet, sans que l'attention se tourne vers lui toute entière ; qu'il permette qu'elle se partage ; qu'il souffre qu'elle se porte en partie vers le chant produit par l'accompagnement, et que nous pouvons appeler chant secondaire¹⁴⁸. »

Gluck construit son air exactement sur ce système, à la différence qu'il confie le chant principal non pas à la voix, mais au hautbois. Les inversions perpétuelles de procédés et les transferts favorisent l'expression de l'inouï, car, bien plus qu'être originale, cette musique se veut inattendue. À propos de la réception d'*Orfeo*, Desnoiresterres notait : « Peu à peu on s'effaroucha moins, et bientôt ce qui avait le plus effrayé ou choqué attira par étrangeté, son originalité même¹⁴⁹. »

La gestion subtile entre respect et inversion des références permet d'obtenir un tableau à la fois juste et respectant les convenances :

« Et quelle merveille que la musique des champs Élysées ! ces harmonies vaporeuses, ces mélodies mélancoliques comme le bonheur, cette instrumentation douce et faible donnant si bien l'idée de la paix infinie !... tout cela caresse et fascine. On se prend à détester les sensations grossières de la vie, à désirer de mourir pour entendre éternellement ce divin murmure¹⁵⁰. »

Puis : « Rien de plus solennel que son entrée dans cette partie de l'Élysée que viennent d'abandonner les ombres, rien de plus doucement grave que ces beaux sons de contralto qu'on entend s'exhaler au fond de la scène dans cette solitude, pendant l'harmonieux murmure des eaux et du feuillage, à ces mots : Quel nouveau ciel pare ces lieux¹⁵¹ ! ». On peut lire également dans le *Journal de Paris* :

« “Je ne connois rien de plus parfait, dans ce qu'on appelle la convenance que l'ensemble des Champs-Élysées de l'opéra d'*Orphée*. Partout on y voit la jouissance d'un bonheur pur et calme ; avec un tel caractère d'égalité, qu'il n'y a pas un trait ni dans le chant ni dans les airs de danse, qui passe en rien la juste mesure.” Un éloge si bien mérité dans la bouche d'un homme tel que Rousseau me parut trop flatteur pour que je ne crusse pas devoir en faire part au chevalier *Gluck*¹⁵². »

¹⁴⁸ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 339.

¹⁴⁹ DESNOIRESTERRES, Gustave, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁰ BERLIOZ, Hector, *À travers chants, op. cit.*, p. 140.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵² *Journal de Paris*, lundi 18 août 1788, n°231, p. 998.

Le travail d'équilibre entre constance et justesse d'expression rencontre l'équilibre de la représentation d'un décor qui tient à la fois de l'animé et de l'inanimé¹⁵³ : le numéro est à la fois air et *accompagnato*, fondé sur un temps détendu et directif, construit sur une double autorité mélodique. Si l'on observe les rapports qui unissent les trois phrases de la première section des deux versions, on constate une constance du modèle de construction tout autant qu'une liberté d'organisation interne, permettant à chaque phrase d'être en rapport avec les autres tout en recherchant sa formulation expressive juste, universelle. La construction à partir du « morceau d'harmonie » est un moyen pour aboutir à l'universalité d'expression. Cette universalité se construit par une sobriété dans l'identité mélodique, la constance d'un type d'accompagnement orchestral et la diversité des accents vocaux.

La « traduction musicale », bien loin d'être un système conçu *a priori* pour réaliser des utopies dramatiques, résulte d'une méditation sur la musique qui trouve sa source dans l'expérience pragmatique de la composition. Car si la « traduction musicale » doit prendre en compte les contraintes parisiennes, elle doit également se rappeler la nature métissée de l'œuvre viennoise et donc faire preuve de diversité dans les moyens choisis pour passer d'une version à l'autre. Plusieurs solutions s'offrent alors à Gluck. Il a recours à la traduction musicale d'effets encore purement italiens, comme l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs », ou bien à l'adaptation d'une musique déjà orientée du côté du langage universel, comme l'air « Quel nouveau ciel ». Cependant, il peut également choisir de reproduire de façon fidèle une musique prête à demeurer dans son état original. L'écriture pour chœur d'une manière générale ainsi que quelques numéros isolés comme le duo du début de l'acte III « Viens, suis un époux qui t'adore » glissent d'*Orfeo* à *Orphée* sans trop subir de modifications. Dans cette dernière catégorie, certaines formules sont bien évidemment transformées, mais d'une version à l'autre dans une proportion trop faible pour que nous puissions parler d'adaptation. Que ce soit pour le duo ou pour les chœurs, il s'agit en vérité dans les deux cas de l'écriture du collectif. Bien sûr la « réforme » a renouvelé l'écriture chorale et a mis en valeur les ensembles, mais l'expression personnelle est encore celle qui bénéficie le plus des réflexions les plus approfondies, peut-être comme un ultime réflexe

¹⁵³ Il nous paraît intéressant de relever cette citation de Diderot : « quel est le modèle du musicien ou du chant ? c'est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. », dans DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 673. D'une certaine manière, la déclamation appartient à Orphée, l'être pensant, pendant que la description du cadre élyséen, l'inanimé, se maintient au stade du figuralisme, de l'imitation du « bruit ».

métastasien¹⁵⁴. Les capacités de Gluck à remettre sur le métier des œuvres anciennes trouvent leur épanouissement dans la mise en œuvre d'une diversité de moyens elle-même utilisée au profit de l'exaltation de l'unité dramatique.

II. ÉLARGISSEMENT ET MÉTISSAGE : POUR UN RENFORCEMENT DE L'ARCHITECTURE

Finscher, dans la « préface » de la partition de l'édition monumentale d'*Orphée*, montre que l'assimilation des traditions parisiennes se limite à une intégration mesurée¹⁵⁵. Pour lui, Gluck conserve la partition originale en lui offrant simplement un nouveau visage. Finscher salue les promptes capacités du compositeur à faire des compromis et à s'adapter à Paris, mais il explique surtout que la mise en forme de la partition consiste à renforcer la démarche « réformée » du manifeste italien et à en atténuer l'écriture encore très italienne. Les concessions faites à Paris sont donc toutes relatives. Elles tiennent pour beaucoup de l'alibi : Gluck adapte les conditions parisiennes à *Orfeo* plutôt qu'il ne transforme la pièce viennoise en opéra français. Lorsque Tiersot écrit : « Cette adaptation ne fut pas une traduction pure et simple : Gluck enrichit ainsi l'œuvre par laquelle il avait fait son début dans l'art nouveau, et lui donna du même coup sa forme définitive¹⁵⁶. », on comprend que les conventions parisiennes auxquelles Gluck a dû souscrire n'ont pas été perçues par le compositeur comme des obstacles, mais plutôt comme des outils lui permettant de poursuivre la perfection de sa « réforme »¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Nous n'avons pas évoqué la question des récits qui demanderait une étude développée, mais dont la problématique rejoint, d'une certaine façon, celle abordée pour les airs. Les longs récits secs sont totalement repensés, comme le récit entre Orphée et l'Amour (« L'Amour vient au secours de l'amant le plus tendre », I, 3), tandis que les récits accompagnés, plus courts, sont généralement seulement modifiés, comme le deuxième récit de l'air « Objet de mon amour » : « Euridice, Euridice, de ce doux nom tout retentit », I, 2. Le récit gluckiste n'est pas une forme autonome de déclamation musicale codée, mais un des aspects d'une expression vocale générale à la fois en lien avec l'écriture mesurée et structure vivante capable de s'adapter aux diverses situations dramatiques. Il est donc naturel que le récit suive les modifications observées dans l'écriture des airs. Les récits secs doivent être absolument repensés, puisqu'ils sont naturellement trop dépendants d'une pensée nationale – italienne – tandis que les récits accompagnés suivent davantage le principe d'adaptation musicale.

¹⁵⁵ FINSCHER, Ludwig, *op. cit.*, p. XX-XXII.

¹⁵⁶ TIERSOT, Julien, *Gluck, op. cit.*, p. 134.

¹⁵⁷ La Laurencie note que « la transformation de la pièce fut entièrement l'œuvre du compositeur lui-même, et apporte la dernière expression de sa volonté à l'égard d'Orphée. », dans LA LAURENCIE, Lionel de, *op. cit.*, p. 82.

L'assimilation de l'écriture française passe essentiellement par l'augmentation des danses et des pièces de divertissement¹⁵⁸. Cependant, *Orfeo* étant déjà un ouvrage de la « réforme », il est difficile pour Gluck d'insérer les données de la tradition française sans détruire la construction dramatique fondée sur la simplicité classique et l'unité d'action. Dès lors, l'intégration de la tradition ignore la nature dramatique du genre de la tragédie lyrique. Elle est envisagée selon les idéaux et les besoins de l'unité dramatique.

L'intégration du divertissement engendre une réflexion sur la structure générale du drame, mais également, à plus petite échelle, sur la gestion des formes. Howard considère que le changement le plus important dans l'écriture d'*Orphée*, par rapport à la version viennoise, se trouve dans les refontes formelles. Gluck offre plus de liberté aux structures et plus de communication entre les numéros¹⁵⁹. L'indépendance accordée aux structures formelles renforce l'architecture globale de l'œuvre, sert les symétries et appuie l'équilibre général de l'ouvrage. La notion d'unité est complète. Présente dans toutes les composantes de l'œuvre, elle se confond avec l'idée d'équilibre et de mesure. Jean d'Udine écrit que les premiers actes « offrent une double image de la douleur amoureuse et de l'éternelle joie, dont il semble presque impossible de dépasser jamais la tristesse et la fraîcheur¹⁶⁰. », et Tiersot note : « aucun épisode accessoire ne vient distraire l'attention de ce qui est l'essentiel du drame, où l'unité de sentiment et l'unité de style sont absolues¹⁶¹. » L'aspect métissé et composite de l'œuvre est tout à fait gommé, ou plutôt tout à fait intégré au bénéfice de sa cohésion.

A. Renforcement de la symétrie

Avant d'observer la gestion architecturale du divertissement, il convient de définir plus précisément les directions prises par Gluck dans le travail de symétrie¹⁶². L'acte I est à cet égard surprenant, car il renforce l'équilibre de l'architecture par une fragmentation renforcée des scènes. Finscher note que l'accentuation du découpage s'explique en partie par

¹⁵⁸ HOWARD, Patricia, « *Orfeo and Orphée* », *op. cit.*, p. 892.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ UDINE, Jean d', *op. cit.*, p. 83.

¹⁶¹ TIERSOT, Julien, *Gluck, op. cit.*, p. 140.

¹⁶² La symétrie, en tant qu'outil favorable à l'émergence de l'énergie dramatique, se manifeste déjà dans la partition viennoise. Rushton relève d'ailleurs une analyse de Frederick William Sternfeld pour qui le retour de l'Amour à la fin de l'œuvre met en place une symétrie en raison de son apparition au début de l'œuvre. Dans RUSHTON, Julian, *Music and drama, op. cit.*, p. 81.

le passage à la tragédie lyrique, c'est-à-dire à la nécessité d'élargir le drame¹⁶³. Les numéros eux-mêmes sont sujets à la fragmentation. La scène introductive de déploration présente dans la version italienne le récit « *Basta, basta* » après le premier chœur funèbre. Dans la version parisienne, le récit est découpé en deux, laissant la première partie à son emplacement original, et déplaçant la seconde après la reprise du chœur. De même, afin de ne pas conclure la scène sur un récit, Gluck interromp la reprise du chœur avant la ritournelle orchestrale conclusive pour la transporter *après* le récit :

<i>Orfeo</i>	<i>Orphée</i>
Chœur, « <i>Ah, se intorno</i> »	Chœur, « Ah, dans ce bois tranquille et sombre »
Récit d'Orfeo, « <i>Basta, basta</i> »	Récit d'Orphée, « Vos plaintes, vos regrets »
Ballet	Pantomime
Chœur, « <i>Ah, se intorno</i> »	Chœur, « Ah, dans ce bois lugubre et sombre »
	Récit d'Orphée, « Eloignez-vous »
	Ritournelle

Tableau n°3 : Comparaison de la scène de déploration sur le tombeau d'Eurydice entre *Orfeo* et *Orphée*

La division du récit en deux sections est un renforcement de la notion d'unité. Les deux idées initialement contenues dans le récit italien se retrouvent isolées dans des sections indépendantes l'une de l'autre. Les récits forment, comme les autres numéros de la scène, des entités dramatiques autonomes. Les idées ne s'enchaînant désormais plus, le récit perd sa fonction de déroulement de l'action pour mieux s'accorder avec l'esprit de réflexion et de contemplation de la scène. Le maintien de l'atmosphère sérieuse pour le respect de l'unité de caractère est également souligné par la préférence donnée à la pantomime plutôt qu'à la danse :

« Il faut bien distinguer les fêtes spectacles, les fêtes pantomimes des fêtes qui ont uniquement la danse pour objet. Il est telle fête où la danse seroit un contre-sens : il en est d'autre où elle doit être introduite. Cibelle, au premier Acte d'Atis, descend des Cieux pour honorer *l'aphrigie* de sa présence, et la combler de ses bienfaits. Il me paroît que c'est un contre-sens marqué que de faire danser devant

¹⁶³ FINSCHER, Ludwig, *op. cit.*, p. XXII.

elle tout un peuple qui doit paraître dans l'admiration et le respect qu'inspire la présence de la mère des Dieux ; mais je trouve que cette situation peut donner lieu à une fête pantomime également pompeuse, magnifique, et qui ajouterait à l'intérêt¹⁶⁴. »

La puissance donnée à la représentation du conflit intérieur n'est en rien contradictoire avec la mise en mouvement de l'action, bien au contraire. D'une scène close autour d'une symétrie centrale (un chœur et sa reprise encadrant l'intimité du récit et de la pantomime) on passe à une scène ouverte construite sur une symétrie axiale (fonctionnement sur une série chœur/récit/intermède orchestral donnée deux fois). Par ailleurs, Finscher remarque que le déplacement du second récit en fin de scène renforce le réalisme puisqu'Orphée invite désormais les bergers à sortir de scène une fois leur dernière intervention exécutée. Il note également que les modifications apportées à la seconde section de la pantomime réduisent l'aspect cérémoniel et augmentent l'expression de la douleur oppressante d'Orphée¹⁶⁵.

La fragmentation de la première scène trouve un écho dans le dialogue entre l'Amour et Orphée à la fin de l'acte (cf. tableau n°4). Dans la version italienne, la scène se découpe en un long récit sec suivi par l'air de l'Amour « *Gli sguardi trattieni* », puis un récit accompagné d'Orphée conclu par un intermède orchestral. Dans la version parisienne, la scène commence également par un récit, mais celui-ci conduit rapidement au premier air de l'Amour « Si les doux accords de ta lire », suivi d'un nouveau récit puis du second air de l'Amour « Soumis au silence », repris de la version italienne. Le récit accompagné d'Orphée est également redonné, mais modifié et enchaîné à l'air de bravoure d'Orphée « L'espoir renaît dans mon ame ». La scène avec l'Amour est donc elle aussi fortement fractionnée. Alors que la première scène accentuait le découpage par fragmentation, le dernier tableau doit sa multiplicité de numéros à l'ajout de deux airs. Dans la conduite générale de l'œuvre, Gluck tente de rééquilibrer les deux tableaux principaux qui constituent chacun des deux actes, afin d'éviter un étouffement des secondes scènes par les premières. - Dans le cas présent, même si le premier air de l'Amour et l'air d'Orphée répondent avant tout aux codes dramatiques de l'ariette française, il n'en reste pas moins que la double prise de parole de l'Amour – ses deux airs – rappelle le dédoublement du récit d'Orphée lors de la première scène.

¹⁶⁴ DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, op. cit., p. 38-39.

¹⁶⁵ FINSCHER, Ludwig, op. cit., p. XXVI.

Version italienne			Version française		
Type de numéro	Incipit textuel	Personnages	Type de numéro	Incipit textuel	Personnages
Récitatif ¹⁶⁶	« <i>T'assiste Amore !</i> »	Amore et Orfeo	Récitatif sec	« L'Amour vient au secours »	Amour
			Air	« Si les doux accords de ta lire »	Amour, apostrophé par deux interventions d'Orphée
			Récitatif simple	« Oui mais pour l'obtenir »	Amour et Orphée
Air	« <i>Gli sguardi trattieni</i> »	Amore	Air	« Soumis au silence »	Amour
Récitatif accompagné	« <i>Che disse ?</i> »	Orfeo	Récitatif accompagné	« Impitoyables Dieux »	Orphée
Ritournelle orchestrale			Ariette	« L'espoir renaît dans mon ame »	Orphée

Tableau n°4 : Comparaison des structures de la scène échangée entre l'Amour et Orphée dans *Orfeo* (I, 2) et *Orphée* (I, 3)

L'ouverture elle-même participe à la symétrie de l'acte I. Finscher émet l'hypothèse que Gluck n'aurait pas transformé l'ouverture tant critiquée¹⁶⁷, par manque de temps entre les besoins nécessaires à la composition et la gestion des copies¹⁶⁸. Cependant, La Laurencie apporte d'autres éléments :

¹⁶⁶ Le récit, long, oscille entre des sections traitées en récitatif sec (récit ponctué par des accords brefs de l'orchestre) et d'autres traitées en récitatif simple (soutenu par des accords tenus).

¹⁶⁷ « non seulement, en ce qui concerne *Orphée*, l'ouverture n'indique en rien le sujet, mais le style et l'allure guillerette qu'elle affecte préparent assez mal le spectateur aux péripéties de l'action qui va suivre. », dans DUKAS, Paul, *op. cit.*, p. 625-626.

¹⁶⁸ FINSCHER, Ludwig, *op. cit.*, p. XXII.

« On s'est même étonné que, douze ans après l'*Orfeo*, Gluck n'ait pas songé à écrire une autre ouverture, et qu'il ait laissé subsister la faille profonde qui sépare la claire conclusion en *ut* majeur du sombre chœur en *ut* mineur placé au début de la scène suivante. Si la Bibliothèque de l'Opéra conserve, dans les manuscrits autographes du chevalier, deux morceaux de la partition d'*Orphée*, dont l'un, qualifié d'*ouverture* par Gluck lui-même, comprend une introduction lente, suivie d'un mouvement animé à trois temps, que l'on pouvait tenir comme une esquisse d'une nouvelle ouverture destinée à *Orphée*, il n'en reste pas moins acquis que le musicien, éliminant la partie lente, a placé la partie animée dans le ballet du III^{ème} acte de sa pièce, sous les espèces d'un air vif, et qu'il a maintenu, en tête de son opéra, l'ouverture d'*Orfeo*¹⁶⁹. »

Lorsque l'on se rappelle d'ailleurs les conditions de la création d'*Iphigénie en Aulide*, il semble difficile d'envisager que Gluck ait pu se contenter d'une ouverture à laquelle il ne trouvait pas de justification dramatique. En effet, quelques mois auparavant, l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* manifestait clairement le désir d'être reliée au drame. Pourquoi tout à coup le compositeur aurait décidé de ne plus mettre en pratique une telle avancée dramatique ? D'autre part, la question du temps imparti à la composition n'a jamais été véritablement un problème dans la période des opéras « réformés ». Dans la mesure du possible, Gluck prend le temps qui lui est nécessaire pour offrir un résultat abouti. Si le compositeur peut exiger de différer d'une semaine la première représentation d'*Iphigénie* afin d'attendre le rétablissement du chanteur Henri Larrivée – n'hésitant pas au passage à décommander le déplacement de la cour¹⁷⁰ – pourquoi ne déciderait-il pas de bénéficier de deux jours supplémentaires pour composer l'ouverture qu'il souhaite pour *Orphée* ? Puisque Gluck semble avoir tenté à un moment donné des esquisses pour remplacer l'ouverture italienne, on peut effectivement penser qu'il avait pleinement conscience des défaillances de sa pièce orchestrale. Mais si l'ouverture ne prépare pas au drame, il faut lui reconnaître les qualités d'une pièce de divertissement¹⁷¹. La Laurencie indique justement qu'elle « revêt uniquement un caractère quelque peu bruyant de musique de fête¹⁷² », et en cela elle est à rapprocher des autres pièces de divertissement de l'acte I et plus précisément de l'air de bravoure d'Orphée « L'espoir renaît de mon ame ». Or, on pense que cet air a certainement été ajouté lors des derniers préparatifs de l'œuvre¹⁷³. Pourquoi ne pas avancer l'hypothèse que

¹⁶⁹ LA LAURENCIE, Lionel de, *op. cit.*, p. 231.

¹⁷⁰ DESNOIRESTERRES, Gustave, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷¹ Brown considère que l'ouverture d'*Orfeo* – conservée dans *Orphée* – n'est pas si incohérente. Elle permet de créer une réelle rupture avec le chœur funèbre d'une part, et représente les joies passées du chantre d'autre part. Dans BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the french theatre in Vienna, op. cit.*, p. 359.

¹⁷² LA LAURENCIE, Lionel de, *op. cit.*, p. 231.

¹⁷³ FINSCHER, Ludwig, *op. cit.*, p. VIII.

le maintien de l'ouverture correspond à la mise en place d'une symétrie dans laquelle la pièce instrumentale qui ouvre l'opéra, ferait contrepoids à l'air de bravoure qui ferme l'acte ?

Enfin, il est étonnant de remarquer comme, à l'inverse des scènes, le pivot central de l'acte I, le récit « Divinités de l'Achéron », présente une forme bien plus ramassée que son jumeau italien, oubliant la fragmentation en trois phrases successives pour une forme tripartite centrée sur elle-même. Les grands tableaux de l'acte I sont fragmentés pour un renforcement de la symétrie et de l'expression de l'action, quand la mobilité des transitions n'est plus obtenue par la mise en place d'une direction linéaire, mais au contraire par une meilleure concentration des tensions.

Dans l'acte II, la symétrie passe par une opposition équilibrée entre les deux scènes principales. Le tableau des Champs-Élysées bénéficie de nombreux ajouts de telle sorte qu'il semble désormais être d'égale importance avec la scène des Enfers. L'équilibre obtenu, l'identité dramatique de chacun des deux tableaux peut alors être renforcée sans pour autant détruire l'unité d'ensemble. La direction linéaire de la scène des Enfers est accentuée sans que le rythme général de l'œuvre s'en trouve pour autant bouleversé car le tableau stable et atemporel des Champs-Élysées la compense désormais par une représentation épanouie du bonheur éternel. La scène des Enfers est en fait assez peu modifiée, si ce n'est dans son plan tonal qui, à cause des transpositions effectuées pour Legros, perd de sa force : « dans *Orfeo*, l'unité tonale se trouve scrupuleusement observée, tout le tableau conservant la même armure à la clef (trois bémols), et assurant un enchaînement parfait des tonalités. (...) Dans la version française, résultant de la transposition du rôle d'Orphée à la voix de ténor, la succession des tonalités semble moins heureuse¹⁷⁴. » Structurellement, la plus grande différence se trouve peut-être dans la suppression du retour du premier ballet à la fin du deuxième chœur. La forme *da capo* (ballet/chœur/ballet) laisse la place à un déroulement plus linéaire, un peu sur le modèle de modification de type de symétrie – axiale, non pas centrale – dans la première scène de l'acte I.

La scène des Champs-Élysées est la section de l'opéra qui, en dehors du ballet final, est la plus augmentée. En dehors des quelques modifications apportées à la partition viennoise, il s'agit surtout de pièces ajoutées en amont de la scène. À l'origine, les Champs-Élysées répondaient, dans leur structure générale – un chœur encadrant un récit et une danse – à la première scène de l'acte I. Après un ballet suivi de l'air « *Che puro ciel* », une scène

¹⁷⁴ LA LAURENCIE, Lionel de, *op. cit.*, p. 280-281.

assez close se construisait autour du chœur « *Vieni a regni* », d'un autre ballet, d'un récit d'Orphée puis de la reprise du chœur sur le texte « *Torna, o bella* ». La structure des deux scènes jumelles favorise la représentation autonome d'une expression, c'est-à-dire non pas la passion d'un personnage, mais l'émancipation de cette passion devenue l'action elle-même. La félicité répond alors à la douleur infinie de la scène de déploration. Grâce aux ajouts placés au début de la scène des Champs-Élysées, Gluck anticipe et allonge la diffusion du sentiment, profitant de l'installation d'une zone de divertissement bien plus évidente que dans *Orfeo* pour accentuer la rupture avec la scène précédente. La rupture se fait dès la première danse par l'installation d'un temps tout à coup circulaire. Le premier ballet de la partition italienne est conservé mais suivi d'un nouvel air de danse – l'air pour flûte si touchant – avant d'être repris. D'une certaine manière, le *da capo* qui ouvrait la scène des Enfers dans la version italienne, et dont on vient de dire qu'il avait été supprimé dans la version parisienne, se trouve déplacé dans un espace temporel qui lui correspond davantage. Enfin, la symétrie est élargie par rapport à la version italienne, rappelant à nouveau le fonctionnement de la première scène de l'acte I. Le chœur « Cet asile aimable et sensible » installe le début d'une scène à ritournelle dont les refrains sont assurés par le chœur. La pièce est placée avant l'air d'Orphée « Quel nouveau ciel », de façon à l'intégrer dans la scène ritournelle et à le rapprocher dramatiquement de son récit de fin de scène. À nouveau, comme dans l'acte I, le chantre bénéficie d'une double exposition vocale. La partition italienne proposait déjà cette dualité, mais la version française accentue le lien entre les deux interventions. Ces dernières se trouvent reliées par leur appartenance à l'expression de la solitude. Le récit expose ce sentiment de façon explicite et l'air l'illustre par son intégration isolée au cœur de la scène. Cette disposition rappelle un peu la division du récit de la scène 1 de l'acte I : la fracture accentuait en effet la détresse – plus humaine – d'Orphée, incapable d'énoncer plus d'une phrase à la fois. Étonnamment, le renforcement du divertissement aide à peindre d'une manière plus humaine ou réaliste le chantre.

B. Dramatisation du divertissement

L'espace laissé au divertissement dans *Orphée* est assez restreint. En dehors du ballet final que nous n'évoquerons pas¹⁷⁵, seuls les Champs-Élysées sont, à proprement parler, une scène de divertissement. Pour autant, Gluck y apporte un soin particulier. En effet, si l'on observe l'intégralité des numéros ajoutés pour Paris en ne prenant en compte que les pièces spécifiquement composées pour l'occasion¹⁷⁶, on constate un nombre important de pièces rattachées au divertissement, comme l'air de l'Amour « Si les doux accords de ta lire » (fin de l'acte I) ou l'air et chœur « Cet asile aimable et tranquille » (scène des Champs-Élysées). Certes, Gluck augmente les divertissements avec parcimonie, mais il les traite avec beaucoup d'attention. Les remarques de La Laurencie sont à ce propos très intéressantes. Il explique que, pour Hermann Abert,

« la version italienne n'a pas seulement le mérite de présenter l'idéal réformiste de Gluck dans sa forme initiale, mais encore d'effectuer cette présentation sous une forme plus pure que la version française de 1774. Par contre, celle-ci dénote, chez son auteur, une plus grande maturité technique ; seulement, elle fait trop de concessions au goût de l'opéra français, en multipliant les airs de danse. Pareille remarque, qui est devenue une sorte de cliché, ne semble pas fondée sur une critique objective, car l'*Orfeo*, lui aussi, contient des airs de danse. Il ne s'agit donc pas d'une question de principe, mais d'une question de mesure. Or, il est malaisé de fixer le point où commence l'excès, et cela, d'autant plus que le nombre des pièces de danse de l'*Orphée* français n'atteint pas le double de celui de l'*Orfeo*¹⁷⁷. »

L'intégration du divertissement reste un problème de taille pour un drame coordonné autour de la notion d'unité. Afin de ne pas détruire la progression de l'œuvre, le divertissement doit être justifié, c'est-à-dire relié à l'action¹⁷⁸. Dès lors, quelles sont les fonctions dramatiques qui lui sont attribuées, et quels sont les moyens qui lui permettent d'être assimilé au drame ?

¹⁷⁵ « Le dernier *divertissement*, qui pour l'ordinaire termine l'opéra, paroît ne pas devoir être assujéti à cette règle aussi scrupuleusement que tous les autres; ce n'est qu'une fête, un mariage, un couronnement, &c. qui ne doit avoir que la joie publique pour objet. », dans CAHUSAC, Louis de, « Divertissement » (*Belles-Lettres*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des lettres*, op. cit., vol. 4/17, p. 1069. Gluck n'accordera d'ailleurs pas tant d'attention au ballet final, contrairement aux danses et chœurs de fête intégrés dans le cours du drame.

¹⁷⁶ C'est-à-dire en laissant de côté les pièces empruntées à d'anciennes partitions.

¹⁷⁷ LA LAURENCIE, Lionel de, op. cit., p. 228.

¹⁷⁸ La question a en effet été tant discutée par les gens de lettres et les artistes désireux de réformer la pensée dramatique (Diderot, Rousseau, Noverre, Algarotti, Calzabigi entre autres) qu'il semble évident que Gluck n'ait pu percevoir le divertissement autrement que comme une donnée du drame.

Les questions de « mesure » et de « forme pure » sont au cœur de la réadaptation de l'opéra viennois en drame parisien. Et si la partition française réalise une version moins épurée que la partition italienne, elle n'en propose pas pour autant un drame moins pur. La volonté de ne corrompre aucune des formes musicales sollicitées reste une des manifestations les plus frappantes de ce que Gluck cherche à atteindre. Le divertissement, par exemple, se réalise en totale adéquation avec la définition de l'*Encyclopédie* :

« L'art d'amener les *divertissemens* est une partie fort rare au théâtre lyrique ; ceux mêmes, pour la plûpart, qui paroissent les mieux amenés, ont quelquefois des défauts dans la forme qu'on leur donne. La grande règle est qu'ils naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action, en un mot qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout *divertissement* est plus ou moins estimable, selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théâtrale du sujet: quelque agréable qu'il paroisse, il est vicieux et peche contre la première règle, lorsque l'action peut marcher sans lui, et que la suppression de cette partie ne laisseroit point de vuide dans l'ensemble de l'ouvrage¹⁷⁹. »

Le fait de réaliser chaque forme musicale dans sa définition la plus pure et la plus essentielle n'est en aucun cas un trait d'écriture académique. Bien au contraire, il s'agit d'offrir la possibilité à chaque numéro d'accéder à ses propres qualités de mouvement et de vitalité-

Le détournement des codes du divertissement – c'est-à-dire son appartenance à l'action plutôt qu'au seul plaisir – se fait donc à partir d'une réalisation fidèle de ses identités musicales et dramatiques. Autrement dit, Gluck observe le divertissement comme un outil capable de lui offrir des qualités absentes de son langage « réformé ». À propos des danses plus particulièrement, Jean-Georges Noverre indique dans les toutes premières lignes de la lettre XXII : « La composition des ballets de l'opéra exige, à mon gré, une imagination féconde et poétique¹⁸⁰. ». L'imagination « poétique » interpelle, car, si elle est loin d'être incompatible avec le drame, elle ne lui est tout de même pas immédiatement principale. Or, la scène des Champs-Élysées, grâce au divertissement, obtient l'émergence d'un temps poétique, c'est-à-dire élevé et idéal.

Par ailleurs, Chabanon dans son chapitre sur la danse explique que pour les Anciens, l'art du geste pouvait être aussi convaincant et éloquent que celui de la parole. Il parle alors de « langue *oculaire* » : « moins claire que l'autre dans plusieurs de ses parties, [elle] sera aussi

¹⁷⁹ CAHUSAC, Louis de, « Divertissement », *op. cit.*, p. 1069.

¹⁸⁰ NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris : Leopold Collin, 1807 (éd. orig. Lyon et Stuttgart, 1760), p. 273.

plus expressive dans tout ce qui sera d'intuition naturelle¹⁸¹. » Le naturel gluckiste correspond tout à fait à cette conception de la danse : les Champs-Élysées ne sont pas l'exposition d'un cadre supérieur parce que divin et pittoresque, mais supérieur parce que représentant d'un bonheur évident et immédiat¹⁸².

Dans le cas présent, Gluck est assez proche de Philippe Quinault, ou tout au moins de l'image que la fin du XVIII^e siècle peut se faire du librettiste :

« Quinault (...) travailloit pour les plaisirs d'un Roi magnifique et d'une Cour galante qui n'étoient occupés que de danses et d'amusemens. Avant l'invention de l'Opera on exécutoit des Ballets mêlés de chant, dont nos Rois, les Princes, les Princesses et toute leur Cour étoient communément les principaux Acteurs. Quinault imagina de multiplier ces fêtes, toujours à la mode, en les liant par une action générale, qui, divisée en cinq actes, améneroit cinq différens ballets. Il s'occupa moins à rendre cette action vraisemblable et intéressante que propre à amener des danses de différens genres, le spectacle des décorations et celui du jeu des machines¹⁸³. »

Le divertissement devient l'élément fondateur de la scène avant que d'être une simple greffe superposée au canevas déjà très uni et fini de la version italienne¹⁸⁴.

L'organisation générale du divertissement est enfin tout à fait étudiée. Tout d'abord, il est placé au milieu de l'acte II, au cœur de l'opéra, à la fois indispensable et totalement entouré par le reste du drame. D'autre part il évite la fin d'un acte, en corrélation avec l'avis de du Roulet : « Si le sujet que l'on traite demandoit d'introduire la danse dans le cours de l'action, je pense qu'on ne peut être trop attentif à la placer de manière que les actes où on la fait entrer ne soient jamais terminés par un ballet¹⁸⁵. » Par ailleurs, malgré l'apparente continuité de la scène, des jeux d'autorité entre les différentes pièces permettent plusieurs découpages possibles, croisant et offrant différentes directions à la scène. La scène peut être tout d'abord conçue comme un tableau fixe et homogène, bâtie à partir d'une introduction dansée, puis d'une forme à ritournelle ponctuée par les refrains assurés par le chœur¹⁸⁶. Cependant, l'air « Quel nouveau ciel » peut être observé comme une rupture avec les premières pièces de la scène, relançant le drame dans l'impatience de voir apparaître

¹⁸¹ CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸² Du Roulet note dans son chapitre consacré aux fêtes et à la danse que la danse est « l'expression naturelle de la joie du peuple. », dans DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra, op. cit.*, p. 42.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁸⁴ L'aspect générateur est d'ailleurs accentué par l'insertion des pièces ajoutées en amont de la scène.

¹⁸⁵ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra, op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁶ Nous avons évoqué plus haut cette possibilité en pensant qu'elle permettait d'accentuer la solitude d'Orphée en même temps qu'elle rappelait le système de double expression.

Eurydice. L'insertion des pièces parisiennes entre le ballet initial d'*Orfeo* et l'air « *Che puro ciel* » définit l'air « Quel nouveau ciel » non plus comme l'ouverture d'une scène mais comme une rupture ou tout du moins un élément contradictoire. Le secours de du Roulet est à nouveau utile :

« je crois qu'il faut que le Poète s'applique avec le plus grand soin à interrompre son divertissement par quelque événement principal, qui changeant tout-à-coup la situation des personnages, réveille et ranime l'attention. D'ailleurs cette interruption musicale fera naître un contraste musical toujours d'un grand effet s'il est bien saisi par le Musicien¹⁸⁷. »

L'air « Quel nouveau ciel » est bien plus mis en valeur que dans la version italienne : les pièces qui le précèdent sont à la fois une préparation à la peinture des Champs-Élysées tout autant qu'un espace contre lequel l'air pourra s'élever comme objet de rupture :

Découpage partition Lemarchand, 1774	Scène envisagée comme un tableau fixe et homogène	Scène envisagée avec l'air « Quel nouveau ciel » comme rupture centrale
Danse (ABA) Air de ballet	Danse (ABA) Air de ballet	Danse (ABA) Air de ballet
Air et chœur « Cet asile aimable et tranquille »	Air et chœur « Cet asile aimable et tranquille »	Air et chœur « Cet asile aimable et tranquille »
Récitatif d'Orphée « Quel nouveau ciel »	Récitatif d'Orphée « Quel nouveau ciel »	Récitatif d'Orphée « Quel nouveau ciel »
Chœur « Viens dans ce séjour paisible »	Chœur « Viens dans ce séjour paisible »	Chœur « Viens dans ce séjour paisible »
Danse	Danse	Danse
Récitatif d'Orphée « Ô vous ombre que j'implore »	Récitatif d'Orphée « Ô vous ombre que j'implore »	Récitatif d'Orphée « Ô vous ombre que j'implore »
Chœur « Près du tendre objet » (matériel musical du chœur « Viens dans ce séjour paisible »)	Chœur « Près du tendre objet » (matériel musical du chœur « Viens dans ce séjour paisible »)	Chœur « Près du tendre objet » (matériel musical du chœur « Viens dans ce séjour paisible »)

Danse	Chœur	Récitatif
-------	-------	-----------

Tableau n°5 : Découpages dramatiques de la scène des Champs-Élysées (*Orphée*,
acte II)

¹⁸⁷ DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, op. cit., p. 42-43.

L'importance donnée au divertissement de la scène des Champs-Élysées n'est pas innocente de la part de Gluck. Si une partie du public a pu avec ironie qualifier la scène de demi-Castor¹⁸⁸, c'est parce que la référence aux conventions de la tragédie lyrique était immédiate pour tout parisien de l'époque¹⁸⁹. Il semble impossible que Gluck ait pu ignorer la filiation, sans compter qu'il se pourrait qu'il ait entendu une représentation de *Castor et Pollux* lors de son séjour en France en 1764, avec Sophie Arnould dans le rôle de Télétaire¹⁹⁰. En sacrifiant à la tradition française, Gluck ne fait que permettre une meilleure compréhension du drame « réformé » et consolider la cohésion de son ouvrage. Car en dehors des problèmes liés à l'intégration des nouvelles pièces, il fallait faire en sorte que les numéros d'action pensés pour la concision d'*Orfeo* ne se trouvent ni dilués ni disproportionnés dans le cadre plus large de la partition parisienne. Par conséquent, Gluck construit les Champs-Élysées certes pour consentir au public un élément qu'il exige¹⁹¹, mais aussi pour installer un temps lisse et suspendu qui, par contraste, dynamise et relance les scènes linéaires où l'action du drame italien se trouve concentrée.

C. « Fonction d'écluse dramatique »

Dans son travail d'adaptation de l'*Orfeo* viennois, Gluck jongle entre des scènes qu'il tente de conserver fidèlement, comme la scène funèbre du début, des scènes qu'il manipule partiellement afin de les améliorer comme la première scène de l'acte III, et des scènes qui sont absolument refondues pour les besoins de Paris, comme la fin du premier acte. Les divergences stylistiques qui apparaissent alors entre les scènes ne sont pas compatibles avec l'idée de réforme dramatique, et Gluck doit mettre en place des compromis, c'est-à-dire des pivots capables de soutenir et d'assouplir le drame. L'utilisation du compromis ne se limite cependant pas à la manipulation de « rustines ». Comme le souligne Daniel Heartz, la construction originelle d'*Orfeo* est déjà un compromis effectué entre le passé compositionnel

¹⁸⁸ Après la première représentation d'*Orphée*, la *Correspondance littéraire* note : « Beaucoup de gens mettent cependant le ballet des Champs-Élysées, de *Castor*, fort au-dessus de celui qui se trouve au second acte d'*Orphée*, et qui est dans le même genre. Ce parallèle a fait dire que ce nouvel opéra n'était qu'un demi-Castor. » GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, op. cit.*, août 1774, tome VIII, p. 390-392, p. 391.

¹⁸⁹ LA LAURENCIE, Lionel de, *op. cit.*, p. 91.

¹⁹⁰ HEARTZ, Daniel, *Music in European capitals : the galant style, 1720-1780*, *op. cit.*, p. 802.

¹⁹¹ Le public a reproché à la première version d'*Iphigénie en Aulide* le manque de divertissements, et Gluck a certainement dû retenir cet élément dans la construction d'*Orphée*.

de Gluck, les idées nouvelles de Calzabigi influencées par les Lumières françaises, et les conditions viennoises de l'époque, à commencer par l'influence du castrat Guadagni¹⁹². Mais les compromis mis en place dans l'*Orphée* de 1774 sont de nouvelle nature et sont à dissocier des concessions faites pour plaire au public parisien. Et en ce qui concerne plus spécifiquement les compromis destinés à soutenir l'architecture métissée de l'ouvrage, la création de zones intermédiaires est particulièrement intéressante. La formulation « zones d'écluses » que nous proposons sera retenue ici parce qu'elle permet de désigner le processus de passage entre deux scènes d'esthétiques différentes.

Le récit « Divinités de l'Achéron » provient du récit « *Numi ! Barbari Numi* » et se situe à la fin de la scène 2 de l'acte I. Il sépare la scène de déploration au tombeau d'Eurydice de la rencontre avec l'Amour bienveillant. La scène de déploration est assez fidèle à la version italienne. En revanche, le dialogue avec l'Amour est entièrement refondu, délaissant le long déroulement en *recitativo secco* pour une scène d'action dans laquelle récits et airs se croisent et s'imbriquent. Le récit « *Numi ! Barbari Numi* » fonctionnait assez bien dans la version viennoise, et aurait pu être intégré à dans la version française avec assez peu de retouches. Mais enchâssé entre une scène à peu près conservée et une scène totalement modifiée, le récit doit être sacrifié en tant qu'entité dramatique pour assurer désormais la fonction de pivot.

Aussi bien dans la version italienne que dans la version française, le récit est construit en trois sections. Dans un premier temps, Orphée rappelle le caractère effrayant des Enfers. Il repense ensuite à Eurydice, se demandant comment la mort a pu oser la choisir. Après avoir une nouvelle fois invectivé les Dieux, Orphée invoque la mort pour retrouver son amante. Les deux versions respectent le découpage littéraire en trois sections mais organisent différemment le matériau musical. Dans la version italienne, chacune des trois sections énonce une période de trémolos énergiques à l'orchestre, suivie d'une cadence soudainement suspendue. La version française reprend la dualité frénésie/aparté mais en l'organisant au sein d'une opposition plus large : deux sections agitées encadrent une période suspendue.

¹⁹² HEARTZ, Daniel, « From Garrick to Gluck : the Reform of Theatre and Opera in mid-Eighteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association*, n°94, 1967-1968, p. 111-127, p. 122.

Version italienne				Version française			
Forme	Sections internes	Mesures	Tonalités	Forme	Sections internes ¹⁹³	Mesures ¹⁹⁴	Tonalités
A	Première section agitée	1 à 8	<i>Sol</i> mineur	A	Première section agitée	1 à 9	<i>Sol</i> mineur, <i>do</i> mineur, <i>ré</i> mineur
	Première suspension	8 à 9	<i>Fa</i> mineur				
B	Deuxième section agitée	10 à 11	<i>Sol</i> mineur	B	Suspension	9 à 17	<i>La</i> mineur, <i>fa</i> mineur, <i>do</i> , mineur
	Deuxième suspension	12 à 13	<i>Sol</i> mineur				
	(Transition)	14 à 15	<i>Ré</i> mineur				
C ¹⁹⁵	Troisième section agitée	16 à 18	<i>La</i> mineur	A'	Deuxième section agitée	18 à 23	<i>Sol</i> mineur, <i>ré</i> mineur, <i>la</i> mineur
	Troisième suspension	19 à 21	<i>La</i> mineur				

Tableau n°6 : Comparaison entre le récit d'Orfeo « *Numi ! barbari Numi* » (*Orfeo*, I, 1.), et le récit d'Orphée « Divinités de l'Achéron » (*Orphée*, I, 2)

Finscher juge que le récit « Divinités de l'Achéron » ne ferme plus la scène comme pouvait le faire le récit italien, sans pour autant ouvrir sur la scène suivante¹⁹⁶. En effet, Gluck

¹⁹³ Forme et sections internes fusionnent. La gestion de la section « transition » participe également à cette démarche de fusion. Il était difficile de la relier tout à fait à la troisième section de la version italienne alors qu'elle se trouve tout à fait assimilée à la dernière partie de la version parisienne. On remarque d'ailleurs que, dans la partition italienne, cette section annexe est déjà la manifestation de la forme circulaire de la version française. En effet, en exposant une interjection d'Orphée sans accompagnement et en anticipation d'une section agitée, Gluck reproduit le schéma de la première partie animée. De cette façon, la forme ABA' est sous-entendue.

¹⁹⁴ Il est difficile de proposer un découpage clair des sections internes de la version parisienne tant Gluck cherche à travailler sur le « camouflage » des transitions. Les sections se succèdent par enjambements. D'une certaine manière, ce procédé rejoint le principe de fusion évoqué pour la section « transition ».

¹⁹⁵ La structure générale pourrait également être envisagée suivant un découpage A – A' – A'' puisque les trois sections s'alignent sur la même structure.

¹⁹⁶ FINSCHER, Ludwig, *op. cit.*, p. XXVI.

semble détacher le récit français des deux scènes qui l'entourent afin de le rendre autonome et favoriser le passage d'un tableau à l'autre. Cela dit, le récit se construit en fait sur une double identité, unissant l'essence des deux scènes : la scène de déploration qui le précède est un espace cérémoniel pour le développement sans fond de la douleur ; le dialogue avec l'Amour est une scène d'action, rompant avec l'énergie étirée du début d'acte au profit d'un resserrement du temps dramatique. Bien sûr, les scènes italiennes portaient les germes de ces différences dramatiques mais elles ne manifestaient pas une opposition telle qu'elles dussent être séparées par une zone pivot. Or, le nouveau récit français maintient son autonomie tout en convenant à l'esthétique des deux scènes qui l'entourent : l'écriture agitée appelle l'action de la scène suivante, et la forme stable et ordonnée retient la première expression des sentiments. Dans son article « Monologue », Rousseau écrit : « C'est dans les Monologues que se déploient toutes les forces de la Musique ; le Musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie, sans être gêné dans la longueur de ses morceaux par la présence d'un Interlocuteur¹⁹⁷. » Bien sûr, la dimension du récit ne permet pas ici de parler de monologue, mais la notion d'absence d'interlocuteur introduite par Rousseau trouve un écho dans l'essence même du numéro. Le monologue doit avoir un caractère d'étanchéité avec l'extérieur afin d'exposer au mieux la psychologie du personnage. De la même manière, le récit « Divinités de l'Achéron » doit s'assurer une autonomie afin de convaincre dans sa fonction de passage.

Du point de vue plus général de l'acte, le récit « Divinités de l'Achéron » permet la mise en place d'une nouvelle symétrie. De part et d'autre de l'acte, l'ouverture et l'air d'Orphée « L'espoir renaît dans mon âme » proposent deux moments de brio auxquels le récit vient répondre. Puisque le personnage d'Orphée ne se suffit plus du *cantabile* italien de 1762 et nécessite le recours à l'adresse technique, le récit « Divinités de l'Achéron » devient le lieu central d'exposition d'une vaillance en construction, permettant du même coup une symétrie parfaite dans l'architecture de l'acte I¹⁹⁸. La symétrie permet donc d'un côté une plus grande stabilité des structures dramatiques et d'un autre une mobilité psychologique plus souple du personnage. Les carrures du récit accompagné italien sont trop étroites pour le déploiement d'une vocalité brillante, ce qui incite Gluck à mettre en place un artifice de forme. En effet,

¹⁹⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Monologue », *DM, op. cit.*, p. 301.

¹⁹⁸ La Laurencie écrit à propos du récit : « il s'affiche beaucoup plus agité et plus violent que les récitatifs antérieurs. On sent que la force vitale du héros se tend toujours davantage. », dans LA LAURENCIE, Lionel de, *op. cit.*, p. 248.

les aménagements portent bien plus sur l'élargissement des carrures que sur le développement vocal, mais à eux seuls ils servent à mettre en scène une énergie vocale propulsée.

Enfin, c'est la fonction même du récit « Divinités de l'Achéron » qui est modifiée. Avec l'ajout de l'ariette « L'espoir renaît dans mon âme » et le superbe trio « Tendre amour » à l'avant-dernière scène de l'acte III, Gluck introduit des airs d'action, de passage, afin de favoriser la mutation de l'*Orfeo* en tragédie lyrique. En effet, la pastorale de 1762 peut se définir selon les codes de l'églogue, c'est-à-dire, suivant l'exposé de Jaucourt dans l'article « Églogue » (*Belles-Lettres*) de l'*Encyclopédie*¹⁹⁹, en référence à un temps lâche et distendu favorisé par le bonheur des bergers. Mais le passage à la tragédie lyrique nécessite la mise en place d'un temps d'action. L'extase de certains numéros de la version italienne doit alors céder la place à l'énergie de la tragédie classique racinienne, parvenue à Gluck par l'intermédiaire de Diderot. Et il est étonnant de constater que le compositeur atteint cette mobilité du drame par l'apaisement du récitatif accompagné. Fait tout aussi étonnant, l'attention portée à la dynamique d'action s'accompagne d'un renforcement du débat intérieur. Raphaëlle Legrand explique²⁰⁰ que les formes à refrain utilisées dans *Orfeo* facilitent la réflexion personnelle. Et même si le récit « Divinités de l'Achéron » ne peut être strictement assimilé à une forme à refrain, la structure tripartite close et encadrée par deux sections jumelles favorise la focalisation sur le débat intérieur d'Orphée. Au fond, il s'agit de la mutation d'une forme de provocation inhérente à *Orfeo* en une forme de fragilité. Le rôle d'*Orfeo* présente en effet un être beaucoup plus solide et confiant qu'Orphée. La ligne vocale le montre d'elle-même : alors qu'Orphée a recours à des prouesses techniques à la limite de ses possibilités pour charmer les Enfers, *Orfeo* n'a besoin que du charme de sa voix, qu'il laisse s'étirer au long d'une ligne *cantabile*. Or, le récit qui nous préoccupe présente la même dualité de caractères : la présence de cadences suspendues dans la version italienne fait référence aux cadences d'*aria*, installant l'interprète en position dominante de séduction. Pendant ce temps, Orphée s'enferme dans un discours clos, dont le personnage de l'Amour permet de sortir.

Si le récit « Divinités de l'Achéron » rend possible d'organiser l'architecture de l'acte en même temps que la mise en place de la psychologie d'Orphée, il faut bien reconnaître qu'il

¹⁹⁹ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Églogue » (*Belles-Lettres*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des lettres*, op. cit., vol. 5/17, p. 425-431, p. 427.

²⁰⁰ LEGRAND, Raphaëlle, « Introduction », *Orphée, Avant-Scène Opéra*, n°192, Paris : Premières loges, 1999, p. 10-12, p. 10.

se construit à partir de contraintes, de restrictions et de sacrifices. Béatrice Durand-Sendrail écrit :

« Paradoxalement, à suivre trop scrupuleusement les suggestions de Diderot sur le drame nouveau, Gluck l'a peut-être trahi. Toutes les idées réformatrices de Diderot sont en effet formulées dans des ouvrages sur la dramaturgie, et non sur la musique. Gluck a sans doute si bien assimilé la leçon de dramaturgie qu'il a pensé la musique en dramaturge au lieu de penser la dramaturgie en musicien. On a l'impression qu'il a interprété la nécessité de concevoir une musique dramatique comme une soumission de la musique au texte et aux impératifs narratifs, à leur rythme et à leur progression. Les impératifs dramaturgiques sont peut-être pensés en termes de limitation, de restriction pour la musique²⁰¹. »

En même temps, n'est-ce pas un peu grâce à cette volonté de contraindre le langage que Gluck accède à une expression plus pure et plus intense de la douleur ? Le *Journal de Paris* note, certainement à propos d'*Iphigénie en Tauride* : « Peintre des passions et souverain du cœur, / Tu sus franchir, en dépit de l'erreur, / Les bornes qu'à ton Art l'usage avait prescrites ; / Et ton génie éludant ses limites, / D'un art nouveau tu devins l'inventeur²⁰². » C'est donc bien un jeu d'équilibre que Gluck organise, sacrifiant une partie de son langage pour accéder à une écriture plus charnelle, en accord avec une théorie de l'imitation en pleine mutation.

Le passage de l'imitation des passions à l'expression de celles-ci se matérialise par un nouveau traitement du texte dont le langage harmonique est le révélateur. La version viennoise privilégie la dissonance de l'harmonie sur celle de la modulation²⁰³. Quatre modulations parcourent le récit animé essentiellement par des accords de septièmes diminuées. Au moyen de ce parcours harmonique un peu raide, Gluck obtient le maintien d'une tension perpétuelle dont l'énergie est renouvelée, cependant, par les changements de tonalité²⁰⁴. Dans la version française, on ne compte pas moins de neuf tonalités, soutenues

²⁰¹ DURAND-SENDRAIL, Béatrice, *Écrits sur la musique*, Paris : JC Lattès, 1987, p. 22.

²⁰² Non signé, « Vers à M. le chevalier Gluck, à l'occasion de la brochure intitulée : *Entretiens sur l'état actuel de l'opéra* », *MR*, p. 467, poème inséré dans le *Journal de Paris*, le 7 juillet 1779.

²⁰³ Patrick Taïeb considère d'ailleurs que « L'harmonie de Gluck se caractérise par une accentuation de la fonction tonale de l'harmonie. », dans TAÏEB, Patrick, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris : SFM, 2007, p. 255. Cette conception de l'harmonie semble s'être imposée au compositeur au fur et à mesure de sa carrière, trouvant d'ailleurs un accomplissement dans la gestion architecturale des tonalités dans *Iphigénie en Tauride*.

²⁰⁴ L'air d'Orphée « Quel nouveau ciel » témoigne également d'une pensée tonale plus affirmée. La version française de l'air supprime la dernière section italienne. Or, si les premières parties de l'air italien déroulaient un parcours tonal autour de la tonalité de *do* majeur, la dernière en revanche glissait plus franchement vers le monde de *la* mineur. En ne conservant pour Paris que les premières sections, Gluck maintient l'apparence d'un parcours tonal mobile et prospectif, tout en assurant une forme d'unité par l'utilisation d'un *do* majeur comme tonalité de référence.

non pas par la septième diminuée qui tombe en disgrâce, mais par la septième de dominante, dont Gluck explore les renversements. La tension autrefois permanente et finalement d'intensité moyenne, c'est-à-dire baroque, est remplacée par un discours plus mobile. Par exemple, la première section du récit italien est appuyée sur la septième diminuée du ton de *sol* mineur puis sur l'exploitation du VIème degré, exposé au premier renversement sur plus de deux mesures. Gluck tente de perturber l'auditeur par une nappe harmonique étirée qui refuse le rapport tonique-dominante. Dans la version française, la résolution de la première septième diminuée intervient rapidement pour faire place à des modulations qui portent chacune des interjections adressées aux Enfers : « Vous qui dans les demeures sombres faites exécuter les arrêts de Pluton », puis « Vous que n'attendrit point la beauté, la jeunesse » :

291

Orfeo

Nu-mi bar-ba-ri nu-mi d'A - che-ron - te e d'A - ver - no

Réduction d'orchestre

poco f

pal - li - do a - bi - ta - tor, la di cui ma - no a - vi - da del - le mor - ti

mai dis - ar - mo, mai trat - te - ner non sep - pe bel - tà ne gio - ven - tù

143

Orphée

Di-vi-ni-tés de l'A-ché-ron, mi-nis-tres re-dou-tés de l'em-pi-re des

Réduction d'orchestre

f

om-bres vous, qui dans les de-meu-res som-bres, fai-tes ex-é-cu-ter les ar-rêts de Plu-

ton vous que n'at-ten-drit point la beau-té la jeu-nes-se.

v

Exemple musical n°3 : Comparaison entre la première phrase du récitatif d’Orfeo « *Numi ! barbari Numi* » et celle du récitatif d’Orphée « Divinités de l’Achéron » (GLUCK, Christoph Willibald, *Orfeo ed Euridice*, SW, scène I, 1, p. 38, mesures 291 à 299 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, SW, scène I, 2, p. 38-39, mesures 143 à 151)

Paradoxalement, ces dernières attentions portées au texte sont des attentions moins figuralistes que psychologiques, favorisant une définition plus convaincante de la fragilité du rôle d’Orphée. En effet, Gluck dresse un tableau de l’état nerveux du chanteur de la Thrace, quand la version italienne cherche à mettre en valeur certains mots isolés. La mise en place d’une construction à partir des tonalités plutôt qu’à partir des successions d’accords finit d’installer la stabilité déjà portée par le renforcement des symétries. Les carrures peuvent alors s’élargir, comme en témoigne le regroupement des apartés cadentiels de la version

italienne en une section centrale et réflexive dans la version parisienne²⁰⁵. Les contraintes évoquées plus haut n'engendrent-elles pas ici le propre rejet d'un *Sturm und Drang* autrefois révélateur de la puissance dramatique du compositeur, lorsqu'il travaillait à *Don Juan* et *Orfeo* ? Dans sa recherche de compromis, Gluck maintient le matériau agité du récit italien, tout en lui conférant une nouvelle maturité formelle, non pas au contact des conventions parisiennes, mais par le choix de ses propres contraintes.

III. RENFORCEMENT ET PRÉCISION DE LA PEINTURE DES SITUATIONS DRAMATIQUES : REPRÉSENTATION DE LA MANIPULATION COMME MOYEN D'EXPRESSION

Les aménagements vocaux et dramatiques concourent à modifier la peinture psychologique des personnages, et tout particulièrement le rôle d'Orphée. Revenons à l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs » afin d'observer comment en général la nouvelle mouture du drame permet aux modifications mélodiques apportées à l'air de définir le caractère d'Orphée avec plus de précision. L'air se construit sur le principe évoqué au cours du chapitre sur la « traduction musicale », c'est-à-dire à partir de la réunion de deux forces. Plus précisément, il s'agit de jouer sur la duplicité du personnage : aux portes des Enfers, Orphée balance entre sincérité et artifice, utilisant l'expression de sa douleur – le génie, l'inspiration – comme outil véritable de manipulation des furies – le savoir-faire²⁰⁶. Dans la version italienne déjà, la scène des Enfers met en avant le jeu sur la dualité. La mise en place d'un théâtre dans le théâtre, plus précisément d'une scène musicale dans un opéra, permet au spectateur de mieux saisir la double fonction des qualités vocales d'Orphée, entre expressivité et stratégie. D'ailleurs, le parcours tonal, ingénieusement conduit par Orphée, montre à quel point l'ensemble de la scène a été conçu comme une mise en lumière des qualités stratégiques

²⁰⁵ La transformation des *cadenza* en une phrase de récit reproduit le modèle évoqué plus haut dans l'air d'Orphée « Quel nouveau ciel ». On remarque à nouveau que ce procédé est utilisé dans le cadre d'une écriture qui tend vers le récit accompagné.

²⁰⁶ La Laurencie évoque une autre dualité entre un Orphée « chantre divin » et un Orphée « homme désespéré » : « À l'artiste échoient les airs, les lieder strophiques, où la beauté de la forme musicale en soi l'emporte sur le sentiment exprimé ; à l'homme appartiennent les récitatifs d'où la douleur d'un malheureux, ses faiblesses et sa passion peuvent jaillir de façon aussi réaliste qu'émouvante. », dans LA LAURENCIE, Lionel de, *op. cit.*, p. 249-250.

d'Orphée triomphant des furies²⁰⁷. Mais il faut bien reconnaître qu'avant d'être construite à partir de l'idée de manipulation, la scène des Enfers est régie par les codes de la terreur. *Don Juan* avait été créé un an avant *Orfeo*, et l'expression du terrible qui habitait le ballet sous une forme spectaculaire devait encore servir de clef de voute pour la scène des Enfers. La terreur est bien sûr très présente dans la version parisienne, mais alors que la tradition du divertissement français aurait dû développer l'aspect spectaculaire, le sentiment de la terreur devient plutôt celui d'une horreur psychologique²⁰⁸.

Le glissement de nature de la terreur provient en partie des nouveaux aspects donnés à la voix dans le drame en général. L'appropriation du *cantabile* par la déclamation ainsi que le développement de la virtuosité pour les besoins d'élargissement de l'œuvre font d'Orphée un personnage plus humain, tout au moins dans un certain sens néoclassique²⁰⁹. En effet, les modifications apportées au traitement vocal vont dans le sens du renforcement d'une peinture virile et énergique. La transmission des valeurs morales s'effectue alors, comme dans la peinture de David, par une identification plus forte et troublante avec les personnages représentés. L'adéquation à une forme de néoclassicisme est peut-être d'ailleurs ce qui permet le passage du *Sturm und Drang* au réemploi du merveilleux. L'écriture finalement assez germanique est nécessaire au moment de la composition de *Don Juan* car elle est avant tout l'idée d'une émancipation de la musique instrumentale. Douze ans plus tard, dans le contexte très parisien, la musique de la scène des Enfers représente cette fois-ci un enjeu pour la manipulation du merveilleux. Dans sa *Lettre sur les drames-opéra*, du Roulet ne se positionne pas contre. Il signale cependant que son utilisation doit se faire dans le respect des versions antiques des mythes. Lorsque le sujet que l'on souhaite représenter sur scène fait intervenir le merveilleux dans sa version antique, alors le poète peut à son tour l'intégrer à son

²⁰⁷ KAUFMANN, Harald, *op. cit.*, p. 160-162.

²⁰⁸ Il faut dire que la peinture des scènes de folies (comme le monologue de Clytemnestre à la scène 6 de l'acte III d'*Iphigénie en Aulide*) est plus saisissante que les représentations physiques du désordre où, il faut bien l'avouer, Gluck fait preuve de métier plutôt que de génie (comme la scène de tempête au début d'*Iphigénie en Tauride*).

²⁰⁹ Nous rencontrons ici l'avis de Rushton. Pour lui, l'Orphée parisien, que l'on souhaite rendre plus humain en le confiant à un ténor, est moins caractérisé que son jumeau viennois. Dans RUSHTON, Julian, *Music and drama*, *op. cit.*, p. 80 : « The make Orpheus human – the usual argument for tenor – damages the characterization and ruins the best music without rescuing the final act ». Nous traduisons : « Le fait de rendre Orphée plus humain – l'argument habituel utilisé pour défendre la version pour ténor – porte atteinte à la caractérisation du personnage et détruit la meilleure musique sans sauver le dernier acte. ». Le renforcement de l'humanité ne s'accompagne-t-il pas, en cette fin de XVIII^e siècle, d'un affaiblissement des caractérisations ? Lorsque Snyder considère que la pensée musicale de Grimm renvoie à une « humanité idéale », nous sommes enclin à penser que le néoclassicisme – forme d'humanité idéalisée – impose de délaissier la peinture du détail pour celle des passions fortes. Dans SNYDERS, Georges, *op. cit.*, p. 106.

action. Ce n'est au fond qu'une question de vraisemblance²¹⁰. La terreur liée aux furies n'est plus un spectacle en priorité, elle est un élément de l'action et par conséquent un terrain pour la manifestation des enjeux psychologiques. D'ailleurs, l'intégration du ballet des furies de *Don Juan* à la fin de la scène des Enfers témoigne du recul pris par rapport au *Sturm und Drang*. La violence du ballet est totalement assumée et réinjectée, favorisant le réalisme de l'expression de l'effroi²¹¹, désormais plus ressentie que peinte²¹². La scène infernale glisse plus que jamais vers une scène de combat intérieur, et l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs » vers un délicieux moment de manipulation.

Si les vocalises favorisent une forme de détachement dramatique – la superposition d'une scène musicale à l'intérieur d'un drame musical – elles opèrent également un autre dédoublement, musical cette fois, par le basculement définitif de l'air du côté de la musique de concert. Dans son article consacré aux reprises du *Devin du village* en 1777, Olivier de Corancez note : « si pour le concert le Compositeur peut à son gré prodiguer toutes les richesses de l'art, et faire briller dans une ariette détachée le gosier du Chanteur, il perd cette liberté dans la composition d'une pièce de Théâtre²¹³. » Et même s'il ne s'agit, dans le cas d'Orphée, que de courtes vocalises, cela n'empêche pas le public parisien d'associer les mélismes à la musique de concert : prise de recul par rapport à l'action, disparition du personnage au profit du chanteur, représentation d'Orphée se mettant lui-même en scène. Nous savons à quel point la musique de Gluck ne peut fonctionner que dans le cadre du théâtre²¹⁴. On peut en conclure alors que le compositeur ne peut avoir recours à une écriture de concert qu'afin de répondre à ses besoins dramatiques. Enfin, si l'on fait intervenir une fois de plus la conception imitative de la musique qui est celle de Rousseau, tout se complique encore, car il semblerait que la duperie d'Orphée soit en accord avec les principes naturels du chant : « Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du

²¹⁰ DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, op. cit., p. 35.

²¹¹ Le réalisme ressenti est aussi celui de l'emprise de Gluck sur les spectateurs. À propos des célèbrissimes impressions de Julie de Lespinasse, Udine note : « Mlle de Lespinasse nous conserve, en maints endroits de sa correspondance, le souvenir de cet enivrement, ou, comme on dirait aujourd'hui, de cette intoxication artistique. », dans UDINE, Jean d', op. cit., p. 80. L'expression de la manipulation est davantage celle de la confusion psychologique que celle de la représentation des péripéties d'un stratagème.

²¹² Rushton considère que la danse des furies n'a cependant pas sa place ici puisque Orphée a vaincu les furies (RUSHTON, Julian, *Music and drama*, op. cit., p. 43). Cependant, la danse des furies n'est-elle également le moment où la tension accumulée pendant toute la scène des Enfers peut enfin se résoudre ?

²¹³ CORANCEZ, Olivier de, *Journal de Paris*, lundi 10 février 1777, p. 4.

²¹⁴ « La musique de Gluck est si véritablement dramatique, que ses airs et ses scènes qui font le plus grand effet sur le théâtre paraissent froides, rudes dans un concert » Cette citation extraite de la *General history of music* de Burney est reproduite et traduite par Prod'homme dans PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *Christoph Willibald Gluck*, Joël-Marie Fauquet éd., Paris : Fayard, 1985 (éd. orig. 1948), p. 369.

Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur²¹⁵. » Quoiqu'il en soit, la mise en œuvre d'une scène de manipulation ne fait que renforcer, aussi étrange que cela puisse paraître, la peinture authentique du personnage d'Orphée²¹⁶.

À titre de comparaison, *Sémiramis*²¹⁷ de Voltaire offre aussi une scène de manipulation, à la scène 7 de l'acte II. Souhaitant épouser Arzace qu'elle a fait venir à sa cour et dont elle ne sait pas encore qu'il est son fils, Sémiramis cherche à endormir les craintes du premier ministre malintentionné, Assur, en lui faisant croire qu'elle s'est décidée à l'épouser et à lui offrir ainsi le titre de roi. Les personnages d'Orphée et de Sémiramis se rejoignent dans une même mise en œuvre de manipulation²¹⁸. Tous deux feignent de s'abaisser au niveau des adversaires qu'ils cherchent à circonvenir ou, plus exactement, à flatter²¹⁹. Il est d'ailleurs amusant que ce procédé soit ironiquement relevé par le baron Paul Henri Dietrich d'Holbach comme la première des règles à respecter pour être un bon courtisan : « Le grand art du courtisan, l'objet essentiel de son étude, est de se mettre au fait des passions et des vices de son maître, afin d'être à portée de le saisir par son faible. Il est pour lors assuré d'avoir la clef

²¹⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Imitation », *op. cit.*, p.251.

²¹⁶ La peinture de la manipulation apparaît d'ailleurs à d'autres moments et notamment dans l'air « Quel nouveau ciel ». Or, à propos de cet air, chanté par Viardot, Tiersot écrit : « D'autre part, la gravité mélancolique de la voix de contralto semble convenir merveilleusement aux chants d'Orphée : les sons aigus du ténor rendraient-ils aussi parfaitement l'impression de son air d'entrée aux Champs-Élysées ? Cela cependant pourrait être : n'est-ce pas par de pareils sons que la voix de Renaud s'unit à la symphonie dans l'air analogue d'*Armide*. », dans TIERSOT, Julien, *Gluck, op. cit.*, p. 138-139. Renaud et Orphée s'unissent car ils sont tous deux victimes de manipulation, l'un par Armide, l'autre par les Champs-Élysées. En concevant l'air « Quel nouveau ciel » comme une nouvelle peinture de la manipulation dans le sens où Orphée est confondu, alors la symétrie entre les deux scènes de l'acte II se renforce encore. Notons que le rapport qui unit l'air « Quel nouveau ciel » avec l'air enchanté de Renaud est fréquemment relevé. Entre autres, RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 57-58, p. 105, et HORTSCHANSKY, Klaus, « *Vorwort* », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Armide, SW*, partition complète, p. VII-XXXV, p. XX et XXII. Enfin, rappelons que Renaud et Orphée relèvent de la filiation qui unit Traetta à Gluck via l'utilisation d'une même écriture descriptive, comme nous l'avons évoqué plus haut.

²¹⁷ Nous n'oublions pas que le ballet *Semiramis* de Gasparo Angiolini est construit à partir de l'œuvre de Voltaire. Cependant, pour Brown, lorsque Gluck compose le ballet, il pense davantage à la première héroïne qu'il a peinte pour Vienne (*La Semiramide riconosciuta*, 1748) qu'à celle du poète français. Dans BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna, op. cit.*, p. 336.

²¹⁸ Le recours à une scène de manipulation dépend des besoins du drame mais également et surtout de la nature des personnages. Si Orphée est, par essence, charme, Sémiramis n'a rien à lui envier : « Type de la reine dominatrice, du conquérant féminin, comme le furent les Amazones qui offrirent aussi prise au mythe à la même époque, Sémiramis ne se départit jamais de ses qualités de grande séductrice, elle qui incarne parfaitement un Orient de toutes les dérives sensuelles. », dans MARCHAL-NINOSQUE, France, « L'opéra et la tragédie devant la légende de Sémiramis au XVIII^e siècle », *Le livre du monde, Le monde des livres*, Mélanges en l'honneur de François Moureau, Gérard Ferreyrolles éd., Paris : PUPS, 2012, p. 217-230, p. 217.

²¹⁹ VOLTAIRE, *Sémiramis*, Paris : Le Mercier, 1749, p. 62, II, 7 : « Je vous fis, sans former un lien si fatal, / Le second de la terre, et non pas mon égal, / C'étoit assez, Seigneur, et j'ai l'orgueil de croire / Que ce rang auroit pû suffire à votre gloire. ».

de son cœur²²⁰. » Il peut paraître dérangent que Sémiramis s'use à manier de tels procédés, mais c'est justement parce qu'elle est reine qu'elle y est autorisée : « Cette crainte n'est pas honteuse au diadème, / Elle convient aux Rois, et surtout à vous-même ; / Et je vous apprendrai qu'on peut s'en s'avilir / S'abaisser sous les Dieux, les craindre et les servir²²¹. ». De la même manière, Orphée peut s'abaisser à utiliser le langage italien dénoncé par Gluck lui-même, parce qu'il est Orphée. L'absolutisme musical que revendique le chantre permet à chaque procédé vocal présumé corrompu d'être digne d'usage. La fonction même du personnage – de droit divin, pourrait-on dire – suffit à absoudre la corruption de l'outil, redéfinir son statut et justifier son utilisation, au nom de la défense d'une cause noble.

Dans son commentaire sur *Sémiramis*, Pierre-Jean-Baptiste Choudard, dit Desforges écrit, non sans ironie d'ailleurs, que Sémiramis « ne soutient qu'une seule fois l'idée que l'histoire nous en laisse, c'est dans l'explication qu'elle a avec Assur au second acte. » Il note également : « Sémiramis s'exprime dans cette Scène [II, 7] avec une dignité qui étonne Assur²²². » Sémiramis devient elle-même lorsqu'elle manipule, réunissant les notions d'artifice et de sincérité évoquées plus haut. De la même façon, Orphée se révèle dans les moments de ruse dramatique et de séduction musicale²²³. Et pour que cette séduction opère, Orphée a besoin d'éprouver la douleur de la perte d'Eurydice, ou, plus exactement, la souffrance de l'absence d'Eurydice²²⁴. N'est-ce pas au moment où Eurydice reparait que la

²²⁰ HOLBACH, Paul Henri Dietrich, baron d', *Essai sur l'art de ramper, à l'usage des courtisans*, dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, op. cit.*, décembre 1790, tome XV, p. 240-247, p. 245. On pense également au *Neveu de Rameau*. Ce dernier prend plaisir à se plaindre froidement de ne pas profiter assez de ses talents de manipulateur. Pour preuve de son génie, il en fait une démonstration brillante. Il imagine une scène dans laquelle il parvient à confondre une fille de bonne famille. La réaction du narrateur est très intéressante. Elle peint admirablement le trouble qu'une telle mise en scène de manipulation peut créer : « Je l'écoutais, et à mesure qu'il faisait la scène du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisait, l'âme agitée de deux mouvements opposés, je ne savais si je m'abandonnerais à l'envie de rire, ou au transport de l'indignation. Je souffrais. Vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater ; vingt fois la colère qui s'élevait au fond de mon cœur se termina par un éclat de rire. J'étais confondu de tant de sagacité et de tant de bassesse, d'idées si justes et alternativement si fausses, d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune. », dans DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau, op. cit.*, p. 635-637.

²²¹ VOLTAIRE, *op. cit.*, p. 63, II, 7.

²²² CHOUDARD, Pierre-Jean-Baptiste, dit Desforges, *Lettre critique, sur la tragédie de Sémiramis*, s.l. : s.n., s.d., p. 26-27. Il faut préciser que Desforges, en tant que librettiste d'opéra-comique, observe l'œuvre de Voltaire non pas dans ce qu'elle propose de modèle de tragédie, mais avec l'œil du dramaturge.

²²³ LA JONCHÈRE, Vénard de, *op. cit.*, p. 74-75 : « Les Orphées, et tant d'autres, dont les noms célèbres se sont conservés, ont dû, en partie, à la Musique la supériorité qu'ils avoient sur les autres hommes. C'est par les charmes de cet art qu'ils les attiroient à leur suite, les faisoient sortir des bois, où ils vivoient confondus avec les bêtes féroces, les réunissoient en sociétés, et formoient des Cités où ils maintenoient le bon ordre, par la force de l'éloquence, que la Poésie et la Musique, bien plutôt que la solidité du raisonnement, rendoient victorieuse d'esprits grossiers, et néanmoins susceptibles de sensations délicates. »

²²⁴ On rejoint Marchal-Ninosque lorsqu'elle explique que la Sémiramis de Voltaire est une « mère déchirée par les remords », dans MARCHAL-NINOSQUE, France, « L'opéra et la tragédie devant la légende de Sémiramis au XVIII^e siècle », *op. cit.* C'est parce qu'Orphée et Sémiramis sont éprouvés par la douleur qu'ils parviennent à construire une stratégie qui porte ses fruits. La réussite de la tentative de manipulation est à l'image de l'intensité de la douleur.

tendresse – créatrice – d’Orphée pour son amante est mise à mal ? Dukas va même jusqu’à écrire : « Dès que l’épouse d’Orphée est revenue au jour, la musique replie ses ailes²²⁵. » Par sa seule présence, Eurydice rompt le charme de l’amour idéalisé et fait taire l’art de son amant. De ce point de vue, la règle de silence imposée à Orphée par Cazabigi prend tout son sens, et Orphée ne peut s’exprimer, comme Écho par ailleurs, que dans l’extase d’un amour désincarné²²⁶. Orphée devient la victime d’Eurydice, elle-même responsable de sa seconde mort²²⁷.

La réaction des furies devant Orphée est semblable à celle d’Assur face à Sémiramis : « Quels discours étonnants ! quels projets ! quel langage²²⁸ ! » L’étonnement est le sentiment qui semble s’être régulièrement emparé des spectateurs d’*Orphée*, particulièrement devant l’acte II. L’auteur du « commentaire » que propose la *Correspondance littéraire* à l’issue de la première représentation d’*Orphée*, semble en effet décontenancé. Il signale qu’il a affaire à une musique inouïe dans laquelle toutes les fonctions conférées autrefois au matériau musical sont redéfinies par le génie de Gluck²²⁹. La musique échapperait donc au jugement de la raison et tiendrait de la sphère sacrée. Les courts mélismes d’allure improvisée de l’air « Laissez-vous toucher par mes pleurs », bien loin des vaillantes et viriles vocalises de l’acte I, sont justement une des manifestations du surnaturel, autrement qualifiées d’effet en tant qu’elles sont une « sensation produite [qui] paraît supérieure aux moyens employés pour l’exciter²³⁰. » Il est vrai que l’aménagement mélodique plutôt simple apporté par Gluck fonctionne bien, mais il est d’autant plus remarqué qu’il voit le jour dans une période où les pouvoirs de la mélodie sont estimés bien supérieurs à ceux de l’harmonie. Chabanon par exemple soutient clairement que le bon harmoniste n’est qu’un bon théoricien, alors qu’un bon mélodiste est un génie²³¹. En fin de compte, le caractère sacré provient moins des

²²⁵ DUKAS, Paul, *op. cit.*, p. 629.

²²⁶ Chabanon écrit sur les situations où l’on est porté à chanter naturellement : « c’est lorsqu’il est dans un état de calme, de bonheur, ou du moins dans une agitation si douce, que cet état a de quoi lui plaire. », dans CHABANON, Michel Paul Guy, *op. cit.*, p. 140. L’air « Laissez-vous toucher pas mes pleurs », concerné par les situations où le personnage décide de passer au langage chanté, représente véritablement une situation ambiguë, entre plaisir et souffrance. Si le personnage ne peut chanter naturellement que dans une situation de bien être, que penser du chant d’Orphée. Bien sûr le chant correspond à la nécessité de charmer les Enfers, mais n’est-il pas non plus un « état [qui] a de quoi lui plaire » ?

²²⁷ Kintzler explique même qu’il fallait qu’Eurydice soit coupable. Dans KINTZLER, Catherine, « Orphée, un mythe moderne », *Orphée, L’Avant-scène opéra, op. cit.*, p. 76.

²²⁸ VOLTAIRE, *op. cit.*, p. 63, II, 8.

²²⁹ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, op. cit.*, tome VIII, p. 390-392, p. 390-391. La redéfinition du matériau est à mettre en lien avec les transformations générées par la fonction-même du personnage d’Orphée, dont nous avons discuté plus haut.

²³⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Effet », *DM*, p. 191.

²³¹ CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 33.

solutions vocales proposées que du rapport de la nouvelle conception gluckiste du chant aux théories de l'époque sur la mélodie. La *Correspondance littéraire* qualifie l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs » de « mélodieux²³² ». Rousseau, en proposant comme définition du terme « mélodieux » : « qui donne de la mélodie²³³ », il nous ramène encore une fois à cette idée que l'air est de l'ordre de l'inspiration créatrice située entre génie et sacré²³⁴. Il faut noter enfin que le rôle d'Orfeo avait été écrit pour un castrat. Par conséquent, l'atmosphère surnaturelle naturellement dégagée par la présence de Guadagni devait, dans la version pour ténor, être prise en charge par les pouvoirs de la mélodie. Gluck parvient à rétablir l'illusion du surnaturel parce qu'il élabore l'enrichissement mélodique à partir des qualités vocales du chanteur Legros. Créateur du rôle d'Achille dans *Iphigénie en Aulide* quelques mois auparavant, Legros est aussi le créateur du rôle d'Orphée, dont les critiques attestent de sa soudaine métamorphose : « il y chante le rôle principal avec tant de chaleur, tant de goût et même tant d'ame, qu'il est difficile de le reconnaître, ou de ne pas regarder sa métamorphose comme un des premiers miracles qu'ait produits l'art enchanteur de M. Gluck²³⁵. »

Bien sûr la peinture des expressions est déjà totalement épanouie dans *Orfeo*, mais *Orphée* propose d'en renouveler la représentation en insistant sur son aspect plus humain que stylisé ou idéalisé. Pour cela, la communication entre les différents outils du drame est renforcée, appuyant les symétries dans l'acte I ou les oppositions de temps dramatique de l'acte II, et profitant du changement d'interprètes pour travailler sur une nouvelle écriture vocale. Les transformations apportées, qu'elles soient dramatiques ou purement musicales, convergent toutes vers l'affirmation d'un langage international. En cela, la démarche de Gluck se construit bien moins sur une restriction musicale et un rejet de l'*opera seria* que sur une mutualisation de tous les arts et une valorisation du patrimoine esthétique européen.

²³² GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire*, août 1774, Paris : Furne, 1830, tome VIII, p. 390-392, p. 390.

²³³ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Mélodieux », *DM*, p. 276.

²³⁴ On pourrait également se demander si le caractère mélodieux ne provient pas de l'opposition de caractère qui sépare Orphée des furies. André Ernest Modeste Grétry écrit : « Lorsqu'Orphée veut forcer le Ténare, l'air de Gluck ne satisfait pas davantage les spectateurs, qui attendent un prodige inouï en musique ; cet air paraît froid, et le serait effectivement, si les démons ne le réchauffaient par [de] leurs cris. Ce sont donc les diables qui opèrent fortement sur les spectateurs, et non Orphée : il fait naître, il est vrai, les oppositions qui frappent ; mais ne devrait-il pas frapper lui-même pour être acteur principal ? », dans GRÉTRY, André Ernest Modeste, *Mémoires ou essais sur la musique*, Bruxelles : Librairie-Imprimerie de la cour, 1829 (éd. orig. 1797), vol. 1/3, p. 241.

²³⁵ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire*, août 1774, Paris : Furne, 1830, tome VIII, p. 390-392, p. 391. Voir également FINSCHER, Ludwig, *op. cit.*, p. IX, XXI et XII, ou CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 102-103.

Picard écrit à propos d'*Orphée* que Gluck « se place aussi sous le signe de Rousseau et de l'idéal d'une musique immédiatement sensible à tous les cœurs, quelle que soit leur nationalité²³⁶. » La question du réemploi – c'est-à-dire le passage d'*Orfeo* à *Orphée* – en est le témoin car l'affirmation de la « réforme » ne passe pas par un durcissement des méthodes, mais au contraire par un retour des systèmes d'écriture proscrits²³⁷. La notion d'architecture est alors capitale, puisque le retour au métissage doit se faire sous l'autorité de l'unité dramatique. Gluck travaille à la fois sur le renforcement des identités structurelles et sur le compromis pour rendre possible la communication entre les formes. La question du réemploi pose alors la question de l'amélioration. *Orphée* de ce point de vue représente-il une version plus aboutie qu'*Orfeo* ? En réalité, le problème se pose autrement, car si *Orfeo* répond aux besoins esthétiques d'une réforme dramatique, *Orphée* est le fruit de contraintes temporelles et pragmatiques. *Orfeo* est davantage détaché des contingences matérielles et propose, de ce point de vue, un résultat plus universel. Cela dit, la carrière de Gluck l'a habitué à fonctionner à partir des conditions locales des théâtres. La prise en compte des contraintes est devenue un élément révélateur. L'obstacle permet au compositeur de se positionner face à son propre ouvrage et d'en observer les faiblesses, un peu à la manière de l'écriture en dialogue des philosophes des Lumières. Si la relation qui unit *Orfeo* et *Orphée* constitue une forme de dialogue, le lien qui relie les deux *Alceste* relève également du même ordre. Nous aurions pu choisir de traiter *Alceste* plutôt qu'*Orphée* dans cette observation de la notion d'universalité à travers l'adaptation de la « réforme » italienne, mais les questions que l'œuvre soulève nous éloignent en fait de cette problématique. En effet, la version française d'*Alceste* remanie profondément la version viennoise de telle sorte que les données parisiennes font perdre de vue les objectifs dramatiques de Calzabigi. D'autre part, la situation de manifeste qu'occupe *Orphée* offre à l'œuvre une fonction de repère à partir de laquelle les autres ouvrages de la « réforme » vont se positionner²³⁸. Lorsque Gluck écrit sur *Armide* que le public n'aura jamais

²³⁶ PICARD, Timothée, *Gluck, op.cit.*, p. 38.

²³⁷ De la même manière que la « réforme » nécessite de passer de Vienne à Paris, Burney n'a-t-il pas besoin de parcourir l'Europe pour renouveler la musicologie ? Dans NOIRAY, Michel, « Introduction », *Voyage musical dans l'Europe des Lumières, op. cit.*, p. 15.

²³⁸ Plus précisément, la position de manifeste se définit entre modèle et exception. Dans l'annonce d'*Armide*, La Harpe écrit « M. Gluck est, sans doute, un homme de génie, puisqu'il a fait *Orphée*, et dans ses autres Opéras, plusieurs morceaux dignes de son *Orphée*. », dans LA HARPE, Jean-François de, « Annonce de l'opéra d'*Armide* », *op. cit.*, p. 263. Si *Orphée* est considéré comme modèle (toute proportion gardée pour un anti-gluckiste tel que La Harpe), il est également perçu comme une exception. Il serait le seul opéra vraiment réussi de Gluck. Par ailleurs, Rushton note qu'*Iphigénie en Aulide* influence davantage les autres opéras parisiens qu'*Orphée*. En effet, en tant qu'œuvre conçue dès le début spécialement pour Paris, *Iphigénie en Aulide* contient davantage de codes qui vont servir de modèle pour les années parisiennes de Gluck (dans RUSHTON, Julian, *Music and drama, op. cit.*, p. 81). D'une certaine façon, la position de manifeste occupée par *Orphée* relève davantage de l'esthétique que de la pratique.

entendu une telle musique²³⁹, ou bien lorsqu'il travaille en même temps sur la grande tragédie d'*Iphigénie en Tauride* et l'intime pastorale d'*Écho et Narcisse*²⁴⁰, il place ses œuvres sous le signe du développement de la « réforme » plutôt que sous le joug de la permanence d'une recherche de formulation. Il affirme que son langage est à la fois suffisamment abouti pour générer de nombreuses œuvres, et à la fois capable de se développer et de s'adapter à des genres divers. *Alceste* se place donc déjà dans la période de développement de la « réforme », et de ce fait la reprise française nous apparaît moins être l'adaptation universelle d'une œuvre phare que la tentative de proposer un nouveau visage à l'ouvrage de 1767. Cette différence entre l'*Orphée* français et l'*Alceste* français est sans doute aussi à porter à l'actif de la qualité unique du livret d'*Orphée*, celle de relever d'un discours de type mythique.

²³⁹ Dans sa lettre adressée au bailli du Roulet pendant l'été 1776 et reproduite dans *L'Année littéraire*, vol. 7, p. 322, Gluck tente d'expliquer que l'*Armide* qu'il va prochainement produire n'est en rien comparable avec *Alceste*. Pourtant, son exposé se fonde sur une comparaison entre les deux opéras, de telle sorte qu'il crée entre les deux ouvrages un lien de parenté tout en affirmant la souplesse et la variété de son système musico-dramatique, dans GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck, à M. le bailli du Roulet », *op. cit.*, p. 42-45.

²⁴⁰ Le *Journal de Paris* rapporte ce mot de Gluck lui-même : « Il ne peut y avoir de trop grand théâtre pour *Iphigénie en Tauride*, ni de trop petit pour *Écho et Narcisse*. », dans *Journal de Paris*, dimanche 2 septembre 1781, numéro 245, p. 989. Gluck ne semble pas observer ses deux dernières œuvres comme un diptyque, mais plutôt signaler, à nouveau, leur parenté et leur spécificité.

Chapitre II : L'emprunt

La carrière de compositeur d'*opera seria* a naturellement dirigé Christoph Willibald Gluck vers la technique de l'emprunt. Le peu de temps laissé à la composition musicale¹ contraignait en effet les compositeurs à réutiliser certains airs de leurs œuvres précédentes. La pratique de la reprise est même devenue, pour tout compositeur d'opéras italiens de l'époque, une méthode courante et évidente².

Nous préférons retenir le terme d'« emprunt » à celui de « parodie ». Klaus Hortschansky³ s'appuyant sur les propos de Ludwig Finscher, il explique que la parodie au XVIII^e siècle est avant tout une technique consistant en la transformation d'un premier matériau vers un second. Il note également que, pour Wolfgang Steinecke (*Das Parodieverfahren in der Musik*), la parodie est à rattacher uniquement à la musique religieuse. D'un autre côté, Elizabeth Cook et Stanley Sadie relient la parodie du XVIII^e siècle au déplacement d'un ouvrage ou d'un type d'écriture du côté du grotesque ou du ridicule⁴. L'article « *Parody* » qu'ils signent est divisé en trois sections dont aucune n'assimile clairement le mot à une technique compositionnelle pure de récupération de matériau. Dans les trois cas, la parodie est rattachée à un contexte historico-dramatique dont aucun ne correspond à la situation de Gluck. La multiplication des interprétations du terme n'est au reste pas étonnante car, comme l'indique à son tour J. Peter Burkholder dans son article « *Borrowing* », la fin du XVIII^e marque un tournant dans la technique de l'emprunt⁵. Par conséquent, le terme de « parodie », certes en usage à l'époque, est aussi ambigu que l'objet qu'il représente, tenant à la fois des anciennes pratiques et des nouveaux enjeux. Nous lui

¹ Parmi les nombreux commentaires qui font référence à ce critère de composition, nous avons choisi celui de Ange Goudar, certes un peu exagéré, mais reliant plusieurs éléments entre eux : « Voici un autre inconvénient de la musique italienne, c'est-à-dire le peu de temps qu'on donne aux maîtres. L'entrepreneur leur envoie le sujet quinze jours avant l'ouverture du théâtre pour composer la musique, ce qui est tout juste le temps qu'il faut pour l'estropier. », dans GOUDAR, Ange, *Le Brigandage de la musique italienne*, Venise : s.n., 1777, p. 64.

² D'après le travail mené par Klaus Hortschansky, les *opere serie* de la période médiane (de *La Contesa de' Numi*, 1749 au *Prologo*, 1764) comportent entre dix et vingt pour cent d'emprunts, dans HORTSCHANSKY, Klaus, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks [PE]*, Cologne : Arno Volk, 1973, p. 238.

³ *Ibid.*, p. 5-6.

⁴ COOK, Elizabeth, SADIE, Stanley, « *Parody* », *The New Grove dictionary of opera*, Stanley Sadie éd., Londres : Macmillan, 1997, vol. 3/4, p. 888-889.

⁵ BURKHOLDER, J. Peter, « *Borrowing* », *The New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie éd., Londres : Macmillan, 7/2001, vol. 4/29, p. 5-41, p. 26.

préférons pour ces raisons le terme plus générique d'« emprunt » que nous pensons pouvoir envisager comme une technique compositionnelle de Gluck.

Avant de s'intéresser aux méthodes d'emprunt utilisées dans les œuvres parisiennes « réformées », il nous faut dresser un tableau général de cette pratique sur l'ensemble de la carrière du compositeur. Pour cela nous nous appuyons sur le travail fondamental et complet réalisé par Hortschansky. Le recours à l'emprunt est permanent dans la carrière du compositeur, présent dès les toutes premières œuvres (*Ipermestra*, 1744) jusqu'aux dernières (*Écho et Narcisse*, 1779). Hortschansky estime que le nombre d'emprunts s'élève à 230 pour 56 œuvres, sachant qu'il reste encore de nombreux inconnus sur les premiers ouvrages, notamment⁶. Un tiers des œuvres ne comportent cependant pas d'emprunt. Il s'agit alors d'œuvres de circonstances⁷, d'opéras-comiques⁸, de pantomimes et d'œuvres « réformées » viennoises⁹. »

Les œuvres qui ont recours aux emprunts peuvent se diviser en trois groupes : tout d'abord il s'agit d'ouvrages composés dans l'urgence, de commandes ne suscitant que peu d'intérêt pour le compositeur, ou encore d'œuvres répondant au goût du public, comme les opéras londoniens écrits pour une assistance friande de pastiches. Ce sont alors, pour la plupart, des *opere serie*. Un deuxième groupe concerne les opéras français des années 1770, et un dernier ensemble regroupe les révisions (cf. tableau n°1)¹⁰.

Les œuvres « sources »¹¹ sont en nombre plutôt réduit, certaines catégories d'œuvres n'étant que très peu réemployées. Les opéras comiques tout d'abord, même s'ils influencent les directions compositionnelles de la « réforme », utilisent un matériau musical trop spécifique pour être facilement assimilé à d'autres genres. De même, les œuvres construites sur de nombreux emprunts sont évitées, comme *Le Feste d'Apollo* (1769)¹². Enfin, *Orfeo* et *Alceste*, par leur position de manifestes, ne donnent naissance qu'à peu d'emprunts. En revanche, les *opere serie* sont régulièrement convoqués, ainsi que les pantomimes, pillées

⁶ *Ibid.*, p. 235.

⁷ Œuvres spécifiques réclamant une couleur musicale particulière : par exemple la chinoiserie *Le Cinesi* (1754) ou la pastorale *La Danza* (1755). *Ibid.*, p. 237-238.

⁸ Les opéras-comiques ne sont que très peu concernés par l'emprunt. Leur identité musicale ne pouvait pas en effet se construire à partir des airs italiens qui formaient l'ensemble du répertoire de Gluck. Le matériau musical était donc à renouveler. Par ailleurs, les nouveaux enjeux dramatiques contenus dans le genre comique devaient certainement stimuler Gluck de telle sorte qu'il choisisse de travailler uniquement sur un matériau neuf. Cf. *ibid.*, p. 238.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 239-240.

¹¹ Nous emploierons le qualificatif de « source » pour désigner les œuvres qui offrent la matière première des emprunts.

¹² Un nombre significatif de mouvements de cet opéra est certes repris dans les opéras français de la décennie 1770, mais cela n'est dû qu'au fait que ces emprunts sont eux-mêmes originaires de pièces antérieures.

quant à elles pour les danses et les divertissements des drames parisiens (cf. tableau n°2). À noter la formation de certains couples d'ouvrages, comme *Il Trionfo di Clelia* (1763) et *Ezio* (1763), tous deux dans la nouvelle veine mélodique des années 1760, ou *Telemaco* (1765) et *Armide* (1777), tous deux abordant des situations dramatiques de séduction et de manipulation semblables. Restent certains cas isolés, à l'exemple d'*Il Parnaso confuso* (1765) qui ne possède pas d'emprunts et qui n'en procure aucun non plus¹³. Enfin, il faut signaler que Gluck s'est exclusivement servi de ses propres œuvres comme sources d'emprunt. Hortchansky mentionne seulement deux extraits de symphonies de Giovanni Battista Sammartini repris dans *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe* (1747) et *La Contesa de' Numi* (1749), la gigue de la première partita de Johann Sebastian Bach pour l'air « *Perchè se tanti siete* » d'*Antigono* (1756) et enfin le fameux air de Ferdinando Bertoni repris dans *Le Feste d'Apollo* en 1769 pour l'air « *Nocchier che in mezzo all'onde* », puis dans *Orphée* en 1774 pour l'air de Joseph Legros « *L'espoir renaît dans mon âme* »¹⁴.

Pour les méthodes employées, Hortschansky définit quatre catégories fondées sur les différences de niveau de transformations apportées à l'original. Le premier cas regroupe les partitions qui ne comportent aucune ou très peu de modifications, comme le passage de l'air « *Sapro dalle procelle* » dans *Le Nozze d'Ercole et d'Ebe* (1747) à l'air « *Getta il nocchier* » extrait de *La Clemenza di Tito* (1752). Le deuxième groupe demeure la pratique la plus courante, engageant des modifications plus conséquentes, que ce soit pour des raisons pratiques, musicales ou dramatiques. Une troisième catégorie, plus exceptionnelle, s'intéresse aux refontes profondes, comme l'air « *Che puro ciel* » évoqué plus haut, ou l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride*. Enfin, un dernier ensemble plus complexe s'attache aux sections dont on peut se demander si elles relèvent de l'emprunt tant elles s'éloignent d'un original présumé, comme l'ensemble « *Sors du sein d'Armide* » dans la dernière scène de l'acte III de l'opéra du même nom (cf. tableau n°3)¹⁵.

D'une manière générale, l'emprunt est généré par un rapport étroit entre texte et musique. Ce sont les ressemblances entre les poèmes qui permettent le retour d'un matériau musical. Plus précisément, Gluck attache à certaines passions ou à certaines situations dramatiques une idée musicale permanente. Dès lors, le retour de l'idée poétique permet le retour de l'idée musicale qui se redéfinit en fonction des nouvelles contingences matérielles ou stylistiques. Par ailleurs, il faut noter que l'idée musicale d'origine représente un état

¹³ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 241-243.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 243-246.

abouti de l'expression recherchée¹⁶. Ceci explique le fait que, dans les cas des pièces qui se trouvent régulièrement empruntées, la dernière version s'intéresse moins à la version précédente qu'à la version d'origine. La forme originale représente la version fondamentale et pure de l'expression à laquelle Gluck fait perpétuellement référence. Pour plus de clarté, Hortschansky illustre ses propos en expliquant que, dans la filiation des emprunts, il n'existe pas de petits-fils, mais seulement des fils. Pour déterminer le choix de l'emprunt, le rapport au texte semble alors moins important que le rappel d'une situation dramatique¹⁷.

Les œuvres « réformées » parisiennes forment un ensemble à part dans le travail d'emprunt. Hortschansky note que Gluck s'éloigne des techniques habituelles pour faire de cette pratique un vrai principe compositionnel. Concernant les œuvres « sources », d'une manière générale, Gluck revient aux grandes œuvres composées à partir du *Trionfo di Clelia* [1763], et tout particulièrement *Telemaco* [1765] et *Paride ed Elena* [1770]¹⁸. Hortschansky remarque par ailleurs une évolution de la pratique entre 1774 et 1779. Le nombre d'emprunt croît entre *Iphigénie en Aulide* et *Iphigénie en Tauride* pour diminuer un peu dans *Écho et Narcisse*. Il remarque également que le travail essentiellement concentré autour des danses dans un premier temps, va s'intéresser de plus en plus aux sections dramatiques. Dans l'augmentation de la pratique, il faut également prendre en compte la fatigue ressentie par Gluck durant ses années parisiennes. Sa force de création ne s'affaiblit pas, mais son corps ne semble plus pouvoir offrir l'énergie réclamée par la composition¹⁹. L'insertion plus fréquente d'un drame dans un autre (*Telemaco* (1765) pour *Armide*, *Sémiramis* (1765) pour *Iphigénie en Tauride*, *La Danza* (1755) pour *Écho et Narcisse*) et l'augmentation progressive des emprunts apparaissent comme une des solutions pour palier la faiblesse physique. Il faut cependant

¹⁶ Lacépède considère qu'un air « par lui-même peut indifféremment produire tel ou tel effet ; il n'offre véritablement aucune expression ; il est uniquement susceptible de les présenter toutes ; il ne tire sa force que de sa ressemblance avec les airs qui l'ont précédé, et des circonstances qui accompagnoient ces mêmes airs. » Plus loin, il tente d'expliquer le mécanisme qui relie une expression à un type d'air en partant de l'éternelle parabole du Sauvage : « Un air frappe son oreille : il ne produit aucun effet sur son ame (...). Si, dans ce moment, l'homme sauvage n'éprouve aucun sentiment déterminé, il n'attachera aucun sens à l'air ; et lorsqu'il l'entendra de nouveau, il n'en sera pas plus ému que la première fois. Mais s'il est agité par quelque passion, si la fureur le transporte, si la crainte l'abat, cet air se liera avec la fureur ou avec la crainte ; il se confondra si fort avec ces sentimens, qu'il les renouvellera toutes les fois qu'il sera renouvelé lui-même : il deviendra, pour ainsi dire, un mot, qui voudra dire *fureur* ou *crainte* : mais il deviendra, si je puis parler ainsi, un mot magique, dont l'effet ne consistera pas uniquement à faire penser à la crainte ou à la fureur : non-seulement il aura été uni avec l'idée de ces sentimens, ainsi que les mots qui composent les langues ordinaires, mais encore il aura été joint avec les mouvemens que les passions font naître ; il leur donnera l'être ; il les produira dans le cœur du Sauvage. » Il finit en ajoutant qu'à chaque fois que reparaitra l'air, le sentiment attaché lors de la première audition reviendra. Sans entrer davantage dans la discussion, les échos que la pensée de Lacépède établit avec celle de l'idée unique chez Gluck sont intéressants. Dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *La Poétique de la musique*, Paris : Monsieur, 1785, vol.1/2, p.91-93.

¹⁷ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 246-251.

¹⁸ *Ibid.*, p. 240-241.

¹⁹ *Ibid.*, p. 250.

nuancer ces propos car le réemploi est bien une démarche plus émotionnelle que rationnelle, car relié à des desseins dramatiques et profondément musicaux²⁰. La permanence de la technique d'emprunt confirme une forme de constance dans la carrière de Gluck, toujours fidèle à ses premières œuvres, tentant en 1779 de donner un dernier cadre dramatique aux idées musicales des années 1740.

Les emprunts de la dernière période se divisent en deux catégories : les emprunts de circonstances d'une part, et les développements dramatiques d'autre part. Les emprunts de circonstances comportent les réajustements procédés à la hâte pour les besoins parisiens, ainsi que le travail effectué autour des divertissements et de la danse. Hortschansky évoque avec précision les réglages apportés pour satisfaire les exigences chorégraphiques tout particulièrement dans son chapitre consacré à *Iphigénie en Aulide*²¹. Nous nous intéresserons plutôt aux emprunts manipulés dans un souci de justesse dramatique, sous l'autorité d'une démarche d'universalité du langage. La référence à d'anciennes dramaturgies peut en effet être envisagée comme la recherche de repères capables de guider le compositeur dans la définition d'un langage international. Le drame « réformé » peut éclore en France, mais il n'en est pas pour autant un opéra français, et en confrontant ses anciennes pratiques à ses nouvelles idées dramatiques, Gluck évite l'impasse dans laquelle l'opéra métastasien était tombé, impasse qui consistait à tenter de construire un drame idéal à partir d'une restriction des procédés d'écriture et d'un renforcement des caractéristiques nationales. La référence aux anciens genres sert en définitive de garde-fou. Le langage international se définissant avant tout comme une exhaustivité d'écriture, Gluck s'appuie sur tous les genres pratiqués, même si, par exemple, la pantomime sert principalement aux sections chorégraphiques et l'*opera seria* aux airs. Nous aborderons tout d'abord le cas de l'insertion d'un drame dans un autre en observant plus précisément le cas d'*Écho et Narcisse*, dépendant de la pastorale *La Danza* de 1755. Nous observerons ensuite les déplacements de forces qui s'opèrent entre les premiers genres et les dernières œuvres. Comment Gluck parvient-il à saisir les dynamiques de l'opéra-comique et les puissances musicales et structurelles nécessaires à l'expression directe et intense des grandes *arie* italiennes pour les restaurer et les transcender dans les airs français ? Enfin, la question de la distance prise avec l'objet original suscitera quelques questions dans la relation qui se crée entre le matériau présent et ses facultés à générer la création

²⁰ *Ibid.*, p. 249-250.

²¹ *Ibid.*, p. 159-182. Il faut cependant reconnaître que le travail accompli pour les pièces de danse et de divertissement relève à certain moment d'aménagements dramatiques qui vont au-delà des facteurs pratiques, tels que les chœurs chorégraphiés.

Œuvres nécessitant le recours à l'emprunt	Œuvres ne nécessitant pas le recours à l'emprunt, ou seulement dans des proportions très réduites
<i>Opere serie</i> Opéras français de la décennie 1770 Révisions	Œuvres de circonstance Opéras-comiques Pantomimes Opéras « réformés » viennois

Tableau n°1 : Répartition des genres selon leur rapport à la technique de l'emprunt

Œuvres « sources »	Œuvres peu utilisées en tant que « sources »
<i>Opere serie</i> Pantomime	Opéras-comiques Œuvres construites à partir de nombreux emprunts

Tableau n°2 : Répartition des genres selon leur capacité à produire des emprunts

Méthodes	Exemples
Peu ou pas de modifications	De l'air « <i>Sapro dalle procelle</i> » dans <i>Le Nozze d'Ercole et d'Ebe</i> (1747) à l'air « <i>Getta il nocchier</i> » extrait de <i>La Clemenza di Tito</i> (1752)
Modifications	De la huitième pièce du ballet <i>Sémiramis</i> à l'air « Le calme rentre dans mon cœur » d' <i>Iphigénie en Tauride</i> De l'air « <i>Nell'idea</i> » de <i>Paride ed Elena</i> à l'air « Vous troublez-vous » d' <i>Armide</i>
Refontes	Des airs « <i>Se povero</i> » d' <i>Ezio</i> et « <i>Già que morir</i> » d' <i>Antigono</i> à l'air « <i>Che puro ciel</i> » d' <i>Orfeo</i>
Rapports si éloignés entre l'emprunt et l'œuvre « source » que l'existence du rapport reste incertain	Du duo « Ah, si j'empoigne » de <i>l'Ivrogne corrigé</i> à l'ensemble « Sors du sein d' <i>Armide</i> » d' <i>Armide</i>

Tableau n°3 : Description des méthodes d'emprunts utilisées par Gluck

I. LE DRAME DANS LE DRAME, *ÉCHO ET NARCISSE* ET *LA DANZA* (1755)

Le 21 septembre 1779, au lendemain de la générale d'*Écho et Narcisse*, les *Mémoires secrets* rapportent :

« Les avis sont très-partagés sur la répétition générale d'*Écho et Narcisse*, qui a eu lieu hier. Elle étoit aussi nombreuse que la plus belle chambrée. On convient généralement que le poème est détestable ; qu'il y a de beaux effets de musique, mais déplacés et trop vigoureux pour un sujet aussi simple. Les partisans même de Gluck ne peuvent le dissimuler ses adversaires trouvent l'ouvrage trop long et d'un ennui excessif. Quoique le musicien ait monté son harmonie sur le plus haut ton, il a plus donné que de coutume au goût françois, et il y a quantité de ballets, dont quelques-uns peu pittoresques²². »

Après avoir retardé la première représentation de quelques jours, l'opéra tant attendu²³ est enfin donné le 24 septembre à l'Académie royale de musique. Mais il semblerait que le public, pourtant conquis quelques mois auparavant par *Iphigénie en Tauride*, reste plus que tiède devant l'ultime drame lyrique de Gluck. Après douze représentations, l'opéra tombe²⁴.

Le projet d'*Écho et Narcisse* remonte au printemps 1777²⁵, au moment où Gluck travaille sur *Armide*. Mais ce n'est qu'en 1778, à Vienne, que Gluck compose la musique du

²² PETIT DE BACHAUMONT, Louis, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, 21 septembre 1779, Londres : John Adamson, 1780, tome XIV, p. 185-186, p. 185.

²³ On peut lire dans la *Correspondance secrète, politique et littéraire* : « Nous avons été, ces jours-ci, un peu distraits de l'intérêt qu'inspirent les affaires politiques, par l'enthousiasme dont toute la Cour est transportée par un nouvel opéra du Chevalier Gluck. Les paroles sont du baron de Tschoudi, Gentilhomme Campagnard, grand Agriculteur, Auteur même de plusieurs ouvrages sur l'Économie morale, mais véritablement Poète. Les Dames au reste semblent en ce moment avoir renoncé aux plumes et aux ajustements recherchés qu'inventent journellement les marchandes de modes. », dans *Correspondance secrète, politique et littéraire*, Versailles, 8 septembre 1779, Londres : John Adamson, 1787, tome VIII, p. 293-294.

²⁴ Concernant la préparation et la réception de l'opéra dans ses versions de 1779 et 1780 (liste non exhaustive) : *Journal de Paris* : 25 et 29 septembre, 2, 8 et 13 octobre 1779 ; 9 août et 12 novembre 1780
Mémoires secrets : 15 juin, 6, 20, 21 et 30 septembre, 8, 9 et 15 octobre 1779 ; 9 et 15 août 1780 ; 9 septembre 1781

Mercur de France : 2, 9 et 23 octobre 1779 ; 19 août 1780 ; 25 août et 8 septembre 1781

Correspondance littéraire : septembre 1779 et août 1780

Correspondance secrète, politique et littéraire : 8 et 29 septembre ; 16 octobre 1779

Journal de Monsieur : septembre 1780

²⁵ L'avertissement placé au début du livret de la version 1779, de la main du baron de Tschudi, mentionne que le livret a été présenté à Gluck en mars 1777. TSCHUDI, Jean-Baptiste-Louis-Théodore de, *Écho et Narcisse*, dans HORTSCHANSKY, Klaus éd., *Libretti, Sämtliche Werke [SW]*, Cassel : Bärenreiter, 1995 (éd. orig. 1990), vol. VII/1, p. 127-139, p. 127. Cette date est remise en question par Rudolf Gerber étant donné que Gluck n'était pas encore arrivé à Paris. Il semble plus probable que le librettiste ait attendu le retour du compositeur pour lui confier le poème. Consulter à ce sujet GERBER, Rudolf, « Vorwort », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, SW, partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1953, vol. I/10, p. V-XI, p. V.

livret du baron Jean-Baptiste-Louis-Théodore de Tschudi, simultanément à celle d'*Iphigénie en Tauride*. Pour le baron de Tschudi, il s'agit d'un premier coup d'essai. Présenté dans la *Correspondance secrète* comme « Gentilhomme Campagnard, grand Agriculteur, Auteur même de plusieurs ouvrages sur l'Économie morale, mais véritablement Poète²⁶ », le baron suisse semble plus convaincant dans le costume de diplomate et d'homme de lettres plutôt que dans celui d'homme de théâtre²⁷. Le livret qu'il propose à Gluck est une pastorale autour du drame d'Écho et Narcisse tiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Tout se passe sous le regard de l'Amour qui a décidé de prendre Écho et Narcisse sous sa protection. Le jour des noces d'Écho et Narcisse, Écho fait part à Cynire de ses doutes sur la fidélité de son amant. Elle part à sa recherche et découvre, désespérée, qu'il est amoureux de son propre reflet. Cynire apprend que Narcisse a été victime de la jalousie d'Apollon. Il s'empresse d'en informer la jeune nymphe qui ne veut rien entendre et préfère mourir. Cynire parvient à raisonner Narcisse qui, conscient de sa méprise, tente en vain de secourir Écho déjà morte. Au troisième acte, Narcisse refuse le réconfort de son ami Cynire avant d'entendre la voix de sa bien-aimée en écho à sa propre plainte. Il décide de la rejoindre dans la mort avant que l'Amour n'intervienne, *in extremis*, pour réunir les deux amants. Le livret contient de nombreuses faiblesses, notamment dans les libertés prises avec la fable. L'invraisemblance du couple Écho et Narcisse est autant une impossibilité psychologique et dramatique qu'une observation surannée et ampoulée du mythe²⁸. Quant à l'action, elle est déjà finie à l'issue de la scène 4 de l'acte I, au moment où Écho, persuadée de l'infidélité de son amant, décide de mourir. La construction du drame s'avère de toute façon quasi impossible puisqu'elle se fonde sur un mythe dont les personnages sont bien trop centrés sur eux-mêmes pour permettre le déroulement d'une action. Le livret prend alors l'aspect d'un catalogue d'états d'âme ressassant sans cesse les mêmes impressions : « Pas d'action, pas de mouvement ; tout se passe en confidences, en rêveries et en plaintes²⁹. »

Et pourtant, Gluck accepte de mettre en musique *Écho et Narcisse*, certainement influencé par son actuel travail sur *Armide* : « *Écho et Narcisse* arrivait cependant, après

²⁶ *Correspondance secrète, op. cit.*, p. 293.

²⁷ GEVAERT, François-Auguste, « Avant-propos », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, partition chant-piano, Paris : Henry Lemoine, 1908, p. I-X, p. I.

²⁸ « Seuls les faits sont mis en scène dans leur extériorité sèche, le plus souvent maladroitement présentés, toujours interprétés avec cette feinte naïveté, conventionnelle et faussement sentimentale, marque caractéristique de l'art pseudo-mythologique que l'opéra français du XVIII^e siècle a si malheureusement mis à la mode. », SAINT-SAËNS, Camille ; TIERSOT, Julien, « Préface », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, sous la direction de Fanny Pelletan, partition complète, Paris : Durand, 1902, p. III-XLIII, p. XXX. De larges extraits de la préface sont également consultables dans le *Gluck* de Julien Tiersot, Paris : Félix Alcan, 4/1919 (éd. orig. 1910).

²⁹ *Ibid.*, p. XXX.

Iphigénie, comme un complément analogue à celui que, dans l'opéra précédent, les mélodies voluptueuses des Jardins enchantés apportaient aux déclamations passionnées d'*Armide*³⁰. » D'autre part, Gluck devait souhaiter, comme le souligne François-Auguste Gevaert, pouvoir travailler sur deux textes très différents en même temps, l'un « pathétique et presque sauvage », et l'autre, traitant une « idylle plutôt sentimentale que tragique, très gracieuse dans ses scènes épisodiques³¹. » Enfin, Gluck semble être dans une démarche de conciliations avec Paris. Le 29 juillet 1778, il écrit à Franz Kruthoffer, secrétaire de l'ambassadeur de la cour de Vienne à Paris, le comte Mercy-Argenteau : « J'ai entrepris deux opéras, car je ne voulais pas blesser le bailli François-Louis Gand le Bland du Roulet et le baron de Tschudi. Ils ne me le pardonneraient pas³². » Les concessions se font également en faveur des partisans de la musique italienne : « Peu intéressant, sans originalité de style, *Écho* avait plu néanmoins au chevalier ; le considérant comme une pastorale mais non pas comme un drame, il s'applique à faire oublier les couleurs tragiques de ses œuvres précédentes, et même, a-t-on supposé, à faire des concessions aux italianisants³³. » Julien Tiersot, quant à lui, note les concessions faites au public : « il voulut ajouter un sixième [drame], d'une moindre austérité, et par lequel il pensait plaire au public français naguère friand de divertissements et de pastorales³⁴. ».

La plume échauffée et quelque peu lyrique de Tiersot doit nous rappeler combien Gluck fut surpris de voir tomber son œuvre au bout de douze représentations seulement. Profondément blessé par les critiques acerbes de ses adversaires tout autant que par l'abandon de ses propres partisans, Gluck obtient de la Reine la permission de quitter Paris le 7 octobre³⁵, soit quinze jours seulement après la première représentation. Il ne reviendra plus jamais en France. Les critiques se sont essentiellement concentrées sur le livret et le choix du sujet. Le public parisien, convaincu et accommodé aux pièces tragiques de Gluck, ne voulait plus d'un genre tirant sur la pastorale vieillissante et trop aristocratique : « Le mythe hellénique du beau Narcisse, amoureux de sa propre image vue dans l'eau claire d'une fontaine, se prête mal à la réalisation scénique et ne pouvait guère intéresser la génération

³⁰ TIERSOT, Julien, *Gluck, op. cit.*, p. 213.

³¹ GEVAERT, François-Auguste, *op. cit.*, p. II.

³² MUELLER VON ASOW, Hedwig et Erich Hermann éd., *The Collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, New York : St Martin press, 1962, lettre de Gluck à Franz Kruthoffer écrite en allemand, à Vienne, 28 juillet 1778, p. 138. La traduction anglaise note : « I have undertaken two operas, because I did not want to displeas either the Bailly [du Roulet] or the Baron Tschoudi, for one or other of them would not have forgiven me. »

³³ PROD'HOMME, Jaques-Gabriel, *Christoph Willibald Gluck*, Joël-Marie Fauquet éd., Paris : Fayard, 1985 (éd. orig. 1948), p. 287-288.

³⁴ TIERSOT, Julien, *op. cit.*, p. 213.

³⁵ PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *op. cit.*, p. 290.

sceptique et spirituelle qui préparait inconsciemment le grand bouleversement de 1789³⁶ ». Le problème de genre est d'autant plus compliqué que la position de Gluck est pour le moins ambiguë. Le compositeur croit composer une églogue, comme il l'écrit à Kruthoffer le 30 mai 1780³⁷, mais les scènes passionnées et dramatiques persuadent le public parisien qu'il s'agit plutôt d'une tragédie : « il ne faut s'imaginer que ce soit une pastorale : c'est du tragique véritable³⁸. ». Hésitant entre plusieurs genres, *Écho et Narcisse* ne convainc pas le public³⁹. De son côté, Tschudi, soutenu par le bailli du Roulet, procède à des modifications dramatiques, essentiellement limitées à des interversions de scènes dans la première moitié de l'œuvre, et à la concentration du rôle de l'Amour en un court prologue précédant la pièce⁴⁰. Tschudi presse Gluck d'effectuer les transformations⁴¹, assez réduites pour la part musicale, et l'œuvre est redonnée le 8 août 1780. À partir de là, on perd définitivement la version originale de 1779 car les transformations musicales sont apportées directement sur les partitions et le matériel des premières représentations. Quoiqu'il en soit, les modifications ne suffisent pas et l'œuvre essuie un nouvel échec. Il faut attendre le 30 août 1781 pour que l'œuvre reçoive enfin les faveurs du public dans la salle plus « intime » des Menus-Plaisirs⁴² : « Heureusement le pronostic du chevalier Gluck, l'auteur de la musique, s'est vérifié : il disait, lors de la naissance de cet ouvrage : “Il ne peut y avoir de trop grand théâtre pour *Iphigénie en Aulide*, ni de trop petit pour *Écho et Narcisse*.” En effet, celui-ci a eu le succès le plus décidé⁴³. »

Bien que boudée, l'œuvre représente pour Gluck une dernière étape dans sa recherche de réforme dramatique. En revenant aux proportions plus intimes de l'*Orfeo* viennois, Gluck tente à nouveau de se positionner face à la question de la sincérité des sentiments. Le statisme de l'action, ou plus exactement, la négation de la péripétie, doit favoriser l'émergence de

³⁶ GEVAERT, François-Auguste, *op. cit.*, p. I.

³⁷ MUELLER VON ASOW, Hedwig et Erich Hermann éd., *op. cit.*, p. 178-179, p. 179, lettre écrite à Kruthoffer, en allemand, à Vienne, 30 mai 1780.

³⁸ PETIT DE BACHAUMONT, Louis, *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 20 septembre 1779, tome XIV, p. 185.

³⁹ Nous renvoyons le lecteur à l'excellent article de Michael Fend : « Der Fehlschlag von Glucks *Écho et Narcisse* und die Probleme einer “musikalischen Erkloge” », *D'un opéra l'autre : hommage à Jean Mongrédien*, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1996, p. 31-43. L'auteur fait le point sur les questions de genre en partant des définitions des termes de « pastorale » et d'« églogue » au cours du XVIII^e siècle. Mettant en rapport ces définitions avec le travail de Gluck, Michael Fend rend compte des faiblesses du drame de Tschudi et Gluck, et de l'impossibilité pour le compositeur de construire un opéra qui soit véritablement une églogue.

⁴⁰ Pour plus de détails concernant les reprises de 1780, 1781 et 1806, voir les préfaces citées plus haut de Saint-Saëns et Gerber, ainsi que l'article de Fend.

⁴¹ Lettres de Tschudi à Kruthoffer. MUELLER VON ASOW, Hedwig et Erich Hermann éd., *op. cit.*, p. 166-175.

⁴² Gerber mentionne par ailleurs que le déménagement temporaire de l'opéra dans la salle des Menus-Plaisirs s'est accompagné d'un changement de public, certainement plus sensible au charme de la pastorale de Gluck. GERBER, Rudolf, *op. cit.*, p. VIII.

⁴³ PETIT DE BACHAUMONT, Louis, *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 9 septembre 1781, tome XVIII, p. 30-32, p. 31. Le *Journal de Paris* fait également référence à cette citation de Gluck, mais en mentionnant *Iphigénie en Tauride* à la place d'*Iphigénie en Aulide*, ce qui semble plus plausible. Dans *Journal de Paris*, dimanche 2 septembre 1781, numéro 245, p. 989.

l'énergie et de la mobilité des sentiments. Gluck réalise dans l'ouvrage ultime une dramaturgie étirée, apaisée et assurée par le cheminement psychologique de chacun des personnages. Il ne cherche plus l'oppression et l'intensité des sentiments, la violence des situations ou la tension d'une écriture harmonique émotionnellement chargée. Il accède au contraire à des formes simples, lâches et métissées, favorisant un langage continu et cohérent. Paradoxalement, Gluck accompagne la simplification de son écriture d'un retour au langage italien. C'est ainsi que le *bel canto* participe à la détente dramatique. Il n'est donc pas étonnant que, face à ce nouveau défi, la question du genre reste complexe, partagée entre le désir de faire revivre un genre sentimental et l'utilisation des codes de ses œuvres tragiques et sensibles. Gluck fait preuve d'une réelle finesse psychologique et compose, comme le notent Saint-Saëns et Tiersot, une musique « d'une grande richesse, – trop riche peut-être : c'est un de ses défauts⁴⁴. »

La recherche de définition du genre ne tient pas vraiment du laboratoire. Elle s'appuie sur les relations compositionnelles que Gluck a entretenues avec d'anciens drames, en l'occurrence *La Danza*, divertissement en un acte créé le 5 mai 1755 à Laxenbourg devant la cour impériale et joué en première partie d'un ballet de Joseph Starzer. Le livret, de Métastase, a déjà été mis en musique en 1744 par Giuseppe Bonno. L'œuvre n'est alors, comme Métastase l'écrivait à Farinelli en 1749, qu'une cantate à deux voix faite pour une musique agréable et élégante⁴⁵. Lorsque Gluck travaille sur l'œuvre, Métastase a augmenté le texte originel (chacun des deux personnages bénéficiant désormais de deux airs au lieu d'un seul). Le nom de *cantata* est abandonné pour celui de *componimento drammatico pastorale*, semblant délaissé le caractère de la fable pour celui du drame. L'histoire met en scène Nice et Tirsi, une nymphe amoureuse et un berger jaloux. Les rôles sont créés par la soprano Cattarina Gabrielli et le ténor Giuseppe Friber, interprètes avec lesquels Gluck a déjà collaboré lors des représentations des *Cinesi* durant l'hiver 1754-55 au Burgtheater de Vienne. La pastorale semble plaire : l'œuvre est reprise plusieurs fois et les airs se retrouvent dans certains catalogues de pièces favorites. *La Danza* fait partie de ces œuvres charnières de la décennie 1750, encore tout à fait italiennes, mais déjà au contact d'une élite viennoise tournée vers les Lumières françaises.

⁴⁴ SAINT-SAËNS, Camille ; TIERSOT, Julien, *op. cit.*, p. XXXV.

⁴⁵ CROLL, Gerhard, « Vorwort », dans GLUCK, Christoph Willibald, *La Danza*, SW, partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1969, vol. III/18, p. VII.

Vingt-quatre ans après la création de *La Danza*, Gluck semble vouloir renouer avec la période de gestation dramatique des années 1750 en réutilisant le divertissement pour *Écho et Narcisse*. La technique n'est pas inédite. Elle a déjà été précédemment employée pour *Armide* avec *Telemaco* (1765), et pour *Iphigénie en Tauride* avec le ballet *Sémiramis* (1765). Cependant, la reprise de *La Danza* diffère des cas précédents par la fonction qui lui est attribuée. Quand *Armide* et *Iphigénie en Tauride* utilisent les emprunts comme des couleurs dramatiques, *Écho et Narcisse* emploie *La Danza* en tant que squelette dramatique. *Armide* et *Telemaco* possèdent tous deux des scènes d'invocation des Enfers, et se rejoignent dans l'installation d'une atmosphère magique. Il paraît donc évident de retrouver l'œuvre de 1765 dans l'ouverture du drame de l'enchanteresse – espace réservé à la peinture du caractère général du drame –, dans la scène 2 de l'acte II, au moment où Hidraot et Armide invoquent les Enfers afin de tendre un piège à Renaud, et à la fin de l'acte III, lorsqu'Armide convoque puis congédie la Haine. *Iphigénie en Tauride* est un cas intermédiaire car l'emprunt tient à la fois de la couleur et du squelette dramatiques. *Sémiramis* et *Iphigénie en Tauride* présentent des personnages hantés par le meurtre qu'ils ont commis. La scène du songe d'Oreste à l'acte II s'appuie dès lors solidement sur de nombreuses danses du ballet afin d'installer la peinture d'une scène hallucinée. Les pièces empruntées mettent en scène, dans le ballet, les troubles psychologiques subis par Sémiramis, hantée par les Euménides courant et fuyant la scène, ou visitée par l'ombre de son époux, venue pour la poignarder. Plus loin, l'approche du sacrifice d'Oreste renvoie à la mort de Sémiramis, sacrifiée par son fils dans les souterrains du tombeau de Ninus. Toutefois, le recours massif aux pièces du ballet de *Sémiramis*, qui pourrait s'apparenter à la récupération d'un squelette dramatique proche, reste en réalité une réappropriation de situations psychologiques ressemblantes. Et bien que le ballet intervienne dix fois dans la tragédie lyrique, la référence au modèle s'en tient essentiellement à la recherche d'expression à partir de la peinture du décor⁴⁶. Enfin, même si les danses de l'œuvre de 1765 ont été composées à partir d'un livret, elles restent du domaine de la pièce instrumentale chorégraphique, attachées au récit de la danse plutôt qu'à celui de la parole.

Pour *Écho et Narcisse*, le lien établi avec l'œuvre « source » n'est pas celui de la situation, mais celui du déroulement dramatique. À titre de comparaison, la perception du

⁴⁶ À propos du rôle confié aux parties d'accompagnement, Lacépède prend l'exemple d'une peinture représentant les souffrances de Tancredé retenu par Isménor. Lacépède insiste sur l'importance donnée au décor, car le fond de la toile permettra de multiplier et fortifier les expressions contenues dans la peinture du personnage. Dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op.cit.*, vol. 1/2, p. 327-329. La recherche d'une peinture adéquate à la situation dramatique telle qu'elle est évoquée par Lacépède ressemble assez au lien qui unit *Sémiramis* et *Iphigénie en Tauride*. L'importance accordée à la peinture de l'atmosphère qui enveloppe l'action des deux œuvres est du même type que le soin apporté au décor du tableau de Lacépède.

théâtre antique par les dramaturges français ou francophiles contemporains de Gluck peut mettre en lumière les rapports qui unissent *La Danza* à *Écho et Narcisse*. Notre propos n'aura pas la prétention d'établir une pensée sur les liens qui unissent le théâtre grec à la tragédie de la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais seulement de tenter d'envisager la question du modèle dans *Écho et Narcisse*. Avant d'observer les liens d'imitations et de déformations qui relient l'œuvre avec sa source, il faut préciser que la relation établie avec le modèle s'appuie sur la notion d'unité, unité qui provient en partie d'un rapport exclusif avec l'Antiquité. Dans la *Lettre sur les drames-opéra*, du Roulet note : « Je me suis toujours étonné que nos Poètes lyriques, ayant sous les yeux les tragiques Grecs, et particulièrement Euripide, n'aient pas senti que ces sublimes modèles étoient les seuls qu'ils devoient s'efforcer de suivre⁴⁷. » Non seulement le théâtre grec doit être le seul référent pour le poète, mais il se doit également de guider tous les genres, de telle sorte que les différentes manifestations de l'art se trouvent réunies autour d'une référence commune. Voltaire écrit que la tragédie grecque « fut le modèle des peuples en tous les genres⁴⁸. » Le modèle devient, par son aspect universel, bien plus qu'une référence technique, une référence esthétique, pour ne pas dire morale. Enfin, si la relation à l'antique est perçue comme l'unique source d'inspiration et d'apprentissage, elle se doit d'être un modèle de perfection, se limitant à quelques exemples privilégiés, achevant ainsi de représenter un corpus unitaire⁴⁹. C'est notamment ce qu'explique France Marchal-Ninosque à propos de Denis Diderot : « Ses exemples [les tragédies grecques] sont en nombre restreint, mais ils sont choisis et ont valeur archétypale⁵⁰. »

Le lien créé avec le modèle doit être unique, ou plus exactement direct. Dans le chapitre « Du poème opera-tragédie » de la *Lettre sur les drames-opéra*, du Roulet attaque Philippe Quinault et Antoine de La Fosse. Plus précisément, il s'en prend à l'*Alceste* de Quinault et à l'*Iphigénie en Tauride* de La Fosse⁵¹. Or, au moment de la publication de la lettre, du Roulet a déjà réalisé la traduction de l'*Alceste* italienne de Gluck, et pense

⁴⁷ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam : Esprit, 1776, p. 6.

⁴⁸ VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, à son éminence Monseigneur la cardinal Querini, noble vénitien, évêque de Brescia, bibliothécaire du Vatican*, préface à la tragédie de *Sémiramis*, Paris : Le Mercier, 1749, p. 4.

⁴⁹ Il faut ajouter à cela que l'antiquité représente, bien plus qu'un modèle pratique, un idéal fantasmé, une source originelle au contact de laquelle l'art peut se renouveler. À propos de la « réforme », Catherine Kintzler note que Gluck fait « un usage philosophique "originaire" de la référence à l'antiquité », dans KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une familière étrangeté*, Paris : Fayard, 2004, p. 281-282.

⁵⁰ MARCHAL-NINOSQUE, France, *La Culture de Diderot*, Paris : Honoré Champion, 1999, p. 127.

⁵¹ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, *op. cit.*, p. 6-7.

certainement déjà au projet de l'*Iphigénie en Tauride* de 1779⁵². En choisissant de prendre à parti ces œuvres plutôt que d'autres, du Roulet récuse la filiation de ses propres livrets avec une quelconque tradition française et ne se réclame que du théâtre grec.

De la même façon, *La Danza* fait office de modèle unitaire et unique pour la composition d'*Écho et Narcisse*. Non seulement il s'agit du seul drame repris pour la construction de la pastorale française, mais il y est également présent dans son intégralité :

<i>La Danza</i>		<i>Écho et Narcisse</i>			
		Version 1779	Version 1780		
« <i>Va : della danza</i> », air n°1	Tirsi	I, 5	I, 5	« Vous différez nos jeux »	Églé
« <i>Se tu non vedi</i> », air n°2	Nice	I, 7	I, 7	« Si votre amant »	Cynire
« <i>Che ciascun</i> », air n°3	Tirsi	II, 4	II, 1	« Cours, vole, de tes cris »	Églé et Cynire
« <i>Che chiedi</i> », air n°4	Nice	II, 5	Prologue, 2	« Amusez, sachez plaire »	Amour

Tableau n°4 : Récapitulatif des emprunts extraits à *La Danza* pour *Écho et Narcisse*

L'ordre même d'apparition des airs est conservé : *La Danza* est insérée comme vertèbre tout à fait dissimulée mais indispensable dans le drame de 1779⁵³. Il faut préciser que le divertissement viennois se conclut par un duo entre les deux amants. Il est cependant délaissé par Gluck dans *Écho et Narcisse*, certainement parce qu'il représente davantage un dénouement décoratif plutôt qu'un outil dramatique.

La Danza est une œuvre particulière dans la carrière du compositeur dans le sens où elle représente un modèle unique de divertissement. Or, selon Hortschansky, les œuvres de circonstance de Gluck réclament, par leur aspect exceptionnel, une technique de composition particulière et inédite, et ne comportent donc que peu d'emprunts⁵⁴. De cette façon, *La Danza* propose un modèle pur et intact pour *Écho et Narcisse*. Romain Rolland souligne également le caractère d'exception de la pièce :

⁵² Nous renvoyons à l'article de Michel Noiray concernant la « gestation complexe » de l'œuvre. Dans NOIRAY, Michel, « Une gestation complexe », *Iphigénie en Tauride, Avant-scène opéra*, n°62, Paris : Premières loges, avril 1984, p. 20-25.

⁵³ Il nous paraît plus intéressant de délaissé ici la version 1780 pour nous appuyer sur la structure de 1779, témoin de la conception originelle d'*Écho et Narcisse*.

⁵⁴ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 237.

« Il est intéressant de voir, par *la Danza*, combien la personnalité de Gluck a au fond peu changé, et combien (une telle œuvre permet de le saisir sur le vif) elle était profondément nourrie de l'esprit et du style italiens. On se sent, ici, tout près, par moment, des maîtres de l'opéra italien du XVIII^e siècle, d'un Caldara, presque d'un Pergolèse. Il n'y a pourtant point de doute : c'est déjà Gluck tout entier ; et personne ne s'y méprendra. Qu'est-ce à dire, sinon que Gluck fut en réalité – comme l'avait été Hændel – le premier des Italiens de son temps⁵⁵. »

Que l'on admette le terme de « premier des italiens » comme un synonyme de précurseur ou comme une expression superlative, le fait est que l'œuvre représente, pour Rolland, un état de perfection, ou tout au moins le symbole d'une pièce capable de se définir comme modèle au milieu d'une multitude d'opéras italiens. Enfin, Gerber explique que, par rapport aux autres œuvres parisiennes, les emprunts réalisés pour *Écho et Narcisse* relèvent d'un langage plus conciliant avec l'italianisme⁵⁶. Il paraît tout à fait compréhensible que pour une autre couleur d'emprunt Gluck fasse appel à une nouvelle technique et à un type de drame périphérique à l'habituel *opera seria*⁵⁷. Et puisqu'il semble plus accommodant avec l'écriture italienne, pourquoi ne pas faire en sorte que la nature du drame italien, en dehors même des données musicales, s'imisce encore un peu plus dans le drame parisien ?

À la lumière de la permanence du modèle antique à la fin du XVIII^e siècle, tentons de saisir, à partir de trois angles d'attaque, comment la référence dramatique se trouve insérée et manipulée dans l'œuvre parisienne. Nous considérerons le modèle à partir des questions relatives à son imitation, sa dissimulation et sa perversion, dans un souci d'affranchissement et de dépassement.

A. Imitation

« La distinction tranchée qu'établissaient les artistes néoclassiques entre la "copie" et l'"imitation" procédait de leur conception idéaliste de l'art classique. Copier la nature menait inévitablement à des produits aussi vils que les natures mortes ou les scènes de genres hollandaises, tandis que copier l'antique aboutissait à un "style marmoréen", typique des artistes qui, selon Füssli, se contentaient d'être les transcripteurs boiteux de la lettre morte plutôt que de l'esprit des Anciens. L'imitation, en revanche, mobilisait chez l'artiste des facultés plus hautes, en particulier sa puissance

⁵⁵ ROLLAND, Romain, *Revue musicale*, 1903, 3^{ème} année, n°1, p. 40-48, p. 41.

⁵⁶ GERBER, Rudolf, *op. cit.*, p. XI.

⁵⁷ Bien que les arie de *La Danza* conservent la forme de l'*aria da capo*, ils représentent un cas un peu à part dans le corpus italien de Gluck. Ils accordent plus d'espace aux sections divertissantes et bavardes d'une part, et tiennent moins à se construire autour d'une certaine unité musicale d'autre part.

d'invention. Ainsi, loin de partager en quoi que ce soit la "servilité" de la copie, la pratique de l'imitation était, selon Reynolds, "un perpétuel exercice de l'esprit, une continuelle invention."⁵⁸ »

Que ce soit Jean-Georges Noverre pour qui les modèles antiques « seront en vénération tant qu'il y aura des hommes qui cultiveront les arts et les lettres⁵⁹ », ou que ce soit du Roullet qui reproche aux librettistes français de s'être « [écartés]⁶⁰ » du théâtre grec, les hommes de lettres de la fin du XVIII^e siècle ne cessent de voir dans les auteurs anciens – et plus particulièrement les tragiques – un socle de références incontournables à imiter. En reprenant *La Danza* dans son intégralité et dans son ordre d'origine, Gluck souscrit à cette conception noble du modèle, c'est-à-dire à la prise de conscience de la valeur intégrale et unitaire d'un drame. *La Danza* constitue alors un échafaudage autour duquel le drame parisien peut s'ériger. Concrètement, le divertissement viennois construit la querelle amoureuse de la pastorale parisienne. Cela justifie d'ailleurs le fait que les emprunts à *La Danza* se concentrent tous avant le réveil de Narcisse à la fin de l'acte II. La pastorale de 1779 s'appuie sur deux drames : la mésentente entre les deux amants dans les deux premiers actes, et la douleur du deuil amoureux dans le troisième. *La Danza*, dont l'action s'articule uniquement autour du premier sujet d'*Écho et Narcisse*, concentre donc ses apparitions dans le développement du dépit amoureux, de la discorde. L'intégration fidèle du modèle est perceptible également du point de vue purement musical puisque les emprunts faits à *La Danza* subissent relativement peu de transformations, notamment en ce qui concerne l'air de l'amour « Amusez, sachez plaire » dans la scène 2 du prologue (emprunté au deuxième air de Nice, « *Che chiedi* ») et le duo « Vous différez nos jeux » dans la scène 5 de l'acte I (emprunté au premier air de Tirsi, « *Va : della danza* »).

Nous postulons que, dans le cas singulier d'*Écho et Narcisse*, la reproduction intégrale d'un drame dans un autre correspond en soi à une démarche de redéfinition de la nature même de l'air. L'emprunt ne se limite plus à extraire une pièce musicale d'une œuvre pour la dupliquer transformée ou non dans une autre, il se définit ici à partir des liens qu'il tisse avec les autres airs de l'œuvre « source ». Bien sûr, dans la plupart des cas, le choix de l'emprunt procède en priorité de rapprochements établis entre les situations dramatiques⁶¹, mais il ne prend pas en compte la place de l'air dans le déroulement de l'action d'origine. Dans *Écho et*

⁵⁸ HONOUR, Hugh, *Le Néo-classicisme*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, librairie générale française : Paris, 1998 (éd. orig. 1968), p. 128.

⁵⁹ NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris : Leopold Collin, 1807 (éd. orig. Lyon et Stuttgart, 1760), Lettre I, p. 24.

⁶⁰ DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettres sur les drames-opéra*, op. cit., p. 7.

⁶¹ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 249.

Narcisse, chaque air de *La Danza* est repris comme support musical, mais également comme repère et maillon dans la définition de l'action. Le soin apporté à redonner les airs dans leur ordre d'origine montre bien comment, à l'instar des *constellations*⁶² d'*arie* dans l'*opera seria*, l'ordre des airs participe à la définition du drame. Si l'air sert l'exaltation des sentiments, il est également le lieu de l'expression du déroulement dramatique.

L'attention portée aux relations entre les airs est renforcée par leur répartition particulièrement soignée tout au long de l'œuvre. Tout d'abord, Gluck agence une accélération dans la fréquence d'apparition des emprunts. Si l'on observe la version originale d'*Écho et Narcisse* (1779), on remarque que les deux premiers airs interviennent au milieu et à la fin de l'acte I, et que les deux suivants surviennent au milieu de l'acte II dans un laps de temps serré. Après avoir laissé de l'espace entre les trois premiers emprunts, Gluck accélère la présence de *La Danza*, exactement comme une action s'accélère à l'approche du dénouement. Or, la résolution de la discorde intervient justement dans la scène suivant le dernier emprunt. En cela, *La Danza* apparaît comme un moteur venant secourir l'action un peu lâche de la pastorale. De surcroît, *La Danza* occupe, depuis la mise en place de l'action jusqu'à son dénouement, tout l'espace dramatique réservé à la discorde. Le premier emprunt n'intervient certes qu'à la scène 5 de l'acte I, mais parce que toutes les scènes qui le précèdent n'appartiennent pas à l'action. Elles sont uniquement réservées à la présentation du cadre des noces d'Écho et Narcisse. La première confrontation, voire même le premier dialogue, se situe bien après le début de l'opéra, et se trouve amorcé par un emprunt à *La Danza*. De cette façon, Gluck établit le ton du drame à partir du divertissement viennois⁶³. On observe également que les emprunts sont divisés en deux ensembles : les premiers airs de chaque personnage de *La Danza* sont placés dans l'acte I d'*Écho et Narcisse*, et les deux réponses sont destinées à l'acte II. Enfin, la fin de chacun des actes I et II⁶⁴ de la pastorale parisienne est marquée par la présence d'un des airs de *La Danza*. Non seulement le divertissement occupe tout l'espace de la discorde, mais il en gère les grandes articulations, c'est-à-dire l'architecture.

⁶² Nous empruntons ce terme à Isabelle Moindrot à propos de l'organisation des *arie* dans l'*opera seria* : « Or les chanteurs étaient conduits à voir le drame comme une "constellation", à cause même de leur fréquentation de l'œuvre par fragments clos et isolés – les arias –, qui se succédaient comme autant de petites cellules s'attirant et se repoussant, gravitant autour de l'action dramatique d'ensemble. », dans MOINDROT, Isabelle, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, Paris : Fayard, 1993, p.77-78.

⁶³ Il est vrai que la scène 3 pouvait laisser penser à un dialogue, mais il s'agit juste de la peinture de la solitude d'Écho réclamant, comme Orphée devant le tombeau d'Eurydice, d'être laissée seule.

⁶⁴ Il ne s'agit pas de la fin de l'acte II de la partition, mais plutôt de celle de l'action, c'est-à-dire avant le réveil de Narcisse.

Par ailleurs, on observe une correspondance étroite entre les situations dramatiques propres à chacun des airs de 1755 et celles dans lesquelles les emprunts évoluent en 1779 (cf. tableau n°5). Dans le premier air, Tirsi reproche à Nice de ne pas participer à la danse alors que tout le monde l'y attend. Dans le reproche, Nice comprend que Tirsi craint qu'elle cède à la tentation des nombreux soupirants qui la convoitent. Du côté d'*Écho et Narcisse*, Églé interroge Écho sur les raisons de son absence à la fête. À la fin du duo, l'amante aperçoit enfin celui qu'elle cherche désespérément depuis le début du drame. L'apparition de Narcisse survient comme un premier pas vers l'acceptation de l'infidélité de l'amant, et d'une certaine façon la confrontation avec Églé est l'étape nécessaire à Écho dans cette prise de conscience, exactement comme Nice peut découvrir, grâce à l'air de Tirsi, les véritables intentions de son amant. Dans les deux cas, l'invitation à la danse marque le début des hostilités. L'emprunt trouve alors toute sa force puisqu'il est réutilisé dans sa nature de révélateur du conflit. Le deuxième air de *La Danza*, comme son emprunt dans *Écho et Narcisse*, participe au développement de l'action. Il s'emploie plus précisément à dessiner le sentiment d'impuissance des personnages. Nice et Cynire tentent en vain d'apaiser les craintes de Tirsi et d'Écho par un discours rationnel. D'ailleurs, la version de 1780 accentue la frustration qui se joue entre la solidité de la démonstration et l'impuissance à convaincre : avant l'air de Cynire, un récit est ajouté dans lequel il révèle les mauvaises intentions d'Apollon, expliquant d'une manière factuelle la conduite de Narcisse. Le troisième emprunt correspond à un moment de suspension. Tirsi refuse d'entendre les paroles réconfortantes de Nice tandis qu'Églé et Cynire luttent en vain pour secourir Écho. Quant au quatrième air, il s'agit d'une pirouette rhétorique dans le sens où il met en scène une réplique imprévue. En effet, au moment où l'on s'attend à ce que Nice se répande en preuves d'amour, elle pousse son amant à bout en ayant recours à l'ironie. Quant à *Écho et Narcisse*, la surprise provient de la réapparition du rôle de l'Amour. L'air de Nice et celui de l'Amour représentent dès lors l'ultime recours nécessaire pour provoquer le dénouement. Le duo final va suivre l'air de Nice, et le réveil de Narcisse va intervenir peu de temps après l'apparition de l'Amour. Dans ce dernier cas, les aménagements de 1780 sont plutôt malheureux car en déplaçant l'air de l'Amour vers le prologue, la fonction dramatique première de l'air est anéantie et se résume désormais au simple divertissement.

<i>La Danza</i>		<i>Écho et Narcisse</i>	
« <i>Va : della danza</i> », Tirsi	Tirsi reproche à Nice de ne pas participer à la danse	Églé reproche à Écho de ne pas participer à la fête	« Vous différez vos jeux », Églé
« <i>Se tu non vedi</i> », Nice	Nice tente en vain d'apaiser les craintes de Tirsi	Cynire tente en vain d'apaiser les craintes d'Écho	« Si votre amant », Cynire
« <i>Che ciascun</i> », Tirsi	Tirsi refuse d'entendre les paroles réconfortantes de Nice	Églé et Cynire luttent, désespérés, pour tenter de sauver Écho	« Cours, vole, de tes cris », Églé et Cynire
« <i>Che chiedi</i> », Nice	Nice étonne et pousse Tirsi à bout	Arrivée étonnante de l'Amour	« Amusez, sachez plaire », Amour

Tableau n°5 : Comparaison entre les situations dramatiques des airs de *La Danza* et celles de leur réemploi dans *Écho et Narcisse*

L'imitation du modèle ne se limite pas aux repères architecturaux. Elle prend en compte également la notion de goût. Puisque le modèle antique est avant tout une référence esthétique, il est naturel d'observer une filiation de goût entre l'œuvre antique et sa réponse du XVIII^e siècle. À propos du *Père de famille* de Diderot, le baron Friedrich Melchior Grimm explique que l'œuvre « est tout à fait dans le goût de Térence⁶⁵. » Et sur le fait que Térence inspire à Diderot le drame bourgeois, Marchal-Ninosque note que Diderot « a vu en lui rien moins que le garant historique de sa propre esthétique⁶⁶. », reliant imitation dramatique et conservation de l'esprit du modèle. Or, la question du goût est au centre d'*Écho et Narcisse*, car la création d'une pastorale en 1779 pose des soucis quant à l'actualité du genre, problème d'autant plus complexe que la musique est assurée par un compositeur reconnu et attendu pour ses qualités de tragique. Fend explique que Tschudi a tenté de concilier la pastorale du XVII^e siècle avec l'énergie d'un drame actuel centré sur la psychologie des personnages⁶⁷. Or, *La Danza* est également construite sur un compromis entre l'ancienne fable et le nouveau drame. Comme nous l'avons évoqué plus haut, le livret a été construit en deux temps par Métastase, passant de la *cantata* de 1744 au *componimento drammatico pastorale* de 1755. La nature du goût de *La Danza* est donc partagée entre la tradition un peu désuète du divertissement et la volonté de tendre vers une écriture dramatique. Le drame métissé d'*Écho et Narcisse* ne peut que s'appuyer sur l'esprit hybride et conciliant de l'œuvre viennoise, agencée autour d'airs à la fois caractérisés et bavards. Gerber décrit le tragique de l'œuvre

⁶⁵ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, novembre 1758, Paris : Garnier Frères, 1877-1882, tome IV, p. 47-49, p. 48. Nous utilisons ici l'édition Garnier frères car la citation nous semble absente de l'édition Furne.

⁶⁶ MARCHAL-NINOSQUE, France, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁷ FEND, Michael, *op. cit.*, p. 36.

parisienne comme une coloration tendre, une stylisation de l'humain dans un monde idéal ouvrant la voie à des formes musicales sensibles, et laissant apparaître à certains moments des reflets rococo⁶⁸. Or, à propos des airs écrits pour Nice, Gerhard Croll⁶⁹ note qu'ils mettent en avant la coquetterie de la voix de la Gabrielli, permettent la démonstration de sa virtuosité et de son art du phrasé, tout en évitant les espaces susceptibles de laisser libre cours à la liberté du chanteur. Les commentaires faits sur les deux œuvres sont trop proches l'un de l'autre pour ne pas envisager entre elles une filiation de goût. On ne peut que s'étonner devant la perméabilité des genres et les capacités de Gluck à adapter, voire ressusciter un divertissement viennois sous les traits d'une pastorale parisienne.

B. Dissimulation

Dans un souci d'homogénéité et d'unité, l'imitation doit passer par la dissimulation du modèle. Dans l'avertissement du livret d'*Iphigénie en Aulide*, du Roulet, évoquant la présence de vers empruntés à Jean Racine, note : « Au reste, nous n'avons pas cru devoir désigner les vers de ce drame qui appartiennent à Racine. Eh ! y-a-t-il un seul homme de goût qui ne sache par cœur ses divines tragédies ? d'ailleurs quel écrivain seroit assés présomptueux pour imaginer qu'on pût jamais confondre sa diction avec celle du Virgile français⁷⁰ ! » Au-delà des formules faussement modestes, le bailli semble suggérer que les vers de Racine ont été tant et si bien assimilés qu'ils font désormais partie intégrante du drame de 1774⁷¹. Fondus dans le nouveau livret, ils n'ont plus aucune raison d'être signalés⁷².

⁶⁸ GERBER, Rudolf, *op. cit.*, p. IX.

⁶⁹ CROLL, Gerhard, *op. cit.*, p. VIII.

⁷⁰ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Iphigénie en Aulide*, dans HORTSCHANKY, Klaus éd., *Libretti*, *op. cit.*, p. 71-86, p. 71.

⁷¹ La *Correspondance littéraire* note que du Roulet « a suivi, à peu de chose près, le plan de Racine, en retranchant seulement l'épisode d'Ériphile. On ne pouvait suivre sans doute un meilleur modèle ; mais s'il est permis quelquefois de prendre le bien d'autrui, n'est-ce pas un attentat impardonnable de le prendre que pour le gêter ? ». Dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire*, avril 1774, Paris : Furne, 1830, tome VIII, p. 320-324, p. 323.

⁷² Le rapport qui unit du Roulet à Racine suscite plusieurs commentaires lors de la création d'*Iphigénie en Aulide*. Les réactions de du Roulet lui-même et de Jean-François Marmontel sont particulièrement intéressantes tant elles proposent des positions radicalement différentes. Du Roulet, dans sa lettre envoyée au *Mercur de France* avant l'arrivée de Gluck à Paris, écrit : « L'Auteur [lui-même], ou, pour parler plus exactement, le rédacteur de ce Poëme me paroît avoir suivi Racine avec la plus scrupuleuse attention. C'est son Iphigénie même mise en Opéra. », dans DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, « Lettre à M. Dauvergne, un des directeurs de l'Opéra de Paris », *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck [MR]*, abbé Gaspard Michel Leblond, Naples, Paris : Bailly, 1781, p. 1-7, p. 3. Marmontel ne lui concède pas non plus le titre de poète, mais, loin de le considérer comme celui qui permet la réalisation de l'œuvre de Racine en opéra, il pense qu'il en est le destructeur : « Ce sujet, quoique dépouillé de l'éloquence de Racine, de l'harmonie de ses vers, du coloris de ses peintures, de la richesse de ses détails, conservoit encore assez de ses beautés indestructibles, pour faire le plus magnifique Opéra. », dans MARMONTEL, Jean-François, « Essai sur les révolutions de la musique, en France », *MR*, p. 153-190, p. 160.

Dans le même ordre d'idée, Diderot, nous l'avons dit, s'approprie l'écriture de Térence : « Nous sentons ici les limites de Térence en face des Grecs, même si Diderot a parfaitement intégré certaines références au point de ne pas les signaler et de les faire siennes (S. 67, IV, 568) ; elles sont aussi celles du dramaturge de la rue Taranne⁷³. » Il s'opère ici un glissement un peu particulier, car c'est au nom de l'imitation et du respect dû au modèle que la dissimulation s'effectue. L'imitation sert certes un support architectural, mais elle ne se réalise que si elle parvient à favoriser l'épanouissement du nouveau drame. Gluck pratique à son tour la dissimulation, réussissant à fondre le premier drame dans le second. Tout d'abord, la réalisation du camouflage s'effectue dans la distribution des airs. Les rôles d'Écho et de Narcisse n'ont pas accès à *La Danza* : le couple, interdit de communication, ne peut échanger le discours italien des amants viennois⁷⁴. Les personnages secondaires prennent alors le relais et se chargent de transmettre les dialogues de Nice et Tirsi. Mais en dehors de la prise en compte du problème de communication installé entre Écho et Narcisse, le fait de confier les emprunts aux personnages secondaires a le bénéfice de dissimuler davantage le drame « source » qui peut alors agir comme un moteur dramatique souterrain.

Gluck accentue la dissimulation par l'isolement des emprunts. À la manière de « l'écluse dramatique » traitée dans le chapitre consacré à *Orphée*, Gluck met en place des « sas » qui contrôlent les communications entre les pièces inédites et les morceaux empruntés. Les emprunts occupent certes des places stratégiques, mais puisque subordonnés à l'action – *La Danza* était elle-même subordonnée au ballet de Starzer –, ils ne sont pas autonomes et se trouvent encadrés par des moments symétriques : l'air d'Églé « Vous différez vos jeux » est cerné par les deux premiers moments tragiques des deux héros, à savoir l'air d'Écho « Peut-être d'un injuste effroi » (I, 4) et l'air de Narcisse « Divinité des eaux » (I, 6). L'air de Cynire « Si votre amant » est encadré par les deux derniers airs un peu mièvres d'Écho réalisés avant le final de l'acte I : « Ah ! s'il s'était laissé surprendre » et « D'une vie aussi malheureuse » (I, 7). Le duo de l'acte II « Cours, vole, de tes cris » et l'air de l'Amour « Amusez, sachez plaire », tous deux déplacés dans la version de 1780, se trouvaient l'un à la suite de l'autre dans la première version. Ils étaient entourés par les deux scènes les plus opposées de l'opéra et dans lesquelles le nœud du drame se joue, à savoir la mort d'Écho (II, 2) et le réveil de Narcisse (II, 6 en 1779 et II, 4 en 1780). Les emprunts tiennent un rôle de maillon, renouvelant ainsi un drame trop centré sur lui-même. D'une certaine manière, ils remplissent

⁷³ MARCHAL-NINOSQUE, France, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁴ Fend explique qu'il ne peut y avoir de communication entre Écho et Narcisse puisque chacun des deux personnages construit son propre drame. Chaque protagoniste se retrouve à devoir exprimer un état émotionnel immobile dont l'évolution ne peut être assurée que par les Dieux. Cf. FEND, Michael, *op. cit.*, p. 36.

les fonctions temporelles exigées par l'essence même de la pastorale, c'est-à-dire le besoin de digression et de divertissement.

La dissimulation passe également par l'observation du modèle comme d'un outil atemporel. Dans son livret sur le sujet d'Iphigénie en Aulide, Francesco Algarotti appréhende Euripide et Racine non pas à partir d'un esprit de filiation, mais selon ses propres besoins⁷⁵. Les deux ouvrages sont alors dépouillés et dépecés. Leur rôle se limite à celui d'assister le drame moderne. Leur désintégration et leur déracinement par rapport à leur époque d'origine compromettent sévèrement leur possibilité d'enrichissement. Ils perdent leur capacité à transmettre l'énergie dramatique et deviennent de simples ornements inanimés. En souhaitant réduire les ouvrages à sa volonté, Algarotti tombe dans l'impasse de Tschudi, qui, à sa façon, souhaite employer les anciens codes de la pastorale comme autant d'ornements capables de servir une énergie dramatique réformée. L'ouvrage est perdu d'avance et la tentative de dissimulation échoue. La référence désormais inanimée ne parvient pas à se greffer sur le nouveau drame, et contrairement à l'objectif souhaité, elle devient visible, donnant à l'œuvre un aspect hybride. Gluck en revanche évite autant qu'il le peut cette situation. Il refuse de rompre avec la nature initiale du drame, choisissant de travailler sur des transformations et des glissements plutôt que sur des rejets.

Enfin, la dissimulation passe par l'actualisation du modèle. Il ne s'agit pas bien sûr de le galvauder, mais d'en assurer une compréhension moderne et une appropriation nouvelle. À propos du traitement du mythe d'Iphigénie au XVIII^e siècle, Marchal-Ninosque tente « de saisir comment le thème du sacrifice a pu évoluer de la sphère sacrée à la sphère profane, d'un mythe religieux et familial à une fable héroïque et politique⁷⁶. » Le passage de Vienne à Paris pose les mêmes interrogations dans le sens où il constitue une évolution du divertissement, dépassant ici une peinture statique et quasi héroïque des passions pour une expression tendre et apaisée des psychologies. L'actualisation expressive de *La Danza* s'observe à partir des transformations musicales opérées dans *Écho et Narcisse*, définies entre conservation fidèle du matériau musical et nouvel agencement des structures formelles. Par exemple, le quatrième emprunt conserve le soin apporté à la lisibilité de structure, mais l'adapte aux besoins

⁷⁵ ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'Opéra en musique*, trad. de l'italien par Jean-Philippe Navarre, Paris : les Éditions du Cerf, 1998 (éd. orig. 1755-1764), p. 143. Également dans ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'opéra*, trad. de l'italien par François-Jean de Beauvoir, marquis de Chastellux, Pise, Paris : Ruault, 1773 (éd. orig. 1755 [Venise] et 1763 [Livourne]), p. 102-104.

⁷⁶ MARCHAL-NINOSQUE, France, *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 40.

parisiens⁷⁷. La transparence de la forme de l'*aria* « source » favorise une démonstration rhétorique vocale, clairement organisée autour de motifs exposés et développés d'une part, et des sections bavardes, indépendantes des zones thématiques mais nécessaires à la construction d'une brillance vocale d'autre part. La version parisienne de l'air maintient l'organisation lisible de l'*aria* mais en l'orientant du côté de la représentation de la symétrie. Les ritournelles centrale et conclusive sont augmentées afin qu'elles se rapprochent des proportions de la ritournelle introductive. De cette façon, les sections orchestrales abandonnent l'identité de repère qu'elles occupaient dans l'air italien pour celle de refrain. De la même manière, les sections bavardes s'équilibrent. Dans l'*aria* italienne, la seconde section divertissante est évidemment plus longue et plus brillante que la première, de telle sorte que le passage de l'une à l'autre apparaisse comme une surenchère. Enfin, le développement du premier motif à la sortie de la ritournelle centrale est nettement réduit, délaissant l'aisance gratuite italienne pour la concentration dramatique française. La clarté de juxtaposition des éléments italiens est maintenue, mais redéfinie, car le besoin de démonstration doit céder devant la mise en place de conséquences, c'est-à-dire d'un discours fondé sur des éléments qui procèdent les uns des autres. Aussi étonnant que cela puisse paraître, le développement de la symétrie évite la raideur de l'*aria* italienne. En effet, la concentration des carrures et l'équilibre des structures permettent une vitalité dramatique contenue. La linéarité qui semble émergée de la version italienne par la pratique de la surenchère n'est d'ailleurs que superficielle car la mobilité dépend avant tout du soin apporté à ce que chacune des sections trouve une justification dramatique dans le déroulement général de l'air.

C. Perversion et transgression

« vous écrivez pour le Teatre Lyrique et non pas une Tragedie pour les comediens, cela change infiniment la maniere de s'y prendre, ni Racin, ni Voltaire ont jamais su faire un opera, quoique maitres excellents pour faire des Tragedies, et personne n'a aussi bien envisagè la besoigne que vous, ainsi il faut quelque foi se moquer des regles, et se faire soi meme des regles pour en tirer des grands effets, ces vieux grecs etoit des hommes avec un nez et une paire d'yeux comme nous, il faut pas etre toujours

⁷⁷ La question de l'adaptation est également partagée par Diderot : « Diderot adapte bien sûr au temps et au goût de son siècle les sujets et le cadre de ses pièces, et veut remplacer la toute-puissance tragique par la volonté tout éclairée de construire un théâtre moral, à la saveur et à la valeur cathartiques anciennes. », dans MARCHAL-NINOSQUE, France, *La Culture de Diderot, op. cit.*, p. 124.

servile pecus, et s'assujettir à leur règles, au contraire s'élancer hors de leur costume, rompre les chaînes, avec les quelles ils nous veillent lier, et tacher de devenir nous mêmes originaux⁷⁸. »

Il est difficile de savoir si le travail d'adaptation ne tend pas vers une certaine perversion du modèle. Nous pouvons nous appuyer sur les propos de Marchal-Ninosque : « Au terme de l'imitation et de la quête des modèles, l'*exemplum* l'emporte sur l'exemple, la force morale sur la force de l'image, ce qui explique que Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien*, pervertit un moment la puissance tragique des dramaturges grecs pour la tirer du côté de la leçon⁷⁹. » On peut se demander si Gluck, tout comme Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, n'a pas galvaudé d'une certaine manière *La Danza* afin de construire *Écho et Narcisse* ? Un des critères à observer pour répondre à cette question se situe dans l'équilibre entre connaissances et besoins, c'est-à-dire dans la capacité à faire se rencontrer culture encyclopédique et inspiration dramatique⁸⁰. La reproduction du modèle se partage alors entre manipulation scientifique et dialogue subjectif avec le dramaturge. Le recours à la connaissance demeure un des piliers fondamentaux de l'esprit des Lumières. Il permet l'accès à la compréhension « scientifique » du modèle. En revanche, la position du créateur est, par essence, pervertie. En effet, dans la mesure où le modèle est choisi en fonction des besoins qui n'appartiennent qu'au dramaturge ou au compositeur, l'observation du modèle est d'une certaine manière corrompue. À propos de l'orientation donnée au modèle par le dramaturge, Marchal-Ninosque écrit qu'« Il en est des arts comme des sciences ; l'art ne doit pas en effet faire un mauvais usage de l'Antiquité mais tenter, grâce à elle, une approche plus simple et vraie de la nature. C'est au fond cette quête d'une nature primitive, qui est en même temps une nature morale, que Diderot mène dans la lecture quotidienne des Anciens⁸¹. » Gluck, tout comme Diderot, se construit autour du paradoxe qui relie d'une part le rapport personnel et subjectif au modèle et d'autre part l'espoir d'atteindre un drame plus proche de la nature et de

⁷⁸ GLUCK, Christoph Willibald, *Lettre de Gluck à du Roulet du 2 décembre 1775*, Vienne, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, VM BOB-20558 (*Lettres autographes*, vol. 44 [Givre-Gossec], d'après le catalogue A. Bloch-Michel, p. 27 à 70), lettre reproduite dans GLUCK, Christoph Willibald, *The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, Hedwig et Erich Hermann Mueller von Asow éd., trad. de l'allemand par Stewart Thomson, New York : St Martin's Press, 1962, p. 75-77.

⁷⁹ MARCHAL-NINOSQUE, France, *La Culture de Diderot*, op. cit., p. 131.

⁸⁰ À ce propos, le semi-échec d'Algarotti, à propos du livret d'Iphigénie en Aulide, est intéressant : les Anciens ne sont pas convoqués lors de l'essai, c'est-à-dire lors de l'exercice théorique. Ils apparaissent seulement au moment du « cas pratique ». La maladresse avec laquelle il semble exploiter les modèles antiques lors de son livret d'Iphigénie en Aulide ne proviendrait-elle pas, entre autre, du refus d'exploiter les modèles du point de vue théorique ? Le recours à la « science » semble plus que jamais nécessaire à l'homme des Lumières afin d'accéder au génie. Et lorsque Diderot réclame l'arrivée d'un génie dans son désir de renouveau du théâtre (DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Troisième entretien » (1757), dans *Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris : Robert Laffont, 1996, tome IV, p. 1131-1190, p. 1182), le génie n'est-il pas avant tout une forme de maïeutique, dans le sens où l'homme doit connaître afin de pouvoir être inspiré ?

⁸¹ MARCHAL-NINOSQUE, France, *La Culture de Diderot*, op. cit., p. 122.

la vraisemblance dramatique. Or, cette recherche du langage universel porte en elle-même le paradoxe. Si elle s'appuie sur l'érudition, elle ne peut également se réaliser qu'à partir d'un rapport personnel au modèle. La conception d'une identité commune à tous les hommes ne passe-t-elle pas par la compréhension de ses propres passions ?

Toujours concernant Diderot, à propos de sa connaissance des anciens, Marchal-Ninosque insiste justement sur l'aspect orienté de ses lectures, tout particulièrement en ce qui concerne le mythe d'Iphigénie :

« Il est donc moins utile de savoir si le Philosophe a lu les tragiques grecs dans le texte original ou dans la traduction française du père Brumoy, que de noter la puissance évocatrice, énergique en un mot, dans son imaginaire, des grands modèles de l'Antiquité, en particulier des figures de victimes, propres à susciter l'effroi et la compassion, la terreur et le respect, selon les règles depuis longtemps édictées par Aristote pour définir la tragédie et que Diderot se plaît toujours à retrouver, en particulier dans les représentations de Poussin (S. 67, IV, 743)⁸². »

Le modèle convainc tant par ses solutions dramatiques que par ses capacités à toucher et à évoquer. La méthode gluckiste s'inscrit tout à fait dans cette filiation. Bien sûr, nous n'oublions pas que dans son cas les modèles proviennent de sa propre main. Cependant, Gluck semble installer une distance entre l'emprunt et l'œuvre nouvelle de telle sorte que l'emprunt se définisse avant tout comme un modèle. L'analyse des dates de composition des œuvres « sources » s'avère ici éclairante. Pour *Armide* et *Iphigénie en Tauride*, les œuvres « sources » principales proviennent de 1765, c'est-à-dire de la première décennie de la « réforme ». Mais dans le cas d'*Écho et Narcisse* où le modèle s'avère fondamental, Gluck remonte avec *La Danza* jusqu'en 1755, soit sept ans avant la création d'*Orfeo*. Si l'on élargit la réflexion, on se souvient qu'Hortschansky avait remarqué que dans le cas des emprunts multiples provenant d'un même matériau musical, la source originale demeurerait la source « mère ». L'éloignement temporel semble donc être un critère à prendre en considération, comme si la distance prise avec le premier objet permet une compréhension plus objective de la source, favorisant une plus grande subjectivité lors du travail de manipulation.

Cette subjectivité face au modèle demeure en fin de compte une volonté de le dépasser⁸³. Dans sa préface de *Sémiramis*, Voltaire attache beaucoup d'importance à signaler à la fois le besoin de se référer aux anciens, et la capacité de ses contemporains à les dépasser : « Les Grecs auroient appris de nos grands Modernes à faire des expositions plus

⁸² *Ibid.*, p. 129.

⁸³ Il se joue toute la question de la longue querelle des Anciens et des Modernes dont l'aboutissement est l'entreprise de l'*Encyclopédie*.

adroites, à lier les scènes les unes aux autres par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le Théâtre vuide, et qui fait venir et sortir avec raison les personnages ; c'est à quoi les Anciens ont souvent manqué, et c'est en quoi le Trissino les a malheureusement imités⁸⁴. » Puis : « Les Grecs auroient surtout été surpris de cette foule de traits sublimes qui étincellent de toutes parts dans nos Modernes⁸⁵. » Dans *Écho et Narcisse*, il s'agit également de dépasser le modèle italien en libérant les qualités dramatiques des entraves italiennes. Et ce sont les innovations présentes dans l'œuvre « source » elle-même qui incitent le compositeur à tourner définitivement le dos au divertissement italien, comme l'illustre tout particulièrement la reprise du deuxième air de Tirsi, « *Che ciascun* », pour le duo d'Églé et Cynire « Cours, vole, de tes cris » (II, 1). À première vue, l'air français semble ne plus avoir grand-chose en commun avec l'air italien. Pourtant, il s'inscrit dans la continuité directe des orientations inédites de l'*aria*, à savoir un fonctionnement dicté par les faux-semblants (*cf.* tableau n°6). Dans la ritournelle introductive de l'air de Tirsi, Gluck présente deux motifs (*a* et *b*) que l'on associe comme les deux motifs principaux de la pièce :

The image displays two systems of musical notation for Violon I. The first system, labeled 'Allegro', contains measures 1 through 9. It features a melodic line in the upper voice with trills (tr) and a lower voice with a steady rhythmic accompaniment. The second system, also labeled 'Allegro', contains measures 10 through 17. It features a melodic line starting with a forte dynamic marking 'f' and a lower voice with a similar rhythmic accompaniment.

Exemple musical n°1 : Motifs *a* et *b* de l'air de Tirsi « *Che ciascun per te sospiri* » (GLUCK, Christoph Willibald, *La Danza*, dans *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke [SW]*, Gerhard Croll éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1969, vol. III/18, p. 41, mesures 1 à 9 ; p. 41-42, mesures 10 à 17)

⁸⁴ VOLTAIRE, « Préface », *Sémiramis*, *op. cit.*, p. 13-14.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

Lors de la première section vocale, Tirsi présente bien la première cellule de l'introduction (a), mais rompt avec la deuxième cellule (b) pour lui préférer un nouveau second motif (x) :

Allegro

46

Violon I

Tirsi

io son — con - ten - - to bel - - - la Ni - - ce

che — cias - cun — per — te so - spi - ri,

Exemple musical n°2 : Motif x de l'air de Tirsi « *Che ciascun per te sospiri* » (GLUCK, Christoph Willibald, *La Danza*, SW, p. 44, mesures 46 à 53)

Après la ritournelle centrale, alors que l'on attend le retour du premier motif développé (a'), la seconde cellule de l'introduction réapparaît (b). À l'issue du pont qui suit la cellule b, le retour du deuxième motif vocal (x) semble alors inévitable. Il est pourtant reporté par l'apparition d'un nouveau motif, viril et vaillant (y), qui finit de confondre les repères :

Allegro

91

Violon I

Tirsi

Bel — la Ni - ce io

son con - ten - to,

Exemple musical n°3 : Motif y de l'air de Tirsi « *Che ciascun per te sospiri* » (GLUCK, Christoph Willibald, *La Danza*, SW, p. 47, mesures 91 à 96)

Les sections cadentielles subissent le même traitement car Gluck diffère le matériau conclusif des ritournelles de celui des sections vocales. Il en résulte un nombre important de

motifs et, malgré une structure très lisible, un sabotage des forces structurelles. Celles-ci, habituellement fondées sur une lisibilité anticipée de la forme, se trouvent mises à mal, de même que les motifs, relégués au rang d'énoncé mélodique manipulé plutôt que générateur.

<i>La Danza, air n°3, Tirsi : « Che ciascuno per te sospiri »</i>		<i>Écho et Narcisse, II, 1 (1780), Églé et Cynire : « Cours, vole, de tes cris »</i>	
Forme générale	Sections internes	Sections internes	Forme générale
Ritournelle introductive	Motif a		
	Motif b		
	Cadence 1		
A	Motif a	Motif a	A, Églé
	Pont	Pont	
	Motif x	Motif x	
	Appel de cadence		
	Cadence 2	Cadence 2	
B	Motif b'	Motif b'	B, Églé
	Pont'	Cadence 1	
	Motif y	Motif y	Ritournelle conclusive de l'air d'Églé, ritournelle introductive de l'air de Cynire, et premier motif vocal de Cynire
	Motif x'	Motif x'	Suite de l'exposition. Elle reste dans le ton principal puisque l'air se limitera à cette section
	Appel' de cadence		
	Cadence 2'	Cadence, entre 1 et 2	
Ritournelle conclusive	Motif y	Motif y	Ritournelle conclusive
	Motif b		
	Cadence 1	Cadence, entre 1 et 2	

Tableau n°6 : Comparaison entre les structures du duo d'Églé et Cynire « Cours, vole, de tes cris » (*Écho et Narcisse, II, 1*[1780]) et de sa « source », l'air de Tirsi « *Che ciascuno per te sospiri* » (*La Danza, air n°3*)

La version française de l'air joue sur cette multiplicité des motifs pour organiser un duo dont la situation dramatique réclame qu'il soit court et agité, mais puissant et

convaincant. La mobilité et la variété des motifs de l'*aria* génèrent alors une forme qui se cherche entre concision et extension. La concision est mise en place par l'absence de ritournelle introductive, la suppression du pont dans la seconde partie vocale, et la réduction des carrures, notamment en ce qui concerne les sections cadentielles brillantes. L'extension passe par la conception du duo en deux airs distincts. En effet, le duo n'en est pas vraiment un, car chacun des deux personnages reste cloisonné dans sa propre obsession, refusant le dialogue : Églé cherche à rejeter sur Cynire un fardeau qu'elle n'est plus capable de porter, et Cynire s'exprime comme dans un monologue. Par conséquent, Gluck installe une frontière entre les deux interventions, proposant une forme ressemblant à deux airs accolés l'un à l'autre. La frontière est matérialisée par une courte section cadentielle énoncée après le motif de développement. Elle permet de conclure l'air d'Églé. Gluck profite du motif qui apparaissait spontanément au milieu de la deuxième section vocale de Tirsi (y) pour en faire un motif d'introduction pour le passage réservé à Cynire. Ainsi, la flexibilité originelle de l'air « source » autorise les modifications faites sur sa structure générale lors du travail d'emprunt. La version parisienne a transcendé la version originale à partir des éléments compris justement dans le premier état de l'*aria*.

La reprise de *La Danza* constitue moins une recherche sur le divertissement qu'une ultime réflexion sur l'expression des psychologies et des sentiments. Autrement dit, le travail sur le modèle s'inscrit dans la « réforme ». Étant donné que le compositeur se concentre davantage sur l'essence du modèle plutôt que sur sa manifestation scénique et musicale, le dépassement de l'œuvre « source » propose des directions surprenantes. C'est notamment à partir de ce constat que Voltaire soulève la filiation qui l'étonne lui-même, entre la tragédie grecque et l'*opera seria*⁸⁶. Les deux genres qui, en apparence, ne semblent pas si proches l'un de l'autre, se trouvent réunis par des réseaux dramatiques profonds. La phrase de Diderot dans la *Correspondance littéraire*, le 15 mars 1770, et rappelée par Marchal-Ninosque, prend tout son sens : « il faut être bien vain ou mal avisé pour tenter après Lucrece le sacrifice d'Iphigénie⁸⁷. » Le modèle est une énergie dramatique avant d'être un exemple à reproduire. Une œuvre exceptionnelle est un excellent objet d'étude et d'inspiration, mais, à cause de ses qualités, un objet intouchable, interdit de copie⁸⁸. La relation à la copie est d'ailleurs soulevée

⁸⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

⁸⁷ MARCHAL-NINOSQUE, France, *La Culture de Diderot*, op. cit., p. 127-128.

⁸⁸ Il se joue d'ailleurs une autre question, dans le fait que le choix du modèle se porte sur des exemples secondaires plutôt que sur des références incontournables. Si Térence n'est pas un tragique Grec, *La Danza* n'est pas non plus du côté du grand *opera seria*.

par Voltaire, se lamentant sur le fait que la copie d'Athènes apporte sa propre ruine⁸⁹. Le rapport au modèle doit nécessairement s'établir sur le dépassement, la mutation et la transformation⁹⁰. Et le dépassement au XVIII^e siècle se définit plus précisément comme un élargissement. Lorsque Grimm peint le caractère de Sophie dans *Le Père de famille* en notant que « Toutes les scènes de cet enfant charmant me paraissent délicieuses, et répandent dans mon âme cet enchantement doux, si difficile à exprimer, que j'éprouve vis-à-vis d'un tableau de Raphaël ou en écoutant un morceau de Pergolèse⁹¹. », on comprend que le dépassement de Tércence opéré par Diderot conduit le dramaturge à un langage international, c'est-à-dire qui franchit les limites de son propre art pour une expression artistique universelle⁹². N'est-ce pas ce que Gluck tente au fond d'offrir dans le travail sur *La Danza*, encore tout à fait italienne, mais déjà tout à fait française ?

II. DÉPLACEMENT DES FORCES NATIONALES ET TRAJECTOIRES HISTORIQUES : L'EXEMPLE DES *IPHIGÉNIE*

A. De l'opéra-comique à la tragédie lyrique

Lors de l'annonce de la reprise d'*Iphigénie en Aulide* dans le *Journal de politique et de littérature* en mars 1777, Jean-François de La Harpe concentre sa critique de l'opéra sur le duo qui oppose Achille et Agamemnon à la fin de la scène 6 de l'acte II. À lui seul, le duo qui

⁸⁹ VOLTAIRE, « Préface » de *Sémiramis*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁰ Noverre se soulève contre l'« imitation machinale », réclamant aux artistes de dépasser les modèles : « tout le monde veut copier, personne ne veut avoir un caractère à soi. L'homme s'évite, il craint de se montrer avec ses propres traits, il en emprunte toujours d'étrangers, et il rougiroit d'être lui : aussi faut-il acheter le plaisir d'admirer quelques bons originaux pour l'ennui de voir une multitude de mauvaises copies qui les précèdent. », dans NOVERRE, Jean-Georges, *op. cit.*, lettre XXII, p. 297-298.

⁹¹ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, édition Garnier, novembre 1758, p. 47-48.

⁹² Honour conclut de façon assez similaire pour les artistes néoclassiques : « Pour les artistes néo-classiques, l'imitation de l'antique n'était pas une fin en soi mais un moyen de créer des œuvres idéales d'une validité universelle et éternelle. Aspirant à devenir aussi inimitables que les Anciens, ils se considéraient non pas comme de simples adeptes d'un revival de l'art grec ou romain, mais comme des restaurateurs du vrai style. », dans HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p. 133.

a tant fait parler de lui⁹³ rassemble tous les griefs que l'homme de lettres formule envers Gluck, à savoir le manque de chant bien évidemment, mais surtout, le manque de convenance. Une querelle entre deux héros Grecs nécessite un certain protocole que l'agencement du duo musical ne permet pas. La Harpe en conclut que la musique ne peut tout représenter : « quoiqu'il soit généralement vrai que la Musique peut tout rendre, peut-être est-ce une partie de l'Art de ne pas l'employer aux objets où il ne saurait s'appliquer heureusement⁹⁴. » La problématique soulevée par La Harpe, au cœur de la querelle des gluckistes et des piccinnistes, correspond à un réel questionnement, et Gluck lui-même, par le recours à l'emprunt, montre son embarras à mettre en forme musicalement la querelle entre les deux hommes. Il faut d'ailleurs rappeler que, si l'on excepte le divertissement final et les pièces de danses, *Iphigénie en Aulide* ne compte que quatre emprunts à des pièces antérieures⁹⁵. Le recours à l'emprunt est occasionnel et convoqué ici pour trouver une solution à une situation dramatique nouvelle ou tout au moins inhabituelle. L'ancienne pratique de l'*opera seria* ne lui est pour une fois d'aucun secours, car non seulement les duos s'avèrent exceptionnels dans le drame italien, mais ils mettent rarement en scène une dispute. Dans la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, l'auteur relève que l'« on en insère un dans la Pièce, presque jamais deux⁹⁶. » Plus loin, il écrit que ce « sont des dialogues intéressants, vifs, serrés, où les voix ne s'unissent que lorsque les différentes manières d'exprimer la passion peuvent se réunir à la même exclamation, dont l'effet est d'arracher des larmes et de causer un frémissement qui prend sa source dans le vrai pathétique, et l'unité de mélodie⁹⁷. » Le duo italien, rare, s'appuie sur une fusion entre les deux voix concordantes, à l'encontre de l'expression de la discorde. Gluck pioche alors dans son réservoir d'opéras-comiques. Cela dit, là encore les duos de querelle ne sont en fin de compte pas si nombreux, l'ironie et le sarcasme étant préférés à l'expression de la dispute, à l'image du premier duo de *La Serva padrona*, pour n'en citer qu'un.

⁹³ Entre autres commentaires : « Je vous avouerai que le cœur ne prend aucune part au Dialogue de ces deux Rodomonts qui *piaillent* à tue-tête, qui ne chantent ni ne parlent, et qui sont étayés par les *japillemens* de l'Orchestre qui ne sert qu'à rendre cette Scène plus aride et plus ennuyeuse. », dans Non signé, « Lettre à Madame la marquise de ***, dans ses terres près de Mantes, sur l'opéra d'*Iphigénie* », Genève : s.n., 1774, p. 18, lettre écrite à Paris, le 17 avril 1774, et reproduite dans LESURE, François, *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, Genève : Minkoff, 1984, tome II, p. 29-59, p. 46.

⁹⁴ LA HARPE, Jean-François de, « M. de la Harpe, en annonçant dans le *Journal de politique et de littérature*, du 5 mars 1777, la reprise d'*Iphigénie en Aulide* », *MR*, p. 113-114, p. 114.

⁹⁵ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 160. Selon lui, les emprunts composés à Vienne sont l'ouverture, le début de la première scène de l'acte I, le duo entre Achille et Agamemnon, et l'air d'Iphigénie « Adieu, vivez pour Oreste ».

⁹⁶ Anonyme, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples, Paris : Duchesne, Lambert, 1756, p. 23.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 24.

La pièce qui va servir de modèle au duo entre Achille et Agamemnon provient du *Cadi dupé*, opéra-comique sur un livret de Pierre-René Lemonnier et représenté pour la première fois le 8 décembre 1761 au Burgtheater de Vienne⁹⁸. Les premiers contacts que Gluck noue avec l'opéra-comique remontent à 1755, mais il faut attendre 1758 avant de voir apparaître ses premières compositions intégrales dans ce genre⁹⁹. Trois ans plus tard, *Le Cadi dupé* se situe encore dans une période d'expérimentation, mais déjà au croisement de certaines prises de conscience, entre la composition du ballet de *Don Juan* et celle d'*Orfeo*. Par ailleurs, Gluck jouit de conditions viennoises propices au développement de son écriture, d'une part soutenu par un public viennois las des vaudevilles parisiens et favorable aux œuvres des compositeurs locaux¹⁰⁰, d'autre part bénéficiant d'une nouvelle recrue, à savoir la chanteuse Mlle Guérin, dont l'habileté vocale inspire l'écriture mélodique du compositeur¹⁰¹. Enfin, *Le Cadi dupé* marque le début d'un travail sur la turquerie dont *La Rencontre imprévue* en proposera l'aboutissement quelques années plus tard¹⁰². L'orchestration aux couleurs janissaires soutient le développement et l'émancipation de l'accompagnement mais aussi, par ricochet, une certaine forme de liberté vocale¹⁰³. La réflexion musicale et dramatique menée sur l'opéra-comique constitue une issue indispensable pour un compositeur rompu au genre de l'*opera seria* qui ne peut désormais, alors qu'il est à la recherche d'un renouvellement expressif et dramatique, lui offrir que le développement d'une écriture raffinée.

Le duo d'origine, « Perfide cœur volage », met en scène le cadi et son épouse Fatime à la scène 9, peu avant le dénouement. Le cadi, infidèle, est confronté aux reproches virulents de son épouse. L'œuvre dans laquelle il s'insère présente, malgré sa forme concise, quatre duos. À titre de comparaison, *L'Ivrogne corrigé* composé un an auparavant n'en contient qu'un seul, *La Rencontre imprévue* de 1764 en possède deux et même la grande tragédie lyrique d'*Iphigénie en Aulide* se limite à trois. La récurrence de l'écriture en duo dans *Le Cadi dupé* a certainement dû stimuler et contraindre le compositeur à favoriser une caractérisation précise des différentes pièces. Car de la même manière que chaque *aria* dans le drame italien devait, à cause du retour systématique de la forme, briller par sa singularité, chaque duo du *Cadi dupé* nécessite une peinture soignée afin de se démarquer de ses pièces jumelles et éviter d'ennuyer le public. Le premier duo, entre Zelmire et son amant Nouradin, est un échange

⁹⁸ BROWN, Bruce Alan, « Cadi dupé, Le », *The new Grove dictionary of opera*, op. cit., vol. 1/4, p. 675.

⁹⁹ BROWN, Bruce Alan, « Gluck, Christoph Willibald », *The New Grove dictionary of music and musicians*, op. cit., vol. 10/29, p. 24-58, p. 29.

¹⁰⁰ BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford : Clarendon Press, 1991, p. 386.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 391.

¹⁰² *Ibid.*, p. 387-388.

¹⁰³ Pour plus de précisions, nous renvoyons aux pages consacrées au *Cadi dupé* dans l'ouvrage de Brown, p. 384-397.

amoureux tripartite simple et tendre, soutenu par un plan tonal stable et peu mobile. Le deuxième ensemble met en scène Zelmire déguisée en Ali et le cadî, dans une scène particulièrement ironique où Zelmire souhaite se venger des avances faites par le cadî. Le duo présente une section en dialogue, linéaire et dramatique, puis un final ternaire, homophone et enlevé. Le troisième duo, très « opéra-comique », est un dialogue pressé et extraverti entre le cadî et Omar. Enfin, le dernier duo, entre Fatime et le cadî, s'organise en une structure tripartite avec *da capo* d'influence italienne. La première section est virulente et pressée, et la partie centrale courte et récitée¹⁰⁴. Gluck se sert du duo entre Fatime et le cadî comme d'un modèle de mise en scène de la dispute, mais il l'observe également comme un exemple de traitement mélodique libre et de construction par empilement des carrures, tentant de renouveler sa pratique du développement.

1. Traitement du dialogue

Qu'un extrait d'opéra-comique se déplace vers le cadre racé de la tragédie ne doit pas étonner¹⁰⁵. Patricia Howard explique que Gluck traite les situations dramatiques non pas tant en fonction du genre auquel elles appartiennent, mais selon la vérité d'expression qu'elles tentent de peindre¹⁰⁶. Bien sûr, le divertissement reste l'objectif principal de la querelle du *Cadi dupé*, mais en dehors de la présence de quelques effets musicaux burlesques, son succès se réalise avant tout par la vraisemblance dramatique et la justesse de la mise en forme de l'échange.

¹⁰⁴ La distinction systématique des duos se retrouve dans *Iphigénie en Aulide*. Le premier duo, entre Calchas et Agamemnon à l'acte I est une prière de forme binaire. Plus loin, Iphigénie et Achille échangent dans un large duo construit sur des sections musicales autonomes dans leur matériau mais interdépendantes dans la progression dramatique qu'elles construisent. Enfin, le duo entre Achille et Agamemnon présente un nouveau modèle de discussion.

¹⁰⁵ Michel Paul Guy de Chabanon écrit d'ailleurs : « J'ai dit qu'il est une foule de richesses, (de chants heureux, pour parler sans figure) que la Comédie et la Tragédie peuvent posséder en commun, se transmettre mutuellement, et qui ne messieront pas plus à la parure de l'une, qu'à celle de l'autre. Cette assertion est appuyée sur des faits que je m'abstiens d'énoncer, pour ôter à la méchanceté le plaisir d'en abuser. Je connois des airs qui, transportés du comique au tragique, et de celui-ci à celui-là, n'ont pas fait soupçonner, même aux Connoisseurs, leur destination originelle. », dans CHABANON, Michel Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785, p. 327. Il faut par ailleurs noter cette réflexion intéressante de Belinda Cannone : « Après Rameau, dernier représentant de l'esthétique classique, et jusqu'à Gluck, on n'écrit pratiquement plus de tragédies lyriques. L'*opera buffa* a ébranlé le goût français et l'opéra-comique devient le véritable laboratoire où sont expérimentées des formules nouvelles. », dans CANNONE, Belinda, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, Paris : PUF, 1998, p. 46-47.

¹⁰⁶ HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern Opera*, Londres : Barrie and Rockliff, 1963, p. 47.

Bernard Germain de Lacépède considère que

« c'est sur-tout entre les deux parties qui forment un *duo*, et que l'on distingue le plus aisément, [que le compositeur] doit choisir avec soin les accords qu'il emploie ; qu'il ait recours aux intervalles qui fatiguent le moins l'oreille, et si quelquefois la situation, ou la violence d'une passion impérieuse le forcent à préférer des accords un peu durs, déchirans, très-dissonans, qu'il les place le plus souvent dans les parties qui accompagnent¹⁰⁷ ».

La vraisemblance ne se fonde donc pas sur les effets harmoniques descriptifs, rejetant l'idée que le savoir-faire purement musical puisse servir la véracité d'un dialogue¹⁰⁸. La réussite expressive et dramatique du duo tient du rapport qui unit les deux parties, c'est-à-dire de la mise en forme du théâtre des deux personnages¹⁰⁹.

Ce théâtre des personnages est efficace et pertinent grâce à deux points en particulier : la variété des dispositions du dialogue d'une part, et l'à-propos de chaque intervention d'autre part. En ce qui concerne la variété des dispositions, Lacépède considère qu'il s'agit de la première manifestation de l'évolution dramatique du duo :

« Comme il est très-rare que, dès le premier moment où les passions peuvent fournir un tableau et exiger un air, elles soient déjà amenées à ce haut degré de force, il est très-rare que les duo commencent par des passages où les deux voix se fassent entendre à la fois : ce n'est guère qu'après avoir proféré des chants alternatifs, qu'elles se réunissent. Quelquefois ce moment d'élan et

¹⁰⁷ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 168-169. Lacépède a lu Rousseau, et on perçoit derrière cette description le début de l'article « Duo » du *Dictionnaire de musique*. Cela dit, les deux auteurs ne revendiquent pas pour autant le même idéal de duo. Lorsque Rousseau recommande d'apporter un soin particulier aux deux voix, il prend pour repère le modèle du duo italien. Lorsque Lacépède conseille de ne pas rendre les deux parties confuses, il souhaite privilégier la vraisemblance dramatique. Rousseau préconise d'atteindre à l'expression dramatique grâce au duo des chanteurs quand Lacépède souhaite l'émergence de l'action à partir de la lisibilité du dialogue des acteurs.

¹⁰⁸ Gluck se positionne ici à l'opposé de la pensée de Frédéric de Castillon. Dans son article « Duo » (*Musique*) inséré dans le *Supplément à l'encyclopédie*, ce dernier propose de répondre à Rousseau qui pose la question de l'unité de mélodie dans le cadre du duo : « M. Rousseau remarque avec raison que les deux parties d'un *duo* ne doivent pas être exactement semblables ; mais par quel moyen le compositeur parviendra-t-il à trouver deux chants qui, quoique différens, ne blessent en rien l'unité de mélodie, et qui pourront se transposer dans les modes relatifs au dominant, sans sortir du diapason des voix ? Car il n'est pas possible ici de donner à une des voix la mélodie de l'autre, sans blesser l'expression. Je réponds : en étudiant avec soin le contre-point double, l'imitation et la fugue, ces parties si essentielles de la composition, et négligées au point, que de cinq compositeurs, quatre ne savent pas ce que c'est ; je le répète et le répéterai tant que l'occasion s'en présentera, il est honteux à un artiste d'ignorer les ressources de son art, sur-tout quand la paresse seule est la cause de son ignorance. », dans CASTILLON, Frédéric de, « Duo » (*Musique*), *Supplément à l'Encyclopédie*, Charles-Joseph Panckoucke et Jean-Baptiste-René Robinet éd., Amsterdam : Rey, 1776-1777, vol. 2/4, p. 744-745, p. 744. Castillon préconise le secours de la technique musicale lorsque Gluck prend repère sur le drame.

¹⁰⁹ L'abbé François Arnaud, à sa façon, confirme la supériorité de la théâtralité sur le matériau musical : « Les *duo* furent placés ordinairement au milieu de la scène dans ces instans où deux ames sensibles, abandonnées aux mouvemens de la tendresse ou de la douleur, expriment leurs sentimens beaucoup moins par ce qu'elles disent, que par l'accent qu'elles donnent au peu de mots entrecoupés qui leur sont arrachés par leur situation. », dans ARNAUD, François, abbé, « Essai sur le mélodrame, ou drame lyrique », *Variétés littéraires ou recueil de pièces, tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts*, Paris : Lacombe, 1768, tome III, p. 256-264, p. 261.

d'enthousiasme, termine le duo ; d'autre fois la passion ralentit un peu son mouvement, amortit ses flammes ; elle continue cependant d'exiger un grand tableau ; le duo fait reparoître alors ses chants alternatifs : les affections acquérant de nouveau toute leur énergie, les deux voix se font entendre ensemble au milieu d'une espèce de nouveau délire, et le duo se termine ainsi, en présentant dans toute sa force la peinture des passions qui règnent sur les deux personnages¹¹⁰. »

Le duo d'emprunt déroule une forme *da capo* dont seule la première section sera reprise pour le duo grec. Cette partie se découpe en deux sous-parties divisées par une courte ritournelle orchestrale. Comme première disposition de dialogue, la première sous-partie expose un motif sous la forme de ce que Lacépède nomme le « faux duo », c'est-à-dire dans la présentation d'une ligne principale, tenue par Fatime, et de son commentaire, tenu par le Cadi¹¹¹ :

Allegro ♩ = 120

5

Fatime

Per - fi - de coeur vo - la - ge, pour ja - mais le mien se dé - ga - ge

Le Cadi

Quel ta - pa - ge! So - yez sa - ge...

Exemple musical n°4 : « Faux duo » entre le cadi et Fatime dans le duo « Perfide cœur volage »
(GLUCK, Christoph Willibald, *Le Cadi dupé*, SW, Philippi Daniela éd., partition complète, Cassel :
Bärenreiter, 1999, vol. IV/6, scène 9, p. 98, mesures 5 à 8)

S'ensuivent plusieurs carrures d'écritures polyphoniques variées pour conduire à la cadence, de l'homorythmie où les voix fusionnent, à la polyphonie dans laquelle les deux parties gagnent en indépendance. La deuxième sous-partie présente deux fois un même énoncé : un second motif se déroule sur un jeu d'imitations entre les deux personnages (*cf.* exemple musical n°5), puis une section cadentielle se construit à partir de carrures alternant de nouveau homorythmie et polyphonie.

¹¹⁰ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 170.

¹¹¹ « il doit avoir lieu lorsqu'un personnage se livre au sentiment qui le domine, sans [f]aire aucune attention au second personnage, et que dans le même moment ce second interlocuteur profère des paroles qu'il est quelquefois nécessaire que le spectateur entende, mais qui n'expriment point un sentiment bien énergique, ou peignent des affections qui n'entrent dans le tableau que comme accessoires. », *ibid.*, p. 188-189. Cette définition du « faux duo » n'est pas éloignée de la querelle entre Fatime et le cadi. Que fait Fatime si ce n'est déverser sa colère sans porter attention aux exclamations de son époux, et que fait le cadi si ce n'est proposer des interventions dont le seul intérêt réside non pas dans leur signifiant mais dans la peinture peu flatteuse du personnage ?

Allegro ♩ = 120

23

Fatime

Suis ton pen - chant lé - ger, Ton cœur peut se par - ta -

Le Cadi

Quoi! sans ê - tre lé - ger,

ger.

ne peut on se par - ta - ger

Exemple musical n°5 : Motif en imitation du duo « Perfide cœur volage » (GLUCK, Christoph Willibald, *Le Cadi dupé*, SW, scène 9, p. 100-101, mesures 23 à 27)

Dans *Iphigénie en Aulide*, Gluck installe tout d'abord un « chant alternatif » avant de reprendre l'idée de carrures alternant passages homorythmiques et polyphoniques pour conduire à la cadence. La seconde section évite le deuxième motif du *Cadi dupé* et le remplace par un développement libre construit sur un jeu d'imitations rappelant le traitement du motif écarté :

Presto, animé

79

Achille

Vous ap-pren-drez, peut - ê - tre, si l'on m'of-

Agamemnon

Je vous fe-rai con - naî - tre, si l'on me bra - ve im-pu - né -

fen - se im - pu - né - ment.

ment.

Exemple musical n°6 : Développement libre du duo « De votre audace téméraire » en remplacement du motif en imitation du duo « Perfide cœur volage » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, Marius Flothuis éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1987, vol. IV/6, scène II, 6, p. 305-306, mesures 79 à 83)

La deuxième section cadentielle intervient alors, fondée, à nouveau, sur l'alternance de carrures homophoniques et polyphoniques. Gluck respecte donc le plan général du premier duo (*cf.* tableau n°7). L'écriture homophone des cadences est même particulièrement proche de l'original : en tant qu'articulation, la cadence ne constitue pas à proprement parler un élément descriptif de la querelle, et nécessite moins, de fait, des adaptations.

<i>Le Cadi dupé, scène 9, le cadi et Fatime : « Perfide cœur volage »</i>			<i>Iphigénie en Aulide, II, 6, Agamemnon et Achille : « De ton audace téméraire »</i>		
Forme générale	Sections internes	Type de polyphonie	Type de polyphonie	Sections internes	Forme générale
Ritournelle introductive		Orchestre			
A	Motif 1	« faux duo »	« Chant alternatif » : Agamemnon, puis Achille	Motif 1	A
				Motif 1'	
	Pont	« faux duo »			
	Activation	Homorythmie à la tierce	Question/réponse	Activation	
	Péroration	Polyphonie non homorythmique : une ligne mélodique et une ligne en note pédale	Polyphonie homorythmique : une ligne mélodique et une ligne en note pédale	Péroration	
Cadence 1	Polyphonie sur homorythmie	Duo à la tierce	Cadence 2		

	Ritournelle centrale	Orchestre						
B	Motif 2	Imitations						
	Péroraison'	Polyphonie non homorythmique : une ligne mélodique et une ligne en note pédale						
	Cadence 2	Polyphonie sur homorythmie						
	Motif 2'	Imitations				Fausses imitations	Développement libre	B
						Question/réponse	Activation'	
	Péroraison'	Exacte reprise de la péroraison précédente	Polyphonie homorythmique : une ligne mélodique et une ligne en note pédale	Péroraison'				
Cadence 2	Exacte reprise de la cadence 2	Duo à la tierce	Cadence 2'					
Section centrale, courte, en récit, puis première partie <i>da capo</i>		Orchestre	Ritournelle					

Tableau n°7 : Comparaison des structures entre le duo d'Agamemnon et Achille « De ton audace téméraire » (*Iphigénie en Aulide*, II, 6) et sa « source », le duo entre le cadî et Fatime « Perfide cœur volage » (*Le Cadî dupé*, scène 9)

Mais ce que Gluck reproduit en priorité, c'est sa manière de percevoir la variété des dispositions du duo comme le moyen de construire un déroulement « naturel » de la querelle. Cette gestion animée de la progression dramatique, seulement en germe dans le duo du *Cadî dupé*, s'amplifie au contact du caractère noble et sérieux des deux Grecs¹¹². Dans le premier

¹¹² C'est peut-être dans cette action que l'influence de l'opéra-comique se trouve être la plus manifeste. En effet, si la forme générale du duo d'origine reste assez fidèle au modèle italien, la souplesse et l'énergie des sections internes proviennent du genre de l'opéra-comique. L'appropriation du modèle italien par l'opéra-comique permet de donner à cette forme rigide toute l'agilité dramatique dont elle a besoin pour donner naissance à l'emprunt. Concernant la forme italienne du duo, Marmontel propose cette définition : « Dans ce dialogue, tantôt les voix se font entendre séparément, et chacun dit ce qu'il doit dire, les ames se répondent, les divers sentimens se contrarient et se combattent ; jusques-là tout se passe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue est si pressé qu'il n'y a plus d'alternative, et que des deux côtés les mouvemens de l'ame s'échappent à la fois ; alors les deux voix se rencontrent, et leur accord n'est pas moins un plaisir pour l'ame que pour l'oreille, parce qu'il exprime ou la réunion de deux sentimens unanimes, ou le combat vif et rapide de deux sentimens opposés. Ici l'art prend quelque licence. », dans MARMONTEL, Jean-François, « Duo », *Supplément à l'Encyclopédie*, op. cit., vol. 2/4, p. 743-744, p. 743.

duo, les carrures des sections cadentielles se servaient de l'alternance des procédés homophoniques et polyphoniques pour alimenter la tension réclamée par la cadence :

Allegro

Fatime
Le Cadi

Par - ju-re... quel ou - tra-ge! Je n'é - cou-te plus que ma ra-ge. Ah! J'au-rai rai-
Quel o - ra-ge! Oh, j'en - ra-ge. Bais-sez le
son de cet-te tra-hi - son. Ou dans ta mai - son je fe-rai ca-ri-lon
ton mais c'est un vrai dé - mon. Cal - mez vous donc,

Exemple musical n°7 : Profusion des procédés pour la préparation à la cadence dans le duo « Perfide cœur volage » (GLUCK, Christoph Willibald, *Le Cadi dupé*, SW, scène 9, p. 99, mesures 9 à 16)

Dans le duo d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck maintient, mais surtout développe, cette mise en scène cadentielle. L'énergie de la profusion est abandonnée pour un rassemblement et une simplification des forces dans le but d'obtenir une organisation plus claire et plus progressive de l'alternance polyphonique. La première carrure (mesures 66 à 68) se charge de la propulsion du discours par un court et cinglant échange entre les deux héros. S'ensuit une section plus développée (mesures 69 à 72) annonçant la cadence :

Presto, animé

Achille
Agamemnon

Bar-ba-re père! Trem-blez, re-dou-tez ma co - lè - re;
Auda-ci - eux! Trem-blez, re-dou-tez ma co - lè - re;

Exemple musical n°8 : Préparation à la cadence dans le duo « De votre audace téméraire » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène II, 6, p. 304, mesures 66 à 72)

Assez fidèle à l'emprunt, cette phrase de péroration se renforce par une présentation plus homophone du dialogue. Les deux lignes semblent alors tout à fait fusionnelles et autonomes, aboutissant nécessairement à la cadence. La cadence s'apparente quant à elle à l'éclatante homophonie du *Cadi dupé*. Le perfectionnement des procédés d'écriture renvoie au souci d'adapter les codes du petit genre pour le genre tragique et sérieux, à l'exemple de l'imitation mise en place pour le deuxième motif du *Cadi dupé* devenu un jeu de fausses imitations dans *Iphigénie en Aulide*. La simplicité musicale se mue en un dialogue dont l'objectif est bien moins de présenter une chamaillerie qu'un développement de la violence¹¹³. Gluck enfin procède à des transformations plus franches, comme au moment de l'exposition du premier motif, passant du « faux duo » au « chant alternatif ». Cette modification n'est en rien un désaveu de la première version, bien au contraire. Il s'agit, sur le modèle du premier duo, d'organiser le dialogue selon les psychologies et les classes sociales des personnages. Lorsque La Harpe souhaite entendre Achille et Agamemnon « l'un après l'autre, pour juger de l'effet que la fierté de l'un produit sur la fierté de l'autre¹¹⁴ », il signifie que la noblesse des deux héros exige le chant alternatif¹¹⁵. En remplaçant la section du « faux duo » par une période en chant alternatif, Gluck délaisse les personnages de l'opéra-comique pour les héros Grecs. Il transforme la scène de ménage en duel viril et militaire.

Par ailleurs, Gluck se sert de l'énergie qui définit le déséquilibre entre l'épouse bavarde et nerveuse, et le mari laconique et désengagé, pour traiter l'équilibre des forces qui séparent les deux héros Grecs. Car si la scène de ménage se construit à partir des différences qui séparent les deux époux, le noble combat grec ne peut avoir lieu que si les deux adversaires s'opposent une même puissance. Cette énergie, première et incontournable, se

¹¹³ Lacépède donne les directions de cette peinture exaltée : « que deux héros, fiers, intraitables, et ennemis mortels l'un de l'autre, se rencontrent sur la scène, la situation est belle ; mais elle le deviendra bien davantage, si le musicien emploie tout son pouvoir pour représenter, de la manière la plus vive, la fierté, la hauteur, et le courage ardent des deux héros : plus ils paroîtront redoutables, et plus on sera attaché par la situation, plus elle paroîtra et sera réellement belle. », dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 132.

¹¹⁴ LA HARPE, Jean-François de, « Réponse de M. de La Harpe à la lettre précédente, insérée dans le *Journal de politique et de littérature* du 25 mars », *MR*, p.118-124, p. 123.

¹¹⁵ Castillon pense également que les deux héros Grecs nécessitent de s'affronter dans certaines conditions. D'ailleurs, il pense, à l'instar de Gluck, que le musicien est capable de produire l'espace qui convient aux héros : « M. Rousseau me permettra de remarquer que, si dans les *duo* d'emportement on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, c'est la faute du compositeur ou de l'acteur, et peut-être de tous les deux. Graun (qui est sans contredit un des premiers musiciens qui ait jamais existé, quoiqu'il ne soit pas autant connu qu'il le mérite), Graun, dis-je, a composé deux *duo* d'emportement où tout est distinct, et qui expriment autant qu'il est possible les paroles qui sont détestables. L'un de ces *duo* se trouve dans l'opéra d'*Iphigénie en Aulide*, représenté pour la première fois à Berlin en 1749 ; le sujet est la querelle d'Achille & d'Agamemnon qui se trouve dans la sixième scène du quatrième acte de Racine ; ce *duo* commence par ces mots, *segui pur giovane audace*. L'autre de ces *duo* est dans l'opéra de *Phaéton*, représenté à Berlin pour la première fois en 1750 ; le sujet est la querelle de Phaéton et d'Epaphus sur leur naissance, et il commence par ces mots, *Tralaseia un vano amore*. », dans CASTILLON, Frédéric de, « Duo », *op. cit.*, p. 744.

défini par un soin porté à l'à-propos. Plus précisément, il s'agit de faire chanter chacun des personnages au moment opportun. Dans l'exposition du premier motif, le *cadi* se contente de commenter les propos de Fatime. Il concentre alors ses apparitions laconiques au moment des ponctuations formelles. Dans la seconde sous-partie, il se décide à engager une « discussion », et installe un dialogue plus équilibré via le jeu d'imitation. Dans le cas d'Achille et d'Agamemnon, le chant alternatif correspond aux besoins d'une querelle qui ne peut fonctionner que si les deux partis sont, d'une certaine manière, jumeaux. Et si la seconde sous-partie rejette étonnamment l'équilibre offert par le jeu d'imitation présent dans le duo du *Cadi dupé*, c'est que la gémellité des puissances se définit par un rapport de force croissant. Chaque intervention de l'un des deux hommes doit favoriser non pas la mesure de sa propre force, mais le développement de la puissance de l'adversaire dans le sens où elle est moins expression que provocation¹¹⁶. En d'autres termes, la force donnée à chaque réplique mesure l'impact que cette dernière produit sur l'adversaire. Lorsque La Harpe dit ne pas vouloir entendre « le cri de l'homme qui souffre¹¹⁷ », il ne saisit pas que l'expression de la douleur, au lieu d'être une fin en soi, peint également l'expression des personnages témoins de la douleur et par ricochet, celle du spectateur. L'air ou l'ensemble ne se définit plus uniquement comme un stade particulier dans le parcours psychologique du personnage. Il devient également la peinture de la réaction des autres personnages, voire des spectateurs. La justification de l'air se trouve dès lors renforcée puisque son impact sur les autres personnages se traduit en un impact sur le déroulement de l'action.

Le modèle de la querelle s'applique ici à partir d'une double définition du duo, entre unité et variété. Les deux parties concourent certes à une même progression dramatique, mais elles y parviennent en se définissant en tant que lignes autonomes et caractérisées. Gluck ne crée pas les règles du duo bien entendu, mais il opère d'intéressants transferts entre le modèle et son adaptation. La variété d'énonciation est une solution dans la construction d'une scène de querelle « réformée » et elle trouve une justesse d'expression tragique grâce aux exigences de l'opéra-comique en termes de concision des carrures et de la rapidité du changement des formulations.

¹¹⁶ Sur ce point, La Harpe et Gluck se retrouvent puisque La Harpe souhaite entendre, comme nous l'avons déjà signalé plus haut : « l'un après l'autre, pour juger de l'effet que la fierté de l'un produit sur la fierté de l'autre », dans LA HARPE, Jean-François de, « Réponse de M. de La Harpe à la lettre précédente, insérée dans le *Journal de politique et de littérature* du 25 mars », *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁷ LA HARPE, Jean-François de, « Annonce de l'opéra d'*Armide*, par M. de la Harpe », *MR*, p. 259-270, p. 261, article inséré dans le *Journal de politique et de littérature*, le 5 octobre 1777.

2. Importance du travail rythmique

Gluck s'intéresse également à l'énergie rythmique présente dans le duo du *Cadi dupé*, et plus précisément à la propulsion vive du texte. Lacépède écrit : « Tout ce que nous avons exposé relativement au rythme et aux proportions des phrases, en traitant des airs, doit être appliqué aux duo, avec cette différence, qu'en général le rythme doit y être plus animé. Ce qu'on dit à quelqu'un est toujours plus expressif que ce qu'on dit à soi-même¹¹⁸ ». L'opéra-comique se concentre sur une révélation dynamique du texte, et peut en cela favoriser la quête d'une énonciation « animée » essentielle au dialogue. Le duo entre Achille et Agamemnon se souvient de la stabilité des dactyles présente dans les énonciations motiviques de Fatime, de la répartition pressée des croches en fin de mesure, des fréquents silences fragmentant les carrures et dynamisant les échanges, ainsi que d'un débit particulièrement rapide au moment des cadences. Cela dit, les codes rythmiques de l'opéra-comique sont relativement assagis dans le souci « d'anoblir » la scène. Gluck détend et allonge les carrures par de fréquentes tenues et par la suppression de quelques silences. Il offre plus d'espace à chaque personnage et met une forme de distance entre les deux protagonistes. De cette façon, Gluck répond une fois de plus aux codes exigés par la bienséance. En effet, n'est-il pas en accord avec les exigences de La Harpe lorsque ce dernier écrit : « Mais quand deux Héros se menacent, alors mon imagination les sépare, et les met à distance comme le Peintre les mettroit sur la toile¹¹⁹ » ? Mais La Harpe ne perçoit justement pas l'éloignement mis en place par Gluck entre les deux héros. Par conséquent, s'il y a malentendu entre Gluck et le critique, c'est

¹¹⁸ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 192.

¹¹⁹ LA HARPE, Jean-François de, « Réponse de M. de La Harpe à la lettre précédente, insérée dans le *Journal de politique et de littérature* du 25 mars », *op. cit.*, p. 122-123. Il faut signaler ici que le duo est également le résultat du bon travail de du Roulet. En effet, le bailli aurait pu faire le choix d'avoir recours à d'autres géométries afin d'éviter le duo « mesuré » entre Achille et Agamemnon. C'est par exemple ce que propose Algarotti dans son livret d'*Iphigénie en Aulide*. À la scène 3 de l'acte IV, il fait se rencontrer et se disputer les deux héros grecs sur le mode de l'écriture du récit. Mais au moment de passer à l'écriture mesurée, Algarotti fait intervenir Iphigénie et Clytemnestre, de sorte que le duo devienne quatuor. Du Roulet ne rejoint pas la position d'Algarotti. En premier lieu, le bailli se dresse contre l'usage du quatuor : « Le Quatuor n'admet donc point les sentimens vifs et passionnés, et ne doit être employé que lorsque les personnages, après être sortis d'une situation forte, éprouvent un sentiment doux et commun à chacun d'eux » (DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, *op. cit.*, p. 28-29). En second lieu, les intentions dramatiques et expressives du librettiste ne peuvent que se satisfaire d'une scène où la force d'expression et la noblesse des personnages sont convoquées dans toute leur violence. La position de Jacques-Louis David permet d'ailleurs d'éclaircir les choix des librettistes. Dans son tableau *La Colère d'Achille* (1819), David met en scène la violence physique du conflit qui oppose Achille et Agamemnon. Contrairement aux souhaits de La Harpe, ils ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Cela dit, un mouvement de recul semble les tenir à distance d'une part, et l'insertion de Clytemnestre et sa fille entre les deux hommes évite la proximité du « duo » d'autre part. Malgré la distance qui sépare Algarotti de David, l'Italien propose ici une solution proche du peintre. Iphigénie et Clytemnestre, tendres et éplorées, s'interposent dans le conflit brutal et viril qui oppose Achille et Agamemnon. Cependant, si la peinture peut se permettre une telle disposition, il ne semble pas certain que le quatuor musical « néoclassique » puisse réussir une telle mise en scène.

essentiellement parce que les deux hommes ne définissent pas la bienséance de la même manière. Elle demeure un critère « social » à prendre en compte chez Gluck lorsqu'elle est idée esthétique à représenter pour La Harpe. Gluck ne met pas en place la représentation rhétorique de la bienséance de La Harpe, mais il en relève bel et bien l'essence¹²⁰.

Si la noblesse des personnages est renforcée par la mise en place du chant alternatif, elle est également développée par le fait que Gluck sépare les deux protagonistes par une déclamation étendue et assagie. L'expression vive et serrée des deux interlocuteurs n'est plus de l'ordre du code rythmique burlesque, mais du côté de la justesse de déclamation. Par cette redéfinition du rythme, le duo passe de l'opéra-comique à la tragédie lyrique. La Harpe lui-même remarque d'ailleurs, à sa manière, les efforts effectués par Gluck pour s'approcher d'une forme de déclamation : le duo « est fort au-dessous de la déclamation dont cependant on s'est efforcé de le rapprocher¹²¹ ». Mais en choisissant de comparer le texte de Racine à la reproduction musicale de Gluck, il fait fausse route¹²², car la déclamation ne s'effectue pas ici par le recours à la tragédie classique. Il se réalise *via* l'opéra-comique français, ou plus exactement par sa branche viennoise.

3. Négation du motif et faveur de la formule : de la structure par empilement au refus du développement

L'importance du rythme provient en partie du désintéret porté au langage mélodique. L'écriture du *Cadi dupé* tend en effet à se détacher du joug de l'identification motivique pour se limiter aux cellules relevant de la formule mélodique. L'orchestre de son côté évite également le motif, se contentant d'exposer et de ressasser une formule rythmique ramassée et énergique. Malgré tout, le motif reste présent dans le duo du *Cadi dupé*. Il sert la déclamation en soulignant les accents du texte. La formule quant à elle offre des repères pour la structure. Et puisque la structure musicale du duo grec reste relativement fidèle à l'original tandis que le texte est quant à lui, bien sûr, tout à fait différent, le motif disparaît au profit de la formule. En cela, l'opéra-comique permet à Gluck de trouver une alternative à la pensée mélodique de

¹²⁰ Lorsqu'Howard indique que « Gluck's successful ensembles are, in fact, an aspect of his fidelity to nature, an extension of the realism he brought to recitative by therein introducing dialogue, and to aria by the rejection of the symphonic ritornello », elle signifie également, d'une certaine manière, que le duo s'inscrit dans un protocole justifié, noble et cohérent. Dans HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 86. Nous traduisons : « Le succès des ensembles de Gluck représente, en réalité, un aspect de sa fidélité à la nature, une extension du réalisme qu'il a apporté au récitatif en introduisant le dialogue, et à l'air en rejetant la ritournelle orchestrale. »

¹²¹ LA HARPE, Jean-François, « M. de la Harpe, en annonçant dans le *Journal de politique et de littérature*, du 5 mars 1777, la reprise d'*Iphigénie en Aulide* », *op. cit.*, p. 113.

¹²² « Ce qui est certain, c'est que l'effet de cette scène chantée est très-inférieur à celui de la même scène déclamée », *ibid.* p. 114.

l'*aria* italienne. Cette dernière s'appuie sur la distinction tranchée entre sections motiviques et sections réservées à la formule. Dès lors, une hiérarchie sclérosée oppose ce qui est de l'ordre du matériau justifié et du matériau concédé¹²³. Les faveurs données à la formule mélodique dans l'opéra-comique donnent justement au compositeur l'occasion d'échapper à certains cadres rhétoriques – dans une certaine mesure seulement puisque l'opéra-comique rétablit d'autres contraintes. Une certaine liberté de langage permet dès lors de réaliser une nouvelle écriture mélodique. La liberté mélodique est ensuite assimilée comme la possibilité de libertés structurelles, et la perméabilité des formules entre les structures en est la preuve. Les octaves sur note pédale de Fatime quittent la cadence du duo comique pour être exploitées et développées dans la section développement du duo d'*Iphigénie en Aulide*. De même, les interjections du *cadi* exposées au moment des articulations du premier motif sont réutilisées tout au long du duo parisien comme autant d'éclats de voix.

La liberté structurelle touche essentiellement la forme à grande échelle. Si les airs, même réformés, tissent habituellement une filiation formelle avec le *dramma per musica*, le duo grec ne peut bénéficier des mêmes influences puisque la disparition du motif compromet le rapport à l'italianisme. Alors que l'*aria da capo* fonctionne sur une structure cyclique régie par les retours du motif, le duo de l'opéra-comique offre à Gluck une syntaxe fondée sur l'empilement¹²⁴. Howard explique que Gluck, dans ses opéras-comiques, est redevable de Pergolèse lorsqu'il se sert d'un assemblage de plusieurs carrures pour construire une grande phrase¹²⁵. Gluck ajoute à ce fonctionnement l'idée de progression afin que chaque section génère la suivante¹²⁶. Il met en place alors un système de carrures-gigognes : les premières interventions sont séparées par des silences puis les phrases suivantes s'enchaînent les unes aux autres jusqu'à obtenir une pâte sonore dense qui ne peut que justifier l'arrivée de la cadence. Cette mise en scène de surenchère ne peut que parfaitement convenir à la représentation de la querelle entre deux héros Grecs. Cependant, au lieu de se concrétiser par un resserrement agogique, elle se matérialise essentiellement par des oppositions portant sur la nature rythmique de chacune des carrures.

Cette construction, bien plus linéaire que cyclique, offre à Gluck la possibilité de renouveler la question du développement, section qu'il a longtemps côtoyée au seul contact

¹²³ Pour Lacépède, le motif est l'air, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 109.

¹²⁴ Il faudrait ajouter à la notion de structure cyclique celle de répétition. Chastellux, ardent défenseur de la musique italienne, rappelle le besoin des retours en prenant notamment pour exemple la forme binaire à reprises des premiers mouvements de symphonie. Dans CHASTELLUX, François-Jean de Beauvoir, marquis de, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye, Paris : Merlin, 1765, p. 46-47.

¹²⁵ HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁶ Pour la première partie du duo grec, on pourrait définir les fonctions des carrures comme suit : motif 1 – motif 1/pont – activation – péroration – cadence.

de l'*aria da capo*. Dans l'air italien, le développement se situe au début de la seconde sous-partie de la première grande période. Le premier motif est redonné sur un parcours cheminant du monde de la dominante à la tonalité principale en passant par un plan tonal libre. La construction d'un discours harmonique expressif et tendu soutient l'émergence d'un espace propice à la virtuosité du chanteur. La section hésite donc, par essence, entre l'expression d'une tension harmonique, et la délectation musicale conduite par l'expansion vocale. Or, le duo de l'opéra-comique délaisse ce type de développement puisque ses premières prérogatives ignorent la création d'une section réservée à la tension harmonique ou à la démonstration vocale. Il ne s'agit pas de dire que le genre bouffe ne s'intéresse pas aux pouvoirs discursifs de l'harmonie ou bien à la séduction vocale, mais plutôt de penser que le déroulement musical du genre comique n'a pas besoin d'une zone signalée et anticipée pour la démonstration du seul plaisir musical. Ce sont bien des questions dramatiques auxquelles nous avons affaire, et non à des questions de langage, car échapper au développement revient à refuser la dilatation du discours. Ceci explique en partie le fait que le duo du *Cadi dupé* possède un second motif à l'emplacement habituel du développement, et que le duo d'Achille et d'Agamemnon, renouant avec le genre sérieux, réhabilite une forme de développement. Quoiqu'il en soit, la nature du développement dans le duo entre Fatime et le cadi est autre. Il n'a plus de section réservée et s'insinue sur l'ensemble du discours, participant à la progression de la tension psychologique. Délaissant l'expansion vocale, il recherche la concision et l'essentiel dans un souci de vérité dramatique. Il s'agit là certainement d'un des plus grands changements structurels auxquels Gluck ait été confronté, car cette conception du développement lui offre une alternative à celui de l'*aria da capo* qui, bien que luxuriant, n'était plus en mesure de lui offrir des solutions formelles et dramatiques.

B. De l'*opera seria* à la tragédie lyrique :

L'air d'Iphigénie « Je t'implore et je tremble » (*Iphigénie en Tauride*, IV, 1) marque le retour à la grande *aria* italienne, qualifié par Michel Noiray d'« air monumental » puis de « grand air à l'italienne¹²⁷ ». Le numéro est en réalité emprunté à l'air de Berenice « *Perchè*,

¹²⁷ NOIRAY, Michel, « Commentaire musical et littéraire », *op. cit.*, p. 53. Alfred Einstein de son côté considère l'air comme celui d'une « prima donna », dans EINSTEIN, Alfred, *Gluck*, Londres : Dent, 1964 (éd. orig. 1936), p. 169.

se tanti siete » (*Antigono*, 1756, III, 7) dans lequel l'héroïne sombre peu à peu, à la suite d'un récit accompagné magistral, peu à peu dans la folie.

Les textes que nous allons convoquer impliquent des chronologies et des géographies un peu larges, car nous souhaitons intégrer la démarche gluckiste dans une filiation, un héritage, une tradition de l'opéra italien. Pour cette raison nous remontons jusqu'aux *Lettres familières* de Charles de Brosses de 1739-1740. Il faut rappeler que les premiers *opere serie* de Gluck datent de cette période (*Artaserse*, 1741). L'opéra décrit par de Brosses est alors tout à fait celui sur lequel Gluck construit son langage. Les fondations de cet opéra, multiples, s'appuient en effet sur l'école napolitaine de Pergolèse et de Leonardo Leo, sur l'influence étrangère de Georg Friedrich Händel et sur l'enseignement de Giovanni Battista Sammartini. Bien sûr la génération de Gluck participe à l'évolution du genre, mais la nature conservatrice de l'*opera seria* tend à restreindre les transformations dans le cadre de la modification. Dès lors, le témoignage de de Brosses ne rend pas seulement compte de l'état du genre à une époque donnée, il expose l'essence même de l'opéra italien des années suivantes. Nous n'oublions cependant pas qu'il se trouve chronologiquement assez proche de Jean-Baptiste Du Bos et que le vocabulaire qu'il utilise sous-entend des éléments qui ne sont plus ceux de Chabanon par exemple, lorsque ce dernier emploie les mêmes termes.

Indépendamment de la question du genre de l'*opera seria*, les années du milieu du XVIII^e siècle favorisent la compréhension des bouleversements des dernières décennies. Hugh Honour note d'ailleurs à propos du « *risorgimento* des arts » : « Les tendances diverses et parfois complexes qui avaient commencé à émerger au milieu du siècle (...) se conjuguèrent dans les années 1780 pour produire une soudaine moisson de chefs-d'oeuvre¹²⁸. » D'une autre manière, Noiray précise que les commentaires de Charles Burney des années 1770 s'appuient eux-aussi sur un socle de connaissances bien plus ancien :

« Rappelons-nous les modèles de Burney : dans le domaine musical, ils datent des années 1730, dans le domaine intellectuel, ils remontent aux années 1750 ; or Burney écrit au début des années 1770, à une époque où ces schémas commençaient forcément à céder la place à des courants nouveaux, même si ceux-ci n'étaient pas perceptibles à l'œil nu¹²⁹. »

Et même si la perception des années 1740 altère la réalité des années 1770, la permanence de cette pensée du milieu du siècle dans les dernières décennies du siècle tend à souligner les rapports esthétiques qui relient les deux époques. Enfin, nous avons choisi

¹²⁸ HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁹ NOIRAY, Michel, « Introduction », dans BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, éd. et trad. de l'anglais par Michel Noiray, Paris : Flammarion, 1992 (éd. orig. 1771-1773), p. 9-43, p. 41.

d'avoir recours aux commentaires d'auteurs français sur l'opéra italien afin de faire écho à la démarche de Gluck lui-même qui tente d'observer l'*opera seria* à la lumière des conditions parisiennes.

L'air d'*Antigono* délaisse la forme standard de l'*aria da capo*, mais s'organise tout de même selon le modèle de la première partie de cette même forme, c'est-à-dire en deux sections vocales séparées et encadrées par des ritournelles. Du point de vue de l'expression, il appartient à la catégorie de ce qu'Isabelle Moindrot nomme les airs d'*affection*. La passion du personnage apparaît comme « un moment d'immersion dans le sentiment », par opposition à l'*aria di paragone* dans laquelle le héros s'exprime au travers de comparaisons tirées essentiellement de la nature, « [supposant de fait] un certain détour dans l'expression de la passion¹³⁰ ».

Déjà de Brosses distingue ces deux types d'airs en donnant une nette préférence pour les airs de passion par lesquels le compositeur « ne cherche ni tournures, ni passages, mais à rendre avec simplicité le sentiment tel qu'il soit, dans toute sa force¹³¹. » Il ajoute que ces airs « ont bien moins de chant que les autres, mais bien plus de pathétique et de vérité¹³² ». Il est vrai que l'*aria* de Gluck se débarrasse d'une certaine forme d'agilité, mais la démonstration vocale reste cependant bien présente : l'expression de la folie provient indéniablement d'une vocalité extravagante et impressionnante. La représentation de la démence est par ailleurs une particularité. Comme l'indique Moindrot, la folie, en tant que sentiment instable, est reléguée dans les sections récitées et n'intègre les sections plus chantées de l'*opera seria* qu'à partir des années 1750¹³³. L'air de Berenice ne représente pas pour autant un nouveau modèle d'*aria*, il correspond plutôt à cet « amour de la nouveauté¹³⁴ », satisfaisant le besoin constant d'inédit du spectateur.

Avant de se retrouver profondément repensé dans *Iphigénie en Tauride*, l'air de Berenice est repris assez fidèlement dans *Telemaco* (« *Se a estinguer non bastate* », 1765, III, 8). Le travail effectué à partir des grandes *arie* émerge tardivement dans la carrière de Gluck¹³⁵. De ses méthodes d'emprunt il en reste la plus fascinante. Gluck propose une

¹³⁰ MOINDROT, Isabelle, *op. cit.*, p. 211.

¹³¹ BROSSES, Charles de, « Lettre L, à M. de Maleteste », *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1858, vol. 2, p. 227-259, p. 245.

¹³² *Ibid.*, p. 245.

¹³³ MOINDROT, Isabelle, *L'Opéra seria ou le règne des castrats, op. cit.*, p. 218.

¹³⁴ ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. Jean-Philippe Navarre, p. 105. Chastellux utilise l'expression « fureur d'innover », dans ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. François-Jean de Chastellux, p. 25.

¹³⁵ Hortschansky constate que ce type d'emprunt apparaît à partir de *Telemaco*, soit trois ans après le début de la « réforme », dans HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 219.

réflexion sur l'écriture vocale italienne. Il en extrait les caractéristiques expressives et les adapte au drame français. Les aménagements apportés sont de fait moins intéressants à observer que les permanences qui circulent de l'*opera seria* vers l'opéra français. C'est en ce sens que Gluck dépasse alors les réflexions menées sur le *dramma per musica* à son époque. Lorsque les critiques se limitent à l'observation des caractéristiques générales et externes de l'*opera seria*, Gluck parvient à saisir du drame italien son énergie musicale première, voire primitive. Les critiques confondent essence musicale et mise en forme dramatique. Le cas de Laurent Garcin, par exemple, illustre bien cette situation. Ce dernier restreint ses commentaires à la mise en forme des ariettes au lieu d'en analyser, comme il croit pourtant le faire, la musique¹³⁶. Les solutions musicales apportées par Gluck renouvellent d'une certaine manière la réflexion sur le genre italien. Par conséquent, ce n'est peut-être pas un hasard s'il faut attendre les écrits postérieurs au passage de Gluck à Paris pour voir émerger une pensée motivique nouvelle, proche des réalisations du compositeur. Lacépède ne recommande-t-il pas, par exemple, de laisser refroidir un motif inventé par le génie afin d'en définir de façon plus sûre les possibilités structurelles et dramatiques¹³⁷ ? Or, Gluck ne repense-t-il pas d'anciens gestes, non pas pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils engendrent ? Dès lors, après quatorze ans de latence, l'air de Berenice peut renaître, tout aussi puissant, absolument le même, et pourtant sous une tout autre apparence.

1. Reproduction des qualités esthétiques du genre de l'*aria* : *aria* et morale, puissance de caractérisation et nature des enjeux dramatiques

Gluck reproduit tout d'abord les qualités esthétiques spécifiques à l'*aria*, à commencer par ses capacités à célébrer la vertu, ou plus précisément, à encenser la vertu par des moyens bien singuliers. L'*opera seria* n'est-il pas en effet le lieu de « l'héroïsme individuel¹³⁸ » et,

¹³⁶ GARCIN, Laurent, *Traité du mélo-drame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris : Vallat-la-Chapelle, 1772, chapitre 5.

¹³⁷ « Lorsque le musicien sera arrivé à l'endroit où l'air devra être entendu, qu'il ne s'abandonne donc pas, sans réflexion, aux premières impressions qu'il recevra, aux premières idées qui se présenteront à lui, aux premiers motifs qu'il inventera. Qu'après les avoir produits, il les examine ; qu'il les juge avant de se livrer à leur puissance ; qu'il les connaisse avant de se laisser entraîner ; et qu'il reprenne son sang-froid pour remarquer s'ils possèdent toutes les qualités qu'ils doivent offrir, qu'il sache quelquefois en rejeter de très-beaux, de très-agréables, de très-touchans, de très-pathétiques, s'ils n'ont pas le caractère que la situation exige, ou s'ils ne renferment par tous les moyens d'expression qu'il doit désirer. » LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 109-110.

¹³⁸ MOINDROT, Isabelle, *op. cit.*, p. 128.

pour Métastase, de « la vertu expressive de la voix humaine¹³⁹ » ? Concrètement, l'exaltation d'une « vertu moralisatrice et civilisatrice¹⁴⁰ » se réalise par le parti pris d'exploiter les passions dans ce qu'elles ont de puissance expressive et de pouvoir émotionnel. Garcin et Ange Goudar mettent en garde contre les sensations procurées par la musique italienne au motif que ces plaisirs trompeurs ne conduisent pas à la représentation de la morale¹⁴¹. Pour Garcin, les bons airs sont « ceux qui enlèvent l'âme à la sensation physique, pour la jeter dans le moral¹⁴² ». Quant à Goudar, les Italiens ont « recours aux causes physiques pour expliquer les morales », et dans ce cas, « ce n'est point l'âme qui agit alors, mais la maladie de l'âme : ainsi qu'un homme en délire s'égare, et ne prend plus la raison pour guide¹⁴³. » Deux représentations de la vertu s'opposent : d'un côté les Français pour qui l'esprit et la raison prétendent seuls construire un discours moral¹⁴⁴, d'un autre les Italiens pour qui l'expression musicale et la relation au cœur dirigent le spectateur vers une compréhension sensible de la vertu. Dans *Iphigénie en Tauride*, la prêtresse émeut au début de l'acte IV par ses qualités vertueuses. Il ne s'agit pas alors de faire accéder – de façon quasi pédagogique – le spectateur à une certaine forme de vertu, mais plutôt de peindre cette qualité au même titre que s'il s'agissait d'un sentiment. La vertu n'est plus un objectif, mais un état qui permet l'émotion. Du moment où la vertu d'Iphigénie est utilisée pour toucher le spectateur, c'est-à-dire du moment où elle se définit à partir des sensations physiques que procure néanmoins son immanence plutôt qu'à partir du jugement de la raison, le recours à l'*opera seria* transcendé devient évident.

L'expression sensible de la vertu s'accompagne d'une caractérisation intense des codes musicaux et d'une écriture vocale extrême, car c'est à partir d'un langage poussé dans ses retranchements qu'éclot la vérité dramatique italienne. Pour Moindrot, « l'opéra classique italien hérite en effet de la philosophie de René Descartes une conception mécaniste de l'âme humaine, selon laquelle les passions, bien distinctes et bien répertoriées, s'opposent,

¹³⁹ KERMAN, Joseph, *Opéra et drame*, trad. de l'allemand par Jacques Michon et Béatrice Berthier-Lemoine, Paris : Aubier, 1988 (éd. orig. 1952), p. 76.

¹⁴⁰ MOINDROT, Isabelle, « De l'illusion à l'ambiguïté. Réflexions sur la dramaturgie lyrique italienne au XVIII^e siècle », *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe*, Damien Colas et Alessandro di Profio éd., Wavre : Mardaga, 2009, vol. 1, p. 239-252, p. 240.

¹⁴¹ Il est compliqué de faire intervenir les Français dans cette discussion car, comme le note Garcin lui-même, le monde de la musique italienne « est assez peu connu des Français, et que l'enthousiasme d'un côté, et le bigotisme de l'autre, en font des rapports semblables à ceux de ces Voyageurs qui connoissent un Royaume à fond, pour l'avoir traversé en chaise de poste. », dans GARCIN, Laurent, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁴² *Ibid.*, p. 118.

¹⁴³ GOUDAR, Ange, *op. cit.*, p. 136.

¹⁴⁴ « Ayez la fermeté qui sied à la vertu », dans LA TOUCHE, Claude Guimond de, *Iphigénie en Tauride (1757), L'Autre Iphigénie*, Jean-Noël Pascal éd., Perpignan : PUP, 1997, V, 6, p. 117.

s'équilibrent entre elles, comme des forces¹⁴⁵. » Elle poursuit : « Et il importe peu que ces passions soient bonnes ou mauvaises – le tout est de savoir manœuvrer correctement leurs forces¹⁴⁶ ». Plus loin, elle explique enfin que la forme même de l'*aria da capo* « [accompagne] ainsi les personnages aux limites de leurs pensées conscientes¹⁴⁷ ». Et lorsque de Brosses considère, comme nous l'avons remarqué plus haut, que les airs de passion « ont bien moins de chant que les autres, mais bien plus de pathétique et de vérité¹⁴⁸ », on comprend que l'expression de la virtuosité ne soit pas le seul outil utilisé pour une représentation de l'intensité émotionnelle. La décoration vocale n'est même que le symptôme d'un langage qui recherche la vérité dramatique à partir d'une mise en avant de l'exécutant. L'épanouissement du personnage est dépendant d'un épanouissement vocal qui engendre, de fait, l'apparition du chanteur aux côtés du personnage. La dualité vocale, bien loin d'être une incongruité dramatique, permet de rendre le personnage plus profond et plus mobile. Elle est même responsable, en grande partie, de l'expression extrême des passions. Cette écriture double se trouve d'ailleurs matérialisée par une dualité d'écriture, puisqu'elle fonctionne sur l'écrit et l'improvisation. Moindrot explique que « l'âme de cette théâtralité mouvante, à la fois visiblement classique de facture, mais pourtant profondément libre d'esprit » fonctionne sur « la combinaison de deux éléments », à savoir « rigueur du schéma d'un côté/ouverture de la réalisation de l'autre¹⁴⁹ ». Bien sûr cette abstraction de la vraisemblance conduit à de sévères critiques. Garcin écrit : « s'il est permis de taxer une Musique d'inconséquence, il me semble que c'est celle qui fait du Théâtre un Orchestre, du Personnage un Chanteur, et du Spectateur une machine¹⁵⁰. » puis, Garcin insiste sur le fait que les ariettes « feroient valoir le Chanteur tout seul, jamais le personnage¹⁵¹. » Or, Gluck ne démontre-t-il pas justement que cette présence visible du chanteur peut servir la vraisemblance du drame ? Ne l'utilise-t-il pas pour peindre la dualité d'Iphigénie, divisée entre son devoir de prêtresse et ses désirs personnels¹⁵² ? Comme le fait remarquer Noiray, l'air d'Iphigénie sert le combat intérieur de la prêtresse. Gluck « [emprunte] sa musique à un air de Circé », déchirée par sa déception

¹⁴⁵ MOINDROT, Isabelle, « De l'illusion à l'ambiguïté. », *op. cit.*, p. 240.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 245. La recherche de vérité passe par une recherche de profondeur : profondeur mise en place par la forme de l'*aria* qui isole et éloigne du reste du drame la section médiane.

¹⁴⁸ BROSSES, Charles de, *op. cit.*, p. 245.

¹⁴⁹ MOINDROT, Isabelle, « De l'illusion à l'ambiguïté », *op. cit.*, p. 241-242.

¹⁵⁰ GARCIN, Laurent, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵² On retrouve cette organisation dramatique lors de la scène de la Haine à l'acte III d'*Armide*. La magicienne ouvre la scène par son air « Venez, haine implacable » que l'on rencontre pour la première fois dans *Tigrane*. Par l'utilisation de l'écriture italienne, Armide prouve sa bravoure, décidée à lutter contre les sentiments qu'elle éprouve. La lutte qu'elle mène contre elle-même est une marque d'héroïsme qui nécessite de recourir à l'opéra des passions.

amoureuse, « pour figurer le sursaut d'humanité de la vierge grecque¹⁵³ ». Déjà dans son premier air, « Ô toi qui prolongeas mes jours », Iphigénie se déchire entre ses statuts de prêtresse de Diane et de sœur d'Oreste, et déjà l'*opera seria* est convoqué par l'emploi de la forme *da capo*. Dans l'air « Je t'implore et je tremble », c'est par la récupération d'un matériau italien, c'est-à-dire par l'utilisation de l'essence même de l'*opera seria* que Gluck construit la dualité du personnage. La ligne vocale italienne, sportive, exige de la part de la chanteuse un tel investissement qu'elle permet tout à coup à l'exécutant de se révéler au-delà de son personnage. L'apparition du chanteur à travers le personnage – la « *prima donna* » d'Alfred Einstein – permet au spectateur d'atteindre le cœur d'Iphigénie. Puisque les trois premiers actes ont conduit à une fusion parfaite de l'exécutant avec le personnage, la mise en avant de l'exécutant symbolise l'accès à l'intimité la plus profonde du personnage¹⁵⁴. L'humanité d'Iphigénie est révélée par le chanteur.

Cependant, la caractérisation psychologique par le recours à l'*aria* italienne est réservée à certains personnages. La hiérarchie des airs est une des constituantes principales du fonctionnement de l'*opera seria*, et elle est réinvestie d'une certaine manière dans les œuvres « réformées » de Gluck. Parmi les nombreux commentaires de l'époque qui font référence à ce système, relevons la critique acide de Goudar :

« Il n'est permis dans un opéra qu'au premier Eunuque et à la première femme de chanter ; tout le reste doit psalmodier. (...) Si malheureusement un second eunuque s'avisait de chanter mieux que le premier, ou qu'une troisième actrice montrât plus de talent que la première, ce serait une dissonance à musique capable de ruiner l'opéra, car alors les deux premiers acteurs qui ne veulent jamais être comparés aux seconds, se croiraient déshonorés par cette comparaison¹⁵⁵. »

Dans *Iphigénie en Tauride*, la hiérarchisation des personnages ne s'appuie plus sur la typologie des voix qui elles-mêmes définissent les statuts sociaux, mais sur les qualités morales des personnages. Seuls les plus vertueux sont autorisés à exécuter un air d'essence ou de nature italienne. Thoas, en tant que tyran de la Tauride, ne bénéficiera pas de telles faveurs.

¹⁵³ NOIRAY, Michel, « Commentaire musical et littéraire », *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁴ Sur la fusion réalisée entre le personnage et l'exécutant : à propos d'*Alceste*, l'abbé Arnaud note « N'est-ce pas une véritable déclamation notée, qui oblige le Chanteur, s'il est sensible, à entrer dans la passion qu'il exprime ? (...) pour chanter exactement cette Musique, il faut que l'organe de la voix du Chanteur se trouve dans le même état où il seroit en effet, si ce Chanteur éprouvoit réellement ce qu'il exprime (...) Cela me fait concevoir pourquoi tant de Chanteurs, froids auparavant, se sont animés tout-à-coup à la flamme de ce puissant Génie. », dans ARNAUD, François, abbé, (auteur présumé), « Le Souper des enthousiastes », *MR*, p. 62-92, p. 88.

¹⁵⁵ GOUDAR, Ange, *op. cit.*, p. 65.

La *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* note que si un des airs confiés aux personnages principaux ne prend pas sur les spectateurs, le compositeur lui « en substitue aussi tôt un nouveau, ou qui aura été chanté dans une autre ville ». Car non seulement les plus grandes *arie* doivent être réservées aux personnages principaux mais elles doivent encore décider du sort de l'opéra¹⁵⁶. Dans *Iphigénie en Tauride*, l'air « Je t'implore et je tremble » est également investi de cette nature de l'indispensable car il oriente le déroulement général de l'acte IV. Par opposition, l'air de Pylade qui conclut l'acte III, « Divinité des grandes âmes », et composé dans une veine tout aussi brillante que l'air d'Iphigénie, ne détient pas ce caractère d'indispensable. En choisissant d'imiter les codes de l'*opera seria* plutôt que de se servir dans son réservoir d'airs italiens, Gluck fait de l'air de Pylade, décrit par Noiray comme « un air guerrier assez conventionnel¹⁵⁷ », une décoration et un élan pour la fin de l'acte III.

Le genre de l'*opera seria* offre enfin un renouvellement des constructions dramatiques. Bien que marqué par un système d'articulations nettes et franches, le *dramma per musica* met en place des connexions entre l'air et le drame. C'est cette liaison si importante que souligne de Brosses. Concernant les airs de passion, il assure que « ces morceaux d'expression ne peuvent sortir du théâtre sans perdre les trois quarts de leur prix¹⁵⁸. » À propos d'airs plus simples, il note encore : « le mérite de ces lambeaux, arrachés d'une tragédie, consiste dans la justesse de l'expression, que l'on ne peut sentir sans être au fait de ce qui a précédé, et de la véritable position de l'acteur¹⁵⁹. » À l'échelle de l'opéra, l'air participe également au mouvement général du drame en constituant un système de dialogue avec les autres airs¹⁶⁰. Selon la même idée, Moindrot relève que l'air, en exigeant de se conclure par la sortie du personnage, rend toute

¹⁵⁶ Anonyme, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁷ NOIRAY, Michel, « Commentaire musical et littéraire », *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁸ BROSSES, Charles de, *op. cit.*, p. 246.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 228. On ne peut ici s'empêcher de penser que de Brosses, en réalité plus proche chronologiquement parlant de l'abbé Du Bos, se fait ici l'écho des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* : « Ces morceaux de musique qui nous émeuvent sensiblement quand ils font une partie de l'action théâtrale, plairoient même médiocrement si l'on les faisoit entendre comme des *sonates*, ou des morceaux de symphonie détachés, à une personne qui ne les auroit jamais entendus à l'Opéra, et qui en jugeroit par conséquent sans connoître leur plus grand mérite, c'est-à-dire le rapport qu'elles ont avec l'action où, pour parler ainsi, elles jouent un rôle. », dans DU BOS, Jean-Baptiste, abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : Mariette, 1719, vol. 1/2, p. 655-656.

¹⁶⁰ Cette mise en place d'une progression des passions à l'échelle du drame est d'ailleurs reprise par les Français désireux d'une réforme du théâtre lyrique. Lorsque Grimm insiste sur le fait que « la situation la plus pathétique ne devient touchante et terrible que par degrés » (GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique » (*Littérature*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des lettres*, Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert édés., Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, vol. 12/17, p. 823-236, p. 825) ou bien lorsque Lacépède considère que « Chaque air, ou pour mieux dire, chaque chant représente en quelque sorte un mot d'une langue ; les différens chants, mêlés et joints ensemble, doivent donc former une espèce de langage » (LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 98-99.), on note l'importance relevée pour que les parties d'un tout soient reliées les unes aux autres par des passions communes et croissantes, à l'image de la tragédie classique, mais également du *dramma per musica*.

« répartie impossible. Le personnage n'attend pas de réponse. Dès lors, quelque chose dans l'action reste suspendu, même après la sortie de scène, même après l'expression la plus affirmative des sentiments, et cette chose suspendue – c'est précisément le dialogue, la discussion, le partage, la rencontre avec l'autre, le partenaire, toutes choses que seule la dramaturgie parvient à élaborer, dans la durée¹⁶¹. »

C'est pourquoi seule la dramaturgie italienne est ici en mesure de répondre aux attentes de Gluck : le dilemme d'Iphigénie doit se manifester dans toute sa force¹⁶² tout en aménageant un espace de suspension dans la mesure où la construction de l'acte découle du combat intérieur subi par Iphigénie¹⁶³. Bien sûr, Iphigénie ne sort pas physiquement de scène à l'issue de l'air, mais elle décide – sans y parvenir d'ailleurs – d'exiler sa part d'humanité. Non seulement le recours à l'*aria* ne rompt pas la continuité du drame, mais il s'y associe en proposant la mise en place d'une impatience nécessaire au temps dramatique accéléré d'un dernier acte.

2. Reproduction des qualités vocales italiennes : remise à jour d'une voix puissante, séductrice et structurante

Si Gluck dispose des caractéristiques esthétiques de l'*opera seria* comme d'autant de nouvelles solutions expressives et dramatiques nécessaires à la « réforme », il fournit également une réflexion intéressante, lorsqu'il compose pour la France, sur les qualités de l'écriture vocale italienne. Ne doit-il pas tout d'abord tenir compte des oppositions que l'on tisse sans cesse à Paris entre le chant italien et le chant français ? Goudar juge que les airs italiens « [corrompent] la nature » et qu'il n'est « plus question de chanter, mais de gazouiller¹⁶⁴ ». Garcin surenchérit en affirmant que les airs ont beau être « [chantés] par des voix humaines ; ce n'est que de la Musique instrumentale¹⁶⁵. » Même de Brosses pourtant spectateur conciliant et pacificateur, oppose les deux écoles de chant. Il doit reconnaître, après avoir décrit en détail les caractéristiques des voix italiennes, qu'« aucune espèce de voix française ne pourroit bien rendre leur chant¹⁶⁶. » Si chacune des deux nations ne peut admettre le traitement vocal de l'autre pays, c'est que la voix n'a pas la même fonction de part et

¹⁶¹ MOINDROT, Isabelle, « De l'illusion à l'ambiguïté », *op. cit.*, p. 242.

¹⁶² Il s'agit du dernier des airs d'Iphigénie. Il se doit d'être le plus pathétique et le plus violent.

¹⁶³ L'idée de provocation se retrouve au début de l'acte II lorsqu'Oreste chante « Dieux ! Qui me poursuivez », air emprunté à *Telemaco*. La suspension qu'il introduit ne trouve pas de réponse immédiate, mais plus tard, dans la grande scène de songe, lorsque les Euménides l'assaillent.

¹⁶⁴ GOUDAR, Ange, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁵ GARCIN, Laurent, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶⁶ BROTTES, Charles de, *op. cit.*, p. 239.

d'autre des Alpes. Les Italiens exigent de la voix qu'elle soit expressive et sensible quand les Français lui demandent de se soumettre au texte et de souligner la déclamation. L'air d'Iphigénie rend compte de cette différence de pensée, ce qui explique que les transformations tiennent essentiellement de la nécessité de s'adapter aux attentes nationales. Les attaques dans l'aigu sont supprimées, les quelques décorations vocales sont généralement gommées et la régularité des marches laisse place à une diversité de formules déclamatoires. Le discours, francisé, gagne en linéarité, en mobilité, en souplesse, et en déclamation¹⁶⁷. Cependant, le maintien des qualités vocales italiennes reste plus intéressant à observer que les concessions faites au public. Car malgré les changements apportés à la ligne mélodique, Gluck préserve de l'écriture vocale italienne une certaine conception de la structure, une recherche de démonstration, de puissance et d'amplification, ainsi qu'un art de la mélodie profondément inscrit dans la séduction. L'apport italien ne se manifeste pas pour pallier les carences du chant français qui ne manque bien évidemment pas de structure ou de séduction. Il se présente davantage comme une solution parallèle et complémentaire.

L'abbé François Arnaud considère que la musique italienne est parvenue à développer ses pouvoirs expressifs à partir du moment où elle s'est libérée du joug de la parole et où elle s'est tournée du côté de la musique instrumentale¹⁶⁸. La musique crée alors des structures qui lui sont propres et qui sont favorables à l'organisation de l'expression musicale¹⁶⁹. Or, en ce qui concerne l'*aria*, le travail formel se concentre étonnamment autour du seul *da capo*. Michael Robinson rappelle que cette structure s'est maintenue parce qu'elle faisait l'unanimité¹⁷⁰. Il faut reconnaître qu'elle avait la qualité de mettre en place un espace favorable à l'éclosion et au développement de l'expression vocale¹⁷¹. Cela dit, la présence absolutiste de la forme *da capo* a contraint tous les autres paramètres musicaux à dépendre de

¹⁶⁷ À cet égard, les transformations apportées au second motif sont significatives. On passe de la litanie à la plainte.

¹⁶⁸ ARNAUD, François, abbé, « Essai sur le mélodrame, ou drame lyrique », *op. cit.*, p. 257-260.

¹⁶⁹ Michael Robinson remarque à quel point les années 1760 voient le rapprochement entre le déroulement des premières sections des *arie da capo* et la mise en place du concerto de soliste, dans ROBINSON, Michael F., « The aria in opera seria, 1725-1780 », *Proceedings of the royal music association*, 1961-1962, n°88, p. 31-43, p. 40.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷¹ Grimm, dans sa critique des chanteurs italiens, rappelle à quel point tout est mis en place afin que le chanteur puisse faire état de l'étendue de ses prouesses vocales. La structure de l'air peut être considérée comme un autre de ses besoins. « Cette indulgence du public a laissé d'un côté l'action théâtrale dans un état très-imparfait, et de l'autre, elle a rendu le chanteur, maître de ses maîtres. Pourvu que son rôle lui donnât occasion de développer les ressources de son art, et de faire briller sa science, peu lui importoit que ce rôle fût d'ailleurs ce que le drame vouloit qu'il fût. Le poète fut obligé de quitter le style dramatique, de faire des tableaux, de coudre à son *poème* quelques morceaux postiches de comparaisons et de poésie épique ; et le musicien, d'en faire des airs dans le style le plus figuré, et par conséquent le plus opposé à la musique théâtrale, et pour déterminer le chanteur à se charger de quelques airs simples et vraiment sublimes que la situation rendoit indispensables au fond du sujet, il fallut acheter sa complaisance par ces brillants écarts, aux dépens de la vérité et de l'effet général. », dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique », *op. cit.*, p. 831.

cette seule et unique forme. La voix, malgré elle, s'est placée définitivement sous le joug de la forme. Et même si la deuxième moitié du XVIII^e siècle tend à prendre ses distances par rapport à l'*aria da capo*, les liens qui se sont établis entre structure et typologie vocale vont se maintenir. Gluck profite de cet état de fait et réutilise ce que la voix italienne a de rapports avec la structure musicale pour une peinture plus vivante du dilemme. Concrètement, l'expression du texte va dépendre de la section à laquelle elle est rattachée plutôt que de l'écriture vocale. Ainsi, l'opposition des deux motifs principaux d'une *aria* sert ici l'opposition sémantique du texte. Le premier motif qui présente l'atmosphère générale expose les vers « Je t'implore et je tremble, ô déesse implacable », tandis que le second motif, en opposition, met en évidence l'aspect plus affectif de la situation : « Hélas ! et quelle est donc la rigueur de mon sort ». L'espace cadenciel réservé à la péroraison se charge bien sûr de la conclusion « Et mon cœur est en proie au remords ! », tandis que la section encadrée entre le second motif et la cadence se charge des commentaires : « D'un sanglant ministère, victime involontaire, j'obéis » :

Fièrement, un peu animé

Iphigénie
Motif 1

25
Je t'im - plo reet je trem - ble, ô Dé - es - se im - pla - ca - ble!

Fièrement, un peu animé

Iphigénie
Motif 2

40
Hé - las! et quel - le est

Réduction
d'orchestre

pp

donc la ri - gueur de mon sort?

Fièremment, un peu animé

Iphigénie
Section commentaire

45

D'un san - glant mi - ni - stè - re vic -
ti - me in - vo - lon - tai - re, j'o - bé - is;

Fièremment, un peu animé

Iphigénie
Section cadentielle

55

et mon coeur est en proie au re - mord, est en
proie au re - mord, en proie au re - mord, en proie au re - mord!

Exemple musical n°9 : Motifs principaux et caractérisation du texte dans l'air d'Iphigénie « Je t'implore et je tremble » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, Gerhard Croll éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1973, vol. I/9, scène IV, 1, p. 241-242, mesures 25 à 28 ; p. 243-244, mesures 40 à 44, p. 244, mesures 45 à 50, p. 245-246, mesures 55 à 63)

À l'issue de la première période cadentielle, le texte va être redonné une deuxième fois dans son intégralité. Robinson rappelle que la deuxième section du premier volet d'une *aria da capo* est toujours le lieu concédé au développement du motif et des prouesses vocales¹⁷². Dans l'air d'Iphigénie, Gluck conserve l'idée de surenchère réservée à la seconde période. Cette surenchère ne se réalise cependant pas par un développement de la démonstration vocale, mais par le renforcement de l'agitation.

Si les structures s'organisent autour d'un système complexe de fonctions, elles s'articulent également à partir d'une hiérarchie¹⁷³. La voix, dépendante de la forme, favorise alors la mise en place de cette hiérarchie structurelle. Ceci explique en partie le fait que la carrure qui prépare la cadence finale se joue dans le grave de la tessiture. Si la carrure avait suivi le schéma présenté lors de son exposition, elle aurait privilégié une transposition à l'octave supérieure. Mais alors l'éclat de la cadence en aurait souffert.

¹⁷² ROBINSON, Michael, F, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷³ La plus ou moins grande liberté prise dans l'adaptation des motifs témoigne également du poids offert à chaque section. Par exemple, le premier motif respecte à peu près l'énonciation de Berenice alors que le second motif s'en éloigne considérablement. La différence de traitement provient d'une différence de poids dramatique, car si Garcin écrit que « [la première section d'un air] italien est composé ordinairement de deux périodes de chant », il revient au premier motif de présenter l'identité de l'air. Dans GARCIN, Laurent, *op. cit.*, p. 154.

Dans sa comparaison des opéras français et italien, de Brosses remarque que le genre français souhaite assurer la vraisemblance du drame tandis que l'opéra italien tente d'en amplifier les passions : « les Italiens n'ont regardé ce drame que comme une manière de rendre, au moyen du chant, l'action plus forte et plus intéressante qu'elle ne le seroit par la simple récitation¹⁷⁴. » L'opéra italien unit puissance dramatique et démonstration vocale, et l'auteur de la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* reconnaît d'ailleurs, après avoir critiqué l'usage des castrats, que les prouesses vocales de ces derniers permettent à elles seules de soutenir le genre¹⁷⁵. La recherche d'une vraisemblance dramatique à partir d'une amplification musicale va intéresser les gens de lettres. Dans son article « Poème lyrique » (*Littérature*), Grimm défend le fait que le drame doit, dans les sections consacrées à l'air, développer les richesses de la musique¹⁷⁶. Il illustre son propos d'un extrait tiré d'un livret italien, prenant, d'une certaine façon, l'*opera seria* pour modèle. Il ne définit pas davantage le type d'éléments musicaux à partir duquel le compositeur peut amplifier les puissances du drame, mais tenant compte de ses réserves concernant la virtuosité italienne, on peut supposer que Grimm souhaite l'avènement d'un langage capable de produire les effets de la musique italienne tout en proposant des solutions musicales alternatives à la virtuosité. Or, l'air d'Iphigénie pourrait bien correspondre aux attentes de Grimm. La puissance délaisse en partie la démonstration vocale pour l'aménagement d'un discours affirmé et direct. Le début de la seconde section, pourtant très proche de l'original, évacue autant que possible les mouvements mélodiques motiviques ou ornementaux pour se concentrer sur une ligne fondamentale, fondatrice, brute et conductrice. Le drame est présenté dans son état musical le plus pur et le plus intense sans se compromettre avec la séduction vocale. La transformation la plus importante se situe à la fin de la section qui suit le second motif, soit avant le grand espace cadentiel. Dans la version originale, Gluck propose un développement sur le premier motif puis conclut par deux tournures cadentielles ouvrant la voie au grand espace de la cadence. Pour Iphigénie, Gluck réemploie le développement sur le premier motif, mais évacue les deux cadences pour scander brusquement l'interjection « j'obéis ! ». Gluck doit ensuite insérer une nouvelle section afin de propulser le discours vers la cadence (*cf.* exemple musical n°10). L'énergie croissante présente dans les deux tournures cadentielles de Berenice se

¹⁷⁴ BROSSES, Charles de, *op. cit.*, p. 241-242.

¹⁷⁵ « Si l'expression du sentiment et des passions perd de sa force dans le jeu de ces Acteurs, en revanche on est bien dédommagé par l'Art avec lequel ils déploient les graces, la finesse, la science et l'énergie du Chant. », dans Anonyme, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁶ « L'air et le chant commencent avec la passion ; dès qu'elle se montre, le musicien doit s'en emparer avec toutes les ressources de son art. », dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique », *op. cit.*, p. 825.

transforme en une exclamation scandée pour Iphigénie. Dès lors, cette exclamation est moins, par les origines qui la relie aux formules de Berenice, l'expression d'une déclamation que l'extraversion vocale en passe de se résoudre brillamment dans la cadence¹⁷⁷. Cette réappropriation de la puissance est en réalité la recherche d'une nouvelle autorité vocale ainsi que la redéfinition de la qualité percussive de la voix¹⁷⁸.

Allegro ♩ = 120

Berenice

36 Motif 1'

fin ché mi por - gea - i - ta con to - glier-mi di - vi - ta l'ec -

5 Préparation à la cadence

ces - so del do - lor, l'ec - ces - so del do - lor.

Fièremment, un peu animé

Iphigénie

45 Motif 1'

D'un san - glant mi - ni - stè - re vic - ti - me in-vo - lon - tai - re,

Exclamation

Préparation à la cadence

j'o - bé - is; et mon coeur est en proie, est en proie au re - mord,

Exemple musical n°10 : Mutation des exclamations vocales entre l'aria de Berenice « *Perchè, se tanti siete* » et l'air d'Iphigénie « Je t'implore et je tremble » (GLUCK, Christoph Willibald, *Antigono*, SW, Irene Brandenburg éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, vol. III/20, 2007, scène III, 7, p. 403-404, mesures 36 à 44 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène IV, 1, p. 244-245, mesures 45 à 54)

Iphigénie se souvient des pouvoirs de séduction de l'école italienne. En dehors des questions relatives à l'agilité, la voix italienne séduit par sa capacité à trouver un équilibre entre rigueur et liberté de telle sorte que la ligne hyper sophistiquée apparaisse comme naturelle. L'écriture italienne pourtant très codifiée parvient, *via* le chanteur, à proposer un discours mobile et varié. La *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* s'exclame, toujours à propos des castrats : « Musiciens parfaits, ils sement de génie dans l'exécution une variété

¹⁷⁷ Cette réorganisation des carrures est également la mise en valeur d'une scansion rythmique et d'un enthousiasme pour les carrures régulières. La refonte de la cadence à partir de carrures raccourcies et plus stables va dans le même sens.

¹⁷⁸ Moindrot nous rappelle que les voix italiennes ne brillaient pas particulièrement par leur puissance. Au contraire, elle explique que les passages en coloratures étaient exécutés de préférence à « mi-voix ». La puissance de la voix se définit par conséquent bien moins en termes de volume qu'en termes de propulsion et d'énergie. Dans MOINDROT, Isabelle, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, op. cit., p. 174.

inépuisable ; variété qui est telle qu'à peine reconnoît-on quelquefois à la reprise un Air qui change encore de forme à chaque représentation¹⁷⁹. » Il serait cependant erroné d'assigner les capacités d'expression et de séduction aux seules qualités des exécutants. Moindrot explique, par exemple, que la qualification d'un air dépend du matériau musical plutôt que de la voix qui l'exécute. En effet, la classification des voix se limite à une distinction de tessitures, et il revient au chanteur de s'adapter à l'expression demandée par l'air¹⁸⁰. Ainsi, la richesse de mise en scène des passions et la séduction qui en découle est, au moins en partie, inhérente au langage musical. Dans l'air d'Iphigénie, cette opulence de la caractérisation se manifeste par une multiplicité de formulations du motif et une variété d'expressions vocales. L'emploi des registres entre autre est intéressant car il permet une déclamation variée. Notamment, la suppression des attaques dans le registre aigu lors de la section qui suit le second motif maintient la ligne vocale dans un registre grave et sombre, confinant l'interprète dans les limites du *bel canto*. Par ailleurs, les réécritures du second motif et de la cadence dans la deuxième section relèvent encore de cette capacité italienne à séduire par l'invention mélodique perpétuelle.

Le paradoxe qui fait se rencontrer le naturel et l'artificiel, la mobilité et le code, est une donnée essentielle du chant italien, et se manifeste jusque dans la formation de la voix. Dans son traité de chant, Giambattista Mancini balance en permanence entre les contraintes de l'inné et la nécessité de formation. L'enseignant ne peut rien contre la nature vocale de l'élève, mais il doit l'encourager à se former tout au long de sa carrière¹⁸¹. Cette esthétique fondée sur le rapprochement des contraires ne peut qu'aider à la formulation d'un air bâti sur la dualité de sentiment.

Enfin, il faut tenter de confronter la question de la virtuosité – symptôme du *bel canto* – au transfert de séduction opéré par Gluck. Certes, Michele Calella suggère que les opéras de Gluck devaient être perçus comme virtuoses par les spectateurs parisiens¹⁸², mais de quelle agilité parle-t-on ? Gluck n'offre-t-il pas une nouvelle forme de virtuosité dans sa façon de conserver l'énergie puissante et autoritaire d'une vocalité éblouissante et sophistiquée, mais déchargée de ses aspects techniques ? Dans sa façon de relier l'exécution des différents ornements ou passages avec le bon goût, Mancini semble considérer que l'agilité reste un élément secondaire, ou tout au moins subordonné à l'expression vocale. La virtuosité ne se

¹⁷⁹ Anonyme, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, op. cit., p. 92.

¹⁸⁰ MOINDROT, Isabelle, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, op. cit., p. 173.

¹⁸¹ MANCINI, Giambattista, *Réflexions pratiques sur le chant figuré*, trad. de l'italien par Joseph Mathias Gérard de Rayneval, Paris : du Pont, 1796 (éd. orig. Milan, 1776).

¹⁸² CALELLA, Michele, « La Virtuosité italienne et la tragédie lyrique : polémiques et réformes », *Défense et illustration de la virtuosité*, Anne Penesco éd., Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 113-122, p. 117.

limite pas à la valeur technique de l'air, mais à la capacité à en révéler l'identité et l'expression.

L'*aria* intéresse enfin pour sa capacité à concentrer dans chacune de ses sections une puissance expressive intense. Chacune des parties peint, à l'image de l'identité de l'air, la passion dans son état le plus absolu. Par conséquent, le squelette général aménage des transitions afin de faire communiquer les sections entre elles tout en s'assurant qu'elles ne se rencontrent jamais. L'exploitation violente et totale des sentiments ne peut qu'intéresser le Gluck de la « réforme », mais à condition que la communication entre les sections soit modifiée, car la juxtaposition des expressions doit céder devant le drame continu. Les transitions se voient alors supprimées, comme la marche harmonique située, dans l'air d'origine, à la sortie du deuxième motif¹⁸³. Les sections, et l'expression qui accompagne chacune d'elles, peuvent désormais se rencontrer afin de dérouler un temps qui délaisse la démonstration pour celui de l'action. Gluck se rapproche ainsi de la définition classique du thème. Le matériau musical est déterminé à la fois comme fini et en perpétuelle construction d'une part, refusant la présence de formules non motiviques – les transitions¹⁸⁴ – afin de se réaliser dans un discours perpétuellement justifié d'autre part. En outre, ce resserrement de la construction représente moins une volonté de simplifier la sophistication de l'*aria* italienne que d'en permettre une meilleure compréhension des structures. Pour Garcin, le chant périodique « est vague, puisqu'il se borne à une seule idée, et puisque cette idée s'éparpille dans une telle multitude de variations et de répétitions, que le mouvement de la scène, le jeu des caractères, le ressort de l'action en est totalement troublé¹⁸⁵. » En redéfinissant l'écriture périodique, Gluck rend les engrenages dramatiques lisibles et révèle les contours expressifs et affirmés du motif.

¹⁸³ Nous pouvons rapprocher la suppression des formules non motiviques de l'absence des sections « B » dans les *arie* de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Moindrot explique que la suppression de la deuxième partie devenait une évidence dans le sens où elle mettait en doute l'expression très affirmative de la première section. Son absence dans les airs de Gluck corrobore le fait que le compositeur est à la recherche de la puissance des structures italiennes. « Évidemment, cette faculté de mettre en évidence deux aspects opposés d'un même tempérament paraîtra, à la longue, comme une absurdité psychologique. Car si l'amour se glisse dans la haine, la crainte dans l'enthousiasme, la douceur dans la colère, où donc trouvera-t-on les vrais emportements de la passion ? bercée par la mécanique de la contradiction, la dualité des êtres apparaîtra bientôt comme une faiblesse du tempérament, une mollesse intrinsèque et décadente, conforme à des personnages se perdant, seuls, dans des chants interminables et dépourvus d'action. », dans MOINDROT, Isabelle, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸⁴ Lorsque Lacépède décrit les transitions, il écrit que ce sont des sections non motiviques présentes entre les motifs. On comprend qu'il s'agit des premières sections supprimées par Gluck, puisque non justifiées. Dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 119.

¹⁸⁵ GARCIN, Laurent, *op. cit.*, p. 116-117.

Le maintien des forces inhérentes aux sections s'accompagne d'une redéfinition de la notion d'unité. Il faut dire qu'elle demande à être repensée tant elle ne parvient pas à faire l'unanimité. Garcin fait partie de ceux qui jugent l'unité comme une faiblesse dramatique. Il oppose le chant simple, italien, concentré autour d'un seul motif et d'une seule idée dramatique, au chant composé, français, multiple dans les nuances qu'il donne à chaque expression. Le chant simple réduit la palette des sentiments du personnage à une seule expression¹⁸⁶, et s'organise autour du motif dont le défaut est de n'exprimer que vaguement l'intention générale du personnage¹⁸⁷. Pour Algarotti, au contraire, l'unité motivique est nécessaire : « On ne doit pas exprimer le sens individuel des mots, mais le sens général de celles-ci [ceux-ci ?] ; la variété doit naître des variations diverses d'un même sujet et non de choses qui s'y raccrochent et qui lui sont étrangères ou contraires¹⁸⁸ ? » Gluck propose une alternative aux deux théories, dans la mesure où l'unité est obtenue par une unification et une justification de toutes les sections de l'air. Certes la musique reste périodique, en accord avec Algarotti, mais dépendante du drame avant que de l'être du motif : le motif n'est pas l'unité, il en permet seulement la réalisation. Dès lors, l'unité réalisée autour du sens s'accompagne d'une plus grande concision. Gluck rencontre ici le point de vue de Garcin pour qui le chant simple, s'il est présent, doit demeurer court¹⁸⁹. De même, il s'aligne avec le Français lorsque ce dernier exige du chant simple qu'il soit utilisé seulement d'après l'avis du poète¹⁹⁰. En effet, lorsque Gluck se présente comme avant tout poète, il signifie lui aussi que le choix des formes dépend du drame plutôt que de la musique. Si la situation dramatique réclame la représentation intense et avant tout musicale d'une seule expression, alors Gluck, dramaturge, a recours au chant simple¹⁹¹.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 3-4 puis p. 12.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 104-106.

¹⁸⁸ ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. Jean-Philippe Navarre, p. 111. Chastellux traduit de façon plus percutante : « Où avez-vous pris que vous êtes obligé de rendre en détail le sens de chaque parole ? Ne devez-vous pas plutôt faire attention à la signification générale de l'objet que vous représentez, et à l'ensemble qui doit en résulter dans l'esprit des Auditeurs ? », dans ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. François-Jean de Chastellux, p. 42.

¹⁸⁹ GARCIN, Laurent, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ « [Gluck] ne met jamais plus de chant, que dans les occasions où il n'a qu'un sentiment unique à rendre », dans ARNAUD, François, abbé, (auteur présumé), « Le Souper des enthousiastes », *op. cit.*, p. 62-92, p. 86.

Par sa conception personnelle de l'air périodique, Gluck réalise un compromis entre la pensée linéaire de l'air dramatique français et les exigences musicales et motiviques italiennes¹⁹².

Gluck ne laisse aucun témoignage précis sur la façon d'envisager l'intégration de l'*opera seria* dans le drame « réformé », mais le soin apporté aux emprunts de ce type suffit à mesurer l'intérêt que Gluck porte aux qualités dramatiques et expressives de l'*aria*. Les trois airs principaux et jumeaux qui relèvent de ce type d'emprunt (l'air d'Armide « Venez, venez, Haine implacable », l'air d'Oreste « Dieux ! qui me poursuivez » et l'air d'Iphigénie « Je t'implore et je tremble »¹⁹³) montrent de troublantes similitudes dans la mise en place d'une architecture générale du drame, complexe, et dans une peinture des personnages qui recherche l'aspect moral en jouant sur la puissance du « théâtre de l'âme humaine¹⁹⁴ » plutôt que sur la classification morale des passions. Gluck parvient à passer au-delà des critiques faites à l'opéra en s'intéressant à la nature même du *dramma per musica* qu'il a longtemps pratiqué. Il en relève le fonctionnement dramatique général si loin de l'opéra français tout en observant ses qualités musicales, tant vocales que structurelles. Les propos de René Leibovitz prennent alors tout leur sens : « Il ne peut faire de doute que l'*opera seria* atteint son apogée dans l'œuvre de Gluck. La préoccupation essentielle de ce puissant novateur consiste en la tentative consciente et organisée de donner forme à un drame musical qui puisse soutenir la comparaison avec la tragédie grecque¹⁹⁵. » L'*opera seria* n'est plus pour Gluck ce genre national déchiré par les critiques, les directeurs de théâtre et les interprètes, c'est-à-dire par

¹⁹² Nous redonnons ici la définition de la période par Chastellux car elle est à la fois complète et intrigante par les rapports qu'elle tisse entre la musique et la pensée : « Il me semble que la Période doit être considérée comme une partie du discours où plusieurs idées accessoires entrent dans l'idée principale qui en est l'objet. Or cette nécessité d'envisager plusieurs idées à la fois ou plusieurs attributs d'un même sujet, exigeant de l'esprit un certain degré d'application, il a été nécessaire que l'ordre et la proportion des mots, la correspondance des membres ou des phrases incidentes aidât l'intelligence, et lui présentât un système dans lequel elle pût arranger ses perceptions. C'est donc, pour ainsi dire, au détour que fait l'esprit pour envisager les idées accessoires, qu'est dû le nom de Période, de *circuitus*, d'*ambitus*, et à la nécessité d'aider l'esprit et la mémoire que cette période doit son rythme et ses proportions. De-là vient encore l'obligation où l'on est de suspendre l'attention de l'auditeur ; car l'esprit ne considérant dans le cours de la Période que des idées accessoires, on sent que dès qu'il tomberoit sur le sens principal, il s'arrêteroit tout court et ne pourroit plus revenir sur les détails. », dans CHASTELLUX, François Jean de Beauvois, marquis de, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁹³ On ne tient pas compte ici de l'air d'Iphigénie « Ô malheureuse Iphigénie » dont le travail d'emprunt sert la construction de la scène, ni des emprunts effectués dans *Écho et Narcisse* tant le drame prend d'autres directions. Seul l'air de Narcisse « Je ne puis ouvrir » emprunté à *Paride ed Elena* pourrait rejoindre les trois airs cités par sa façon de communiquer avec des moments du drame qui ne lui sont pas contigus. Cependant, l'air d'origine provient d'une œuvre « réformée », ce qui nous éloigne des liens qui unissent *opera seria* et « réforme ». Quant à l'emprunt fait à *Ezio* pour l'air d'Hercule « C'est en vain », dans *Alceste*, l'emprunt, très court, ne peut être classé dans la catégorie des grandes *arie*. Enfin, la reprise de l'air de Bertoni pour le dernier air d'Orphée à la fin du premier acte de la version française d'*Orphée* forme un cas à part dans la mesure où Gluck emprunte une musique qui n'est pas de sa propre main.

¹⁹⁴ MOINDROT, Isabelle, « De l'illusion à l'ambiguïté », *op. cit.*, p. 240.

¹⁹⁵ LEIBOVITZ, René, *Histoire de l'opéra*, Paris : Buchet/Chastel, 1987 (éd. orig. 1957), p. 42.

une réalité physique, il est un modèle dramatique énergique et intensément musical. Les transformations musicales apportées à l'air d'Iphigénie sont dès lors pensées à travers cette énergie musicale, ce qui permet de les envisager non pas comme des restrictions faites au premier état de l'air, mais comme un développement des premiers enjeux de l'*aria*. Ceci explique pourquoi l'unité est pensée à partir de la musique elle-même, et c'est également certainement pour cela que les sections cadentielles de l'air d'Iphigénie échappent au motif. Elles ne sont pas, comme le souhaite Lacépède, la synthèse des motifs de l'air¹⁹⁶, mais un endroit réservé uniquement à la voix, secondé par des formules, des « rebondissements rhétoriques successifs¹⁹⁷. » Bien loin d'être en rupture avec le genre, il en est le fidèle héritier des premières heures : « le drame musical de la période baroque possède une pureté et une intensité que jamais plus l'opéra ne put atteindre ; ces qualités sont liées à la simplicité noble et transparente de sa dramaturgie. On les ressent encore chez Gluck¹⁹⁸. »

C. La création par l'emprunt

Dans l'article « Appui, soutien, support », Diderot écrit :

« L'*appui* fortifie, le *soutien* porte, le *support* aide; l'*appui* est à côté, le *soutien* dessous, l'*aide* à l'un des bouts : une muraille est *appuyée* ; une voûte est *soutenue* ; un toit est *supporté* : ce qui est violemment poussé a besoin d'*appui* ; ce qui est trop chargé a besoin de *soutien* ; ce qui est très-long a besoin de *support*. Au figuré, l'*appui* a plus de rapport à la force et à l'autorité ; le *soutien*, au crédit et à l'habileté ; et le *support*, à l'affection et à l'amitié. Il faut *appuyer* nos amis dans les prétensions, les *soutenir* dans l'adversité, et les *supporter* dans leurs moments d'humeur¹⁹⁹. »

Il ne peut y avoir de meilleure définition pour décrire l'usage de l'emprunt chez Gluck. Le compositeur propose des solutions variées selon qu'il observe l'emprunt comme un modèle, un soutien ou un support. Dans ce dernier cas, l'emprunt devient la matrice pour des pièces qui dépassent largement le cadre du réemploi. La création qui va germer à partir de l'emprunt concernera tout d'abord des mutations de genre par la transformation de pièces instrumentales en sections vocales. L'emprunt comme support permettra également l'extension des formes, entre rigueur du réemploi et invention du matériau. Enfin, la création

¹⁹⁶ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 125.

¹⁹⁷ NOIRAY, Michel, « Commentaire musical et littéraire », *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁸ KERMAN, Joseph, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁹ DIDEROT, Denis, « Appui, soutien, support », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des lettres*, *op. cit.*, vol. 1/17, p. 559.

passera par la redéfinition expressive de la source musicale, l'emprunt se limitant à la fonction de repère.

1. La pièce instrumentale comme source du numéro vocal

En joignant la voix à d'anciennes danses ou à d'anciennes sections de *sinfonie* d'ouverture, Gluck travaille sur le renouvellement des identités des œuvres d'origine. Dans *Armide*, cette pratique est utilisée essentiellement pour le rôle d'Hidraot. Son air « Pour vous quand il vous plaît » (I, 2) provient de l'andante de la *sinfonia* de *Tetide* (1760), pièce d'ailleurs déjà reprise pour l'ouverture du *Trionfo di Clelia* (1763). Pour le duo partagé avec Armide, « Esprits de haine et de rage » (II, 2), Gluck part de l'air « *La sul margine* » extrait de la *Sofonisba* (1744)²⁰⁰. Dans les deux cas, la ligne vocale d'Hidraot est inexistante dans les pièces originales. Elle se construit à la fois à partir de la contrainte exercée par le cadre existant, et dans la liberté de créer une ligne jusque-là absente. Quant à *Iphigénie en Tauride*, le seul ballet *Sémiramis* (1765) va générer sept pièces vocales d'écritures très variées²⁰¹.

L'insertion de la voix procède de quatre typologies différentes : réorchestration de type *colla parte*, transformation de pièces instrumentales en récitatifs accompagnés, invention d'une ligne vocale sur un support préexistant, et émergence d'une polyphonie vocale. La méthode la plus simple, qui ne relève d'ailleurs pas tellement de la création, consiste à penser la voix comme une doublure de la ligne mélodique instrumentale. Plus exactement, l'expression instrumentale intense atteint un tel degré d'évidence qu'elle peut accéder à la parole. Dans le dernier acte d'*Iphigénie en Tauride*, juste avant que le frère et la sœur ne se reconnaissent, c'est-à-dire au comble de l'intensité dramatique, Iphigénie réutilise la pièce n°14 de *Sémiramis*. Dans son récit (IV, 2), la phrase « je tremble, et mon bras plus timide » reproduit à l'orchestre la version originale de l'emprunt. La voix n'invente aucune ligne, elle se contente de calquer la partie autrefois tenue par les seconds violons et le deuxième hautbois. Ce simple geste permet de faire émerger de la masse orchestrale la ligne porteuse de la tension : tout était présent dans la version « source », il ne restait plus qu'à trouver l'orchestration qui la révèle. Le système de doublure apparaît également dans l'hymne « Chaste fille de Latone » (IV, 2). Il s'agit ici d'une réorchestration. La voix ne fait que mettre

²⁰⁰ Avant d'être employé dans *Armide*, l'air avait fréquemment donné d'autres emprunts (*Le Nozze d'Ercole et d'Ebe*, « *Sapro dalle procelle* », 1747 ; *La Clemenza di Tito*, « *Getta il nocchier* », 1752 ; *Telemaco*, « *Se per entro* », 1765).

²⁰¹ Il est étonnant que l'œuvre avec laquelle Gluck rompt définitivement avec la pratique du ballet corresponde à l'œuvre dont les emprunts faits aux ballets sont les plus importants.

en scène ce qui était dans *Sémiramis* (pièce n°9a) une pièce de type choral, donc déjà d'identité vocale.

Dans un deuxième temps, la création porte sur la mise en place d'un système d'échange entre la voix et l'orchestre. Le récit d'Oreste « Dieux ! protecteurs de ces affreux rivages » (II, 3) et le récit de Diane « Je prends soin de ta destinée » (IV, 6) s'appuient respectivement sur les pièces n°8 et 5 de *Sémiramis*. Les deux pièces d'origine sont des scènes de pantomime et déroulent un discours libre. Quasiment non mesurés et ponctués de points d'orgue, ces numéros se rapprochent de l'esprit du récit accompagné. Gluck révèle alors ce qui n'était qu'une référence formelle dans le ballet, faisant du récit d'Oreste un imposant récit lugubre et de celui de Diane, au-delà de l'artifice du *Deus ex machina*, une allégorie de la résolution dramatique²⁰². Dans ce dernier cas, la formule instrumentale principale du numéro de *Sémiramis* est reprise de façon très libre. Elle sert de décoration à la noblesse du discours. Cette distance prise avec l'original provient en partie du fait que, comme le remarque Hortschansky, la « source » et sa reprise exposent des situations dramatiques différentes. Si le récit de Diane sert de résolution des tensions, l'emprunt quant à lui correspond à une scène de tension²⁰³. Ce n'est pas pour autant que Gluck construit le récit de Diane en opposition avec la pantomime. Bien au contraire, il s'aligne sur la première pièce, notamment en ce qui concerne la stabilité de son déroulement harmonique. D'ailleurs, dès que le récit de Diane module, le motif de *Sémiramis* disparaît. Cela dit, afin de transformer la tension de la « source » en détente, Gluck étire les proportions du rythme harmonique. Le motif, constitué d'une mesure de déroulement mélodique et d'une mesure de repos, fonctionne dans *Sémiramis* sur deux ou trois accords différents. Pour le récit de Diane, l'énonciation du motif repose sur un seul accord. L'étirement du rythme harmonique offre, en plus d'un espace de détente, une plus grande marge de manœuvre pour l'invention mélodique et favorise l'épanouissement vocal de Diane.

²⁰² Gasparo Angiolini relie la pantomime à une forme de déclamation. Cette déclamation, en germe dans la danse, prend corps désormais dans le cadre du récitatif accompagné : « La sublime de l'ancienne Danse étoit la Pantomime, et celle-ci étoit l'art d'imiter les mœurs, les passions, les actions des Dieux, des Heros, des hommes, par des mouvemens et des attitudes du corps, par des gestes et des signes faits en cadence et propres à exprimer ce qu'on avoit dessein de représenter. Ces mouvemens, ces gestes devoient former, pour ainsi dire, un discours suivi : c'étoit une espèce de Déclamation, faite pour les yeux, dont on rendoit l'intelligence plus aisée aux Spectateurs par le moïen de la Musique qui varioit ses sons, suivant que l'Acteur Pantomime avoit dessein d'exprimer l'amour ou la haine, la fureur ou le désespoir. », dans ANGIOLINI, Gasparo, *Le Festin de pierre, ballet pantomime*, Vienne : Jean Thomas Trattner, 1761, feuillet a3, reproduit dans HORTSCHANSKY, Klaus éd., *Libretti, SW*, Cassel : Bärenreiter, 1995 (éd. orig. 1990), vol. VII/1, p. 171-175.

²⁰³ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 211.

Dans le cas du récit d'Oreste, Gluck reproduit l'original de façon quasi intacte. Après six premières mesures tirées de la *sinfonia* d'ouverture de *Sémiramis*, Gluck invente quatre mesures sur trémolo d'orchestre afin d'animer le discours. Arrivent alors les six mesures extraites du n°8 de la pantomime traitées en récit accompagné. Enfin, six nouvelles mesures concluent le numéro. Gluck organise un circuit fermé dans lequel toutes les sections n'existent que pour mettre en valeur la carrure empruntée. La relation étroite entre l'emprunt et sa source montre d'ailleurs à quel point cette section de six mesures correspond au nœud du récit. En effet, Gluck utilise comme matériau pour « Tonnez, écrasez-moi » une section où Sémiramis convoquait déjà le tonnerre. Cette cellule est par ailleurs la deuxième formule d'une succession de trois cellules dont la dernière sera utilisée juste après pour l'air d'Oreste « Le calme rentre dans mon cœur ». Contrairement au récit de Diane, il ne s'agit pas de retoucher le matériau original, mais davantage de transformer son contexte dramatique. Gluck délaisse la représentation figurative des démons et des furies pour l'exaltation des angoisses d'Oreste. Et puisque l'orchestre se charge de l'expression, Oreste se contente de mettre en scène sa douleur par des cris qu'il insère dans les moments de suspension de l'orchestre. Les interjections ne représentent pas en soi une prouesse musicale, mais l'aménagement du support à partir duquel elles progressent leur offre toute l'intensité qu'elles recherchent.

Le troisième type de réécriture prospecte un inédit de formulations vocales. Deux pièces relèvent de ce principe, à savoir l'air d'Oreste « Le calme rentre dans cœur » (II, 3, emprunté au n°8 de *Sémiramis*), et l'air d'une Grecque « Tremblez ! » (IV, 3, emprunté au n°2 du même ballet). Pour Oreste, la voix doit peindre l'état épuisé et délirant du personnage, et pour la Grecque, l'air doit avoir l'énergie d'un air d'action sans pour autant utiliser le langage qui revient aux solistes principaux. Dans les deux emprunts, l'orchestre, encombrant, est chargé d'assurer la plus grande partie du discours afin que la voix réalise une forme d'idéal expressif. Sobre et harmonique, elle se limite à quelques inflexions déclamatoires et fait apparaître, surtout, les directions implicites des pièces originales. La voix délaisse l'identité motivique pour se concentrer sur l'identité dramatique permettant la révélation des véritables puissances de chacune des pièces. L'air de la Grecque est à l'origine une danse de forme binaire à reprises terminée par une coda. Dans l'adaptation, les reprises disparaissent mais le matériau est, à peu de choses près, intégralement conservé. Le déroulement narratif s'aligne sur le déroulement originel de la pièce. L'introduction se fonde sur ce qui correspondait à la partie « A » de la danse, le récit se développe à partir de ce qui était la section « B », et la conclusion s'aménage dans ce qui faisait office de coda. La section introductive feint d'être motivique et déclamatoire. Elle ne fait que souligner les articulations

originelles, ponctuant les premières carrures avant de souligner l'aménagement de la cadence. Ce que l'on perçoit pour de la déclamation n'est alors que de la ponctuation. La deuxième section s'aligne sur les directions de la section « B » de la danse. Une mélodie harmonique ascendante souligne la première carrure avant de céder devant une désinence qui permet la relance d'une deuxième courbe harmonique ascendante. Si Gluck parvient à réutiliser les directions dramatiques d'une pièce instrumentale pour construire une nouvelle formulation vocale, il semble cependant confondre mouvement et action. Ce début de scène de dénouement est en effet ancré dans le mouvement et l'agitation, mais en aucun cas dans l'action, car la danse, par sa forme traditionnelle, reste l'expression d'une passion plutôt que d'un récit.

La pièce de ballet qui sert à l'air d'Oreste subit, contrairement à l'air de la Grecque, quelques transformations. Le matériau qui restait à l'état de formule dans le ballet, trouve dans l'air d'Oreste l'espace nécessaire à son épanouissement²⁰⁴. Les dix premières mesures de l'air, absentes de la première version, installent une introduction. Les dix-huit mesures suivantes correspondent aux neuf premières de l'emprunt, chacune des mesures étant doublée. Suivent seize autres mesures, inventées, puis une dernière carrure de seize mesures reprenant l'emprunt là où il avait été laissé, mais cette fois-ci sans doubler le rythme harmonique (cf. tableau n°8). L'installation d'une introduction permet, à la manière des *arie* de Johann Sebastian Bach, que la première présentation du motif à la voix soit isolée du reste de la pièce. Échappant à la continuité du discours, elle marque une rupture temporelle, désignant clairement le début de la scène de terreur. La deuxième section, sur pédale, représente le cœur de l'air. La carrure suivante, suspendue, en assure une résonance. Gluck utilise ici un procédé dont il se sert fréquemment, à savoir l'installation d'une grande broderie harmonique autour de la dominante. Suit la conclusion qui, en refusant de doubler le rythme harmonique, accélère l'action et réduit l'impression d'asphyxie. La ligne vocale d'Oreste sert, comme celle de la Grecque, de squelette. Elle se définit comme une superbe révélation de la construction dramatique, entre une totale désincarnation mélodique et un ancrage harmonique parfait²⁰⁵. La première carrure trace une courbe ascendante du *mi* au *la*. La seconde du *la* au *ré*. La

²⁰⁴ Hortschansky explique que la version originale est courte car elle doit figurer la fuite rapide des furies. L'air d'Oreste n'est plus contraint d'être succinct et permet le développement auparavant impossible. Dans HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 213.

²⁰⁵ L'abandon du motif est même remarqué, par certains, comme un renforcement de la vérité d'expression : « son chant d'autant plus admirable, d'autant plus vrai, qu'il ne parcourt qu'un très-petit nombre de cordes, et que sur-tout il n'a rien de périodique. », dans « Lettre sur *Iphigénie en Tauride*, de M. le chevalier Gluck », *MR*, p. 432-435, p. 434, lettre insérée dans le *Mercure de France*, le 15 juin 1779.

troisième, en suspension, se concentre autour du *do* dièse. La dernière période, enfin, conclut par une broderie autour de la dominante.

Sections internes	Nombre de mesures	Présence de l'emprunt	Fonctionnement musical	Caractéristiques mélodiques
Introduction	10		Suspension sur la tonalité de la dominante de l'air	Phrase isolée. Courbe ascendante, du <i>mi</i> au <i>la</i>
Nœud	18	9 premières mesures du ballet doublées	Maintien d'une écriture sur pédale. La tonalité principale n'est toujours pas intervenue	Courbe ascendante du <i>la</i> au <i>ré</i> , puis répétition de la dernière cellule
Résonnance	16		Suspension par la répétition d'une broderie harmonique formée autour de la dominante. On comprend alors que la tonalité présentée jusque-là n'est pas le ton principal	Fixation sur le <i>do</i> dièse suivie de deux interjections toujours polarisées autour du <i>do</i> dièse
Conclusion	16	Suite du ballet. Les mesures ne sont plus doublées	Accélération du rythme harmonique	Courbe descendante du <i>do</i> dièse au <i>la</i> , puis broderie autour de la dominante

Tableau n°8 : Description de l'air d'Oreste : « Le calme rentre dans mon cœur ! »
(*Iphigénie en Tauride*, II, 3)

L'air d'Hidraot « Pour vous quand il vous plaît » (I, 2) rejette également l'écriture motivique. Il se réalise à partir d'une mosaïque de procédés : formules en doublure, en tierce ou en canon par rapport à l'orchestre, sections cadentielles sèches, éclats de voix déclamatoires. La raison d'une telle écriture semble cependant moins tenir de la situation dramatique que du personnage lui-même. Tout comme Thoas, le personnage noir ne doit pas bénéficier d'une écriture vocale racée et doit se contenter d'un semblant de vocalité. Gluck fait en quelque sorte d'Hidraot un personnage muet.

Enfin, la quatrième typologie vocale intervient avec l'émergence de la polyphonie. La première pièce de *Sémiramis* donne naissance à l'imposant chœur et soli « Vengeons et la nature » (II, 4) dans *Iphigénie en Tauride*. À l'inverse du fonctionnement précédent, l'original sert de squelette et la voix induit l'extension structurelle. D'une certaine manière, le duo d'Armide et de Thoas, « Esprit de haine et de rage », fait également partie de cette catégorie puisque Gluck crée un duo à partir d'un air. Bien plus que ligne mélodique, la voix supplémentaire est structure. Elle met en relation chacune des carrures avec un procédé polyphonique vocal : les sections motiviques sont traitées en canon, les ponts en unisson et les périodes cadentielles en duo homorythmique. Peu importe la qualité vocale de la nouvelle ligne, la texture du duo et le renforcement de la structure importent davantage.

Étonnamment, la création ne passe pas par une forme d'autonomie mais au contraire par une certaine dépendance. La voix, quasiment désincarnée, recherche à extraire l'identité dramatique de chacune des pièces instrumentales pour se construire à la fois dans un inédit de formulation et dans une vérité d'expression. Pour autant, l'ajout de la voix ne se gère pas dans une fusion avec l'orchestre, ni même dans un jeu d'influences comme on peut le rencontrer dans le concerto. La voix observe l'orchestre jusqu'à s'oublier elle-même et devenir un idéal théâtral. Enfin, la transformation des pièces instrumentales s'est produite dans l'ensemble sans apporter de profondes modifications aux structures originales. Leur migration plutôt simple et « naturelle » vers le médium vocal tend à montrer que la version d'origine porte en elle-même un sens et que la musique à elle seule construit un discours.

2. L'œuvre « source » pensée comme esquisse

Dans deux cas particulièrement, la création s'inscrit dans le passage de l'esquisse à l'œuvre développée, la pièce d'origine étant retouchée au point qu'elle ne serve que de support. Il s'agit de la scène de tempête au début d'*Iphigénie en Tauride* et du chœur et soli « Vengeons et la nature » (II, 4) qui suit l'air d'Oreste « Le calme rentre dans mon cœur ». La première scène d'*Iphigénie en Tauride* s'appuie sur l'ouverture de l'opéra-comique *L'Île de Merlin* (1758) dans laquelle se jouait déjà une tempête. L'ordre des mouvements est inversé, la *sinfonia* présentant le mouvement rapide *durchkomponiert* avant le mouvement calme de forme binaire à reprises. Le chœur des furies apparaît quant à lui pour la première fois dans la pièce de ballet qui succède à l'ouverture de *Sémiramis* (1765). De forme plutôt ternaire (une exposition en *ré* mineur, un développement en *fa* majeur, une réexposition en *ré* mineur), elle tend à rechercher avant tout un déroulement libre et rapide. La scène décrit, comme son

adaptation, un songe : l'ombre de son époux portant un poignard s'approche de Sémiramis, la réveille puis s'enfuit. Les deux pièces d'origine cherchant à s'aligner sur le contenu descriptif du drame, épousent des structures plutôt lâches et linéaires, par conséquent favorables à un travail d'élargissement. Par ailleurs, il s'agit de pièces qui évitent le motif et qui se concentrent sur la formule. La tempête s'appuie sur des gestes orchestraux descriptifs tandis que la pièce de ballet feint un contrepoint baroque fondé sur une gamme ascendante travaillée à loisir en miroir :

Andante

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The Violon I part has a first ending bracket over the first measure. The second system continues the piece with the same four parts. The Violoncelle part features a prominent ascending eighth-note pattern.

Animé

20

Hautbois I, II

Clarinette I, II

Trombone alto

Trombone ténor

Trombone basse

Violon I

Violon II

Alto

Soprano

Alto

Ténor

Basse

Violoncelle

Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na - tu - re et les

Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na -

Ven - geons, ven -

Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na - tu - re, ven -

Detailed description: This page of a musical score is marked 'Animé' and numbered '20'. It features a full orchestral ensemble and vocal soloists. The woodwinds (Hautbois I, II and Clarinette I, II) are mostly silent. The brass section (Trombone alto, ténor, and basse) plays sustained notes with a forte (*sf*) dynamic. The strings (Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle) provide harmonic support, with Violon I and II featuring triplet figures. The vocal soloists (Soprano, Alto, Ténor, and Basse) sing the text 'Ven - geons et la na - tu - re, ven - geons et la na - tu - re et les'.

La méthode d'emprunt est d'une certaine manière contenue dans l'œuvre originale. Elle développe ce qui n'était qu'esquissé dans un premier temps²⁰⁶.

Dans son article « Dessein », Jean-Jacques Rousseau note : « Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants et une bonne Harmonie ; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, et par lequel il soit *un*. » Puis : « La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux²⁰⁷. » La présence des pièces originales dans *Iphigénie en Tauride* peut être définie à partir de ce que Rousseau nomme le « sujet principal », car de même que le « sujet principal » ne se limite pas au chant et à l'harmonie, le travail d'emprunt va au-delà de la réflexion sur le langage musical. Il s'intéresse également au type d'énergie insufflé et aux directions dramatiques engagées. Textuellement, les pièces d'origine sont présentes au début et à la fin des pièces de 1779, comme pour encadrer et contenir le développement musical dont elles sont responsables²⁰⁸. Pour la tempête, l'œuvre « source » structure les périodes instrumentales qui encadrent la période vocale. Pour le chœur des furies, le ballet est présent du début jusqu'à la deuxième intervention d'Oreste, puis au moment de la coda (« Égalons s'il se peut »). Plus ponctuellement, certains motifs se trouvent dispersés dans le corps des pièces, comme le motif de gamme de la pièce extraite de *Sémiramis*, régulièrement réinjecté dans le combat qui oppose les furies à Oreste, ou le motif cadentiel des basses qui couvre désormais les interjections du frère d'Iphigénie :



²⁰⁶ Le terme d'esquisse décrit le passage entre les deux versions, mais il n'est en aucun cas un jugement de valeur sur la pièce d'origine, surtout en ce qui concerne la pièce de ballet. Hortschansky rappelle que Gluck avait dû composer le ballet de *Sémiramis* en pensant qu'il ne devait pas excéder une vingtaine de minutes. Cela explique la concision des pièces de danse. Dans HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 215.

²⁰⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Dessein », *Dictionnaire de Musique [DM]*, Paris : Veuve Duchesne, 1768, p. 142-143, p. 142.

²⁰⁸ Dans le cas de la tempête il faut également noter l'influence de la courte tempête de l'*Atto di Bauci e Filmone* dans *Le Feste d'Apollo*. Les figures perpétuelles de gammes et leur disposition orchestrale sont reprises dans la section centrale de la tempête d'*Iphigénie en Tauride*. Cf. HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 209. *Le Feste d'Apollo* marque un passage dans le raffinement de l'écriture orchestrale de Gluck. Il n'est pas étonnant de voir ressurgir certains traits indépendamment des structures dans lesquelles ils évoluent car ils manifestent à eux seuls une maturité de langage.



Exemple musical n°12 : Mouvement cadentiel des basses de la pièce n°1 du ballet *Sémiramis* et sa réutilisation dans le chœur « Vengeons et la nature » dans *Iphigénie en Tauride*, lors des interventions d'Oreste (GLUCK, Christoph Willibald, *Sémiramis*, SW, p. 83, mesures 15 à 18 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène II, 4, p. 141, mesures 40 à 42)

Pour définir ce que représentent au fond les pièces d'origine, il faut reprendre les propos d'Hortschansky comparant la tempête à un squelette sur lequel on aurait greffé de nouvelles chairs²⁰⁹ : l'original se définit comme un principe dramaturgique.

Le processus de création s'effectue tout d'abord par l'épanouissement donné aux pièces originales²¹⁰, tout particulièrement en apportant un certain soin aux introductions. Le début de l'allegro de la tempête offre un magnifique renouvellement de la version originale, délaissant l'organisation succincte et quasi anarchique des gestes orchestraux pour une mise en place progressive et maîtrisée de motifs descriptifs (cf. exemple musical n°13). Gluck insiste sur l'installation de carrures de trois mesures qui vont s'imposer au point de diriger l'ensemble de la scène. Par l'absence d'une quatrième mesure, ces carrures matérialisent en outre un sentiment d'accélération qui insuffle son unité d'énergie à toute la pièce²¹¹. De cette façon, Gluck oriente la mécanique de la description du côté de l'émotion et, par conséquent, du naturel²¹².



²⁰⁹ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 208.

²¹⁰ Au sujet de la tempête, Hortschansky note que Gluck a modernisé l'original, et à propos du chœur des furies il relève que l'instrumentation est renforcée. *Ibid.*, p. 209 et 214.

²¹¹ Pour d'autres précisions concernant les transformations apportées au début de la tempête, cf. HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 207-208.

²¹² *Ibid.*, p. 209.

Allegro

Violon I

29

sf p

ff

Exemple musical n°13 : Comparaison entre le début des tempêtes de *L'Île de Merlin* et d'*Iphigénie en Tauride* (GLUCK, Christoph Willibald, *L'Île de Merlin*, SW, Günter Hausswald éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1956, vol. IV/1, p. 1, mesures 1 à 5 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 1, p. 3-5, mesures 29 à 45)

Le problème lié à la description est soulevé notamment par Garcin pour qui les tempêtes italiennes ne valent pas celle de Philidor qui présente une palette variée et successive d'éléments musicaux²¹³. Cependant, la capacité à faire se rencontrer description et narration – le cas Philidor – ne suffit pas à contenter la vraisemblance. La refonte du début de la tempête d'*Iphigénie en Tauride* s'inscrit elle aussi dans cette réflexion menée sur la musique imitative. Elle parvient cependant à aller plus loin que les solutions proposées par Philidor en intégrant la tempête dans une pensée dramatique plus large. Hortschansky explique tout d'abord que l'inversion des mouvements lent et rapide compte pour beaucoup dans l'amélioration du drame, car le calme présenté *avant* et non plus *après* l'agitation évite à la tempête de se définir comme une pièce instrumentale isolée. De même, l'abandon de l'ouverture pour le

²¹³ GARCIN, Laurent, *op. cit.*, p. 13-17.

principe de scène favorise l'insertion de la tempête dans le drame²¹⁴. Ainsi, Gluck montre que la pièce musicale ne suffit pas à donner en soi une valeur dramatique à la situation. La tempête ne peut se révéler elle-même qu'à partir du moment où elle est reliée avec le reste du drame et qu'elle utilise les parties vocales. Gluck réalise véritablement avec *Iphigénie en Tauride* le modèle de la tempête d'opéra, et c'est à partir d'une redéfinition des conditions descriptives – tant dramatiques que musicales – qu'il y parvient.

Le matériau nouveau peut alors émerger, tout à fait indépendant et pourtant entièrement redevable de la pièce servant l'emprunt. Plus précisément, l'invention se réalise par l'apport de deux nouveaux motifs venus renforcer le conflit. Dans le cas de la tempête comme dans celui du chœur des furies, le premier des deux nouveaux motifs, crispé et tendu, s'inscrit en complémentarité du motif principal de l'œuvre « source ». Dans la tempête il est présenté juste avant l'entrée d'Iphigénie, et dans le chœur des furies, il se charge de la phrase « il a tué sa mère » :

Allegro

Flûte piccolo I, II

²¹⁴ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 205. Il faut préciser qu'il se joue également la question de la fonction que la fin du XVIII^e souhaite accorder à l'ouverture. Dans le premier chapitre de son ouvrage *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Patrick Taïeb retrace l'historique de la pensée sur l'ouverture française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il met en face deux pensées qui ne parviennent pas à s'entendre. Certains envisagent l'ouverture comme une pièce devant préparer le spectateur à un drame quand d'autres perçoivent l'ouverture comme un morceau devant préparer le spectateur au drame. Dans TAÏEB, Patrick, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris : SFM, 2007, p. 23-31. La tempête d'*Iphigénie en Tauride* se positionne plus qu'aucune autre ouverture « réformée » du côté de ceux qui relient l'ouverture au drame. En insérant la tempête dans la première scène de l'opéra, c'est-à-dire en proposant une solution structurelle, Gluck contourne les débats qui tendent à démontrer que l'ouverture ne peut pas servir un drame unique dans la mesure où la musique ne peut peindre un scénario particulier. Gluck ignore et résout ainsi le problème esthétique en abordant le lien qui unit ouverture et opéra d'une manière technique.

Animé
33

Soprano
il a tu - é sa mè - - - re.

Alto
il a tu - é sa mè - - - re.

Ténor
il a tu - é sa mè - - - re.

Basse
il a tu - é sa mè - - - re.

Exemple musical n°14 : Nouveaux motifs créés pour renforcer l’atmosphère initiale des œuvres sources dans la tempête et le chœur « Vengeons et la nature » d’*Iphigénie en Tauride* (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 1, p. 9-11, mesures 69 à 76 ; scène II, 4, p. 141, mesures 33 à 39)

Le second motif est réservé à la victime. Il s’agit plus précisément d’interjections opérant sur un parcours harmonique récurrent. Dans le cas d’Oreste, il faut noter également que ce dernier motif s’épanouit en priorité dans la tonalité de *sol* mineur. La pièce d’origine évoluant essentiellement sur les tonalités de *ré* mineur et de *fa* majeur, le ton de *sol* apparaît comme une tonalité extérieure, en conflit avec le reste de l’épisode.

Enfin, ce sont les formes elles-mêmes qui s’épanouissent. Ces structures inédites et intégrées à l’emprunt cherchent le principe de scène, balançant entre rigueur et liberté²¹⁵. Encadrées fermement par les citations les plus textuelles à l’emprunt, elles explorent l’épanouissement au centre de la pièce, induisant des directions dramatiques non pas linéaires, mais concentriques. Leur découpage interne, complexe, peut se définir selon plusieurs schémas, de la souplesse de la forme lied à la plus directive forme à ritournelle. Entre les deux, les scènes cherchent des espaces de variété de formulation et d’unité de situation, travaillant entre l’état obsessionnel et les besoins de la narration, entre action intérieure et

²¹⁵ Hortschansky, à propos de la tempête, parle de dépassement et « d’élargissement » du simple traitement parodique, dans HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 207 : « Die Umarbeitung bietet ein Beispiel, in dem mit Hilfe musikalisch-technischer Mittel (Dynamik, Phrasierung, Melodik, Instrumentation und Form) ein vorhandener Satz in seinem Charakter weitgehend geändert wird. Das musikalische Material ist grundsätzlich das gleiche geblieben, der Inhalt aber ist ein anderer geworden. In der Übernahme des anschließenden Gewittersturmes wird wesentlich über das Parodieverfahren hinausgegangen. Nicht “Bearbeitung”, sondern “weitergestaltende Ausweitung” des Merlin-Materials würde den Vorgang am besten bezeichnen. ». Nous traduisons : « La réécriture montre un exemple où une phrase existante se trouve pour une large part transformée dans son caractère, grâce à des moyens de technique musicale (la dynamique, le phrasé, la ligne mélodique, l’instrumentation et la forme). Le matériau musical est resté fondamentalement le même, mais le sujet a changé. Dans la reprise de la tempête, on va au-delà du procédé parodique. Ce n’est pas le terme “adaptation” qui qualifierait le mieux ce processus, mais celui d’“élargissement régénérateur” du matériau musical de Merlin. »

action extérieure. Et bien que les deux versions « réformées » aménagent une conclusion ouverte sur le reste du drame, elles restent avant tout des sections autonomes. Enfin, le passage de l'esquisse à l'œuvre « achevée » induit plus de finesse et de complexité d'expression. Pour le chœur des furies par exemple, Jacques-Gabriel Prod'homme considère qu'il représente un état de perfection de l'évocation des Enfers : « C'est l'une des plus tragiques que Gluck ait inventées. (...) La scène, analogue à celles de *Don Juan*, de *Sémiramis*, d'*Orphée* et d'*Alceste*, en est comme le dernier état²¹⁶. »

3. L'œuvre « source » : l'inspiration au secours de la création

Le travail d'emprunt sert enfin la création des airs courts. Howard fait remonter les origines multiples de ce type d'air à Tommaso Traetta, à la pratique de l'opéra-comique et à la volonté, surtout pour *Iphigénie en Aulide*, de se rapprocher du goût français *via* l'écriture ramiste²¹⁷. Ces airs courts parviennent à caractériser clairement les personnages sans pour autant rompre le fil de l'action. Malgré leur forme succincte, ils bénéficient bien de la fonction d'air dans la mesure où le personnage se positionne et prend totalement la parole²¹⁸. Dans *Iphigénie en Aulide*, un des quatre emprunts intégrés à l'œuvre²¹⁹ porte justement sur un air court, à savoir l'adieu d'Iphigénie à sa mère, « Adieu, vivez pour Oreste, mon frère » (III, 5). Il s'agit d'ailleurs du seul air de tout l'opéra qui bénéficie de la technique d'emprunt, sans compter le fait qu'à l'époque de la composition d'*Iphigénie en Aulide*, la pratique de l'emprunt n'est pas encore courante dans la composition des œuvres « réformées ». Que Gluck ait recours à l'emprunt semble nous indiquer ici qu'il est en quête d'un modèle pour formuler une écriture qui n'a pas encore émergé dans le langage « réformé ». L'aspect le plus novateur de ces petits airs tient dans la tentative d'énoncer un sentiment dans son état le plus pur et le plus intense, tout en le définissant dans un parcours qui présente plusieurs émotions. Ainsi, la tendresse dans l'air d'adieu doit se manifester dans sa plus touchante expression tout en ouvrant sur l'ambiguïté qui lui succède : après avoir exprimé son affection à sa mère,

²¹⁶ PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *Christoph Willibald Gluck, op. cit.*, p. 283.

²¹⁷ HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 53.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁹ HORTSCHANSKY, Klaus, *PE*, p. 160. *Iphigénie en Aulide* compte davantage d'emprunts, mais la plupart d'entre eux auraient été composés, pour Hortschansky, une fois Gluck arrivé à Paris, afin de s'adapter aux contingences locales.

Iphigénie la confie à son frère Oreste²²⁰. Gluck cherche alors un équilibre entre concision et clarté d'énonciation, liberté formelle et cohérence d'action.

La pièce qui sert de modèle, ou plus exactement d'accroche, est l'air de Lubin, « Du jeune objet que j'adore », extrait de *L'Arbre enchanté* (n°3, scène 6, 1759)²²¹. Le personnage exprime tout son amour, entre sentiment et désir, à travers une forme à couplet. Seul le refrain est repris dans l'air d'Iphigénie, et même, plus précisément, uniquement le premier motif. En quoi est-il judicieux d'utiliser un emprunt si ce dernier n'intervient que dans une très mince partie de l'œuvre finale ? Gluck ne semble pas convoquer ici l'emprunt pour gagner du temps dans le travail de composition, mais seulement afin de s'appuyer sur une pièce qui lui permette de trouver la bonne formulation à une nouvelle expression de la tendresse. L'utilisation de l'emprunt ressemble alors assez à la définition que Rousseau propose pour l'article « Sujet » : « l'idée qui sert de fondement à toutes les autres²²². » Gluck dispose d'un matériau musical qui permet la définition « universelle » de la tendresse, et la mise en forme de ce matériau va prendre en charge ce qui rend singulier le sentiment exploité²²³.

Gluck rejoint ici certaines problématiques communes à tous les arts à la fin du XVIII^e siècle. Sa démarche n'est, par exemple, pas très éloignée de la création du *Voltaire nu* (1776) de Jean-Baptiste Pigalle. Une « société de gens de lettres » – dont Diderot et Grimm – décide de lancer une souscription afin de faire ériger une statue à son effigie. L'entreprise est inédite et l'on charge Pigalle de la réaliser. Cependant, le sculpteur prend ici le contrepied des sculptures allégoriques complaisantes et propose une œuvre quasi naturaliste. Le corps est représenté décharné, amaigri et flasque. De ce rejet de la complaisance émerge pourtant plus que jamais le génie de Voltaire. La beauté de l'esprit est d'autant plus mise en valeur qu'elle jaillit d'un corps décrépi. Grâce au réalisme de la sculpture, l'esprit triomphe sur le corps : « C'était une idée de sculpteur réaliste : il voyait à la fois l'occasion de faire la statue d'un grand homme, et l'image sans flatterie de la décrépitude humaine²²⁴. » L'œuvre dérouta par

²²⁰ Cette trouvaille ingénieuse se doit bien sûr d'être soulignée par une expression musicale différente. Dans HEARTZ, Daniel, *Music in European capitals : the galant style, 1720-1780*, New York ; Londres : W. W. Norton & Company, 2003, p. 822. S'en suit un court échange entre Iphigénie et sa mère qui achève de rompre l'expression personnelle et unilatérale de la tendresse.

²²¹ *L'Arbre enchanté* ne constitue pas une étape importante dans le répertoire d'opéras-comiques de Gluck. Brown explique que la qualité de l'œuvre est loin d'être exceptionnelle. La pièce est ensuite reprise à Paris en 1775. Les vaudevilles sont supprimés et remplacés par des dialogues parlés de la main de Pierre-Louis Moline. Dans BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna, op. cit.*, p. 244-248.

²²² ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Sujet », *DM*, p. 455.

²²³ Il est intéressant que Gluck explore de nouvelles directions à partir d'un modèle qui ne manifeste pas de réflexion particulière sur le langage musical. Il semblerait que le Chevalier cherche au contraire une pièce avec laquelle il peut installer une certaine distance. L'emprunt lui sert alors de référence sans imposer pour autant son identité et gêner la recherche de formulation.

²²⁴ TARBÉ, Prosper, *La Vie et les œuvres de Jean-Baptiste Pigalle*, Paris : Veuve Renouard, 1859, p. 170.

son résultat réaliste bien sûr, mais aussi parce que sa méthode prend le contre-pied des codes habituels. Déjà au stade du premier plâtre, Grimm note : « J'ai vu le plâtre de Pigalle ; il est fort beau et très ressemblant ; et cependant il ne ressemble point du tout aux petites figures de l'ouvrier de Saint-Claude, qui ressemblent si bien à l'original. C'est que l'ouvrier de Saint-Claude lui a laissé le caractère malin et satirique qu'il a assez souvent²²⁵. » Voltaire lui-même aurait d'ailleurs préféré, dans un premier temps, que Pigalle s'inspire d'une image de porcelaine²²⁶. Le travail de Gluck s'apparente de près à cette problématique, car l'authenticité du sentiment importe plus que sa reconnaissance. La tendresse ne dépend pas de codes établis, mais se comprend par le contexte et par le personnage qui la mettent en scène. Pour cela, Gluck passe par trois étapes musicales : la reformulation, la concision et l'invention.

L'air de Lubin n'est pas loin de l'image de porcelaine. Certes tendre, il reste fade, convenu et apprêté²²⁷. Gluck dépoussière alors la surenchère de galanterie pour obtenir une tendresse innocente et sincère. Il réorchestre tout d'abord en abandonnant le trio de vents classique, à savoir les deux hautbois et le basson, pour la couleur plus chaude et plus ronde des deux clarinettes. Il délaisse également l'orchestration d'opéra-comique construite autour d'un dessus doublant le chant et d'une basse quasi continue, pour deux dessus en tierce reposant sur une basse souple et allégée. D'autre part, la simplicité quelque peu ennuyeuse du motif devient touchante par sa réappropriation *via* le texte. L'insertion de levées et d'une plus grande variété rythmique donne en effet du mouvement au motif plat de Lubin. Les impulsions dynamiques apportées à l'air d'Iphigénie servent non pas une plus grande agitation, mais au contraire une plus grande douceur. La sincérité et le naturel qui remplacent le convenu et l'artificiel – la séduction – définissent la tendresse non pas comme un état, mais comme un élément du caractère d'Iphigénie :

²²⁵ *Ibid.*, p. 167.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Marchal-Ninosque note, à propos d'Iphigénie et d'Achille que « Racine s'engage dans la veine galante en faisant du couple mythique un couple d'amants sincères aux amours contrariées. », dans MARCHAL-NINOSQUE, France, *Images du sacrifice*, *op. cit.*, p. 38-39. Or, Tiersot considère que le duo entre Achille et Iphigénie à la fin de l'acte I « est bien plutôt galant qu'héroïque », dans TIERSOT, Julien, *Gluck*, *op. cit.*, p. 119. Qu'il s'agisse ou non d'une filiation, le rapprochement est intéressant. Il est étonnant en tout cas de voir à nouveau apparaître la veine galante comme support de la peinture des sentiments dans l'air d'adieu d'Iphigénie.

Adagio

9

Flûte
[Hautbois]
1759

Hautbois

Basson

Cor en Sol

Cor en Sol

Violon I

Violon II

Alto

Lubin

Violoncelle

Du jeune ob - jet — que — j'a - do - re ne verrai je pas les innocents ap - pas?

Sidonie, contrairement à Iphigénie, n'est en aucun cas tenue d'exposer rapidement l'expression du réconfort puisqu'elle occupe le temps plus dilaté de la fin de scène. Il semblerait que la réduction tienne moins de l'urgence réclamée par le temps d'action que de la volonté de présenter une peinture fidèle, essentielle et authentique – voire pudique – des sentiments.

Enfin, la reformulation en profondeur s'accompagne de l'invention. L'air d'Iphigénie contient même davantage de sections inventées que de sections reprises. Pour autant, ces périodes s'inscrivent dans la continuité de l'emprunt, ou, plus exactement, se fondent à partir de l'emprunt. Les propos de la victime sont donc prononcés à la lumière de sa tendresse et même lorsque le discours tend à quitter le cours de l'air pour une énonciation proche du récit, la fluidité mélodique et rythmique couvre toujours les interventions d'Iphigénie. De même, la référence au matricide d'Oreste n'est en aucun cas renforcée par une quelconque violence. Elle se limite à une déclamation *un peu* appuyée. Les parties inventées sont, d'une certaine façon, le développement de l'emprunt. Il s'agit à nouveau d'une forme de réponse à ce que Rousseau nomme le « sujet » : la forme libre et quasi délitée n'a rien d'incohérent, elle est une résonance libre de la première phrase.

La statue du *Voltaire nu* « ne pouvait servir à décorer un jardin, un palais, une salle académique²³¹ », pas plus que la musique de Gluck ne semble pouvoir être celle du concert. Loin des codes de la décoration, et intimement relié à Iphigénie, l'air ne peut trouver sa place qu'au théâtre. Dans cet abandon du concert au profit de la scène il se joue la redéfinition de la fonction du compositeur. Gluck se positionne comme un artiste qui propose ses réflexions personnelles pour un résultat universel. Tout comme Pigalle, « il ne s'était jamais considéré comme l'homme des philosophes. Il avait accepté une mission d'artiste, et comme tel il cherchait dans l'entreprise dont on l'avait chargé, l'occasion de faire une belle œuvre, une œuvre intéressante au point de vue de l'art, une étude sérieuse de la nature²³². » Il ne s'agit pas de dire que Gluck ne se construit pas en tant que musicien ou que Pigalle se détourne de son talent de sculpteur, mais de confronter l'artiste face aux philosophes et d'observer les propositions alternatives qu'il formule pour une autre pensée des Lumières. Le commentaire de Voltaire à propos de Pigalle ne mesure que trop bien cette capacité à atteindre des solutions

²³¹ TARBÉ, Prosper, *op. cit.*, p. 175.

²³² *Ibid.*, p. 170.

européennes à partir d'un retour sur soi : « je n'ai jamais réussi dans les arts que j'ai cultivés, que quand je me suis écouté moi-même²³³. »

Le principe d'un retour sur soi-même explique aussi chez Gluck la technique de l'emprunt dans ce qu'elle contient d'observations sur ses contributions aux genres lyriques européens. Il reste encore à étudier de nombreuses facettes sur le travail d'emprunt gluckiste, mais il faut surtout constater que ce principe compositionnel ne peut exister que s'il est pluriel, s'adaptant avec une facilité prodigieuse aux cadres nationaux, aux genres, aux besoins du drame et au laboratoire du langage « réformé ». Cette pratique permet également d'éclairer en partie la conception de l'air gluckiste. L'air est tout d'abord un réservoir d'idées musicales offrant une palette de sentiments sur laquelle le compositeur peut greffer les critères dramatiques de la passion observée. L'emprunt propose également des solutions alternatives dans le sens où, étant attaché à un genre particulier, il donne une orientation particulière et même singulière du traitement expressif de l'air. Enfin, l'emprunt permet d'observer les liens qui unissent l'air au drame car, à l'image de *La Danza*, l'air est, en dehors de ses qualités expressives, partie prenante du squelette général. Certes le drame « réformé » tend à diminuer l'importance de l'air de façon numérique, mais dans le dessein de lui conférer une plus grande nécessité dramatique. À l'image de la technique d'emprunt, l'air se définit par une capacité à s'adapter au drame. Il sert la peinture des personnages, la progression de l'action, l'observation des réactions des personnages extérieurs et l'émancipation de la vraisemblance, définitivement attachée à la vérité d'expression.

²³³ *Ibid.*, p. 174.

Chapitre III Simplicité

Avec le troisième chapitre nous abordons la partie la plus longue de notre exposé. Nous expliquons la disproportion de cette section par les besoins de l'analyse musicale. Plus que dans les autres chapitres nous étudions les composantes musicales du langage « réformé ». Naturellement, la démonstration exige davantage d'espace et le recours massif aux exemples musicaux.

Dans un premier temps nous tentons d'observer de quelle manière la question de la « simplicité » intervient dans la compréhension de la « réforme » de Christoph Willibald Gluck. Nous ne prétendons pas résumer les débats complexes qui entourent cette question, mais nous souhaitons toutefois aborder la « simplicité » gluckiste comme un principe esthétique plutôt que compositionnel. Pour cela, nous tentons de tenir compte du temps qui sépare la querelle des Bouffons de l'arrivée du compositeur d'*Alceste* à Paris, et qui éloigne autant qu'il rapproche les pensées fondatrices de Denis Diderot de leur postérité telle qu'elle apparaît dans les réflexions du comte Bernard Germain de Lacépède par exemple.

Deux sections d'analyse musicale succèdent à cette introduction. Une première partie, courte, tente de définir de façon quasi théorique la simplicité du langage de la « réforme », ou plus exactement, la « noble simplicité » de Gluck. Pour des besoins de lisibilité, nous avons choisi d'avancer un peu rapidement dans cette partie, ce qui explique notamment la rareté des exemples musicaux. Nous avons également décidé de centrer notre analyse sur un exemple spécifique, à savoir l'examen des premiers airs du personnage d'Armide. Dans une deuxième partie nous tentons d'étudier les différentes applications musicales de la simplicité, à travers un exemple de genre, « l'air court », et un exemple de construction dramatique, « le monologue ». L'air court représente la mise en forme par excellence de la simplicité. Si le grand air, le chœur, le récit ou les ensembles sont davantage pensés à partir des filiations, l'air court correspond à une solution personnelle, concrétisant de façon quasi allégorique la pensée sur la simplicité. En ce qui concerne le monologue, nous tentons d'envisager comment Gluck aborde la question de la simplicité à l'échelle de la scène, du déroulement dramatique.

Nous n'observons pas de façon exhaustive l'ensemble des numéros des quatre opéras, mais nous tâchons de tirer parti des exemples que nous jugeons les plus révélateurs. Nous ne

faisons pas appel à *Orphée et Euridice* et *Alceste*, pas plus qu'à *L'Arbre enchanté* et à *Cythère assiégée* pour nous limiter au seul corpus des œuvres pensées et composées en premier lieu dans la langue française et pour le public parisien.

La simplicité si chère aux philosophes et dramaturges ne peut être considérée comme un concept isolé. Son autorité se fonde sur un réseau ou champ sémantique qui rapproche « naturel » et « grandeur ». Gluck a soin de l'affirmer clairement dès 1773 : « 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 Poésie¹. » Plus précisément, les liens se construisent à partir du naturel qui, lui-même, conduit à la simplicité et à la grandeur. Tentons alors d'observer la question du « naturel » en ce qu'il nous conduit à la simplicité. Dans l'article « Naturel » (*Métaphysique*), non signé, le naturel est opposé à deux termes : le « surnaturel » et l'« artificiel² ». En l'occurrence, c'est la seconde définition qui nous intéresse ici. Le naturel représente ce qui s'oppose à l'artificiel, c'est-à-dire à ce qui ne dépend pas de la main de l'homme. L'auteur livre cet exemple : « La pratique d'élever avec des pompes une masse d'eau immense, est quelque chose de *naturel* ; cependant elle est dite *artificielle* et non pas *naturelle*, en-tant qu'elle n'a été introduite dans le monde que moyennant le soin et l'industrie des hommes³. »

Appliqué à l'homme, un « bon naturel » désigne l'individu qui, sans le recours à la connaissance, parvient à l'excellence d'un homme érudit :

« Un homme est dit avoir une logique ou une éloquence *naturelle* lorsque sans les connoissances acquises par l'industrie et la réflexion des autres hommes, ni par la sienne propre, il raisonne cependant aussi juste qu'on puisse raisonner ; ou quand il fait sentir aux autres, comme il lui plait, avec force et vivacité ses pensées et ses sentimens⁴. »

Dès lors, le naturel correspond à la représentation même du « génie », partagé quant à lui entre l'« évidence » et l'« excellence ».

¹ GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du *Mercur de France* », *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck [MR]*, abbé Gaspard Michel Leblond, Naples, Paris : Bailly, 1781, p. 8-10, p. 9, lettre insérée dans le *Mercur de France* en février 1773.

² Non signé, « Naturel » (*Métaphysique*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert éd., Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, vol. 11/17, p. 44-45, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*

L'évidence, tout d'abord, renvoie à la question de la signification essentielle et première des choses. Le génie ne se définit-il pas par sa capacité à s'extraire du savoir-faire pour se concentrer uniquement sur le sens de son projet ?

« Les règles et les lois du goût donneroient des entraves au *génie* ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand. (...) Le *génie* hâte cependant les progrès de la Philosophie par les découvertes les plus heureuses et les moins attendues : il s'élève d'un vol d'aigle vers une vérité lumineuse, source de mille vérités auxquelles parviendra dans la suite en rampant la foule timide des sages observateurs⁵. »

L'évidence en ce qu'elle se définit par rapport au naturel – le génie – rencontre donc la simplicité puisque le génie présente les éléments dans leur aspect le plus vrai, le plus immédiat, autrement dit le plus simple. La simplicité s'oppose alors à l'ornement qui s'attache moins à donner un sens qu'à plaire. L'article « Ornement » (*Peinture*) du chevalier Louis de Jaucourt note :

« Ce mot se dit en général des peintures dont on orne nos appartemens, et en particulier de celui d'une galerie pour servir d'accompagnement au sujet principal, au tableau principal, sans en faire cependant partie. Notre goût d'*ornemens* en peinture n'est pas moins gâté qu'en architecture. Dans nos plafonds, par exemple, et dans nos dessus de portes, on ne se propose ordinairement d'autre but, que celui de couvrir des places vuides, qui ne pouvoient pas être entièrement chargées de dorures. Non-seulement ces peintures n'ont aucun rapport à l'état et à la situation du possesseur, mais souvent même elles présentent des idées qui lui sont préjudiciables ; cependant l'horreur du vuide remplit les murs de peintures vuides de sens⁶. »

La notion de sens mérite d'être précisée. Elle n'est pas à envisager tout à fait comme un synonyme de signification, mais plus exactement comme celui de solution et d'identité. Le génie ne donne pas seulement un sens aux éléments, il en révèle leur identité propre. La simplicité consiste ainsi à tenter de révéler le sens des choses. Ceci explique qu'elle ne peut se réaliser qu'à travers une purification des outils, un refus de l'équivoque, une simplification extrême des procédés :

⁵ Non signé, « Génie » (*Philosophie et littérature*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 7/17, p. 582-584, p. 582-583.

⁶ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Ornement » (*Peinture*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 11/17, p. 657. Nous pouvons compléter l'article de Jaucourt par une citation de Johann Joachim Winckelmann : « L'horreur du vuide fait émailler les murs. Mais c'est par des peintures vides de pensées que l'on prétend combler le vuide. », dans WINCKELMANN, Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris : Allia, 2005 (éd. orig. 1755), p. 67.

« Ainsi, les rehauts chatoyants et le modelé impulsif et nerveux, qui donnent bien souvent à la peinture rocaille sa subtilité et son éclat – ce délicat lustre de surface proche de la moirure –, se trouvèrent sacrifiés au profit de contours fermes et sans équivoque⁷, d'aplats audacieux. En composition, la vue diagonale céda la place à une vue rigoureusement frontale, les complexités sinueuses et obliques de l'espace rococo à la clarté élémentaire d'une simple boîte à perspective. Le pastel laissa place à des couleurs franches mais le plus souvent sombres, proches des couleurs primaires, et finalement, dans l'intérêt de la vérité et de l'honnêteté, on s'achemina carrément vers l'élimination de la couleur au profit de techniques linéaires plus rudimentaires. Il n'y a pas de tromperie visuelle possible avec un dessin au trait pur, sans ombre⁸. »

Par ailleurs, le génie tient de l'excellence : « Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons ; il fait parler le silence même ; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens ; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs⁹. » Cette excellence, dictée par l'idée du naturel, consiste à employer l'intensité d'expression comme moyen de révéler la nature de chaque sentiment, et à permettre à l'homme d'accéder au meilleur de lui-même. L'excellence est alors synonyme de grandeur, et elle se réalise essentiellement à partir de trois points : la capacité à produire une intensité d'expression, le pouvoir de transmettre une force primitive et brutale, et enfin la facilité à décrire une forme de supériorité, autrement dit de « noblesse ».

L'intensité d'expression peut se comprendre à partir de l'article « Effet » du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau :

« Impression agréable et forte que produit une excellente Musique sur l'oreille et l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *Effet* signifie en Musique un grand et bel *Effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet* ; mais on y distinguera, sous le nom de *choses d'Effet*, toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter¹⁰. »

L'intensité d'expression n'est pas du ressort du savoir-faire. Il serait même vain de tenter d'observer les partitions des grands maîtres afin d'y découvrir les secrets de leurs effets : « C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous

⁷ Cette notion d'équivoque n'est pas si loin de celle avancée par Belinda Cannone à propos de la conception des langues par Jean-Jacques Rousseau : « Chez Rousseau se crée la fiction d'une langue aux signifiants transparents, qui livre son sens sans les détours d'une médiation, instantanément et sans équivoque. », dans CANNONE, Belinda, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, Paris : PUF, 1998, p. 47.

⁸ HONOUR, Hugh, *Le Néo-classicisme*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : librairie générale française, 1998 (éd. orig. 1968), p. 23.

⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Génie », *Dictionnaire de musique [DM]*, Paris : Veuve Duchesne, 1768, p. 227-228, p. 227.

¹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Effet », *DM*, p. 191.

amuse point par des foules d'objets petits et puérides, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, et que la force et la simplicité réunies forment toujours son caractère¹¹. » Cette pensée de l'inexplicable rencontre d'ailleurs l'article « Naturel » (*Morale*) de Jaucourt. Le caractère naturel de l'homme dépasse les capacités humaines de la même manière que l'effet en musique reste à jamais inexplicable. Le naturel peut être « contraint », mais « jamais on ne l'étouffe¹². » De la même façon, l'effet échappe au contrôle de l'homme. En refusant de se soumettre aux règles du culturel, l'effet en musique, c'est-à-dire la force d'expression du génie, prouve qu'il résulte du naturel. Par ailleurs, suggérant qu'il dépend bien plus d'une pensée esthétique que d'un principe compositionnel, l'effet conduit en lui-même à redéfinir les codes d'écoute. On peut lire par exemple : « Il étoit impossible que les Auditeurs ne fussent pas vivement frappés de la multitude des beautés neuves, grandes, fortes, simples¹³ ». Ou bien :

« Eh ! Monsieur, que ne jugez-vous par vous-même (...) ? Abandonnez-vous à vos propres impressions, et non à des opinions empruntées ; jugez de cette Musique, comme on juge des odeurs et des couleurs, sans écouter les pédans, les cœurs froids, et tous ces assassins des Arts, qui voudroient prescrire à l'Artiste la marche de l'Artisan, et substituer la méthode à la liberté, Déesse du Génie¹⁴. »

Il ne fait aucun doute que l'attention portée à la notion d'effet dans la seconde moitié du XVIII^e siècle est à mettre en lien avec l'émergence d'une nouvelle écoute. Or, l'effet tout comme le renouvellement de l'attention du spectateur dépendent de l'intérêt pour une expression intense des sentiments¹⁵.

L'expression ne se contente pas d'être intense, elle réclame également de changer de nature. Lorsqu'elle s'applique à se réconcilier avec le naturel de l'homme, elle manifeste un intérêt pour le « primitif ». Cela se traduit plus précisément par un goût pour l'originel et conduit, de fait, à une attention particulière pour l'antique. France Marchal-Ninosque note que Voltaire et son disciple Claude Guimond de la Touche,

¹¹ *Ibid.*

¹² JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Naturel » (*Morale*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 11/17, p. 45-46, p. 45.

¹³ Non signé, « Iphigénie en Aulide », *MR*, p. 28-29, p. 28, article inséré dans la *Gazette de Littérature*, avril 1774.

¹⁴ ARNAUD, François, abbé, « La Soirée perdue à l'opéra », *MR*, p. 46-56, p. 52-53.

¹⁵ Nous renvoyons le lecteur à l'article de Michel Noiray : NOIRAY, Michel, « The pre-revolutionary origins of "Terrorisme musical" », *Music as social and cultural practice*, Melania Bucciarelli et Berta Joncus éd., Woodbridge : Boydell Press, 2007, p. 294-311.

« ont voulu privilégier le caractère militant de la tragédie, dont la simplicité prétendue grecque, l'abolition de toute galanterie superfétatoire, se doivent d'éveiller la conscience plus que l'effroi, la sensibilité plus que la pitié. Les règles d'Aristote sont en somme moins impérieuses que les lois de la raison et du cœur¹⁶. »

La référence au théâtre grec devient dès lors un alibi favorable à une peinture forte des sentiments, ou plus exactement, primitive. Le recours à l'antiquité ne constitue pas ici une marque de respect. Il représente plutôt le besoin de mettre en scène une allégorie de l'originel ainsi que de s'aligner sur un outil dramatique capable d'atteindre un affect direct et brutal. La collaboration que Gluck mène avec Gasparo Angiolini pour la composition de la pantomime *Sémiramis* illustre bien cette pensée. Bruce Alan Brown écrit, à propos du ballet : « dans un certain nombre de pièces, Gluck s'efforce de donner une couleur antique d'une simplicité tour à tour noble et brutale¹⁷. » La brutalité n'est pas à envisager ici comme un désir de violence, mais plutôt comme une énergie immaîtrisable, c'est-à-dire au-delà du contrôle de l'homme, autrement dit naturelle. Il faut considérer la brutalité à la lumière de cette force dont on a dit qu'elle définissait le naturel de Jaucourt : « on vient à bout de le vaincre quelquefois, jamais on ne l'étouffe¹⁸ ».

La recherche de l'excellence ouvre surtout un accès au sublime. En d'autres termes, il s'agit de célébrer la nature noble du génie. Georges Snyders écrit :

« [Dans] l'opéra traditionnel, le terme de "noblesse" est le premier qui vienne à la plume ; la majesté, la pompe, la solennité, toutes valeurs dont on voit, rien qu'à les énoncer, le rôle qu'elles jouent dans l'idéologie et les mœurs de l'Ancien régime ; une sensibilité très raffinée, très contenue, une émotion de pudeur et de demi-teinte, où même les péripéties les plus dramatiques ne sont évoquées qu'avec une discrétion extrême. Émotion proprement aristocratique qui éprouve répugnance à toute expression accusée, à toute extériorisation de soi, laquelle semblerait presque une grossièreté. Il ne s'agit pas de renier ces vertus en elles-mêmes, encore moins de contester qu'elles aient permis l'éclosion de certains chefs-d'œuvre, mais il faut se demander jusqu'à quel point elles avaient permis un essor réel du goût musical¹⁹. »

¹⁶ MARCHAL-NINOSQUE, France, *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 52.

¹⁷ « in several numbers Gluck strives for an antique tone colour, of alternately noble and brutal simplicity », dans BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford : Clarendon Press, 1991, p. 338.

¹⁸ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Naturel », *op. cit.*, p. 45.

¹⁹ SNYDERS, Georges, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Vrin, 1968, p. 135-136.

Puis il note :

« Cette opposition entre une affectivité retenue et aristocratique et un type de goût qui exige que le pathétique s'affirme dans des formes intenses, appuyées, ouvertes et du même coup ouvertes à tous, n'apparaît nulle part avec plus d'évidence que dans la fameuse critique du monologue d'Armide par Rousseau : "Enfin il est en ma puissance."²⁰ »

L'expression de la noblesse serait donc, entre pudeur et raffinement, l'apanage de l'aristocratie. Or, comment le principe de simplicité qui souhaite renouer avec le naturel peut-il être en accord avec un caractère de noblesse dont la pudeur et le raffinement tiennent en grande partie de l'artificiel²¹ ? Au contact du pathétique et de la simplicité, l'« affectivité aristocratique » se redéfinit. Elle passe d'une pensée sociale et politique à une réflexion plus esthétique et morale, pour ne pas dire vertueuse²². Au terme de cette chronologie, Michel Paul Guy de Chabanon relie même le noble au sublime, donnant à la vertu une dimension quasi sacrée. Il écrit :

« Longin embarrassé (comme de raison) pour définir le *sublime*, dit qu'on appelle ainsi ce qui élève l'esprit et nous ravit à nous-même : peut-être se fut-il exprimé d'une manière encore plus claire et plus positive, s'il eût dit, que ce qui excède la mesure commune de nos idées, prend à nos yeux un caractère de sublimité, en nous frappant de surprise et d'admiration²³. »

Plus loin, lorsqu'il tente de définir les règles qui permettent de juger de la noblesse d'une musique, il note :

« La théorie ne peut fixer quelles sont les intonations moins nobles, ni les sons qui, en se succédant, flétrissent la mélodie d'un caractère d'ignobilité. C'est à l'oreille sensible et exercée, à discerner ce qui prend un caractère d'élévation, ou un caractère opposé. Concevons, d'après cela, ce que

²⁰ *Ibid.*, p. 136.

²¹ Catherine Kintzler écrit, à propos de « l'exigence de simplification » de Denis Diderot et Rousseau : « Ce n'est plus un objet qu'on imite, mais un sens ; les procédés artificialistes par lesquels l'esthétique classique chargeait, soulignait, épaississait l'objet une fois caractérisée (c'est-à-dire analysé et rendu à son essence), ne sont plus de mise. On a ici affaire à un idéal d'allègement qui n'a plus grand-chose à voir avec la caractérisation, et qui s'applique bien entendu en premier lieu à la musique et à l'opéra. », dans KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'Opéra Français de Corneille à Rousseau*, Paris : Minerve, 1991, p. 469-470.

²² Ce n'est pas un hasard si le *Supplément à l'Encyclopédie* intègre un article « Noblesse », dans le désignant des belles-lettres, quand l'*Encyclopédie* ne définit le terme qu'à partir de sa nature sociale et politique. Dans MARMONTEL, Jean-François, « Noblesse » (*Belles-Lettres*), *Supplément à l'Encyclopédie*, Charles-Joseph Panckoucke et Jean-Baptiste-René Robinet éd., Amsterdam : Rey, 1776-1777, vol. 4/4, p. 53-54.

²³ CHABANON, Michel Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785, p. 330.

sont en Musique les jugemens de l'esprit, auxquels l'instinct musical n'a pas présidé ; ce sont les jugemens d'un sourd sur les affections de l'ouïe, ceux d'un aveugle né sur le plaisir des yeux²⁴. »

Le caractère noble d'une musique est donc, comme la simplicité, rattaché au naturel et au génie. Au naturel parce qu'il dépasse le cadre de la technique musicale et qu'il se définit en accord avec des critères sensibles. Au génie parce qu'il demeure inexplicable dans sa mise en pratique et parce que ses effets dépassent le cadre de la représentation théâtrale. Le caractère noble de la musique ne possède-t-il pas le pouvoir d'envahir celui qui l'observe et de le conduire bien au-delà de ce que le plaisir artistique lui procure ordinairement ? À propos d'un commentaire exprimé à l'issue d'une des représentations d'*Iphigénie en Aulide*, Jean Baptiste Antoine Suard note : « Ce trait me rappelle un mot de Winckelmann, dans la Description de l'Apollon du Belvedere. "A l'aspect de ce chef d'œuvre, dit-il, j'oublie le monde entier, et je prends, sans m'en appercevoir, une attitude plus noble pour le contempler avec dignité."²⁵ »

La simplicité, en tant que repère esthétique, préfère se définir par rapport aux idées de naturel et de noblesse, qu'à partir de paramètres musicaux. Car, relier la simplicité à des critères techniques reviendrait à l'assujettir à la notion d'école, et plus précisément à l'écriture italienne. La simplicité musicale est de fait rattachée, depuis l'émergence du système tonal, au langage transalpin. François-Jean de Chastellux par exemple, dans son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, qualifie régulièrement la musique italienne de simple. La simplicité désigne alors un langage immédiat, transparent, unique²⁶ et facile : « ou vous employerez dans vos airs beaucoup de paroles et d'idées, et alors votre Musique sera vague et incohérente ; ou vous employerez peu de paroles et d'idées, et alors votre Musique sera simple et belle, mais il faudra vous répéter²⁷. » La simplicité constitue même une des trois qualités nécessaires au bon fonctionnement du motif, les deux autres étant l'unité et la répétition. Dans ce cas, la simplicité s'oppose à la musique française, et plus particulièrement à celle de Jean-

²⁴ *Ibid.*, p. 332.

²⁵ SUARD, Jean Baptiste Antoine, « Cinquième lettre de l'anonyme de Vaugirard, aux auteurs du *Journal de Paris* », *MR*, p. 141-145, p. 145, lettre insérée dans le *Journal de Paris*, 7 avril 1777.

²⁶ On rejoint ici l'opposition « chant simple » / « chant complexe » désignée par Laurent Garcin. Dans GARCIN, Laurent, *Traité du mélo-drame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris : Vallat-la-Chapelle, 1772, chapitre 2.

²⁷ CHASTELLUX, François-Jean de Beauvoir, marquis de, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye : Merlin, 1765, p. 47.

Philippe Rameau²⁸. Elle s'accompagne d'une écoute aisée et sensuelle, ainsi que d'une clarté d'énonciation qui rejoint une certaine forme de bienséance. La simplicité rejoint la définition de l'agréable.

La simplicité telle qu'elle est envisagée dans la « réforme » et telle qu'elle se présente d'une manière générale à partir de la décennie 1770 se définit dès lors à la lumière du concept de « noble simplicité » :

« Comme rien n'est aussi relevé que la tragédie, que les sujets qu'elle présente, et les personnages qu'elle introduit, tout ce qu'elle offre doit avoir un caractère de noblesse ; et principalement son chant doit en porter l'empreinte. Pour parvenir à la lui donner, le musicien créera une mélodie aussi peu composée que l'expression des diverses passions qu'il devra représenter, le lui permettra ; il fuira toute apparence de recherche, la simplicité caractérise si souvent la noblesse ; il y placera, le plus qu'il pourra, les intervalles les plus naturels ; il y évitera, en général, de séparer les notes par des distances trop considérables ; il empêchera que son chant n'aille avec trop de rapidité, des sons les plus aigus que la voix puisse faire entendre, aux plus graves qu'elle puisse proférer ; il ne le soutiendra point dans des tons trop hauts, qui le rendroient trop criard, trop forcé, trop éloigné de toute dignité ; il ne le contiendra point dans ces tons trop bas qui s'accordent peu avec la noblesse, et une certaine bienséance²⁹ ; il imitera, pour l'élévation des sons dont il formera sa mélodie, la manière ordinaire de parler des gens de l'état le plus illustre, manière qui tient à la douceur apparente de leur caractère, à la dignité de leur extérieur, à la décence de leur maintien, et dans laquelle on ne remarque point de cris, comme dans celle du peuple des états inférieurs³⁰. »

²⁸ La position des successeurs de Rameau est à cet égard éloquente. Julian Rushton note : « Simplicity was considered one of the virtues of Italian music, and if it is not Italian here it is not the less symptomatic of a rejection of Rameau's complexity in favour of a more direct and less subtle music. », dans RUSHTON, Julian, *Music and Drama at the Académie Royale de Musique (Paris), 1774-1779*, D. Phil thesis, non publiée, 1984, p. 18. Nous traduisons : « La simplicité était considérée comme une des vertus de la musique italienne, et si elle n'est pas italienne ici, elle n'en est pas moins symptomatique du rejet de la complexité de Rameau, en faveur d'une musique plus subtile et plus immédiate. » La question de la simplicité du langage de Rameau relève davantage d'un problème d'esthétique que d'un point de vue musical. Cette critique vise à pointer du doigt la relation que le compositeur entretient avec la musique d'une part, le manque d'immédiateté et d'accessibilité de ses compositions d'autre part. On retrouve d'ailleurs ce même constat pour le Rameau théoricien. Daniel Hertz note : « À l'instar de D'Alembert, Diderot ne s'était point mépris sur le génie de Rameau, quel qu'ait été son désir de simplifier et clarifier les écrits de ce dernier en matière de théorie musicale. », dans HEARTZ, Daniel, « Diderot et le Théâtre lyrique : "le nouveau stile" proposé par *Le Neveu de Rameau* », *Revue de musicologie*, n°2, tome LXIV, 1978, p. 229-252, p. 231.

²⁹ Lacépède se rapproche de l'article « Naturel » du *Dictionnaire de musique* de Rousseau : « 2° On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *Naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de Dissonances ; qu'elle est produite par les Cordes essentielles et *Naturelles* du Mode. 3° *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite ni trop lentement. », dans ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Naturel » *DM*, p. 318. On remarque les liens étroits qui se tissent entre l'observation de la simplicité par la noblesse de caractère pour Lacépède et l'observation de cette même simplicité par le naturel pour Rousseau.

³⁰ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *La Poétique de la musique*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1785, vol. 1/2, p. 311-312.

La simplicité représente pour Bernard Germain de Lacépède le vecteur à partir duquel la noblesse apparaît sur scène. Elle définit moins une forme de facilité technique qu'une aisance d'écriture. Concrètement, la simplicité se réalise pour Lacépède dans un discours mesuré, voire contenu et pudique³¹. L'idéal de simplicité exposé par Chabanon rend compte peut-être d'une manière plus fine et plus juste du concept de « noble simplicité » musicale :

« Je demande pardon aux Musiciens de ce que je vais avancer ; mais de jolis riens, des *brunettes* naïves, des *barcarolles* chantantes, de simples menuets, des allemandes ; toutes ces frivoles productions de l'art en sont des beautés réelles et d'autant plus vraies, que leur effet est plus universel. C'est avec de tels chants que vous ferez le tour du monde, sans avoir dépaysé la Musique : il y a donc dans cet Art un vrai *beau*, un *beau* qui tient à des sensations naturelles et généralement éprouvées ; un beau par conséquent qui n'est point arbitraire³². »

En faisant de la simplicité le garant du beau et du vrai, Chabanon rapporte la simplicité à la recherche d'universalité, de « sensations naturelles et généralement éprouvées ». Le caractère de noblesse n'est pas mentionné, mais il découle naturellement de l'idéal de beauté³³. Chabanon prend ainsi la démarche inverse de Lacépède : il définit la noblesse à partir de la simplicité quand le comte tente de mettre en place les conditions d'un langage simple nécessaires à l'éclosion d'une écriture noble.

Il était important de revenir sur les connexions que la simplicité tisse avec certains autres principes chers à ceux qui, dès les années 1750, tentent de renouveler les codes du drame. Il ne s'agit en aucune façon cependant de prétendre fournir une quelconque explication de nature philosophique à l'un des débats les plus fascinants du XVIII^e, mais de penser la simplicité comme une donnée purement artistique et en quelque sorte universelle. Elle dépend du naturel en ce qu'il s'oppose à l'artificiel et en ce qu'il définit le génie. À partir de là, « évidence » et « excellence » se rencontrent, ou plus exactement, le besoin de révéler le sens exact des choses s'associe à la nécessité de rendre ce sens lisible à partir d'une exaltation

³¹ En ce sens, il se rapproche d'une conception plus ancienne du caractère noble.

³² CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 364.

³³ Plus exactement, Chabanon explique qu'il faut se méfier de la mode, car les beautés musicales sont atemporelles. Elles ne dépendent donc pas du besoin d'avoir perpétuellement recours à la modernité du langage, mais des impressions qu'elles suscitent universellement. La citation relevée n'est donc pas à envisager comme une description des musiques populaires, mais comme une réflexion sur l'éternel débat qui oppose génie et savoir-faire. Or, quelques pages auparavant, Chabanon, tentant de définir les termes de « sublime » et de « noblesse » ne s'y prend pas différemment, faisant l'éloge de la simplicité et du génie sur le savoir-faire. « Noblesse » et « beauté » se trouvent en quelque sorte réunies. Dans CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 330-332.

de la valeur primitive du sentiment. Noblesse et simplicité ne sont plus alors que les deux volets d'une même expression naturelle.

I. « NOBLE SIMPLICITÉ³⁴ »

Les adjectifs de « noble », « sérieux » ou « digne » sont fréquemment employés pour décrire l'œuvre « réformée » de Gluck. Cependant, sous quels traits cette « noble simplicité » se manifeste-t-elle ? Si l'ensemble des pièces parisiennes de Gluck peut servir l'étude du langage noble et dépouillé, le cas d'*Armide* soulève des questions particulièrement intéressantes. En effet, *Armide* est peut-être, de tous les opéras parisiens de Gluck, celui où la sensualité est la plus affichée. Gluck dit lui-même que l'œuvre doit « faire éprouver une voluptueuse sensation³⁵. » Cette sensualité est associée à une certaine opulence. Julien Tiersot remarque que, par rapport à *Orphée* et *Alceste*, « *Armide* présente une variété de tons et d'aspects formant un tout plus abondant et plus riche³⁶ ». Or, le traitement d'une atmosphère luxuriante ne remet étonnamment pas en question les principes de simplicité appartenant à la « réforme ». L'observation de la « noble simplicité » dans le cadre d'une peinture riche et abondante permet ainsi d'éviter toute confusion entre principe compositionnel et peinture des expressions.

Il est difficile de savoir précisément à quand remonte l'idée du projet d'*Armide*. Pour Klaus Hortschansky, les premiers travaux datent de la première moitié de 1775. Gluck, auréolé de succès, travaille alors aux révisions d'*Alceste* et de *Cythère assiégée*. Les raisons qui le poussent à s'intéresser au texte de Philippe Quinault restent cependant plutôt obscures. Entre autres hypothèses, Hortschansky avance qu'en faisant le choix d'utiliser un livret

³⁴ WINCKELMANN, Johann Joachim, *op. cit.*, p. 38.

³⁵ GLUCK, Christoph Willibald, « Lettre de M. le Chevalier Gluck, à M. le bailli du Roulet », *MR*, p. 42-45, p. 45, lettre insérée dans *l'Année littéraire*, 1776, tome VIII, p. 322. Jean d'Udine confirme. Après avoir remis l'œuvre dans son contexte et expliqué que depuis Gluck, l'évocation du sensuel s'est beaucoup développée, il note : « Pour être juste vis-à-vis de Gluck, il faudrait tenir compte du milieu social et artistique dans lequel *Armide* fut écrite, et l'on comprendrait alors que les chants et l'orchestre de ce drame aient donné aux organismes de nos aïeux, moins hyperesthésiés que les nôtres, des secousses que nous n'en pouvons plus attendre. », dans UDINE, Jean d', *Gluck*, Paris : Henri Laurens, 1930, p. 95.

³⁶ TIERSOT, Julien, *Gluck*, Paris : Félix Alcan, 4/1919 (éd. orig. 1910), p. 181.

particulièrement connu, Gluck s'assure une opération commerciale intéressante et lucrative³⁷. Par ailleurs, le livret offre la possibilité de réutiliser le *Telemaco* de 1765. La proximité esthétique des deux opéras – la peinture d'une atmosphère enchantée – permet à l'œuvre italienne de fournir de nombreux numéros à l'œuvre parisienne. L'opéra de 1765, d'influence « réformée », trouve, comme *Orfeo* et *Alceste*, le moyen d'être repensé³⁸. Le 23 septembre 1777, *Armide* est représentée à l'Académie royale de musique. Après une première série de sept représentations jusqu'au 14 octobre, l'opéra est suspendu pendant un mois en raison du déplacement de la cour à Fontainebleau. La réception de l'œuvre, tout comme pour *Alceste*, est plutôt mitigée³⁹. Le répit d'un mois est mis à profit pour effectuer quelques arrangements et pour soigner l'interprétation encore faible. L'œuvre est ensuite remise à l'affiche du 16 novembre au 23 janvier et remporte un franc succès⁴⁰.

Le personnage d'Armide est incontestablement le personnage principal de l'œuvre. L'enchanteresse éclipse même le reste du plateau⁴¹. Présente dans quatre actes sur cinq, elle impose à l'action de se réaliser autour et à partir d'elle. Dans l'acte I, son rôle se construit essentiellement à partir d'airs courts, entre une scène échangée avec ses suivantes et une autre partagée avec Hidraot. Elle intervient également lors de la scène finale de l'acte, où, réunie au reste de sa cour, elle réagit à l'évasion de ses prisonniers. L'acte II se divise pour elle en deux

³⁷ Honour note que le néoclassicisme s'accompagne d'un *revival* du siècle de Louis XIV, dans HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p. 30. D'une certaine manière, Gluck participe de ce mouvement en se rapprochant ici davantage de Jean-Baptiste Lully que de Rameau. D'ailleurs, le fait que l'*Armida* de Tommaso Traetta soit conçue à partir du livret de Quinault semble montrer que la démarche de Gluck ne provient pas d'une action isolée. Elle s'inscrit dans un mouvement plus large, et peut-être néoclassique. De son côté, Béatrice Didier note que la reprise du livret de Quinault « est peut-être plus qu'un signe de fidélité, une audace », dans DIDIER, Béatrice, *Le Livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford : Voltaire Foundation, 2013, p. 59.

³⁸ HORTSCHANSKY, Klaus, « Vorwort », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Armide, Sämtliche Werke [SW]*, partition complète, Cassel : Bärenreiter, vol. I/8, 1987 (vol. a), 1991 (vol. b), p. VII-XXXV, p. VII-X.

³⁹ Le 1^{er} novembre, Ferdinando Galiani écrit même, à propos d'*Armide*, dans une lettre adressée à madame de Belsunce : « Eh bien ! Elle est tombée ; j'en étais sûr d'avance, et je crains le même sort pour *Roland*. On peut dire de l'opéra français, comme de la république romaine au temps de Tite-Live, *nec vitia nostra nec remedia pati possumus*. », dans GALIANI, Ferdinando ; ÉPINAY, Louise d', *Correspondance*, Georges Dulac et Daniel Maggeti éd., Paris : Desjonquères, 1996, vol. 5/5, p. 179. Daniel Maggetti traduit la citation latine : « la corruption et ses remèdes nous sont également intolérables. » Concernant la réception, on peut consulter, entre autres, les articles suivants : *Journal de Paris* (24.09.1777), *Correspondance littéraire* (septembre 1777), *Affiches, annonces et avis divers* (1^{er}.10.1777), *Journal des théâtres* (1^{er}.10.1777), *Mercure de France* (2.10.1777), *Journal de politique et de littérature* (5.10.1777), article de La Harpe reproduit dans *MR*, p. 259-270).

⁴⁰ HORTSCHANSKY, Klaus, « Vorwort », *op. cit.*, p. XX.

⁴¹ Patricia Howard note : « This is a great opera, in spite of the less interesting scenes among the minor characters, with Armida dominating just as Alcestis does, and consequently dwarfing the rest of the cast. », dans HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern opera*, Londres : Barrie and Rockliff, 1963, p. 69. Nous traduisons : « C'est un grand opéra, en dépit des scènes moins intéressantes occupées par les personnages mineurs, Armide dominant tout comme Alceste le faisait, et par conséquent éclipant le reste de la distribution ». Rushton compare *Alceste* et *Armide* : « they have in common their domination by the heroine. », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 99. Nous traduisons : « ils ont en commun d'être dominés par leur héroïne. »

parties et met en place le système plus large de scène. Après un dernier échange avec Hidraot, Armide réapparaît à la fin de l'acte dans le célèbre monologue « Enfin il est en ma puissance ». L'acte III, central, marque le développement de l'opulence musicale. Dès le début, Armide enrichit son habituel langage avec un air de type italien. Puis, dans un échange avec ses suivantes, elle exécute un monologue développé répondant à celui de la fin de l'acte précédent. La deuxième partie de l'acte III correspond à la terrible scène de la Haine. Armide, troublée, se contente de quelques interventions et d'un arioso en fin d'acte. L'enchanteresse revient pour l'acte V. La luxuriance musicale s'allie à la richesse de la peinture des personnages. Après un étonnant duo galant échangé avec Renaud, Armide intervient pour la dernière fois à la fin de l'opéra. Gluck fait alors preuve de génie dans ces deux scènes magistrales, tant en termes de drame, de richesse musicale, que d'expression.

Parmi l'ensemble de son rôle, les courts airs de l'acte I nous paraissent particulièrement intéressants pour l'étude de la simplicité. Installés dans un mouvement, mais limités à une courte narration linéaire, ces airs semblent difficiles à définir autrement que par l'expression « chant mesuré⁴² ». Trois des quatre airs de l'acte nous intéressent plus particulièrement : « Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous » (I, 1), « Les enfers ont prédit cent fois » (I, 1) et « Si je dois m'engager un jour » (I, 2). Par leur format très court et rassemblé, ces airs semblent constituer le prototype du langage musical général de l'opéra. Puisque tout tourne autour d'Armide, il n'est pas étonnant que les clés du style de l'œuvre lui reviennent. Les autres personnages se devront de s'approcher de cette écriture sans pour autant jamais en reproduire l'excellence. Réservés à l'acte I, ces airs contiennent plus précisément l'essence de l'écriture du personnage d'Armide. Même si ce type d'air ne revient que très rarement dans le reste de l'œuvre, les caractéristiques qui lui sont attachées génèrent l'intégralité du discours de l'enchanteresse. Bien sûr, la mise en place de cette forme d'air est également du ressort de Quinault⁴³. Le format court et non adapté à l'écriture périodique devait particulièrement intéresser le compositeur. Gluck ne subit pas le livret, il s'en sert au

⁴² Par « chant mesuré » nous renvoyons à la querelle entre Suard et La Harpe à propos de la définition du terme « air », dans *Armide*. Nous admettons ici la définition de Suard qui tente de rompre l'analogie habituelle qui est faite entre « air » et « chant mesuré ». L'expression « chant mesuré » désigne seulement une ligne de chant en mesure. Dans SUARD, Jean Baptiste Antoine, « Lettre de l'anonyme de Vaugirard aux auteurs du *Journal de Paris* », *MR*, p. 362-364., lettre insérée dans le *Journal de Paris*, le 3 novembre 1777.

⁴³ Le texte de Quinault, au moment où il est écrit, s'adresse à d'autres solutions musicales. Nous n'observerons cependant pas les réponses formulées par Lully ou ses successeurs. Il ne s'agit pas dans notre étude d'inscrire Gluck dans une tradition française de l'écriture de l'air depuis Lully, mais d'observer les solutions de Gluck en ce qu'elles proposent en elles-mêmes.

contraire pour développer ses propres principes. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il décide de conserver quasiment intégralement le poème.

L'écriture de ces airs, noble et dramatiquement essentielle, se définit par un langage concentré et dépouillé. Dès lors, observons comment ces « chants mesurés » déterminent une « noble simplicité » musicale. Quatre points semblent demander une attention particulière, à savoir l'abandon du code, le besoin de parvenir à un langage authentique, la mise en place de hiérarchie, et enfin la nécessité d'aboutir à une nouvelle opulence d'une part et à une force d'expression d'autre part.

A. Abandon des codes

La simplicité se manifeste dans un premier temps par l'abandon des conventions. Car, au-delà de leur nature artificielle, elles sont soupçonnées de répandre une forme de corruption pour la pensée créatrice : « il y avait probablement un noble mépris puritain pour tout ce qui est mondain et élégant, une méfiance à l'égard de la virtuosité, un refus de se laisser prendre par la simple dextérité, par la prestesse dans le maniement du pinceau⁴⁴. » Le code, en l'occurrence la virtuosité du pinceau, devient le porte-parole du savoir-faire. En cela, il s'oppose au génie et à la création. Le génie, en tant qu'expression de l'essentiel, ne peut supporter le poids de la technique. Cette dernière, comparable à un vernis, rend l'œuvre d'art obscure. Dès lors, Voltaire peut écrire dans la préface des *Scythes* : « Le boursouflé, l'empoulé ne convient pas même à *César*. Toute grandeur doit être simple⁴⁵. » Diderot s'exprime à peu près dans les mêmes termes : « Combien je trouve nos auteurs dramatiques ampoulés ! Combien leurs déclamations me sont dégoûtantes, lorsque je me rappelle la simplicité et le nerf du discours de Régulus dissuadant le Sénat et le peuple romain de l'échange des captifs⁴⁶ ! » Marchal-Ninosque résume la position de Diderot en écrivant : « C'est *L'Orestie* d'Eschyle qu'il recherche, non *Oreste* de Voltaire ; *Iphigénie* d'Euripide ou encore de Racine, non celle de Guimond de La Touche ; le *Philoctète* de Sophocle, non celui de La Harpe, où la bienséance tue la simplicité naturelle, où la délicatesse épuise la force

⁴⁴ HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ VOLTAIRE, « Préface », *Les Scythes*, Paris : Lacombe, 1767, p. IX.

⁴⁶ DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris : Robert Laffont, 1996 (éd. orig. 1830), tome IV, p. 1377-1426, p. 1413.

tragique, où la politesse évince la spontanéité⁴⁷. » Le recours au modèle antique représente donc, ici, la nostalgie d'un art échappant à toute corruption, autrement dit, le rejet du code de l'artisan-technicien au profit du génie insufflé par l'artiste-philosophe.

Derrière le rejet de l'artisan se dessine l'ébauche d'un nouveau rapport entre l'auteur et son œuvre. Voltaire considère qu'« il est bien plus aisé d'être empoulé, que d'être juste, fin, et délicat⁴⁸. » Certes le refus d'une certaine forme de maniérisme va dans le sens d'une réflexion sur la justesse d'expression, mais il est également le rejet du geste technique. En d'autres termes, l'artisan ne doit pas apparaître à travers l'œuvre. Le retrait de l'artiste devant son œuvre peut alors être qualifié de geste de noblesse⁴⁹. À cet égard, l'abandon de la couronne par Sémiramis au profit de son fils illustre bien cette pensée :

« Ombre de mon époux ! je vais venger ta cendre. / Voici l'instant fatal où ta voix m'a promis / Que l'accès de ta tombe alloit m'être permis : / J'obéirai ; mes mains qui guidoient des armées, / Pour secourir mon fils à ta voix sont armées. / Venez, Gardes du trône, accourez à ma voix, / D'Arzace désormais reconnaissez les loix : / Arzace est votre Roi, vous n'avez plus de Reine ; / Je dépose en ses mains la grandeur souveraine : / Soyez ses défenseurs ainsi que ses sujets. / Allez, (*Les Gardes se rangent au fond de la scene*) Dieux tout-puissans, secondez mes projets. (*Elle entre dans le tombeau.*⁵⁰) »

De même que Sémiramis accède à une certaine forme de noblesse en abandonnant le pouvoir à son fils, Armide parvient à s'imposer en déroulant une ligne vocale affranchie d'une conception trop conventionnelle de la mélodie. Dans les trois chants mesurés qui nous intéressent, Gluck délègue l'écriture motivique du chant d'Armide à l'orchestre. De cette façon, il refuse à son héroïne les codes vocaux et structurels du chant italien. Pour autant, le chant d'Armide ne se détourne pas de la formulation italienne puisque l'orchestre prend en charge ce que Gluck refuse à la voix. Ce n'est donc pas l'outil en lui-même qui est rejeté, mais la convention qui lui est attachée. Si le code est à ce point banni, c'est que Gluck fait le choix de la transparence. En effet, utiliser le code, c'est décider que le sens dramatique ou expressif de la situation est pris en charge par le sens rhétorique attaché au code utilisé. La

⁴⁷ MARCHAL-NINOSQUE, France, *La Culture de Diderot*, Paris : Honoré Champion, 1999, p. 126.

⁴⁸ VOLTAIRE, « Esprit » (*Philosophie, Belles-Lettres*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 5/17, p. 974.

⁴⁹ Johann Georg Sulzer exprime le besoin de lier les parties d'une action entre elles. Il note ensuite : « Si la pièce est en défaut à cet égard, l'attention se perd, et l'intérêt cesse. On juge, ou que l'artiste veut nous en imposer, ou que c'est un visionnaire dont l'imagination est dérégulée. », dans SULZER, Johann Georg, « Action » (*Belles-Lettres*), *Supplément à l'Encyclopédie*, op. cit., vol. 1/4, p. 156-161, p. 160. L'artiste réussit son œuvre s'il parvient à se faire oublier, à ne pas intervenir dans la relation œuvre/public.

⁵⁰ VOLTAIRE, *Sémiramis*, Paris : Le Mercier, 1749, p. 98-99 (V, 2).

convention rend le contact opaque entre l'œuvre et le spectateur⁵¹. Le motif, donné à la voix, s'apparente ici à une écriture « ampoulée ». Il devient le symbole d'une certaine forme de « bienséance ». Dès lors, l'expression qui lui est attachée est court-circuitée par l'expression du code. Si le motif est en revanche confié à l'orchestre, il n'appartient plus au savoir-faire et peut révéler sa puissance dramatique réelle. L'abandon du motif vocal n'est donc en aucun cas une démission du compositeur ou une carence dans l'expression mélodique.

Le motif confié à l'orchestre ne peut d'ailleurs pas être envisagé comme une restriction faite à la mélodie, dans la mesure où ce qui est donné à l'orchestre sert la voix. En évoquant les fonctions rythmiques de l'accompagnement orchestral, Lacépède écrit :

« Lorsque le rythme est bien présenté par les instrumens, il est presque impossible que l'oreille ne le croie pas aussi offert par la voix, sur-tout si le chant que cette même voix fait entendre, conserve toujours, d'une manière assez exacte, la forme adoptée par le musicien⁵². »

Le rapport voix/orchestre dans le deuxième air, « Les enfers ont prédit cent fois », est à cet égard révélateur. L'air se construit sur la progression constante d'une tension, mettant en scène les sentiments de haine, d'amour et d'impuissance qui se développent peu à peu dans le cœur d'Armide. Dans une première phrase, Armide résume l'oracle qui l'agite : Renaud entraînera la chute de son royaume. La ligne vocale, non motivique, est soutenue par un accompagnement orchestral fermement sculpté autour d'une cellule rythmique virile et obsessionnelle. Sur le quatrième temps de cette formule rythmique se dégage peu à peu un motif en quatre doubles.

⁵¹ Lacépède met en garde le compositeur contre le risque d'opacité apporté par les conventions : « Heureux celui qui pourra le [l'art] revêtir de toute sa force, en lui donnant toute sa pureté, en en retranchant toutes les fausses idées, toutes les conventions arbitraires, toutes celles qui ne sont pas, en quelque sorte, des développemens ou de nouvelles applications des lois de la nature, en supprimant enfin toutes les choses inutiles, qui par conséquent ne peuvent que cacher des beautés, si elles n'introduisent pas des défauts. », dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 322.

⁵² *Ibid.*, vol. 1/2, p. 319-320.

168

Armide

Les en - fers ont pré-dit cent fois Que con-tre ce guer - rier nos ar-mes se-ront

Violon I
Violon II

Violoncelle

p

f Cellule principale

vai - nes, Et qu'il vain - cra nos plus grands rois:

f *p*

Exemple musical n°1 : Première phrase de l'air d'Armide « Les enfers ont prédit cent fois » : mélodie informative et présence du motif à l'orchestre (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, dans *Christoph Willibald Gluck Sämtliche Werke [SW]*, Klaus Hortschansky éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1987, vol. I/8a, scène I, 1, p. 33, mesures 168 à 174)

Dans la deuxième phrase, Armide évoque son désir de voir tomber Renaud. Sur une pédale de dominante, l'orchestre rebat le motif en quatre doubles puis en présente une version modifiée, sous forme de broderie. La voix s'aligne alors sur l'orchestre en utilisant les motifs en quatre doubles, présentés sous la forme ralentie de quatre croches.

175

Armide

Ah! qu'il me se - rait doux, qu'il me se - rait doux de l'ac - ca - blier de chaî - nes.

Violon I
Alto

Violoncelle

Motif étiré

Motif principal en broderie

f

Exemple musical n°2 : Début de la deuxième phrase de l'air d'Armide « Les enfers ont prédit cent fois » : insertion des formules motiviques à la voix (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 1, p. 34, mesures 175 à 178)

Dans une troisième phrase, Armide développe les sentiments de haine et de vengeance exposés lors de la deuxième carrure. Pendant que le motif en doubles croches se développe à l'orchestre, la voix délaisse la formule mélodique pour une ligne heurtée et campée sur la vaillance virile du rythme pointé.

181

Violon I *mf*

Violon II

Alto (simile)

Armide
Que je le hais! que son mépris m'ou-tra-ge!

Violoncelle

Contrebasse

Exemple musical n°3 : Début de la troisième phrase de l'air d'Armide « Les enfers ont prédit cent fois » (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 1, p. 35, mesures 181 à 183)

Dans une dernière phrase, Armide laisse clairement apparaître son amour pour Renaud⁵³. Sur un orchestre définitivement déchainé, Armide construit une carrure cadentielle large et tendue.

⁵³ « she reveals an obsessive interest in him, expressed as hatred », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 99. Nous traduisons : « elle révèle pour lui une passion obsessionnel qu'elle exprime par de la haine. »

188 (à 2)

Hautbois

Violon I

Violon II

Alto

Armide
In - ces - sam - ment son im - por - tu - ne i - ma - ge Mal - gré moi, mal - gré

Violoncelle

Contrebasse

moi trou - ble mon re - pos

Exemple musical n°4 : Dernière phrase de l'air d'Armide « Les enfers ont prédit cent fois » : dynamisme orchestral et épanouissement vocal (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 1, p. 36, mesures 188 à 193)

L'abandon du motif vocal permet d'échapper à l'expression molle et dirigée de la convention. Cependant, il s'appuie également sur une conception fine du drame et un ménagement juste des effets. Ne détruit-il pas les repères et les connivences mis en place avec

le spectateur ? Aussi, le rejet du code doit-il s'accompagner d'une pensée formelle et dramatique solide. Dans le cas de *Sémiramis*, l'abandon du pouvoir par Sémiramis ne pouvait émerger qu'à un seul moment du drame pour apparaître comme un acte de générosité et de grandeur d'âme. En effet, lorsque Sémiramis semble vouloir céder le trône à son premier ministre (II, 7), on comprend immédiatement qu'il s'agit d'une scène de manipulation⁵⁴. Le fait qu'elle s'adresse au personnage sombre de la tragédie nous met bien sûr tout de suite sur la voie. Cela dit, la perception d'une scène de manipulation provient également du fait qu'à ce stade de l'œuvre, Sémiramis ne nous semble pas encore capable d'accompagner le sacrifice de son trône avec toute la noblesse nécessaire. De même, le rapport voix/orchestre dans le deuxième air d'Armide renvoie à cette même construction juste de la progression psychologique et dramatique. La première phrase, informative, ne peut convoquer l'écriture motivique à la voix. Seul l'orchestre y a accès. La deuxième phrase marque le début de la section affective et est accompagnée, par conséquent, d'une distribution du motif à la voix. La cellule est à nouveau confisquée à la voix au moment où Armide ne peut plus se maîtriser. Elle reste seulement à même de délivrer l'identité rythmique de l'air par l'emploi du rythme pointé. Enfin, la péroraison préparée par les trois premières phrases peut éclore (*cf.* tableau n°1). La « noble simplicité », opposée à l'écriture « ampoulée », se définit dès lors en tant que justesse d'expression, tant sur le plan de la nature et de l'intensité des sentiments à exprimer, que sur le plan du ménagement dramatique des passions.

⁵⁴ Comme on en trouve d'ailleurs chez Racine, lorsque par exemple Mithridate piège Monime (*Mithridate*, III, 5).

Section	Incipit textuel	Nombre de mesures	Caractéristiques vocales	Caractéristiques orchestrales
Information	« Les enfers ont prédit cent fois... »	7 ⁵⁵	Déclamation vocale	Mise en route d'une formule rythmique autour du rythme pointé et du rythme quatre doubles
Désir de vengeance	« Ah ! qu'il me serait doux... »	6	Ligne motivique ascendante puis cadentielle	Mise en place d'une tension par le maintien de la cellule rythmique sur pédale de dominante
Exaltation de la vengeance	« Que je le hais !... »	7	Discours heurté et rythmique	Dissociation de la cellule rythmique pour une plus grande tension : les basses et les premiers violons se chargent du rythme pointé pendant que les parties médianes insufflent une tension interne par un flux de doubles croches
Péroraison	« Incessamment son importune image... »	6	Ligne recto-ono, élargie, cadentielle, et de tension croissante	Abandon du rythme pointé pour une diffusion progressive des doubles à tout l'orchestre pour l'aménagement d'une violence d'expression. Les premiers violons doublent la voix pour en décupler sa férocité

Tableau n°1 : Progression des procédés vocaux et orchestraux dans l'air d'Amide
« Les enfers ont prédit cent fois » (Gluck, *Armide*, I, 1)

⁵⁵ Les carrures de sept mesures sont plus exactement des carrures de six mesures précédées d'une mesure d'orchestre.

B. Parvenir à un langage authentique

Dans l'article « Authentique » (*Grammaire*) de l'*Encyclopédie*, on peut lire : « *une chose d'autorité reçue* : quelquefois ce mot signifie *solemnel*, célèbre, revêtu de toutes ses formes, attesté par des personnes qui font régulièrement foi. » Puis : « La noblesse, et les personnes d'un rang distingué, avoient autrefois le privilège d'être appelées *authentiques*, parce qu'on les présuinoit plus dignes de foi que les autres⁵⁶. » Parvenir à un langage authentique revient, dans l'œuvre « réformée » de Gluck, à construire un langage à la fois digne et distingué. Digne parce que perpétuellement et intégralement justifié⁵⁷, et distingué, parce que supérieur. Supérieur, il cherche à l'être par rapport aux langages européens en place (italien et français essentiellement⁵⁸), et, plus précisément dans le cas d'*Armide*, par rapport aux autres personnages (dans le cas des trois airs que nous étudions, *Armide* souhaite se positionner au-dessus de ses suivantes et d'*Hidraot*). La recherche d'authenticité telle que l'on vient de la définir se présente sous trois aspects : le besoin de recourir à une écriture austère, l'obtention d'un discours varié, et le maintien d'une unité de caractère.

⁵⁶ TOUSSAINT, François-Vincent, « Authentique » (*Grammaire*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 1/17, p. 895.

⁵⁷ La comparaison entre les réceptions des *opere serie* et des opéras « réformés » confirme la mise en place d'un discours « justifié ». De nombreux écrits expliquent comment les spectateurs italiens attentifs lors des premières représentations d'un opéra se révèlent de plus en plus dissipés, réservant leur écoute à certains moments choisis de l'œuvre. Pour les opéras « réformés », les écrits ne manquent pas non plus pour décrire comment – essentiellement pour *Alceste* et *Armide* d'ailleurs – les spectateurs reçoivent les œuvres timidement dans un premier temps, avant de les porter aux nues. Dans le premier cas, le comportement des auditeurs montre à quel point l'œuvre est conçue comme une succession de pièces musicales autonomes et à quel point cette perception fragmentée anéantit le drame lui-même. Dans le deuxième cas, le besoin de s'habituer à l'œuvre souligne le fait qu'elle est conçue comme un tout et qu'elle ne peut être appréciée à sa juste valeur qu'une fois les éléments assimilés et mis en lien par l'auditeur. Hortschansky considère par exemple que la construction de la tempête d'*Iphigénie en Tauride* montre, par le fait de remplacer l'ouverture, que Gluck réclame du public une écoute attentive et concentrée dès la première note, dans HORTSCHANSKY, Klaus, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Cologne : Arno Volk, 1973, p. 205.

⁵⁸ La préface d'*Alceste* constitue en elle-même une forme de défi lancé à l'écriture italienne. Pour ce qui est de la musique française, cette phrase de la main de Gluck devrait suffire : à propos du Vème acte d'*Armide*, il écrit, toujours dans son orthographe particulière : « si cela reussit come je calculè, votre ancienne musique est pour toujours anéanti », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Lettre de Gluck à du Rouillet du 14 octobre 1775*, Vienne, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, VM BOB-20558 (*Lettres autographes*, vol. 44 [Givre-Gossec], d'après le catalogue A. Bloch-Michel, p. 27 à 70), lettre reproduite dans GLUCK, Christoph Willibald, *The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, Hedwig et Erich Hermann Mueller von Asow éd., trad. de l'allemand par Stewart Thomson, New York : St Martin's Press, 1962, p. 69-73.

1. Austérité et équilibre

Si le rejet des conventions consiste à assainir la nature des expressions, l'austérité du langage revient quant à elle à rechercher l'épanouissement du drame. À partir d'une construction dramatique maîtrisée et mesurée, Gluck tend vers un langage certes dépouillé mais équilibré. Les partisans de la « réforme » ont d'ailleurs su percevoir la nuance avec laquelle Gluck construit un discours réduit mais jamais limité. Dans un pamphlet adressé à La Harpe on peut lire : « Que ce que vous appelez *pauvreté* est aux yeux des vrais connoisseurs cette élégante et noble simplicité qui fait le prix des Beaux-Arts, l'objet des veilles du Chevalier Gluck, et le caractère de tous les chef-d'œuvre de l'Antiquité⁵⁹. »

Cette recherche d'austérité et d'équilibre se manifeste par une difficulté à définir les paramètres du langage. Ces « chants mesurés » ne sont ni des airs ni des récits⁶⁰. Ils n'appartiennent ni au temps de l'action, ni à celui de l'expression des passions, hésitant entre temps libre et temps mesuré. Le travail sur le point d'orgue dans le troisième air en est un des symptômes. Redéfinis, les points d'orgue sont ici moins des articulations de la ligne vocale que l'aménagement d'un nouveau temps libre et indéfini. Le temps musical peut suivre une dynamique mesurée tout en se permettant, à certains moments, de s'élargir et de se suspendre⁶¹.

Les airs balancent entre clarté formelle et refus du développement. Dans le deuxième air, le fait que les quatre phrases contiennent toutes le même nombre de mesures assure la mise en place d'un chant ancré dans une articulation musicale affirmée. En revanche, la taille très courte de chacune des carrures conduit à éviter les redites et exclure la notion de développement. La forme se réalise entre équilibre et rationnement. Elle rend compte d'une pensée articulée mais dégagée des codes formels habituellement assignés à l'air. De cette

⁵⁹ Non signé, « Profession de foi, en musique, d'un amateur des beaux arts, adressée à M. de La Harpe », *MR*, p. 396-401, p. 396-397.

⁶⁰ On rejoint la pensée de Rushton qui considère que certains passages demeurent inclassables : « Such inclassable passages will be termed *arioso*. », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 48. Le terme d'*arioso* convient en effet à bon nombre de passages difficiles à définir. Cependant, dans le cas d'*Armide*, il subsiste une différence entre ces trois airs et les véritables *ariosos* présents dans le reste de l'opéra. Par conséquent, seule l'expression de « chant mesuré » nous convient ici.

⁶¹ La gestion d'un temps fluide semble d'ailleurs témoigner d'une réflexion sur l'écriture lulliste : « *Armide* is perhaps the most neglected of Gluck's great operas, but the one which most clearly demonstrates the relation of his mature operatic methods to French tradition, challenging Lully by resetting entire the last and loveliest of his *tragedies-lyriques*. », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 98. Nous traduisons : « *Armide* est peut-être le plus négligé des grands opéras de Gluck, mais il est celui qui démontre le plus clairement le lien entre la maturité de son écriture et la tradition de l'opéra français, défiant Lully en réécrivant entièrement la dernière et la plus charmante de ses tragédies-lyriques. »

façon, Gluck renouvelle jusqu'à l'identité rythmique du poème. En repensant le rapport qui unit articulation et forme, il intervient sur la nature formelle du texte de Quinault, c'est-à-dire sur le principe de versification.

En s'unissant avec l'énergie des carrures, chant et harmonie se construisent également autour d'un équilibre. L'écriture harmonique du premier air par exemple parvient à se limiter aux degrés principaux pour l'énonciation des carrures, et réserver les modulations et degrés pivots expressifs pour les articulations formelles. Pour ce qui est du chant, il se réalise essentiellement dans une courbe sobre et austère, prenant soin de définir une déclamation vocale. Pour autant, il sait également se définir en fonction des carrures. Il réserve l'écriture motivique pour les sections affectives et sait ménager des espaces cadentiels pour les moments de péroraison. De cette façon, la voix se rappelle l'écriture vocale italienne, elle aussi dépendante de la nature des structures, tout en l'adaptant à la déclamation française et aux idéaux dramatiques de la « réforme ».

2. Multiplicité fonctionnelle du langage

La prospection autour d'un langage austère parce qu'équilibré est complétée par une écriture qui recherche la diversité. Le rythme harmonique occupe en grande partie cette fonction. Il s'inspire de l'irrégularité des enchaînements de type récitatif tout en respectant le cadre de la carrure. De cette manière, la déclamation du texte tout autant que la cohérence musicale générale de chaque pièce sont défendues. Le premier air par exemple joue sur cette diversité de rythme harmonique. La première phrase suit le schéma suivant :

Mesures	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Degrés	I I I I	II II V V	I I I I	II II II II/VII de V	V V V V	I I I I	I I I I	I I I V V	I

<i>Sol mineur</i>	<i>Si bémol majeur</i>
-------------------	------------------------

Tableau n°2 : Première phrase harmonique de l'air d'Armide « Je ne triomphe pas »
(Gluck, *Armide*, I, 1)

Les trois premières mesures, en *sol* mineur, présentent un *incipit* dont la fonction est de mettre en place le discours d'Armide. L'organisation du rythme harmonique se contente de suivre un schéma cadentiel. Les mesures 6 et 7 imposent quant à elles à la phrase de se suspendre sur l'expression très ambiguë « l'indomptable Renaud ». L'élargissement du temps dramatique est d'autant plus mis en valeur qu'il est conclu par une cadence resserrée. La troisième phrase de l'air répond à cette suspension. Elle rompt le discours linéaire par l'usage d'une grande pédale sur l'accord de dominante de *si* bémol majeur. Le texte répond d'ailleurs lui aussi tout à fait à l'ambiguïté de la formule de la première suspension, « l'indomptable Renaud » : « Il est dans l'âge aimable / Où sans efforts on aime ». Le rythme harmonique se charge ici de mettre en rapport les différentes sections de l'air, et il se substitue au principe de forme.

Le troisième air présente également une variété d'écriture harmonique. Cette diversité porte cependant davantage sur la nature même des enchaînements. En effet, le discours harmonique évolue sans cesse entre la phrase et la cadence, combinant du même coup narration et articulation. Ainsi, Gluck propose de redéfinir les fonctions du langage harmonique. Bien plus qu'un travail sur le vocabulaire, c'est un jeu d'expression harmonique qu'il met en place. Par la coordination de deux aspects – technique et expressif, temps linéaire de l'action et temps circulaire de l'expression –, Gluck parvient à un langage authentique : unique d'une part, intégralement justifié par les besoins dramatiques d'autre part.

La diversité se rencontre par ailleurs dans la capacité à renouveler sans cesse la forme et à l'adapter aux situations dramatiques. Le premier air, tripartite, gère une organisation circulaire. Deux sections vaillantes, introductive et conclusive, encadrent et protègent une section médiane, principale, tendre et fragile (« il est dans l'âge aimable »). Le deuxième air se concentre, comme nous l'avons évoqué plus haut, sur le développement d'une tension. Cette progression est d'autant plus lisible que les deux premières phrases de l'air refusent de conclure dans le ton principal. L'énergie de la phrase suivante est alors sans cesse relancée, voire anticipée. Enfin, le dernier air met au point un *statu quo*. Armide tente par trois fois de trouver la juste formulation avant de parvenir enfin à l'énonciation juste. Gluck met au point cette structure par un jeu sur le plan tonal. Les trois premières phrases tournent autour de la tonalité de *sol* majeur et la dernière carrure révèle la tonalité de *mi* mineur.

3. Cohérence et consensus

Enfin, Gluck tient à la cohérence du discours. Il l'obtient tout d'abord par l'unité tonale de chacune des pièces. Le premier air se construit très clairement dans la tonalité de *sol* mineur, le deuxième dans le ton de *fa* majeur, et le troisième dans celui de *sol* majeur. Cela dit, ce troisième air confirme la règle en tentant de s'en dégager. La conclusion dans la tonalité de *mi* mineur souligne à quel point le ton principal de *sol* majeur unissait l'air tout autant qu'il en empêchait l'épanouissement⁶². Par ailleurs, la cohérence se met en place par un système de correspondances entre les différents éléments du langage musical. Forme, voix, orchestration et harmonie se rejoignent, construisent les directions de l'air ensemble sans se placer jamais sous le joug d'un des paramètres (*cf.* tableau n°3). Dans le troisième air, la première phrase se concentre autour de l'énoncé informatif. Elle ne met en place aucune tension, seulement une clarté d'articulation. Elle se construit en formules cadentielles successives, tant sur le plan formel, qu'harmonique ou vocal. La deuxième phrase, explicative, se veut plus convaincante que la première. La ligne vocale suit une progression ascendante et l'harmonie met en place un emprunt à la sous-dominante au moment de la cadence, comme il est d'usage dans les formules conclusives d'esthétique baroque. Les carrures délaissent les courtes cadences de la première section, et l'orchestre s'élargit en termes de tessiture. La troisième phrase, également explicative, réclame, par son texte, une expression plus vaillante. La ligne vocale s'épanouit et s'élargit, et l'harmonie met en place une marche de telle sorte que la phrase s'allonge et diversifie les degrés employés. La carrure, partagée par un point d'orgue, distribue une double énonciation énergique, divisée entre la phrase principale et la cadence resserrée. L'orchestre enfin gagne en épaisseur par un jeu d'imitation⁶³. La dernière section annule la progression générale qui vient d'être construite et se concentre autour d'une intensité de tendresse. Le discours se détend et s'étire avant de se resserrer à nouveau au moment de la cadence.

⁶² À propos de cette dernière phrase en *mi* mineur, Rushton note : « To mask love with implacable hatred is also the self-defence of Wagner's Isolde. », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 99. Nous traduisons : « Cacher l'amour avec une haine implacable est aussi la manière que l'Iseult de Wagner utilise pour se protéger. »

⁶³ Les trois premières phrases suivent une progression. Pourtant, comme nous l'avons remarqué dans le paragraphe précédent, l'air met en place un *statu quo*. Gluck parvient à installer une double direction, dissociant paramètres musicaux et résultat dramatique. Le langage musical semble indiquer une progression – Armide cherchant à convaincre Hidraot autant qu'elle-même – quand le drame semble se figer – Armide lutte en vain contre son amour pour Renaud. Les points d'orgue sont pour beaucoup dans cette cohabitation des deux directions.

Section	Tonalités	Forme	Harmonie	Voix	Orchestre
Énonciation	<i>Sol</i> majeur <i>Ré</i> majeur	Succession symétrique de trois carrures : deux cellules courtes encadrent une carrure plus longue.	Succession de formules cadentielles	Ligne plutôt conjointe qui recherche l'articulation cadentielle	Tessiture plutôt resserrée, excepté au moment des deux cadences parfaites principales
Explication 1	<i>Sol</i> majeur	Une seule carrure	Rythme harmonique plus dense et plus dirigé	Ligne progressive et unitaire	Tessiture qui s'élargit peu à peu
Explication 2	<i>Sol</i> majeur	Une phrase et une cadence	Rythme harmonique stabilisé et harmonie diversifiée par le recours à une marche. Conclusion cadentielle	Ligne conjointe, large et épanouie, suivie d'une formule plus vaillante en dactyle pour la cadence	Élargissement par la mise en place d'imitations
Révélation	<i>Mi</i> mineur	Retour à la construction symétrique de la première phrase : deux courtes incises encadrent une section principale	Retour à un rythme harmonique irrégulier qui recherche les tensions des sensibles	Ligne plus proche de la déclamation qui recherche l'expression par le soin des formules mélodiques	Accompagnement proche du récit, entre l'envie de souligner le texte et le souhait de marquer clairement les carrures musicales

Tableau n°3 : Consensus entre les différents paramètres musicaux dans l'air d'Armide « Si je dois m'engager un jour » (Gluck, *Amide*, I, 2)

Bien sûr, il est dans la nature de la « réforme » de faire concourir tous les paramètres à une même expression. Cependant, il est remarquable que Gluck parvienne à créer un consensus musical⁶⁴. Cette cohésion est rendue possible parce qu'elle s'attache à défendre l'autorité du texte. Et au-delà du résultat obtenu, la cohérence d'écriture est intéressante par sa méthode de réalisation⁶⁵ : toutes les sections de chaque air sont interdépendantes sans pour autant se réclamer d'une quelconque hiérarchie. Chaque carrure a sa propre identité et ne nécessite aucune section préparatoire. L'absence totale de ritournelle orchestrale en est une des manifestations. Il y a là une différence notoire entre construction hiérarchique et à-propos formel. Dans le deuxième air par exemple, la péroraison finale ne peut intervenir bien sûr qu'une fois la progression dramatique installée par les trois premières phrases. Cependant, cette dernière carrure ne met pas pour autant les trois premières phrases sous son autorité. Chaque section tisse des relations avec les autres carrures sans impliquer des relations de subordination. En rendant chaque partie nécessaire – voire capitale – pour le drame, Gluck prouve qu'il pense la forme à partir d'une justification totale. Cette démarche découle d'ailleurs d'une pensée encyclopédiste qui cherche à fractionner sans cesse afin de multiplier les passerelles entre les idées. « Comment un spectacle aussi compliqué que celui de l'opéra, peut-il réussir si ceux qui sont à la tête des différentes parties qui lui sont essentielles opèrent sans se communiquer leurs idées ⁶⁶? »

C. Adaptation du langage

La simplicité du langage se justifie dans le drame à la condition qu'elle en devienne un élément vivant. Daniel Hertz note que l'air d'Iphigénie « Il faut de mon destin » à la scène 3

⁶⁴ Le consensus est d'ailleurs en partie responsable de la naissance d'une écriture qui tente de croiser les différents paramètres. La création d'une mélodie harmonique, tout aussi dépendante des codes de la ligne que des besoins de l'harmonie en est l'illustration la plus manifeste. Jean-Benjamin de Laborde s'en rapprochera d'ailleurs de façon convaincante lorsqu'il expliquera que les pouvoirs de la mélodie ne sont pas supérieurs à ceux de l'harmonie, et qu'ils sont même tributaires des seconds pour être magnifiés. Dans LABORDE, Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Onfroy, 1780, tome II/IV, p. 13.

⁶⁵ Nous pensons ici à Winckelmann. Dans les *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Winckelmann explique que c'est par le choix de la méthode utilisée – en l'occurrence la technique employée par les Anciens – que Michel-Ange parvient à rapprocher ses sculptures des chefs-d'œuvre antiques. Il enjoint aux artistes contemporains de renouveler leur méthode de sculpture s'ils souhaitent perfectionner leur art. La technique est davantage admirée que le résultat. Dans WINCKELMANN, Johann Joachim, *op. cit.*, p. 47-58.

⁶⁶ NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris : Leopold Collin, 1807 (éd. orig. Lyon et Stuttgart, 1760), Lettre XXII, p. 282.

de l'acte III d'*Iphigénie en Aulide* rappelle la simplicité du premier air de la fille d'Agamemnon de l'acte I⁶⁷. Plus qu'un outil d'écriture, la simplicité participe à la peinture psychologique des personnages et à la mise en place de la dramaturgie. Non seulement le dépouillement est réparti sur l'ensemble de l'œuvre, mais il parvient également à s'adapter aux multiples situations dramatiques ainsi qu'aux différents personnages.

Howard explique, à propos de l'opéra *L'Innocenza giustificata*, que la réécriture des récitatifs réalisée par le comte Giacomo Durazzo transforme la nature des dialogues d'une part, et permet à tous les personnages d'accéder au récitatif accompagné d'autre part. Les personnages principaux ne sont plus les seuls à bénéficier de certaines formes musicales⁶⁸. La redéfinition des termes de noblesse et de simplicité évoquée plus haut trouve ici des échos on ne peut plus concrets. De même que, dans *L'Innocenza giustificata*, tous les personnages ont

⁶⁷ « Her air in Bb, "Il faut de mon destin subir la loi suprême," recaptures the calm and simple movement of her first air in Act I, and like it is in a short binary form with both halves repeated. The effect is uncanny. », dans HEARTZ, Daniel, *Music in European capitals : the galant style, 1720-1780*, New York ; Londres : W. W. Norton et Company, 2003, p. 821. Nous traduisons : « Son air en si bémol, "Il faut de mon destin subir la loi suprême", reprend le mouvement calme et simple de son premier air de l'acte I, et il s'inscrit de même dans une courte forme binaire à reprises. L'effet est troublant. »

⁶⁸ « An important feature of both the *secco* and *accompagnato* recitatives in this and subsequent works is the increased use of dialogue – not the alternation of one long speech with another, but the short question and answer, comment and reaction returns of everyday speech, bringing accompanied recitative, hitherto reserved almost exclusively for the principal characters, among the ranks of confidants and minor characters for the first time. It must be remembered that any attempt to bring about a *rapprochement* between the gilded, artificial world of opera with its "antique" code of manners and customs, and the contemporary life of the audiences who watched it, was a daring move. Opera had long flourished on an Aristotelian remoteness of protagonists, a Baroque intricacy of language, gesture and procedure. "Noble simplicity", which Gluck attempts as early as this work, was not a quality guaranteed to be a success. Even the contemporary scenes of comic opera were remote – as remote from the lives of the courtly audiences as were the heroes of history and myth. », dans HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 60-61. Nous traduisons : « Pour la première fois, une des caractéristiques importantes du récitatif *secco* et *accompagnato* de cette œuvre [*L'Innocenza giustificata*] et des suivantes tient dans l'utilisation accrue du dialogue – non pas l'alternance d'un long discours avec un autre, mais des échanges courts, des commentaires et réactions du langage courant, accordant le récitatif accompagné, jusqu'ici réservé presque exclusivement aux personnages principaux, à la catégorie des confidents et des personnages mineurs. Il faut se rappeler que toute tentative de rapprochement entre le monde doré et artificiel de l'opéra avec ses mœurs et coutumes archaïques, et la vie contemporaine du public qui y assiste, était un mouvement audacieux. L'opéra a longtemps prospéré à partir de l'éloignement de nature aristotélicienne des personnages, d'une complexité de langage, du geste et des procédés baroques. La "noble simplicité" que Gluck recherchait dès ses débuts n'était pas une qualité garantie de succès. Même les scènes contemporaines de l'opéra-comique étaient éloignées – aussi éloignées de la vie des publics de cour que l'étaient les héros de l'histoire et des mythes. ». Il faut cependant nuancer cette affirmation par l'observation du traitement de la douleur. En effet, seuls Orphée et Iphigénie (*Iphigénie en Aulide*) bénéficient d'une certaine écriture, pudique et solaire, pour l'expression racée de leur douleur. Les airs « J'ai perdu mon Euridice » pour Orphée, et « Ô malheureuse Iphigénie » pour Iphigénie mettent en scène une conception aristocratique de la douleur. À propos de l'air d'Orphée, Harald Kaufmann note que le triomphe du mode majeur provient notamment d'une perception de l'aristocratie par le peuple qui passe par un masque conventionnel. Dans KAUFMANN, Harald, « Orpheus zwischen Form und Ausdruck. Beobachtungen bei Christoph Willibald Gluck », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Klaus Hortschansky éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 154-171, p.169. Le recours à l'expression du masque est une des grandes réussites de la « réforme ». Par cette distance imposée avec le public, Gluck reproduit le respect que le peuple doit à la noblesse. Orphée et Iphigénie accèdent à une humanité idéale.

eu accès au récitatif accompagné, tous les personnages d'*Armide* ont droit au langage simple et noble de l'enchanteuse. La comparaison des libertés accordées aux deux opéras a quelque chose d'intéressant ici dans les définitions de la forme et du langage. Gluck concède une forme dans l'opéra italien alors qu'il offre un langage dans l'opéra de 1777. Le langage se substitue donc à la forme, ce qui nous rappelle par la même occasion que Gluck repense la forme à partir d'une réflexion sur l'articulation plutôt qu'à partir de considérations structurelles : le langage et la forme partagent le même besoin de s'inscrire dans une réflexion sur l'articulation.

Ainsi, les suivantes d'*Armide* peuvent avoir accès à la « noble simplicité ». Tout au long du passage qui précède le premier air d'*Armide*, les suivantes emploient un langage simple et authentique. La ligne vocale tente de délaissier l'écriture motivique, et la forme de l'air, devenue en quelque sorte « spontanée », se limite à la mise en place d'articulations. Les deux solistes entretiennent un rapport simple, sans subordination, à l'image du « consensus musical ». Cependant, même si les caméristes imitent l'écriture d'*Armide* et accèdent à une certaine simplicité, le langage de l'enchanteuse n'en demeure pas moins adapté à leur statut. Les phrases sont imprégnées d'un caractère de danse, et le rythme harmonique reste régulier. De plus, si les carrures recherchent les directions du texte avant celles de la musique, la forme s'attache à mettre en valeur certaines formules mélodiques, notamment dans les passages cadentiels. Enfin, la section « Si la guerre aujourd'hui » relève presque de la musique imitative. L'orchestre martèle une cellule rythmique aux accents guerriers, soulignant de façon un peu trop descriptive les exploits militaires relatés par les deux confidentes. En ce cas, la musique demeure plus scénique que dramatique. La seconde apparition des suivantes, entre les deux premiers airs d'*Armide*, appartient au même type d'écriture. Dans leur désir de rassurer *Armide*, les suivantes utilisent un langage enjoué. L'accompagnement orchestral en croches piquées joue de nouveau avec les codes de la musique de danse.

126 **Allegro**

Hautbois *Solo*

Violon I *p*

Violon II

Alto

Soprano

Qu'im - por - te qu'un cap tif — man - que à vo - tre vic - toi - re

Exemple musical n°5 : Caractère de la danse dans le début de l'accompagnement orchestral du duo entre Sidonie et Phénice « Qu'importe qu'un captif » (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 1, p. 29-30, mesures 126 à 129)

En prenant leurs distances par rapport au genre sérieux, les suivantes tentent de « dédramatiser » la situation. Après son deuxième air, Armide se décide à relater le songe qu'elle vient de faire : elle tomberait sous les coups de Renaud et serait contrainte malgré tout à l'aimer. Sidonie, touchée, redouble d'efforts pour rassurer sa maîtresse. Elle chante alors l'air « Vous troublez-vous » que nous avons déjà évoqué lors de la dernière question relative aux emprunts. Sidonie ne se limite plus alors à l'imitation superficielle du langage d'Armide. La « noble simplicité » transcende le divertissement. Snyders, énumérant les formes de dignité mises en place par Gluck, écrit : « Dignité dans la conduite de l'action : la musique n'est pas de l'ordre de l'agréable, l'opéra de Gluck refuse ce que par un usage si révélateur du terme on avait pris l'habitude d'appeler "divertissements"⁶⁹. » Il n'est pas certain que Gluck refuse l'usage du divertissement. Il est en revanche absolument sûr qu'il en renouvelle l'esthétique. Sidonie parvient à toucher le spectateur au moyen d'un langage noble et dépouillé. Et par cette émotion, l'espace d'un instant, elle soustrait le spectateur aux angoisses profondes et sérieuses d'Armide. En ce sens, Sidonie « divertit » le spectateur au sens le plus dramatique qui soit. Dans son travail d'adaptation du langage pour les confidentes, Gluck se rapproche des vœux formulés par Voltaire concernant le désir de confier le plateau aux seuls

⁶⁹ SNYDERS, Georges, *op. cit.*, p.147.

personnages principaux⁷⁰. Plus précisément, il s'agit de refuser l'accès sur la scène aux valets⁷¹. En définissant les suivantes par rapport au langage d'Armide, Gluck fait des caméristes de véritables personnages principaux. Ce n'est pas par hasard qu'Hector Berlioz insiste sur le besoin de confier les rôles solistes des prêtresses d'*Iphigénie en Tauride* à de très bons interprètes⁷².

Renaud accède lui aussi à la « noble simplicité » d'Armide. Au début de l'acte II, lors de son dialogue avec Artémidor, l'écriture est plutôt celle de la scène. Le découpage suit l'alternance des écritures libres et mesurées, ou plus exactement celle du récitatif et de l'air. Renaud demeure encore, à ce moment-là du drame, un simple guerrier. Gluck le peint davantage selon sa fonction plutôt que selon son caractère. Dès lors, la construction soutient l'action du guerrier (la scène) plutôt que la psychologie de l'amant (langage de la « noble simplicité »). Cependant, juste avant le dernier air (« Par une heureuse indifférence »), Renaud se rapproche de l'écriture d'Armide. Le recours à ce langage n'a bien sûr rien d'innocent puisque le guerrier explique qu'il a déjà croisé l'enchanteresse et qu'il en est resté indifférent. Le rapprochement musical avec le langage d'Armide soulève une certaine ambiguïté et semble exprimer l'inverse des paroles⁷³.

Le moment où Renaud se rapproche le plus du langage d'Armide se trouve à la première scène de l'acte V. Le passage contenu avant le duo « Aimons-nous » s'inscrit dans le langage de « noble simplicité » tout en s'adaptant aux codes du duo d'amour. Les formules mélodiques sont plus tendres, le rôle de Renaud est essentiellement contenu dans le haut de sa tessiture, comme prisonnier de l'enchantement d'Armide, et la ligne vocale d'Armide se

⁷⁰ À propos de sa tragédie *Les Scythes*, Voltaire note, non sans quelque fierté : « La Pièce qu'on soumet ici aux lumières des Connaisseurs est simple, mais très difficile à bien jouer ; on ne la donne point au Théâtre, parce qu'on ne la croit point assez bonne. D'ailleurs presque tous les rôles étant principaux, il faudrait un concert, et un jeu de théâtre parfait, pour faire supporter la piece à la représentation. », dans VOLTAIRE, « Préface », *Les Scythes*, *op. cit.*, p. XIII.

⁷¹ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Premier entretien » (1757), dans *Œuvres*, *op. cit.*, tome IV, p. 1131-1190, p. 1134. Diderot rejette ici les valets pour des questions morales. Gluck partage cette justification, mais en tâchant d'en tirer profit pour le drame : si les suivantes d'Armide accèdent à un statut supérieur, elles seront moins taxées de frivolité, et elles s'éloigneront surtout du divertissement.

⁷² BERLIOZ, Hector, « *Iphigénie en Tauride* », deuxième article, *Critique musicale*, H. Robert Cohen et Yves Gérard éd., Paris : Buchet/Chastel, 1996, tome I/VI, p. 445-450, p. 448, article paru dans la *Gazette musicale de Paris* le 16 novembre 1834, p. 365-367.

⁷³ « [Renaud] insists that he is in no danger from Armide : "Je la vis seulement d'un regard curieux" (II, 1). Quinault's "indifférence" however always disguises deeper feelings. Licomède (*Alceste* I, 5) covers his jealousy with it, Atys his love for Sangaride; Renaud, a love of which he is unconscious, and which he could not consciously accept. », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 99. Nous traduisons : « Renaud insiste sur le fait qu'Armide ne représente aucun danger pour lui : "Je la vis seulement d'un regard curieux" (II, 1). Cependant, l'indifférence de Quinault cache toujours des sentiments profonds. Licomède (*Alceste*, I, 5) dissimule sa jalousie grâce à elle, Atys son amour pour Sangaride, Renaud, un sentiment d'amour dont il n'est pas inconscient et qu'il ne pouvait consciemment accepter. »

rapproche de l'élégance de ses confidentes. L'expression de Snyders semble dès lors prendre un autre sens : « l'amour est porté à s'accomplir en sacrifice, en don de soi-même : bref il est passage à la Vertu, en donnant à ce terme tous les sens que les Philosophes y ont concentrés⁷⁴. » Gluck échappe autant que possible aux codes du duo galant en confiant un aspect déchirant au numéro. En s'unissant, les deux amants s'oublient l'un l'autre. Par le langage adouci du duo, ils s'offrent en sacrifice. Dès lors, il ne semble plus incohérent que le seul duo d'amour intervienne aussi tard dans le drame. La rencontre entre les deux amants est impossible. Elle marque, bien plus que le départ de Renaud, la fin réelle du drame.

D. Nouvelle opulence et force d'expression

Certes, la mise en place d'un langage simple passe par le renoncement à certaines conventions, mais il s'effectue également par le recours à d'autres codes. Étonnamment, ces codes proviennent d'horizons assez éloignés des genres lyriques sérieux en place. L'opéra-comique tout d'abord va permettre à Gluck de se familiariser avec un langage concis, rapide et efficace⁷⁵. Plus étonnant, le voyage en Angleterre des années 1745-1746 va également intervenir dans la genèse de la « noble simplicité » :

« Il se mit ensuite à étudier le goût anglais et à rechercher ce qui éveillait le plus sûrement les sentiments des spectateurs ; ayant observé que c'étaient le naturel et la simplicité qui produisaient sur eux le plus d'effet, il s'est toujours attaché, depuis lors, à écrire pour la voix de manière à imiter les accents naturels des affections et des passions humaines, plutôt qu'à flatter les amateurs de science

⁷⁴ SNYDERS, Georges, *op. cit.*, p.141.

⁷⁵ HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 24. Francesco Algarotti souligne par ailleurs que les genres comiques montrent le chemin d'une musique simple et naturelle puisqu'elle est exécutée par des artistes qui ne sont pas chanteurs : « Cela ne veut pas dire qu'aujourd'hui la musique ne donne aucune image de la vérité. En fait foi l'exemple des *Intermezzi* et des opéras comiques, où cette qualité essentielle de l'expression domine beaucoup plus que dans toutes les autres compositions. Cela peut-être parce que les compositeurs ne peuvent, vu la grande médiocrité des chanteurs, déployer à leur intention tous les secrets de leur art, tous les trésors de leur science. Ils sont contraints d'atteindre à la simplicité et de suivre la Nature. », dans ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'Opéra en musique*, trad. de l'italien par Jean-Philippe Navarre, Paris : les Éditions du Cerf, 1998 (éd. orig. 1755-1764), p. 113. La traduction de Chastellux propose : « Il ne faut qu'examiner plusieurs Intermèdes et plusieurs Opéras-Comiques pour y reconnoître de grandes images de vérité. C'est-là sur-tout que l'expression Musicale se fait sentir, et qu'elle domine beaucoup plus que dans quelque genre de composition que ce soit. Peut-être en faut-il chercher la raison dans la nature même de ces sortes de Spectacles. Les Chanteurs étant, pour l'ordinaire, assez médiocres, les Compositeurs ne peuvent pas étaler à leur gré tous les secrets de l'Art, et toutes leurs ressources merveilleuses. Ils sont obligés de s'en tenir au simple, et d'imiter la nature. », dans ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'opéra*, trad. de l'italien par François-Jean de Beauvoir, marquis de Chastellux, Pise, Paris : Ruault, 1773 (éd. orig. 1755 [Venise] et 1763 [Livourne]), p. 45.

profonde ou d'exécution difficile. On remarquera en effet que la plupart des airs de son *Orfeo* sont aussi dépouillés et aussi simples que des ballades anglaises⁷⁶ »

Dans son analyse du *Diable à quatre*, Brown émet plutôt l'hypothèse que l'expression de la simplicité pourrait venir d'une représentation du *Devil to play* à laquelle Gluck aurait pu assister. Cette pièce de théâtre comique aurait pu inspirer à Gluck une musique empreinte d'une « simplicité radicale, presque brutale⁷⁷ ». Howard semble de son côté relier l'influence anglaise à Hændel⁷⁸, tandis que Timothée Picard la rattache aux *ballad operas*⁷⁹. La pluralité des hypothèses semble démontrer que l'influence britannique provient au fond d'une esthétique générale particulière à la pensée anglaise. Dans la « postface » des *Essais esthétiques* d'Adam Smith, Michel Noiray explique que l'auteur se positionne radicalement à l'opposé de la théorie sur l'imitation, théorie à partir de laquelle l'ensemble de la pensée sur la musique du XVIII^e siècle est construite : « Il n'en reste pas moins que l'intérêt principal de l'*Essai* de Smith consiste dans le caractère radical de sa réflexion sur le fait artistique, dont les considérations sur la musique imitative constituent à la fois le point d'aboutissement et l'aspect le plus novateur⁸⁰. » Cette conception étonnamment novatrice ne peut qu'influencer un compositeur qui recherche à éviter une nature codifiée de l'expression. Smith rejette le passage par le sens comme Gluck refuse l'intervention de la raison pour la réception de l'œuvre. Éluder une étape dans le rapport entre le moi et la musique constitue en soi une démarche de simplicité. L'essai de Smith n'était pas encore écrit au moment où Gluck passait par l'île britannique, mais on peut imaginer que les deux auteurs ont bénéficié des mêmes influences, d'où le fait qu'ils se rejoignent dans leurs conclusions.

1. Nouvelles définitions

La simplicité, bien loin de s'inscrire dans une pensée restrictive, met en place une nouvelle forme d'opulence, en l'occurrence expressive. Ces mots de Charles Burney peignant le chanteur Gaetano Guadagni nous mettent sur la voie :

⁷⁶ BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, éd. et trad. de l'anglais par Michel Noiray, Paris : Flammarion, 1992 (éd. orig. 1771-1773), p. 328.

⁷⁷ « drastic, almost brutal simplicity », dans BROWN, Bruce Alan, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁸ HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁹ PICARD, Timothée, *Gluck*, Arles : Acte Sud, 2007, p. 39.

⁸⁰ NOIRAY, Michel, « Postface, Le son et le sentiment », dans SMITH, Adam, *Essais esthétiques*, Patrick Thierry éd., Paris : Vrin, 1997, p. 123.

« La musique qu'il chantait était la plus simple qu'on puisse imaginer ; quelques notes, avec de fréquents silences, et l'opportunité de se libérer du compositeur ainsi que de l'ensemble était tout ce qu'il voulait. Et dans ses effusions apparemment improvisées, il prouvait le pouvoir inhérent de la mélodie sans le secours de l'harmonie et sans même le soutien d'un accompagnement à l'unisson⁸¹. »

Guadagni semble concevoir le chant non pas comme un outil de performance, mais comme un paramètre musical d'expression. Gluck, en étroite collaboration avec Guadagni, partage ce point de vue, délaissant l'invention mélodique au profit de l'invention vocale. Cette autre conception du chant devient une nouvelle opulence offerte à la voix. Dès lors, deux systèmes d'interprétation s'opposent, ce que le *padre* Giovanni Battista Martini explique :

« c'est qu'ils veulent briller seuls en faisant montre de leur voix et de l'agilité de leur gosier ; en insérant dans leurs airs certaines petites tournures de chant qu'ils jugent propres à faire valoir leur adresse, bien qu'elles soient le plus souvent étrangères au sens des paroles et au caractère de la Musique du Compositeur. M. le Chevalier Gluck méprise avec raison ces petites fantaisies et n'y a aucune espèce d'égard ; couvert de la protection de l'auguste Maison d'Autriche, il ne se met point en peine des murmures et des sots propos des Chanteurs ; il n'obéit qu'à son talent, et s'attache uniquement à exprimer le sens des paroles de la manière la plus vraie et la plus animée⁸². »

Les deux types d'interprétation ne sont au fond pas si éloignés l'un de l'autre. Ils s'inscrivent en effet tous deux dans une démarche d'exacerbation. Dans le premier cas, l'interprétation est générée par la force créatrice – technique – du chanteur quand, dans le second cas, elle dépend du projet dramatique – expressif – du compositeur. Stefan Kunze explique d'ailleurs que le critère le plus important de la « réforme » se trouve peut-être dans le déplacement de l'interprétation. La réalisation de la partition est abandonnée au profit de la réalisation de l'expression⁸³.

⁸¹ « The music he sung was of the most simple imaginable ; a few notes, with frequent pauses, and opportunities of being liberated from the composer and the band were all he wanted. And in these extemporaneous seemingly effusions, he proved the inherent power of melody totally divorced from harmony and unassisted even by unisonous accompaniment. », dans BURNEY, Charles, *A general history of music*, Londres : Payne and son, Robson and Clark, Robinson, 1776-1789, vol. 4/4, p. 496, reproduit dans HEARTZ, Daniel, « From Garrick to Gluck : the Reform of Theatre and Opera in mid-Eighteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1967-1968, n°94, p. 111-127, p. 124. Ange Goudar, comparant Guadagni avec les autres castrats note : « Guadagni est peut-être le seul qui a des traits pour lui. », dans GOUDAR, Ange, *Le Brigandage de la musique italienne*, Venise : s.n., 1777, p. 130.

⁸² MARTINI, Giovanni Battista, « Réponse du Padre Martini à la lettre précédente », *MR*, p. 249-251, p. 250.

⁸³ KUNZE, Stefan, « Christoph Willibald Gluck, oder : die "Natur" des musikalischen Dramas, Versuch einer Orientierung », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform, op. cit.*, p. 390-418, p. 415.

Cet intérêt pour l'invention vocale conduit à repenser la définition de la phrase. Les airs d'Armide se construisent sur un « chant mesuré » articulé, définissable et mémorisable. Le motif est refusé, représentant un obstacle entre la musique et le texte. La musique ne se superpose pas à la langue, elle fusionne avec elle⁸⁴. Dès lors, l'opulence se définit sous l'angle de la variété. En effet, puisque la voix choisit de s'aligner sur des critères d'expression, elle doit s'adapter à la multitude des nuances expressives offertes par la langue. Ainsi, les airs d'Armide présentent autant de typologies vocales qu'il y a d'airs dans l'acte I. Or, cette diversité ne dépend-elle pas d'une certaine liberté mélodique ? En refusant le motif, Gluck s'offre la possibilité de construire une mélodie continue, donc sans cesse renouvelée. Alors, le pouvoir mélodique ne provient plus d'un travail appliqué – le développement du motif –, mais plutôt de l'inspiration – la liberté mélodique. Ce principe de liberté va de pair avec le besoin d'immédiateté exigé par le fait que tout doit être justifié. L'invention mélodique est en effet spontanée, contrairement à l'écriture motivique qui s'inscrit, par le principe de développement, dans un pari sur l'avenir.

2. Force d'expression

Lorsque le baron Friedrich Melchior Grimm évoque les besoins d'une langue simple, mais noble et touchante⁸⁵, il présente pour la langue ce que Gluck met en place pour la musique, à savoir la réunion de la « noble simplicité » et de l'expression. Plus précisément, cette « noble simplicité » se charge de désigner la nature de l'expression. En premier lieu, elle rend compte d'une certaine forme de réalisme, ou tout au moins de vérité. Il ne s'agit pas ici d'introduire un discours sur la question des rapports que l'art doit entretenir avec la nature, mais seulement de souligner à nouveau que l'époque manifeste le désir de rejeter l'artifice. Les propos de Catherine Kintzler relient le goût pour l'austérité avec ses réalisations réalistes :

« Dans ce mouvement spiritualiste qui réclame le retour au cœur, l'intimisation, l'extinction des feux et des éclats, on décèle fréquemment la fascination pour l'austérité et la pauvreté, qui mène à

⁸⁴ Rousseau considère que la langue grecque devait déjà être du chant, dans ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Opéra », *DM*, p. 339-352, p. 340. De la même manière, le chant de Gluck s'unit à la langue de telle sorte que les deux éléments de langage n'en forment plus qu'un seul.

⁸⁵ « Il faut qu'elle soit simple, et qu'en employant préférablement le terme propre, elle ne cesse point pour cela d'être noble et touchante. », dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique » (*Littérature*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, vol. 12/17, p. 823-836, p. 827.

une esthétique économe en moyens et prodigue en effusions. Cet appel à l’extinction des voix, à l’abolition de la langue au profit d’une communication immatérielle où ce ne sont que soupirs, silences et regards éplorés, se retrouve, poussé à la caricature, dans la description du dialogue idéal et simplifié par laquelle Grimm clôt l’article “Poème lyrique” de l’*Encyclopédie*⁸⁶. »

Les signes décrits par Kintzler sont on ne peut plus physiques et représentent ce souci de réalisme. Lorsque Noverre réclame également plus de simplicité pour le choix des costumes au nom de la vraisemblance et de la nature, c’est bien du refus d’un art précieux dont il s’agit. Et lorsque Jean-François de La Harpe compare Armide à Médée⁸⁷, c’est bien aussi le problème d’une certaine forme de réalisme qu’il met en avant.

Cela dit, du rapport établi entre Armide et Médée découle un autre lien, plus important encore, à savoir celui de l’intensité. L’expression se doit d’être juste, mais avant tout intense. Gluck rencontre la pensée de Jean le Rond d’Alembert. Snyders résume la position du philosophe en expliquant que, pour d’Alembert, le chant imite les inflexions de la voix, et plus exactement celles qui tiennent du cri. La musique n’est en mesure de traiter que les passions violentes, « ou plutôt la violence des passions⁸⁸. » Jusque dans la composition et l’écoute de l’opéra, l’intensité d’expression est présente. Les propos de Gluck lui-même à propos de l’*Alceste* française, malgré une orthographe quelque peu fleurie, rendent compte de cette atmosphère :

« Après, rien d’autre, qu’une chaconne pour la danse. Et voilà la fin, car il est impossible que le public puisse goûter quelque chose après avoir attendu l’opéra, on voulait plus rien attendre ou voir après Iphigénie, icy c’est bien un autre chose, moi même je deviens presque fou, quand je la parcourre. Les nerfs restent trop longtemps tendu, et l’attention est depuis la première parole, jusques à la dernière sans relache affecté. Cet opéra est un tonneau du vin gelé, dont l’esprit c’est retiré au centre, qu’il vraiment est exquis, mais trop substantieux pour pouvoir boire beaucoup⁸⁹. »

Du point de vue du livret, la puissance d’expression est également indispensable. Le bailli François-Louis Gand le Bland du Rouillet rappelle, dans la *Lettre sur les drames-opéra*, l’attachement de la tragédie aux règles aristotéliennes, c’est-à-dire au développement de la terreur et de la pitié⁹⁰. Or, le bailli souligne que cette violence d’expression passe par la

⁸⁶ KINTZLER, Catherine, *op. cit.*, p. 470-471.

⁸⁷ LA HARPE, Jean-François de, « Annonce de l’opéra d’Armide », *MR*, p. 259-270, p. 261.

⁸⁸ SNYDERS, Georges, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁹ GLUCK, Christoph Willibald, *Lettre de Gluck à du Rouillet du 1^{er} juillet 1775*, dans VM BOB-20558, *op. cit.*, lettre reproduite en anglais dans GLUCK, Christoph Willibald, *The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, *op. cit.*, p. 64 à 67.

⁹⁰ DU ROUILLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéras*, Amsterdam : Esprit, 1776, p. 12.

simplicité d'énonciation. Il explique que le livret nécessite « un stile plus concis, plus nerveux, plus rapide et sur-tout plus varié, des expressions fortes propres à rendre des sentimens profonds et des passions violentes⁹¹. » Dans son chapitre consacré à l'action, il encourage les librettistes à recourir à des sujets simples. Si l'action est complexe, le poète n'est plus en mesure de s'arrêter sur le traitement des sentiments et le musicien, dès lors, n'a plus rien à dire⁹². Diderot confirme d'ailleurs cette démarche en écrivant : « Plus les actions sont fortes et les propos simples, plus j'admire⁹³. »

Gluck, en accord avec du Roulet, simplifie le discours musical afin de s'approcher au plus près possible du texte et de permettre l'émergence d'une expression intense. Cela dit, il utilise également cette fusion avec la langue dans le but de proposer une interprétation du texte diamétralement opposée au sens de la parole. La simplicité, en devenant transparence, associe force d'expression et complexité des sentiments. En effet, en collant au plus près du texte, Gluck découvre l'intimité du personnage et rend compte de la distance qui sépare ce qu'il dit de ce qu'il pense. Dans le troisième air, c'est bien le soin apporté à la dernière phrase qui permet de saisir toute l'ambiguïté des sentiments d'Armide. Or, ce soin passe par un retour subit à un discours musical dépouillé. En simplifiant le langage musical, Gluck interdit à l'auditeur de réserver son écoute au seul discours musical. Plus exactement, la puissance de ce discours est telle qu'elle contraint le spectateur à se concentrer sur le texte. La musique n'accentue pas le texte, elle en permet une compréhension fine et intense.

Chabanon apporte une nuance essentielle à la définition de la force d'expression. Dans ses chapitres 16 et 17 de la première partie *De la musique considérée en elle-même*, il classe les différents caractères de la musique en quatre catégories : musique « tendre », musique « gracieuse », musique « gaie », et musique « forte, vive et bruyante ». Cette dernière catégorie convient à tout ce qui comporte du trouble. Elle regroupe les états qui, naturellement, conduisent le moins à l'utilisation de la voix. Le traitement de ces états donne

⁹¹ *Ibid.*, p. 21. Lacépède rappelle également que la tragédie en musique est le lieu des passions fortes : « Les chants de la tragédie doivent, plus que les autres chants, renfermer les signes d'une émotion, soit vive, soit profonde : comme toutes les passions sont plus ardentes et plus impétueuses dans la tragédie, et que dans une pièce de théâtre, tout doit sans cesse porter l'empreinte du caractère indiqué par le genre de la pièce, il faut que le chant, lors même qu'il ne devrait plus offrir une expression particulière, montre qu'il est proféré par un personnage habituellement affecté par quelque sentiment violent, et peut-être même agité intérieurement par une passion brûlante, dans le moment où il paroît sur la scène. », dans LACEPEDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 309-310.

⁹² DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *op. cit.*, p. 11.

⁹³ DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 1413. Signalons cependant que Diderot ne parle pas ici d'expression, mais d'action. Cela dit, l'expression gluckiste tente de rompre avec l'esthétique baroque en reliant directement l'expression à l'action.

alors naissance à des chants indéterminés. Chabanon poursuit en expliquant que Gluck a compris que le chant naturel n'existe pas dans la colère et que c'est à l'orchestre de prendre en charge ce qu'il n'appartient pas à la voix de réaliser⁹⁴. Cette position très intéressante n'est pas exactement celle de Lacépède. Ce dernier pense lui aussi qu'il revient à l'orchestre de prendre en charge les cris, mais pour la raison que la mélodie doit rester agréable⁹⁵. Or, pour Chabanon, le refus du cri à la voix dépend moins de l'écriture musicale que d'une concordance avec la nature.

Le second air d'Armide répond aux propos de Chabanon. Selon la nature de l'intensité, l'expression est prise en charge par l'orchestre ou par le chant. Lorsque l'intensité se situe dans l'expression en elle-même, le cas adopté est celui du chant indéterminé : la voix se décharge sur l'orchestre. Lorsque l'intensité se trouve dans la puissance même de la passion, le chant prend en charge l'expression. Les deux phrases centrales de l'air qui développent le désir de vengeance d'Armide illustrent ce propos. La première de ces deux phrases accorde une écriture motivique à la voix quand la deuxième réserve l'essentiel de la puissance à l'orchestre. De cette façon, Gluck influe sur la nature de la passion. Dans la première phrase, on se place du côté du chant, c'est-à-dire d'une passion déterminée, tandis que dans la deuxième phrase, on se place du côté des passions trop fortes. Gluck crée ainsi une progression en changeant la nature même de l'expression. Ce changement de nature n'était pas présent dans le texte même. Par cette progression il place Armide au bord de la folie, permettant le déclenchement de la section de péroraison finale à travers laquelle elle dévoile son amour pour Renaud. Étrangement, la connaissance de soi est exercée ici, non pas par la raison ou la compréhension des sentiments, mais au contraire par l'abandon et la folie. Et ce n'est qu'en contraignant cette passion extrême, c'est-à-dire en l'exprimant par un langage simple, qu'elle peut se réaliser.

Les trois airs chantés par Armide ne sont qu'un exemple de la « noble simplicité ». Bien plus qu'un principe d'écriture, il s'agit d'une volonté de mettre en place un nouveau rapport avec le texte. La musique s'unit avec lui de façon étroite en tentant d'éliminer les paramètres qui relèveraient trop d'une pensée exclusivement musicale. Algarotti et du Roulet ne demandent-ils pas cependant aux poètes de penser le texte avant tout dans ses possibilités de réalisation musicale ?

⁹⁴ CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 145-165.

⁹⁵ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 183-185.

La « noble simplicité » musicale se définit par une recherche d'immédiateté, voire de spontanéité. Dès lors, la noblesse est synonyme de pureté, de précision, d'évidence et de diversité.

Une chose nous interroge cependant. Stefan Kunze relève à juste titre que, lorsque Burney parle de « simplification » pour Gluck, personne n'envisage dans ce procédé un trait classique, alors que Winckelmann rapproche, pour la peinture, simplicité et classicisme⁹⁶. Lacépède donne peut-être une partie de la réponse lorsqu'il tente d'expliquer l'origine du grand pouvoir des phrases mélodiques simples. Pour lui, ces phrases :

« représentent, pour ainsi dire, tout ce qui a des droits sur nos cœurs, la tendresse, la naïveté, la douceur, l'heureuse tranquillité, parce qu'elles réveillent ces sentiments, parce qu'elles ressemblent à la belle nature, mais à la nature simple, à la nature des champs, à celle dont nous aimons tant à retrouver les images, à celle qui régnoit dans l'âge d'or, et dont la peinture seule nous console, et nous dédommage de tous les maux auxquels nous sommes destinés⁹⁷. »

La simplicité reste encore trop attachée à une esthétique baroque, dans le sens où elle sert non pas à représenter l'évidence d'un sentiment, mais à distinguer les passions entre elles. La simplicité vocale, ou plus exactement l'abandon mélodique, utilisée pour mettre en forme la colère, démontre l'incapacité de la voix à représenter de telles passions. En d'autres termes, la simplicité peint ici la complexité de la nature du sentiment. En observant les passions selon une hiérarchie avant de les percevoir comme l'ensemble varié des émotions humaines, Gluck accepte de confier un sens moral à l'œuvre. En effet, les passions réparties selon leur degré de « civilisation » servent une représentation de la vertu. À partir de là, la conception du personnage-héros peut émerger⁹⁸. Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien* souhaite « qu'un homme de génie ose donner à ses personnages le ton simple de l'héroïsme antique⁹⁹ », et n'est-ce pas ce que Gluck prétend offrir lorsque la simplicité révèle la puissance morale des Iphigénie ? Et de la rencontre entre la simplicité et l'héroïsme naît la force d'expression qui, par la beauté du sujet qu'elle exprime, devient opulente. Cette opulence trouve d'ailleurs un héritage dans le début du XIX^e siècle. Pour décrire les théâtres italiens construits sous Napoléon Ier, Hugh Honour parle de « simplicité opulente¹⁰⁰ ». L'architecture préévolutionnaire est bien entendue assez loin des édifices du début du XIX^e siècle. Toutefois,

⁹⁶ KUNZE, Stefan, *op. cit.*, p. 401.

⁹⁷ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 34-35.

⁹⁸ C'est ainsi qu'Iphigénie restera vertueuse lorsque Fiordiligi fautera.

⁹⁹ DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 1414.

¹⁰⁰ HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p. 211.

les racines de cette expression artistique se trouvent dans ce que l'on pourrait nommer de façon globale un style néoclassique.

II. RAPIDITÉ D'ACTION ET CONCISION DRAMATIQUE

Le *Supplément à l'Encyclopédie* emprunte un extrait de la *Théorie générale des Beaux-Arts* de Johann Georg Sulzer pour fournir un article « Action » (*Belles-Lettres*)¹⁰¹. Le texte comble un manque car, si l'article « Action » (*Poësie*) de l'*Encyclopédie* écrit par Edme-François Mallet¹⁰² se préoccupe du genre de l'épopée, il délaisse en revanche l'action de la tragédie. Bien sûr, d'autres textes se chargent de définir l'action tragique (« Intrigue », « Nœud », « Catastrophe », « Péripétie », « Drame », « Tragédie »...), mais il n'existe aucun article « action tragique » proprement dit. Par ailleurs, l'article du *Supplément* constitue une réponse au texte de l'*Encyclopédie*. Contrairement à Mallet, Sulzer considère qu'action épique et action dramatique sont de même nature¹⁰³. La différence de point de vue qui distingue Sulzer de Mallet est à l'image de l'évolution de la pensée sur le drame qui sépare la querelle des Bouffons (époque de l'article de Mallet) de l'arrivée de Gluck à Paris (époque de l'article de Sulzer)¹⁰⁴. Le début de l'article de Sulzer montre d'ailleurs assez bien à quel point le renouvellement de la pensée dramatique s'établit sur une redéfinition complète de ses propres paramètres et représente un bouleversement artistique de large envergure. En effet, le texte commence par une définition générale dont l'objectif demeure moins d'expliquer le terme que de demander au lecteur de laisser de côté ses anciennes connaissances – ses anciens préjugés – pour accéder à une nouvelle pensée du terme action – ou une pensée du nouveau terme action :

¹⁰¹ SULZER, Johann Georg, *op. cit.*, p. 156-161.

¹⁰² MALLET, Edme-François, « Action » (*Poësie*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, vol. 1/17, p. 121-122.

¹⁰³ Sulzer ne définit pas l'action par rapport au genre auquel elle est attachée. Même s'il note bien sûr les différences qui séparent l'action épique de l'action dramatique, il considère qu'elles sont toutes deux de même nature. Pour preuve, il propose un canevas d'action épique pour le sujet d'Iphigénie en Tauride. Dans SULZER, Johann Georg, *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁰⁴ Le texte de Sulzer paraît en Allemagne entre 1771 et 1774 en réponse – en contradiction – à l'esprit français de l'époque. Le fait que les auteurs du *Supplément à l'Encyclopédie* réemploient un certain nombre d'articles de la *Théorie générale des Beaux-Arts* montrent que la pensée française elle-même entre en contradiction avec certains principes dramatiques exposés dans l'*Encyclopédie*.

« L'*action* finale d'un poème est un événement à produire ; l'*action* continue est le combat des causes et des obstacles qui tendent réciproquement, les unes à produire l'événement, et les autres à l'empêcher, ou à produire eux-mêmes un événement contraire.

Dans la tragédie de Britannicus, la mort de ce prince est l'*action* finale. La jalousie de Néron, son mauvais naturel, sa passion pour Junie, la scélératesse de Narcisse en sont les causes. La vertu de Burrhus, l'autorité d'Agripine, un reste de respect pour elle, et de crainte pour les Romains, l'horreur d'un premier crime, en sont les obstacles ; et le combat se passe dans l'âme de Néron¹⁰⁵. »

Sulzer pense que « l'*action* d'un poème peut se considérer comme une sorte de problème, dont le dénouement fait la solution¹⁰⁶. »

Il note aussi : « l'*action*, ce qui réalise le fait, la façon de le réaliser, c'est ce qui donne de l'intérêt à ces tragédies¹⁰⁷. » Plus précisément, il développe précédemment sa pensée en opposant « fable » et « action » :

« La fable fournit le sujet de l'*action*. L'*action* elle-même est ce qui donne à la fable une existence réelle. La fable, qui fait le sujet de l'Iliade, peut-être énoncée en deux mots (...). L'*action* c'est tout ce qui se passe, tout ce qui donne de la réalité à cette fable ; la dispute entre Achille et Agamemnon ; la retraite d'Achille, etc. Nous avons trois tragédies Grecques sur une même fable ; c'est Oreste qui, après une longue absence, revient dans la maison paternelle, et venge la mort de son père, par le meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre. Mais l'*action* est différente dans toutes ces trois pièces.

Les critiques ne distinguent pas toujours assez exactement les deux idées de la fable et de l'*action*. On n'exige souvent de celle-ci ce qui n'appartient qu'à l'autre. La fable est proprement l'événement même dont l'artiste se représente dans l'ordre successif, le commencement, le progrès et la fin. L'*action* est ce qui rend la fable possible, ce qui lui donne son commencement, son progrès et sa fin¹⁰⁸. »

Sulzer estime que l'action doit se réaliser à travers la peinture de l'homme, car « leur simplicité noblement exprimée a quelque chose de plus touchant que la dignité des mœurs héroïques¹⁰⁹. » Plus loin, il explique : « Entre tous les ouvrages de l'art, le premier rang est dû à ceux qui représentent l'homme en *action*¹¹⁰. » L'attachement à l'homme s'accompagne de la nécessité de confier au drame une valeur morale : « l'*action* principale doit se terminer à une moralité, dont elle soit le développement ; et plus cette vérité morale aura de poids, plus la

¹⁰⁵ SULZER, Johann Georg, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

fable aura d'importance¹¹¹. » Dès lors, le caractère de chacun des personnages, en tant que noyau déterminant les prises de directions morales, devient indissociable de l'action : « L'importance de ces ouvrages dépend en partie du caractère et du génie des personnes qu'on fait agir, et en partie aussi de l'action dans laquelle elles sont impliquées¹¹². »

Plus haut, Sulzer a délivré quelques généralités. Tout d'abord, l'action doit « être douteuse et incertaine¹¹³. » Ainsi, elle place l'auditeur « entre la crainte et l'espérance. » De plus, elle doit faire en sorte que le dénouement, bien que toujours vraisemblable, demeure imprévisible. Pour lutter contre l'anticipation des spectateurs, l'auteur doit user de la force d'expression. Le spectateur, convaincu, peut alors ressentir les mêmes craintes à chaque fois qu'il assiste à une représentation de la pièce : « L'illusion théâtrale consiste à faire oublier ce qu'on sait, pour ne penser qu'à ce qu'on voit¹¹⁴. » La force d'expression rejoint une certaine violence : « plus les événements opposés sont extrêmes, plus l'alternative de l'un à l'autre a d'importance et d'intérêt¹¹⁵. »

Deux types d'action peuvent permettre la mise en place d'un bon drame, selon que l'action s'appuie sur le développement réflexif des personnages à l'image de la fable d'Œdipe ou sur l'enchaînement des incidents comme dans le drame d'Iphigénie en Tauride :

« Je laisse à balancer les avantages de cette fable [Œdipe] terrible et touchante d'un bout à l'autre, sans aucune espèce de soulagement pour l'âme des spectateurs, avec la fable de l'Iphigénie en Tauride, où quelques rayons incertains d'une espérance consolante brillent par intervalles, et laissent entrevoir une ressource dans les malheurs et les dangers dont on frémit ; je veux seulement faire voir que tout se réduit à ces deux problèmes ; l'un simple et l'autre compliqué. Celui-ci, en faisant passer l'âme des spectateurs par de continuelles vicissitudes, varie sans cesse les mouvements de la terreur et de la pitié ; l'autre les soutient et les presse, en faisant faire à l'intérêt le même progrès qu'au malheur¹¹⁶. »

À la fin de son exposé, Sulzer énumère les quatre qualités essentielles qui permettent l'installation d'une bonne action. Il demande à l'action d'être « vraisemblable et naturelle », « intéressante », « entière et complète », et « une¹¹⁷ ». Ces quatre aspects, revendiqués également par les hommes de lettres, convergent vers une pensée plus sérieuse, plus rigoureuse, plus épurée, et donc plus simple de l'action. Comment la simplicité se manifeste-

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 160-161.

elle alors à travers chacun de ces quatre critères ? Observons-les avant d'envisager comment certaines structures formelles de Gluck, et tout particulièrement l'air court et le monologue, tentent de réaliser en partie ces idéaux dramatiques.

• « **Vraisemblable et naturelle** »

Sulzer considère que toutes les parties du drame doivent paraître se déduire les unes des autres. Et ce n'est qu'à partir d'une action dont l'intégralité des éléments est justifiée et dont la validité s'effectue à travers les lois de la nature que l'on peut y parvenir. Et puisque l'action s'établit à partir du caractère des personnages et des situations, la connaissance de la nature rejoint une profonde connaissance de l'homme¹¹⁸.

Lorsque Grimm fournit quelques recommandations au librettiste, il les place lui aussi sous l'autorité de la nature : « Le poète, peu embarrassé de la durée du spectacle et du nombre des acteurs, conduiroit son sujet par une intrigue simple, forte et rapide à la catastrophe que l'histoire ou la nature des choses auroit indiquée¹¹⁹. » Le drame, perpétuellement justifié, prend sa source dans les éléments de la nature plutôt que dans la rhétorique du théâtre ou du drame lyrique. L'article « Intrigue » (*Belles-Lettres*) de l'*Encyclopédie* recommande également une intrigue « naturelle, vraisemblable et prise, autant qu'il se peut, dans le fond même du sujet¹²⁰. » Cela dit, plus loin, l'auteur rappelle que « le poète dramatique doit à la vérité conduire son spectateur à la pitié par la terreur, et réciproquement à la terreur par la pitié¹²¹. » La thèse de l'auteur se démarque ici de celle de Sulzer. Dans l'article du *Supplément*, l'action fait appel aux sentiments de l'homme *via* la connaissance de la nature. Dans l'article « Intrigue », la référence aux sentiments est encore très redevable d'Aristote, et

¹¹⁸ *Ibid.* Il est à noter que, pour Sulzer, la connaissance de l'homme dépend moins ici de « l'imagination » et de « l'enthousiasme » que de l'entendement et de la raison. Ce parti pris de justifier l'action à partir d'enchaînements vraisemblables et naturels entre les différents éléments du drame se rapproche de ce que Diderot nomme « liaison » : « J'aime mieux qu'une pièce soit simple que chargée d'incidents. Cependant je regarde plus à leur liaison qu'à leur multiplicité. Je suis moins disposé à croire deux événements que le hasard a rendus successifs ou simultanés, qu'un grand nombre qui, rapprochés de l'expérience journalière, la règle invariable des vraisemblances dramatiques, me paraîtraient s'attirer les uns les autres par des liaisons nécessaires. L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse. », dans DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Premier entretien » (1757), *op. cit.*, p. 1132. On constate que Diderot, tout comme Sulzer, confie cette tâche à la raison plutôt qu'à « l'enthousiasme ».

¹¹⁹ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique » *op. cit.*, p. 836.

¹²⁰ Non signé, « Intrigue », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, vol. 8/17, p. 845-846, p. 846. On peut s'interroger ici sur le fait que l'on trouve dans les articles périphériques à la notion d'action ce que l'on ne trouve pas d'abord pour elle dans les années 1750.

¹²¹ *Ibid.*

par conséquent dépendante d'une rhétorique des passions. Algarotti aborde également cette question :

« Il semble que nos compositeurs s'alignent sur ces écrivains qui ne veillent pas à la logique du discours et ne s'attachent qu'à assembler et enfile de jolis sons. Pour autant que les mots soient harmonieux et sonores, le discours n'en sera pas moins vain et inepte. Il en est de même de la musique, si l'on se préoccupe de dépeindre une image ou d'exprimer un sentiment quelconque. Elle reste vaine, et après un succès passager, elle est laissée de côté, quelque ingénieuse qu'elle puisse être dans le choix des combinaisons musicales, et condamnée à un éternel silence et oubli. Alors que restent gravés dans la mémoire de tous ces airs qui dépeignent ou qui expriment, ceux que l'on nomme parlants, et qui sont les plus naturels. La belle simplicité, qui seule peut imiter la Nature, doit toujours être préférée à toutes les constructions les plus recherchées de l'Art¹²². »

Par le choix de convoquer « La belle simplicité, qui seule peut imiter la Nature », Algarotti tente de rejeter la conception aristotélicienne de l'*opera seria*. L'opposition qu'il établit entre langage complexe et simplicité est alors celle qui oppose artifice et nature. Le fait qu'il convoque la notion de mode confirme cette opposition, puisque la nature des sentiments doit se définir non pas à partir de principes rhétoriques, mais au nom d'une forme d'universalité de la nature humaine.

• « Intéressante »

L'intérêt donné à chaque élément du drame ne dépend plus ici de la raison et de l'entendement, mais du génie de l'artiste :

« Il seroit à souhaiter pour l'utilité des Beaux-arts, qu'un habile homme prît le peine de rechercher par combien de divers artifices les grands artistes ont su rendre intéressantes des *actions* en elles-mêmes très-peu considérables ; car c'est-là où le génie se montre dans son plus beau jour. Combien d'*actions* très-ordinaires le génie créateur de Shakespear, n'a-t-il pas su présenter sous le point de vue le plus intéressant ? Des artistes bornés tâchent ordinairement d'intéresser à force de complications et d'intrigues. Ce sont de très-foibles ressources ; elles peuvent, à la vérité, servir à occuper l'imagination ; mais elles laissent dans une inaction totale les forces les plus essentielles de l'ame, l'entendement et le cœur. Ce n'est pas dans les hors-d'œuvre de l'*action*, c'est dans l'esprit et

¹²² ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. Jean-Philippe Navarre, p. 111-113. Relevons seulement la fin de la traduction de ce passage de Chastellux afin d'observer la manière dont il oriente la pensée d'Algarotti : « On pourroit avoir mis, si l'on veut, un art infini dans le choix des combinaisons Musicales ; si elle ne dit rien, elle sera condamnée après quelques applaudissemens passagers à un oubli éternel ; tandis que tout le monde retient ces airs pleins de vie et de sentiment, ceux qu'on appelle parlans, et qui sont les plus naturels. En effet, la belle simplicité, qui seule a le droit d'imiter la nature, est et doit être toujours préférée aux apprêts de l'Art et aux caprices de la Mode. », dans ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. François-Jean de Chastellux, p. 43.

dans le caractère interne du sujet, qu'il faut placer l'intérêt. Si l'on examine avec soin les ouvrages les plus célèbres de l'art chez les anciens et chez les modernes, et surtout les ouvrages dramatiques, on trouvera que les meilleurs sont précisément ceux où l'action est la plus simple¹²³. »

La recherche d'intérêt passe, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, par un travail sur la concision et la simplicité. En réduisant l'action, les effets rassemblés parviennent à une intensité d'expression, et les digressions supprimées évitent les refroidissements ou la dilution de l'attention. L'opéra gluckiste est plus que jamais marqué par cette concision de l'action qui se définit avant tout par une simplification du scénario : « T. Traetta et son librettiste C.I. Frugoni veulent réaliser une synthèse de la tragédie lyrique et de l'*opera seria* pendant que, de leur côté, Gluck et Calzabigi simplifient le scénario de l'opéra, suppriment les personnages secondaires et se servent de coupes d'airs de l'opéra-comique¹²⁴. » Cette simplification de la fable s'appuie sur une nouvelle façon de penser l'événement. Howard considère Calzabigi comme le premier des librettistes à mettre en scène, pour Gluck, des incidents plutôt que des narrations d'incidents¹²⁵. Chaque section de l'action est insufflée par un mouvement de vie qui conditionne à son tour le niveau d'intérêt de l'action. La réforme de l'exposition par du Roulet en est une des manifestations. Dans la *Lettre sur les drames-opéra*, le bailli explique que le poète doit envisager une exposition susceptible de développer les talents du musicien. L'exposition ne se construit plus alors à partir de la narration, elle installe une « situation » ou un « tableau¹²⁶ ». Joseph Müller-Blattau explique que du Roulet pense l'exposition comme un élément non pas de narration, mais d'action¹²⁷. La concision devient alors l'outil

¹²³ SULZER, Johann Georg, *op. cit.*, p. 161.

¹²⁴ QUETIN, Laurine, *L'Opera seria de Johann Christian Bach à Mozart*, Genève : Minkoff, 2003, p. 80. La simplicité de scénario est revendiquée par du Roulet lui-même dans sa lettre adressée au *Mercure de France*, lorsqu'il propose *Iphigénie en Aulide* pour Paris : « le sujet a été simplifié, et l'action plus resserrée, a marché plus rapidement au but. », dans DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, « Lettre à M. Dauvergne, un des directeurs de l'Opéra de Paris », *MR*, p. 1-7, p. 3, lettre insérée dans le *Mercure de France* en octobre 1772.

¹²⁵ « Calzabigi's professed beliefs, and those that brought about the cardinal crux of the reform, were in the importance of incident on the stage rather than narration of incident » Nous traduisons : « Les convictions émises par Calzabigi, et celles qui représentent le cœur même de la réforme, soulignaient l'importance de l'événement sur scène plutôt que la narration de l'événement », dans HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁶ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéras*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹²⁷ MÜLLER-BLATTAU, Joseph, « Gluck und Racine », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, *op. cit.*, p. 83-97, p. 90. Étonnamment, la mise en œuvre d'une exposition animée semble plus facile à mettre en place pour le genre lyrique que pour le théâtre classique. L'exposition de la tragédie des *Scythes* de Voltaire par exemple ne convainc pas tant elle se centre trop sur la description des caractères et surtout du fonctionnement politique des Scythes. Le besoin de rapidité d'une action lyrique ainsi que le refus d'un traitement engagé du sujet ne sont-ils pas en partie responsables de cette différence d'action ?

nécessaire à cette redéfinition de l'exposition. Du Roulet la met en place en vingt-trois vers quand Racine en a besoin de cent-dix-neuf¹²⁸.

Cette nouvelle construction qui recherche la concentration de l'intensité d'expression, rejette le récit. Le désaveu des commentaires sur les faits passés est d'ailleurs souvent convoqué. Dans l'article « Nœud » (*Poésie dramatique et épique*) de l'*Encyclopédie*, de Jaucourt écrit : « Les narrations du passé importent ordinairement, parce qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui est arrivé plusieurs années auparavant, pour comprendre ce qui s'offre à sa vûe¹²⁹. » Algarotti, de son côté, note : « en raison de sa simplicité et de sa notoriété, [l'action] ne réclamera pas de travail excessif ni de longues préparations pour donner à connaître les personnages de la pièce, et pour faire, comme il convient, jouer les passions, qui forment la pierre angulaire et l'âme du théâtre¹³⁰. » Le désir de concision et de rapidité dépasse le simple cadre de l'exposition et s'étend à tout le drame. Dans son chapitre « du choix du sujet », du Roulet recommande « une action rapide, des situations touchantes, un intérêt soutenu, vif, pressant, et s'élevant par gradation¹³¹. » Plus loin, il affirme : « La simplicité du sujet, l'unité et la rapidité de l'action sont donc essentielles à observer dans la composition du Drame-Opéra¹³². » Dans le chapitre sur la scène enfin, il associe rapidité et concision, réclamant un dialogue « concis et pressé¹³³ ». L'article consacré à *Iphigénie en Aulide*, inséré dans la *Gazette de politique et de littérature* de février 1774, souligne les efforts de concision effectués par le poète et considère que la rapidité d'action favorise le développement de l'intérêt : le poème fournit « une action intéressante, rapide et variée, telle que M. Gluck la demandoit¹³⁴. » Enfin, Lacépède rappelle que le besoin de

¹²⁸ ANGERMÜLLER, Rudolph, « Reformideen von Du Roulet und Beaumarchais als Opernbretisten », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, op. cit., p. 286-324, p. 291. Yves Giraud note : « Le premier acte s'ouvre sur un monologue d'Agamemnon, qui est une parfaite réussite : en 24 vers (Racine en avait 160), l'exposition est faite, à l'intérieur même d'une double invocation à "Diane impitoyable" et à Apollon bienveillant. Elle est allégée de nombreux détails et réduite à l'essentiel. », dans GIRAUD, Yves, « Iphigénie entre Racine et du Roulet », *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence ; Marseille : Université de Provence, Laffitte, 1982, p. 163-184, p. 175-176.

¹²⁹ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Nœud », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 11/17, p. 185.

¹³⁰ ALGAROTTI, Francesco, op. cit., trad. Jean-Philippe Navarre, p. 103. Chastellux traduit : « Nous disons enfin, que si l'Action est simple, et connue, on n'aura pas besoin de longs préambules pour faire entendre aux Spectateurs qui sont les personnages, et on ne perdra pas un temps précieux, qui dans l'Opéra ne doit être employé qu'en Spectacle et à faire jouer les passions. », dans ALGAROTTI, Francesco, op. cit., trad. François-Jean de Chastellux, p. 19.

¹³¹ DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéras*, op. cit., p. 8.

¹³² *Ibid.*, p. 11.

¹³³ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁴ Non signé, « Annonce de l'opéra d'*Iphigénie en Aulide* », *MR*, p. 11-14, p. 13, article inséré dans la *Gazette de politique et de littérature*, février 1774.

concision est inhérent au drame. Du moment où il se joue une action, le spectateur est pressé d'aller au dénouement¹³⁵.

Concision, rapidité, refus de narration et même simplicité sont les besoins nécessaires au lien qui unit action et intérêt. Le caractère intéressant de chaque action est d'ailleurs plus que jamais essentiel à la composition d'une tragédie. Car, pour Sulzer, c'est à travers l'intérêt offert à chaque élément du drame que les personnages ou les situations ont accès à la grandeur. Or, n'est-il pas dans la nature même des genres tragiques de faire de la grandeur un des principes compositionnels ? Cette expression de la grandeur influe d'ailleurs sur la réception du genre. Sulzer indique que le renforcement de l'intérêt permet au spectateur une « activité soutenue¹³⁶ », mais n'est-ce par également le souhait de toute tragédie que d'atteindre à cette même intensité d'écoute ? Le soin apporté à la qualité d'écoute est un des chevaux de bataille des penseurs des Lumières, et il se définit souvent par les liens recherchés entre action et effet: « Tout y doit être en action, et viser aux grands effets¹³⁷. »

• « Entière et complete »

« On doit pouvoir y observer distinctement le commencement précis ; connoître les motifs qui font agir les personnages ; sentir le vrai point de vue où il faut se placer pour suivre l'action ; en remarquer clairement le progrès ; et enfin en voir si évidemment la catastrophe qu'on n'ait plus à s'attendre à rien au-delà. Il faut qu'on sente qu'aucun des acteurs n'a plus rien à faire à cet égard¹³⁸. »

Il appartient à l'action de définir l'architecture du drame. Dans sa mise en forme, elle met en phase la situation qu'elle traite ou le personnage qu'elle peint avec la section qu'elle est en train de définir. Elle se réalise différemment selon qu'elle traite une exposition, un développement ou un dénouement. Cela dit, pour comprendre la nature de l'attention portée à la structure, il faut s'intéresser aux recommandations qui sont faites au poète par Algarotti et du Roulet notamment. Algarotti conseille au librettiste d'observer l'action à la lumière de la vérité dramatique quand du Roulet demande au poète de se rapprocher du musicien : « Nos Poètes presque entièrement occupés de donner lieu, même aux dépens de toute vraisemblance, à des effets de musique imitative, ont négligé la Scène, de laquelle dépend toute la perfection d'un Poème dramatique¹³⁹. » Or ces deux recommandations se croisent sous l'autorité de

¹³⁵ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 304.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 161.

¹³⁷ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique », *op. cit.*, p. 826.

¹³⁸ SULZER, Johann Georg, *op. cit.*, p. 161.

¹³⁹ DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéras*, *op. cit.*, p. 18-19.

l'expression. En effet, le musicien n'est-il pas pour Rousseau celui qui imite les passions ? Et la vérité dramatique réclamée par Algarotti ne manifeste-t-elle pas le souhait de voir émerger une action soutenue par l'expression ? Il nous semble que la pensée d'une action structurelle et structurante envisagée par Sulzer ne peut se réaliser qu'au travers de l'élément qui génère l'action, à savoir le concept d'expression.

D'autre part, la pensée structurelle, attentive au découpage de la fable, devient multiple. C'est à partir de ce point de vue que l'on peut observer la position de Diderot qui, en comparant les différents genres théâtraux dans le troisième des *Entretiens sur Le Fils naturel*, distingue temps de l'action, réservé à l'action simple, et temps du récit, destiné à l'action complexe¹⁴⁰. Bien sûr, cette opposition est habituelle dans le théâtre classique, mais peut-être fait-elle appel chez Diderot à de nouveaux critères, dont le renouveau de la pensée structurelle pourrait faire partie. Cette pensée de la structure, issue en droite ligne des besoins de vraisemblance et de naturel, cherche à ce que la structure participe à la lisibilité, la clarté et l'à-propos des situations et des passions. De même que les événements doivent se déduire les uns des autres, la structure doit perpétuellement rapprocher la scène ou l'incident qu'elle met en scène de l'articulation dramatique qu'elle définit. Ainsi, lorsque Hertz note que le chœur « Que de grâce » d'*Iphigénie en Aulide* est simple, mais placé au bon endroit¹⁴¹, il considère que la corrélation entre le langage utilisé et la situation traitée participe à la réussite de l'œuvre et se veut même une source d'expression. L'action prend en charge ce qui relevait du domaine de la fable – construction et découpage narratif – et permet de ce fait une redéfinition des fonctions de la structure. Cette dernière est employée non plus seulement comme un élément de l'esprit, mais également comme le moyen de renforcer et d'expliquer l'expression.

• « Une »

« De même qu'un peintre intelligent distribue les jours de manière que l'œil ne s'attache qu'aux personnages principaux, il faut que dans chaque *action*, tout ce qui ne tient pas à l'objet principal soit placé dans l'ombre, en sorte qu'il ne puisse être aperçu qu'autant qu'il contribue à faire ressortir l'ensemble¹⁴². »

¹⁴⁰ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Troisième entretien », *op. cit.*, p. 1175.

¹⁴¹ HEARTZ, Daniel, *Music in European capitals : the galant style, 1720-1780*, *op. cit.*, p. 817.

¹⁴² SULZER, Johann Joachim, *op. cit.*, p. 161.

L'unité, avant d'être un principe technique, est une pensée sur le drame : « il faut que nous soyons tout entiers à la même chose¹⁴³. » Le drame est la représentation de la position de l'artiste, et chaque élément qui compose l'œuvre doit se reporter à cette position avant même de rendre compte des principes théoriques du théâtre ou de la musique. Chaque élément naît de l'action – la pensée créatrice – et doit, par conséquent, s'y référer. L'article « Intrigue » par exemple, demande justement de dépendre de l'action :

« Elle doit naître du fond du sujet autant qu'il se peut ; car lorsque la fable ou le morceau d'histoire que l'on traite, fournit naturellement les incidens et les obstacles qui doivent contraster avec l'action principale, qu'est-il besoin de recourir à des épisodes qui ne font que la compliquer, ou partager et refroidir l'intérêt¹⁴⁴ ? »

L'action rejette ce qui lui est étranger, à l'image du coup de théâtre qui, en cette seconde moitié du XVIII^e siècle, n'a pas bonne presse. Dans l'article « Intrigue », l'auteur note :

« Dans la chaleur de la représentation ces surprises multipliées plaisent pour un moment, mais à la discussion on sent qu'elles accablent l'esprit, et qu'on fond le poète ne les a imaginées que faute de trouver dans son génie les ressources propres à soutenir l'action de sa pièce par le fond même de sa fable¹⁴⁵. »

Diderot également se positionne contre la technique du rebondissement au nom de la simplicité d'action, et par là même, au nom de l'unité : « Que les artistes se félicitent tant qu'ils voudront du talent d'arranger de pareilles rencontres ; j'y trouverai de l'invention, mais sans goût véritable. Plus la marche d'une pièce est simple, plus elle est belle¹⁴⁶. » Le goût dès lors ne se limite plus aux usages validés par la mode. Fruit de l'essence créatrice de l'homme, il désigne un repère universel.

Enfin, l'unité tend, elle aussi, à questionner les notions de caractère et d'expression. Les positions de Rousseau et de Gluck en sont une illustration. Olivier Pot oppose « l'unité de contraste » souhaitée par Rousseau dans les *Fragments sur l'Alceste*, à « l'unité de fond¹⁴⁷ » de la musique de Gluck. Les deux hommes souhaitent que l'unité soit guidée par l'expression.

¹⁴³ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Premier entretien », *op. cit.*, p. 1132.

¹⁴⁴ Non signé, « Intrigue », *op. cit.*, p. 846.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Premier entretien », *op. cit.*, p. 1139.

¹⁴⁷ POT, Olivier, « Lettre à M. Burney et Fragments d'observations sur *l'Alceste* de Gluck, Extrait d'une réponse du petit faiseur sur *l'Orphée* de Gluck », dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1995, tome V, p. CCV-CCXXXII, p. CCXXIV.

Mais « l'unité de contraste » de Rousseau définit une expression par les nuances qui opposent les différentes situations du drame, alors que « l'unité de fond » de Gluck tente de faire d'une expression l'élément vivant et autonome de l'action. Le débat sur la variété d'expression ne fait alors que contourner le principal problème qui revient à savoir si l'expression constitue le noyau ou le résultat de l'action. En cela, Gluck est plus proche de Chastellux que de Rousseau. Le marquis traduisant Algarotti écrit en effet :

« Où avez-vous pris que vous êtes obligé de rendre en détail le sens de chaque parole ? Ne devez-vous pas plutôt faire attention à la signification générale de l'objet que vous représentez, et à l'ensemble qui doit en résulter dans l'esprit des Auditeurs ? Tâchés de mettre de la variété dans votre style Musical ; c'est une loi dont vous ne pouvez vous exempter. Mais sçachez que cette variété provient des différentes modifications du même sujet, et non des traits qui s'appliquent à chacune de ses parties, sur-tout lorsqu'ils sont incompatibles, étrangers, ou mal amenés¹⁴⁸. »

Un des commentaires sur l'*Iphigénie en Tauride* écrit au lendemain de sa création exprime assez bien, en filigrane, la recherche d'unité de ton :

« Le Poème est de M. *Guillard*. L'Auteur a eu en vue de ne point s'écarter du genre tragique, et nous croyons devoir le louer de n'avoir introduit dans son sujet aucun épisode étranger. L'intérêt roule uniquement sur l'état malheureux où se trouvent *Oreste et Pilade*, sur l'amitié connue de ces deux Héros, sur le contraste du caractère noble et tendre d'*Iphigénie* avec le cruel ministère dont elle est chargée, et enfin sur la manière dont est ménagée la reconnaissance du frère et de la sœur. Les Chœurs, si nécessaires au Spectacle pour la pompe du Théâtre et les effets de Musique, ont été jusqu'à présent presque toujours défectueux, en ce qu'ils retardoient l'action et refroidissoient l'intérêt. M. *Guillard*, qui a puisé son sujet chez les Grecs, a suivi leur manière. Les femmes Grecques, Prêtresses sous Iphigénie, partagent ses fonctions, ses sentimens, son respect pour la famille d'Agamemnon, et sont ses seules confidentes¹⁴⁹. »

Gluck se positionne face aux croisements des notions d'action, de simplicité et de sentiment. Concision et refonte permettent tout particulièrement à deux formes d'émerger : l'air court et la scène. L'air court, en tant que spécialité gluckiste¹⁵⁰, tente de trouver une

¹⁴⁸ ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. François-Jean de Chastellux, p. 42. Navarre traduit : « On ne doit pas exprimer le sens individuel des mots, mais le sens général de celles-ci [ceux-ci ?] ; la variété doit naître des variations diverses d'un même sujet et non de choses qui s'y raccrochent et qui lui sont étrangères ou contraires. », dans Algarotti, Francesco, *op. cit.*, trad. Jean-Philippe Navarre, p. 111. Nous avons déjà utilisé cette citation dans le deuxième chapitre mais en se limitant à la première partie de la phrase. Dans la seconde section, nous pouvons observer que Chastellux prend une certaine liberté avec le texte d'Algarotti.

¹⁴⁹ Non signé, « Annonce de l'opéra d'*Iphigénie en Tauride* de M. le chevalier Gluck », *MR*, p. 427-429, p. 427. Article inséré dans le *Journal de Paris*, le 19 mai 1779.

¹⁵⁰ HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 52.

forme malléable, capable de définir le caractère d'un personnage tout autant que de souligner une situation particulière. La scène également propose des solutions dans cette redéfinition d'une action concise, expressive et unitaire. De même que Sulzer balance entre deux types d'action, Gluck présente plusieurs principes de scène.

A. Air court

« En tant que moyen de présentation clairvoyante du personnage et de contribution vers un déroulement rapide de l'action, l'air court faisait partie des plus grandes réalisations de Gluck ; de nombreuses influences se retrouvaient dans cette évolution, mais le résultat était une expression personnelle parfaitement adaptée aux procédés dramatiques de Gluck – et c'est peut-être uniquement pour cela qu'il semble avoir disparu avec lui.¹⁵¹. »

La présentation de l'air court par Howard définit clairement les éléments importants de cette forme. L'air court témoigne d'une pensée sur l'action. Plus précisément, il souligne la volonté de présenter une action mobile et parfaitement adaptée aux situations représentées. À l'échelle de l'œuvre « réformée », Howard considère que ce type d'air n'arrive qu'à partir d'*Iphigénie en Aulide*. *Orfeo* contient bien sûr des airs courts, mais ils proviennent avant tout du sujet et de la nature du personnage¹⁵². D'un autre côté, Rushton nous rappelle à quel point les deux *Iphigénie* diffèrent dans leur traitement du récit et de l'air, *Iphigénie en Tauride* préférant notamment l'arioso à l'air court¹⁵³. Dépendant du drame plutôt que de considérations musicales d'une part, se transformant au fil des tragédies parisiennes d'autre part, l'air court protéiforme reste difficile à définir. Les catégories que nous proposons de présenter relèvent donc de notre analyse et peuvent donner lieu à discussion.

En termes d'influences, Howard rapproche l'air court de l'opéra français. Dans *Iphigénie en Aulide*, il s'agirait pour Gluck d'assimiler les codes de la tragédie-lyrique, de la même manière qu'il a toujours su prendre en compte les souhaits du public pour assurer le succès de ses œuvres. Cette influence française proviendrait du travail avec Calzabigi. Dans ce cas, il s'agirait moins de modèles formels que d'une pensée dramatique plus générale,

¹⁵¹ « As a medium for lucid exposition of character and a contribution towards faster-moving action, the small aria was among Gluck's greatest achievements; many influences worked towards its evolution, but the result was a very personal idiom, superbly suited to Gluck's dramatic methods – perhaps uniquely so, for it seems to have died with him. », *ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 49.

¹⁵³ RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 48.

englobant d'autres éléments tels que le chœur ou le ballet¹⁵⁴. Cela dit, Brown apporte d'autres clés pour la compréhension de l'influence française. Il explique notamment que Gluck construit les airs de ses opéras-comiques à partir de vaudevilles français¹⁵⁵. Le modèle français n'est ici ni imité, ni dépassé, mais fidèlement reproduit. On ne peut s'empêcher de penser que ce contact direct avec l'écriture française enseigne une connaissance plus profonde que ce que la simple imitation peut produire. Howard relève bien sûr l'influence de l'opéra-comique sur la formation des airs courts¹⁵⁶, sans pour autant s'intéresser à la méthode d'imitation employée. Elle note seulement que les airs courts des tragédies sont de nature différente de celle des opéras-comiques. Mais en dehors de cette différence de genre, il n'empêche qu'ils sont reliés l'un à l'autre par un lien qui dépasse l'imitation. Gluck cherche ici à assimiler plutôt qu'à copier. Enfin, Brown explique qu'avec le *Diable à quatre*, Gluck découvre comment exprimer le plus d'éléments avec le moins de matériel possible¹⁵⁷. Cette fois-ci, l'influence se caractérise par l'assimilation d'une pensée dramatique plutôt que technique. Ce contact avec l'opéra français est des plus importants, s'inscrivant aux antipodes de ce que l'*opera seria* avait pu jusqu'alors lui enseigner. L'influence française est celle d'une pensée multiple, entre genre sérieux et genre comique, entre concession, imitation, et assimilation. Dès lors, la construction de l'air court ne peut se manifester à travers un modèle unique. Pensée plutôt que technique formelle, l'air court s'épanouit comme un nouveau genre dans lequel les influences fondues et métissées n'apparaissent que de façon lointaine.

L'air court, par son refus de se limiter à une forme fixe, parcourt l'ensemble des opéras français de Gluck. Il se retrouve sous des formes variées, utilisé par différents types de personnages et servant une pluralité de situations. Il se fait l'expression du divertissement en un tableau plaisant et pittoresque. Il sert également la peinture de certains personnages, à savoir ceux pour qui le grand air est inaccessible, et ceux qui, comme Iphigénie (*Iphigénie en Aulide*), tentent de peindre le caractère en construction de l'innocente sacrifiée. Inclus dans les organisations scéniques enfin, l'air court sert l'émergence d'une progression d'ensemble tout autant que la diversité des écritures de la scène.

¹⁵⁴ HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁵ BROWN, Bruce Alan, *op. cit.*, p. 208.

¹⁵⁶ Howard note d'ailleurs, à juste titre, que « thus the short arias in the reform operas, while having the apparent simplicity and proportions of those from the *opéras-comiques*, are in reality a different genre. », dans HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 49. Nous traduisons : « Ainsi, les airs courts dans la réforme, bien qu'ils semblent avoir la simplicité apparente et les proportions de ceux des opéras-comiques, sont en réalité d'un genre différent. ».

¹⁵⁷ BROWN, Bruce Alan, *op. cit.*, p. 229.

1. Divertissement

Les airs courts présents dans les divertissements servent de peinture pour l'atmosphère générale de l'œuvre. Apprêté, élégamment laconique et lisible dans *Iphigénie en Aulide*, l'air court devient pittoresque et sensuel dans *Armide*, dramatique et développé dans *Écho et Narcisse*.

L'air gracieux « Achille est couronné » chanté à la scène 2 de l'acte II d'*Iphigénie en Aulide* par une Grecque, présente un air de forme binaire à reprises accompagné par le simple quatuor à cordes. Les deux sections principales « A » et « B », de même taille, se découpent en deux sections de quatre mesures chacune. Alliant organisation et concision, les deux parties s'appuient sur des schémas simples et assez similaires (cf. tableau n°4). Dans les quatre premières mesures, chacune des deux sections déroule un enchaînement type (I, IV, V, I pour « A », I, II, V, I, V pour « B »). À l'intérieur de cette première carrure, les deux premières mesures recherchent l'appui sur le premier temps de la deuxième mesure par le biais d'une appoggiature aussi tendre qu'attendue. La deuxième incise de deux mesures propose une accélération mélodique à travers l'apparition de mouvements conjoints en croches. Leur seconde carrure de quatre mesures tente d'élargir le discours. Celle de « A » met en place un jeu d'imitation quand celle de la section « B » préfère jouer sur l'épanouissement vocal. Enfin, leurs secondes sections se rejoignent sur le fait qu'elles s'ouvrent toutes deux par un mouvement conjoint ascendant de trois croches donné en levée. Cela ne fait pas pour autant de cette cellule un motif : Gluck ne fonctionne ici qu'à partir de formules mélodiques. Le motif réclamerait un travail de développement quand l'air semble vouloir se limiter ici à l'observation d'un langage plaisant et frais, quasi artificiel. Le recours au discours galant sert d'une part un divertissement solennel et froid, d'autre part un décor grec tel qu'on le trouve chez Joseph-Marie Vien par exemple. Il faut dire que le mariage entre Iphigénie et Achille n'est qu'un simulacre. Il ne rend la situation que plus amère et achève de peindre l'atrocité du mensonge d'Agamemnon.

Forme	Nombre de mesures	Parcours harmonique	Remarques
A1	4	Enchaînement type, cadence fermée	Deux incisives. L'une recherche l'appui de l'appoggiature, l'autre la souplesse mélodique par l'accélération rythmique
A2	4	Alternance V-I, cadence ouverte	Jeux d'imitation entre la voix et les premiers violons, puis formule cadentielle
B1	4	Enchaînement type, cadence ouverte	Même fonctionnement que la section « A1 »
B2	4	Deux enchaînements cadentiels donnés à la suite, cadence fermée	Épanouissement vocal par étirement de la tessiture et souplesse des formules mélodiques

Tableau n°4 : Description de l'air d'une Grecque : « Achille est couronné » (Gluck, *Iphigénie en Aulide*, I, 2)

Les airs courts présents dans les divertissements d'*Armide* sont réservés aux démons chargés de se déguiser en nymphes ou en bergers pour séduire et tromper Renaud, le Chevalier Danois et Ubalde. On les trouve tout au long de l'acte IV ainsi que dans la scène 4 de l'acte II. Cette dernière scène présente un traitement plus intéressant de l'air court par rapport à un acte IV qui hésite trop entre le divertissement pur et l'intérêt du drame. La scène 4 de l'acte II utilise deux airs courts, à la fois proches et éloignés l'un de l'autre. La scène s'ouvre sur une Naïade, « Au temps heureux où l'on sait plaire », avant de laisser la place à un chœur et danse « Ah ! quelle erreur ». Une bergère poursuit avec l'air « On s'étonnerait moins », puis le chœur précédent est offert à nouveau. La scène suit fidèlement le livret de Quinault et tente de construire une atmosphère intime, sensuelle, et intensément enchantée. Ainsi, elle sert le divertissement sans oublier qu'il s'agit d'un piège tendu par Armide et Hidraot. Gluck nous donne à entendre un stratagème délicieux.

Les deux airs courts chantés par la naïade et la bergère proposent une réflexion sur la forme. Il s'agit de faire accéder la structure à l'expression d'une séduction. Plus précisément, la forme participe à la peinture d'un cadre dont les caractéristiques idyllique, touchante et pittoresque sont moins des éléments de décor que les spécificités dramatiques du piège tendu à Renaud. Le premier air y parvient par l'ajout de deux coryphées. Absents du livret de Quinault¹⁵⁸ et de la partition de Jean-Baptiste Lully¹⁵⁹, ils servent de leurre dans la

¹⁵⁸ QUINAULT, Philippe, *Armide*, livret, Paris : Pierre Ribou, 4/1713 (éd. orig. 1686), p. 27.

construction formelle de l'air. Et c'est ce leurre structurel qui va permettre l'expression d'une fausse sensualité. Le texte de Quinault suit une forme ABA. Gluck conserve la structure proposée simple et lisible, mais ce n'est que pour mieux cacher le jeu intéressant de dynamiques qui construit la structure interne de l'air. La stabilité rythmique est rapidement installée par la cellule chorégraphique et obsessionnelle de barcarole. Mais à cette conduite circulaire et immuable s'oppose la nonchalance exercée par les phénomènes d'écho reproduits par les coryphées en fin de phrase. Par ailleurs, Gluck se sert des coryphées dans le but de donner une illusion de clarté formelle. Les échos articulent les phrases entre elles et confirment un système de carrures stables en fonctionnant sur des groupements de deux mesures. Pourtant, les phrases observées sans les échos témoignent d'une gestion irrégulière des carrures. La première phrase, de cinq mesures, se construit par exemple à partir d'un groupement de trois, puis d'un groupement de deux mesures. Plus complexe, la première phrase de la section « B » (« Pourquoi dans ces périls ») fonctionne uniquement sur des groupements de trois mesures avant un dernier ensemble de deux mesures dont la soudaine régularité n'est due qu'à l'arrivée prochaine des coryphées. Enfin, une gestion globale des carrures dessine un resserrement des phrases. La section « A » contient dix-huit mesures (9+9), la section « B » dix-sept puis seize, sans compter le fait qu'elles sont séparées par quatre mesures de hautbois. La reprise de la section « A » ramène les dix-huit mesures puis une ritournelle orchestrale de quatre mesures (*cf.* tableau n°5).

La pensée d'une forme construite à partir d'éléments qui s'opposent, se perturbent ou se compensent atteint les autres paramètres musicaux de l'air. La ligne vocale présente une certaine pauvreté mélodique – obsession rythmique, platitude des formules, absence de caractérisation de la tessiture. Elle est en revanche compensée par la richesse de l'orchestration. L'absence de réelle modulation trouve elle aussi un substitut. Les aménagements du rythme harmonique en effet prennent en charge le pouvoir structurant du parcours tonal. La section « B », qui devrait être franchement modulante, renouvelle l'énergie du discours en rompant les balancements de la section « A » et en favorisant des suspensions harmoniques. Gluck met en place une pédale de dominante et une hésitation dans le ton de la dominante.

L'air de Lully ne s'inscrit pas dans la même démarche (*cf.* tableau n°5). Il s'intéresse moins à peindre un décor étonnant qu'à l'expression sensuelle du moment. L'air, également

¹⁵⁹ LULLY, Jean-Baptiste, *Armide*, partition complète, Paris : Christophe Ballard, 1686, p. 87-89.

de forme ABA, déroule une ligne vocale d'une grande richesse mélodique et la renforce par un accompagnement soutenu des cordes. La naïade utilise une tessiture large, se contenant dans le medium de la voix pour la section « A » et réservant l'aigu pour la section « B ». L'harmonie s'aligne sur les dynamiques de la ligne vocale, utilisant le ton de *sol* mineur pour la première partie, et un parcours modulant pour la seconde (relatif majeur, dominante du relatif, relatif de la dominante du relatif). Les deux compositeurs se retrouvent cependant dans la mise en forme d'un temps varié. Mais lorsque Gluck tente de superposer les différentes directions dramatiques, Lully préfère la juxtaposition. Le temps souple et stable de la première section s'oppose au temps plus dramatique et de plus en plus intérieur – parcours tonal toujours plus resserré sur lui-même – de la deuxième partie.

Version Lully			Version Gluck	
Nombre de mesures	Parcours tonal	Sections	Découpage des mesures	Parcours harmonique
6	<i>Sol</i> mineur	A1	3+2(+2+2) ¹⁶⁰	Balancement I-V
		A2	2+3(+2+2) ¹⁶¹	Balancement I-V
6	<i>Si</i> bémol majeur et <i>fa</i> majeur	B1	3+3+3+2(+2+2+2), puis 4 mesures de ritournelle au hautbois	Développement de l'importance habituellement accordé à la dominante dans une section centrale : pédale de dominante, puis hésitation entre la modulation franche à la dominante et la demi-cadence
4	<i>Ré</i> mineur	B2	2+2(+2+2)+2+2(+2+2), puis 4 mesures de ritournelle à la flûte	Pédale de tonique pour rétablir la tonalité, puis reprise du balancement I-V

¹⁶⁰ Entre parenthèses sont contenues les mesures des échos des coryphées.

¹⁶¹ Ici le découpage est un peu arbitraire car le tuilage des échos des deux coryphées peut donner lieu à plusieurs analyses possibles.

6	Reprise exacte de la section A	A	Reprise exacte de la section A, suivie de 4 mesures de ritournelle orchestrale
---	--------------------------------	---	--

Tableau n°5 : Comparaison de l'air d'une Naïade : « Au temps heureux où l'on sait plaire » entre les versions de Lully et de Gluck (*Armide*, II, 4)

L'air de la bergère « On s'étonnerait moins » séduit lui aussi par la duplicité formelle. Mais contrairement au premier air, le leurre apparaît à l'échelle de la forme même. Gluck met en place un jeu sur la forme rondeau :

Forme musicale	A	B	A	C	A
Forme littéraire ¹⁶²	A	B	C	D	C

Tableau n°6 : Comparaison entre le découpage littéraire et musical de l'air d'une Bergère « On s'étonnerait moins » (Gluck, *Armide*, II, 4)

L'impression de tourner en rond donnée par la ligne mélodique du premier air se trouve désormais dans la forme même. Cette impression de vertige labyrinthique – puisque la forme n'est pas aussi régulière qu'il y paraît – est d'ailleurs assez fréquente dans l'œuvre de Gluck. On la retrouve par exemple à la fin de l'acte II d'*Iphigénie en Tauride*, lorsqu'Iphigénie et les prêtresses rendent un dernier hommage à Oreste. La forme épouse, comme ici, un rondeau irrégulier.

La structure générale du refrain de la bergère est très proche de l'écriture de l'air court observé dans *Iphigénie en Aulide*. La première carrure de quatre mesures s'organise sur un enchaînement type. Elle est réglée au milieu par une appoggiature sur le premier temps de la deuxième mesure. Les quatre mesures suivantes déploient une courbe plus souple pour guider l'auditeur jusqu'à la cadence. Après la répétition des huit premières mesures, le deuxième matériau s'organise, lui aussi, comme les secondes sections de l'air de la Grecque. Le discours et les proportions s'élargissent. De même, cette seconde partie débute par un mouvement ascendant et conjoint de trois notes en levée. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que Gluck établit un langage spécifique au divertissement, mais plutôt de penser qu'il réemploie – certainement malgré lui – les conventions de l'écriture galante. Si Gluck utilise ces codes, c'est en partie parce qu'il semble se désengager des airs de divertissement. Cependant, il s'agit moins d'un manque d'intérêt que d'une volonté de signifier ce qui tient du drame de ce

¹⁶² A : On s'étonnerait moins que la saison nouvelle / Revint sans amener les fleurs et les zéphirs

B : Que de voir de nos ans la saison la plus belle // Sans l'Amour et sans les Plaisirs

C : Laissons au tendre Amour la jeunesse en partage ; / La Sagesse a son temps, il ne vient que trop tôt :

D : Ce n'est pas être sage, / D'être plus sage qu'il ne faut.

qui tient du divertissement par une différence d'intention et d'investissement en termes de génie. Le génie dramatique donne les directions du divertissement, et l'artisan les met en place. Dès lors, un même modèle peut générer différents divertissements. Seul l'habillement de l'air est modifié, en accord avec le décor général de l'œuvre d'une part, et les directions dramatiques du moment d'autre part.

Enfin, il nous semble important de souligner que Gluck construit son air à l'opposé des solutions choisies par Lully. Le compositeur de Quinault considère les deux strophes du livret comme deux airs potentiels. Ils sont donc séparés par une pièce instrumentale et n'utilisent pas le même matériau musical. Par ailleurs, Lully appuie la première phrase de chaque air quand Gluck porte de l'intérêt à la deuxième partie de chaque section¹⁶³ :

Lully	Gluck
AAB	abb ¹⁶⁴
	cdd'
CCD	abb
	ef
	abb

Tableau n°7 : Comparaison du découpage structurel de l'air d'une Bergère : « On s'étonnerait moins » entre les versions de Lully et de Gluck (*Armide*, II, 4)

L'air de la bergère valide le jeu sur les structures observé avec l'air précédent tout en confirmant qu'une pensée génératrice plus globale sert l'ensemble des airs courts insérés dans les divertissements. Il faut également mentionner que si l'on compare les versions de Lully et de Gluck, l'air du compositeur allemand semble proposer une version plus développée. L'expression d'*air court* est ici moins une notion de durée que de pensée concise et immédiate.

L'utilisation de l'air court dans les divertissements d'*Écho et Narcisse* présente d'autres particularités. Puisqu'il s'agit d'une pastorale, l'énergie du divertissement devient principale dans la gestion de l'œuvre. Les airs sont de deux espèces. Une première catégorie comprend des airs de structure simple (binaire à reprises, ou de type AAB), de mesure plutôt

¹⁶³ Un peu d'ailleurs comme il soulignait la fin des phrases de l'air précédent en faisant intervenir un phénomène d'écho.

¹⁶⁴ Nous utilisons les lettres du découpage littéraire pour la version Lully (la musique s'alignant sur le découpage du texte), et les lettres de la structure musicale pour la version Gluck.

ternaire et d'écriture dépendant de la formule. On peut compter l'air de l'Amour « Aimables plaisirs » dans le prologue ou l'air d'Églé « Écho par un charme innocent » (I, 1). Une deuxième catégorie rassemble des airs plus construits provenant souvent d'emprunts. L'écriture musicale, plus étoffée, est plus virtuose. Ces airs voisinent avec le grand air, mais leur aspect simple et souvent peu consistant nous enjoint à les classer dans la catégorie des airs courts. L'air d'Églé « Vous différez nos jeux » (I, 5) emprunté à *La Danza*, se trouve être dans ce cas. Le recours à ce que l'on pourrait nommer l'ariette advient donc non pas lorsque Gluck compose ses tragédies lyriques, mais au moment où il s'intéresse au genre plus périphérique de la pastorale. Étonnamment, Johann Christian Bach adopte le schéma inverse en utilisant, à l'instar de Rameau, l'ariette pour le grand genre sérieux. Dans *Amadis de Gaule*, les interventions du coryphée à la fin des actes II (II, 4 : « Venez dans de plus doux aziles ») et III (III, 7 : « Jeunes cœurs que l'amour engage ») se souviennent des démonstrations vocales brillantes employées dans le genre de l'*opera seria*. Par rapport à Gluck, Bach assume davantage l'écriture italienne. L'utilisation décomplexée de la virtuosité est dès lors plus convaincante que le retour timide et tiède de la démonstration vocale dans le cadre peu valorisant et trop fragile de la pastorale.

La virtuosité d'*Écho et Narcisse* est cependant moins convoquée dans le but de s'inscrire dans la tradition ramiste, que de tenter de diversifier le langage. La pastorale réclame une présence forte du divertissement, et Gluck cherche à en multiplier les possibilités. Il semblerait donc que Gluck façonne ici son langage dans un souci de souplesse dramatique. Dans *Iphigénie en Aulide* et *Armide*, le divertissement se définit en opposition au langage de l'action d'une part, pour la caractérisation des atmosphères d'autre part. L'air de la Grecque renforce la peinture d'un peuple de fiers guerriers, les airs de la naïade et de la bergère décrivent un lieu enchanté et sensuel. Cependant, malgré le soin apporté à l'identité de chaque pièce, les airs courts des divertissements dépendent d'un même langage, froid, maniéré et quelque peu aseptisé. Ils n'ont pas pour fonction de faire accéder leur personnage à une forme de vie et doivent se limiter à la représentation d'un tableau, ou, pour reprendre l'image de Sulzer, de renforcer l'éclairage des personnages principaux¹⁶⁵. De même que le

¹⁶⁵ « De même qu'un peintre intelligent distribue les jours de manière que l'œil ne s'attache qu'aux personnages principaux, il faut que dans chaque *action*, tout ce qui ne tient pas à l'objet principal soit placé dans l'ombre, en sorte qu'il ne puisse être aperçu qu'autant qu'il contribue à faire ressortir l'ensemble. », dans SULZER, Johann Joachim, *op. cit.*, p. 161.

geste est subordonné à la musique¹⁶⁶, l'écriture galante et chorégraphique de ces airs courts est au service du reste du drame.

2. Peinture psychologique

Avant d'ouvrir ce passage destiné à démontrer les facultés de l'air court à peindre la psychologie des personnages, il faut s'arrêter un instant sur l'idée de caractère du personnage. Pour Sulzer, le caractère, « c'est ce qui constitue le propre d'une chose, et qui la distingue des autres choses de la même espèce¹⁶⁷. » Le caractère représente, que l'on soit au théâtre ou à l'opéra, ce qui donne l'identité au personnage, et ce qui le rend unique par rapport aux autres. La définition proposée par Sulzer est somme toute assez proche de la conception que l'on peut se faire du caractère quelques décennies auparavant. L'article de Sulzer recoupe même l'article « Caractere dans les personnages¹⁶⁸ » de l'*Encyclopédie* sur plusieurs critères. Comme de nombreux principes qui soutiennent les réformes souhaitées pour le drame, quel qu'il soit, dans les années 1750, le caractère du personnage est pensé, dans l'*Encyclopédie* comme dans le *Supplément à l'Encyclopédie*, en fonction des idées d'unité, de force et de vraisemblance.

« Unité » signifie qu'un personnage ne doit bénéficier que d'une seule et unique passion : le caractère du personnage « est l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages, qui est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions ; par exemple, l'ambition dans César, la jalousie dans Hermione, la probité dans Burrhus, l'avarice dans Harpagon, l'hypocrisie dans Tartufe, etc¹⁶⁹. » Du Roulet rappelle, plus spécifiquement pour le drame lyrique, le besoin de concentrer le personnage sur un seul état : « je crois que le Poète lyrique ne peut pas trop s'appliquer à amener, à produire des situations variées qui changent l'état des personnages¹⁷⁰ ». Quant aux raisons qui poussent les poètes à ce besoin d'unité du caractère, Sulzer propose cette explication :

¹⁶⁶ « La Danse proprement dite, est l'art de former avec grace et mesure tous les mouvemens que la Musique commande. », dans CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 124.

¹⁶⁷ SULZER, Johann Georg, « Caractere » (*Beaux-Arts*), *Supplément à l'Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 2/4, p. 230-233, p. 230.

¹⁶⁸ Non signé, « Caractere dans les personnages », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*, vol. 2/17, p. 667-668.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 667.

¹⁷⁰ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéras*, *op. cit.*, p. 12.

« Le poète épique a la facilité de développer en entier le *caractere* de ses principaux personnages ; par le nombre et la diversité des événemens, des incidens et des personnes que l'étendue de son action lui permet d'introduire ; le poète dramatique au contraire, dont l'action est restreinte à un objet précis, ne peut peindre le *caractere* des hommes que par quelques traits singuliers de leurs vertus, de leurs vices ou de leurs passions. Il est rarement possible, dans un tems aussi court que celui auquel l'action du drame est bornée, et dans un événement unique, de faire connoître le *caractere* entier d'un personnage¹⁷¹. »

Les gens de lettres de l'*Encyclopédie* tout comme leurs héritiers de la décennie 1770 sont également d'accord sur le fait que le caractère du personnage doit être peint avec force. On peut lire dans l'article de l'*Encyclopédie* : « une qualité essentielle au *caractere*, c'est qu'il se soutienne¹⁷² ». Et en dehors de l'intensité intrinsèque au caractère, la force peut également se manifester à partir d'un jeu d'oppositions entre les différents caractères de l'ouvrage :

« Ceux qui different dans les principaux traits sont d'un grand usage, lorsqu'en rapprochant dans d'égaux conjonctures des *caracteres* opposés, on les fait contraster. Ce contraste fait ressortir chaque *caractere* avec d'autant plus de force, qu'on place un sournois, à côté d'un homme franc et ouvert ; un téméraire, un emporté, à côté d'un homme prévoyant et circonspect ; il n'est pas douteux que toutes les démarches de l'un frapperont d'autant plus, qu'on les comparera aux procédés de l'autre¹⁷³. »

Cette règle semble devoir être respectée avec d'autant plus d'attention dans le drame lyrique. Du Roulet explique : « J'ai cru remarquer que l'expression musicale étant plus prononcée que celle de la déclamation ordinaire, elle avoit besoin de contrastes plus marqués pour éviter de paroître monotone¹⁷⁴. »

Enfin, le caractère des personnages se doit d'être vraisemblable, c'est-à-dire tiré de la nature. Les deux articles de l'*Encyclopédie* et du *Supplément à l'Encyclopédie* dressent l'inventaire dès lors des critères qui définissent le caractère et qui permettent surtout de le comprendre tel qu'il fonctionne chez l'homme. Dans l'article non signé de l'*Encyclopédie*, le caractère est défini à partir de trois critères principaux. Il dépend tout d'abord des « caracteres generaux » et des « caracteres particuliers », c'est-à-dire des caractéristiques humaines, universelles et des données variables selon les époques et les géographies. Un troisième

¹⁷¹ SULZER, Johann Georg, « Caractere », *op. cit.*, p. 230.

¹⁷² Non signé, « Caractere dans les personnages », *op. cit.*, p. 668.

¹⁷³ SULZER, Johann Georg, « Caractere », *op. cit.*, p. 232.

¹⁷⁴ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéras*, *op. cit.*, p. 16-17.

critère, essentiel, définit l'aspect le plus singulier du personnage¹⁷⁵. Pour Sulzer, un bon caractère s'établit également à partir de trois éléments : « 1°. D'être bien décidé. 2°. D'être psychologiquement bon, c'est-à-dire, d'être vrai, et existant dans la nature. 3°. De n'être pas de la classe la plus commune¹⁷⁶. » Plus loin, Sulzer énonce trois autres critères qui engendrent les modifications du caractère : « Trois genres différens de circonstances concourent à modifier le *caractere*. D'abord la nation et le siecle ; ensuite l'âge, la maniere de vivre et le rang ; enfin le génie, le tempérament, en un mot l'individuel; l'influence de ces trois causes doit donc se faire sentir toutes les fois que le *caractere* se développe¹⁷⁷. »

Le caractère du personnage se définit donc à partir d'une seule passion, forte, et opposée à celle des autres personnages. Il se construit à travers une observation précise et rigoureuse de critères qui concourent à sa vraisemblance. Cela dit, le point le plus important réside dans le fait que l'article de Sulzer semble indiquer un changement d'orientation dans le traitement du caractère :

« Il faut pour cet effet qu'il [le créateur] soit doué d'un esprit d'observation très-pénétrant ; qu'il ait à l'égard des objets visibles, ce qu'on nomme le *coup-a oeil du peintre* ; et qu'à l'imitation de ce dernier, il sache saisir rapidement les traits essentiels d'un objet, et les exprimer avec vérité. C'est dans cette habileté que semble consister le génie propre aux beaux-arts ; le don de bien saisir les *caracteres* est peut-etre la marque la plus sûre du génie d'un artiste¹⁷⁸. »

Sulzer décrit ici le changement d'approche de l'artiste, expliquant que le créateur ne tente plus de travailler sur la représentation forte et expressive d'un caractère, mais qu'il souhaite plutôt livrer le caractère lui-même. On glisse alors d'un travail sur l'expression à une recherche autour de la sensibilité. Le caractère cesse d'être l'élément grâce auquel l'action peut se dérouler, il est l'action elle-même. Snyders note justement le lien qui s'opère entre le changement du personnage et l'action :

« Quelle est la condition pour que les personnages de l'Opéra deviennent ainsi des personnes ? c'est que l'argument de l'Opéra constitue une action effective, intéressante et valable en elle-même,

¹⁷⁵ Non signé, « Caractere dans les personnages », *op. cit.*, p. 667.

¹⁷⁶ SULZER, Johann Georg, « Caractere », *op. cit.*, p. 231.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ SULZER, Johann Georg, « Caractere », *op. cit.*, p. 230.

qu'elle soit présentée dans son unité, que tous les moments, tous les détails soient justifiés par rapport au dessin de l'ensemble : alors la musique peut devenir totalité, développement continu¹⁷⁹. »

C'est peut-être en cela que Nicolas-François Guillard parvient à un livret plus convaincant que ceux réalisés par du Roullet. Le bailli s'inscrit dans une filiation qui observe la terreur et la pitié comme les règles de l'expression tragique quand Guillard, influencé par *l'Iphigénie en Tauride* de Guimond de La Touche (1757), tend à s'éloigner de cette règle dans la mesure où elle installe un intermédiaire – l'observation des sentiments à travers la *Poétique* d'Aristote – entre l'artiste et le sentiment.

D'une manière générale, cette évolution de la pensée rend compte du passage d'une tragédie établie sur une humanité idéale à une humanisation du tragique :

« Parmi la grande variété d'objets dont les beaux-arts s'occupent, les *caracteres* des êtres pensans sont, sans contredit, ceux qui intéressent davantage. L'expression des *caracteres* moraux est la plus importante partie de l'art, et c'est en particulier le premier talent du poëte. Dans les principaux genres de poésie, l'épopée et le drame, ce sont les *caracteres* des personnages qui forment la partie essentielle du poëme. Sont-ils bien dessinés, ils nous mettent en état de lire dans le cœur des hommes, de pressentir l'impression des objets extérieurs sur eux, de prévoir leurs sentimens, leurs résolutions, et de connoître distinctement les ressorts qui les font agir. Les *caracteres* sont proprement le portrait de l'ame, l'objet réel, dont le portrait du corps n'est que l'ombre. Le poëte qui sait tracer avec exactitude et avec force les *caracteres* moraux, nous enseigne à connoître les hommes, et en même-tems à nous bien connoître nous-mêmes. Mais l'effet que des *caracteres* bien dessinés font sur les facultés de notre ame, ne se borne pas à cette connoissance. Car de même que nous partageons la douleur des personnes affligés, nous ressentons aussi tous les autres sentimens, dès qu'on les exprime vivement et dans le vrai. Toute représentation forte de l'état d'une ame, nous fait éprouver aussi sensiblement ce qui se passe en elle, que si la chose se passoit en nous-mêmes. Par-là, les pensées et les sentimens des autres deviennent en quelque maniere des modifications de notre propre etre, nous devenons impétueux avec Achille, prévoyant avec Ulysse, et intrépides avec Hector¹⁸⁰. »

Il ne s'agit plus seulement d'être touché par la représentation de la passion, il faut encore ressentir le sentiment lui-même. Ce passage de l'humanité à l'humain constitue l'évolution la plus essentielle dans la pensée sur le caractère du personnage. Marchal-Ninosque note, à propos du tragique d'Antoine-Marin Lemierre et André Chénier : « Un tragique d'une nouvelle nature, lié au politique, donc à l'humain, qui aurait en somme divorcé

¹⁷⁹ SNYDERS, Georges, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸⁰ SULZER, Johann Georg, « Caractere », *op. cit.*, p. 230.

d'avec la transcendance¹⁸¹. » Honour explique, à propos du *Monument du pape Clément XIV* d'Antonio Canova, qu'« Au lieu des habituelles figures allégoriques baroques, Canova personnifia l'Humilité et la Mansuétude comme des parentes portant le deuil et déplorant la mort du pape dans le silence d'un profond chagrin¹⁸². » Plus loin, il relève que les statues à la gloire d'hommes célèbres ont remplacé les statues célébrant les dieux de la mythologie¹⁸³. La célébration de l'humain favorise une peinture plus fine et plus affirmée de la psychologie du personnage, ainsi qu'un renforcement des pouvoirs moraux de l'art, ce qui ne peut que répondre aux attentes de Gluck. Gotthold Ephraïm Lessing explique dans son *Laocoon* que c'est par une plus grande prise en considération de la nature de l'homme dans ce qu'elle a d'évidence, d'immédiate et de non sophistiquée que le courage peut se développer : « [Le poète] veut nous faire savoir que les Grecs civilisés peuvent seuls être braves sans cesser de pleurer, tandis que, pour rester braves, les Troyens barbares doivent d'abord étouffer toute humanité¹⁸⁴. » Par un contact plus fort et plus direct avec l'individu, Gluck parvient à l'exaltation de la vertu, et par-là même à une certaine forme d'héroïsme.

L'air court semble être la forme la plus appropriée au laboratoire sur le caractère du personnage. Bien que dépendant d'une certaine rhétorique résultant d'une conception fixe – sculpturale pourrait-on dire – de la psychologie des personnages, Gluck s'élance sur le chemin de la prospection sensible de l'homme.

« Dans la réforme, la nouvelle fonction de l'air et la nouvelle richesse de caractérisation vont de pair, car elles proviennent d'un même facteur : l'expansion extraordinaire de l'écriture, de la flexibilité et de l'emploi du récitatif ont donné à l'air une liberté absente depuis Scarlatti, étant donné qu'il ne lui était plus nécessaire d'entreprendre l'entière représentation musicale du drame¹⁸⁵. »

L'air court rassemble d'une certaine façon la fluidité de déclamation du récit et la liberté formelle. Mieux que toute autre forme, il est à même de caractériser la psychologie des personnages.

¹⁸¹ MARCHAL-NINOSQUE, France, « Mourir ou ne pas mourir sur la scène française du XVIII^e siècle », *Travaux de littérature, Les Écrivains devant la mort*, Laurent Versini éd., n°25, Genève : Droz, Paris : Érudist, 2012, p. 267-277, p. 273.

¹⁸² HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 102

¹⁸⁴ LESSING, Gotthold Ephraïm, *Laocoon*, Hubert Damisch éd., Paris: Hermann, 1990 (éd. orig. 1766), p. 46.

¹⁸⁵ « In the reform operas the new function of the aria and the new richness of characterization go hand in hand, for they are both caused by the same new factor : the tremendous expansion of recitative in style, flexibility, and usage gave the aria a freedom it had lacked since Scarlatti, it being no longer required to undertake the entire musical portrayal of the drama. », dans HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 52.

a. Thoas et Oreste : substitut du grand air ou expression particulière ?

L'air court s'intéresse tout d'abord aux personnages noirs ou caractérisés par une certaine violence. Dans ce cas, l'air s'inscrit entre frustration et tension extrême. Les plus beaux exemples se trouvent dans *Iphigénie en Tauride*, au moment où la réappropriation de l'écriture italienne et la maîtrise du langage « réformé » se rencontrent et mettent à jour un langage d'une grande concision et d'une expression intense. L'émergence de ce dernier style donne naissance aux deux airs de Thoas (« De noirs pressentiments » [I, 2], « De tes forfaits la trame est découverte » [IV, 4]), ainsi qu'à certains passages d'Oreste (« Le calme rentre dans mon cœur » [II, 3], « Que ces regrets touchants » [IV, 2]). Concentrons-nous tout d'abord sur le premier air de Thoas. Il n'est pas à proprement parler un air court, mais il est le référent le plus évident – et peut-être le plus réussi – d'un langage dont l'énergie provient d'une frustration des paramètres musicaux et d'une impossibilité de communication (*cf.* tableau n°8). L'air court ne cherche pas à montrer qu'il est une structure adaptée à l'expression traitée. Au contraire, il doit signifier qu'il est un cadre bien trop restreint par rapport à la violence qui habite le personnage.

La mise en place d'une frustration se réalise tout d'abord par la partie de chant. La ligne vocale ne bénéficie pas d'un traitement vocal soigné et ne recherche pas particulièrement à travailler le dessin de ses courbes mélodiques. Que ces rejets dépendent d'un besoin de dépasser le chant ou d'une volonté de refuser l'expression de la colère à la voix, il n'empêche que Thoas, enfermé dans des carrures courtes et rapprochées, ne parvient pas à trouver la formulation vocale capable d'exprimer son angoisse. Contractée et oppressée, la voix se réfugie dans le haut de la tessiture. Conscient de son incapacité à se faire entendre, Thoas s'exprime dans un langage saturé, tentant en vain de développer les rares moyens qui lui sont offerts pour s'expliquer.

Le discours, réduit à sa plus simple expression, laisse apparaître le squelette même de la mélodie. Ce squelette dessine une courbe ascendante et accélérée, soutenant la mise en place d'une tension croissante et exponentielle :

Andante

27

Thoas

De noirs pres-sen - ti - ments mon â - me in - ti - mi - dé - e
de si - nis - tres ter - reurs est sans ces - se ob - sé - dé - e

Exemple musical n°6 : Progression de la première phrase de Thoas dans l'air « De noirs pressentiments » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, Gerhard Croll éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1973, vol. I/9, scène I, 2, p. 67-68, mesures 26 à 35)

Le reste de la mélodie ne sert qu'à habiller rythmiquement cette ligne qui porte en elle-même l'énergie forte et croissante de l'air. D'une certaine manière, cette énergie remplace l'identité motivique. La phrase qui sert de pont (mesures 36 à 46) n'est pas, contrairement à la première phrase, soutenue par une seule direction, c'est-à-dire un squelette unique. Elle déroule plutôt une succession de chocs harmoniques. De cette façon, elle s'aligne sur l'essence même du pont. À la mesure 39 tout d'abord, la voix manifeste l'impact de la modulation en se servant de la sensible. Puis, aux mesures suivantes elle déroule ostensiblement un arpège de septième diminuée avant d'assurer fièrement les contours de la cadence finale. Arrive alors la phrase « B » (mesures 46 à 61) qui, comme la première section, s'unit autour d'un principe constructeur. Gluck a recours ici à une marche harmonique. Bien entendu, toute conception mélodique est laissée à l'écart de la marche. La voix ignore le principe de variation mélodique habituellement utilisé en de pareils cas. Elle se limite à une seule et même formule, quasi *recto tono* et redonnée invariablement pour chacun des termes de la marche. La partie centrale de l'air se déroule selon des procédés proches de ceux du pont. Les mesures 66 à 68 sont d'ailleurs de la même veine que les mesures 37 à 39.

Andante *Sim* *Fa#m*

37

Thoas

Le jour bles - se mes yeux

Violoncelle

1 6 V 7 +

Andante

Thoa
66 *Je ne sais quel - le voix*

Violoncelle
p 1 5 V +6

Exemple musical n°7 : Comparaison entre les formules mélodico-harmoniques du pont et de la section médiane de l'air de Thoas « De noirs pressentiments » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 2, p. 68-69, mesures 37 à 39 ; p. 71-72, mesures 66 à 68)

Si la section médiane utilise un discours varié, constitué d'éléments juxtaposés, c'est en référence à l'énergie plus linéaire et disparate mise en forme dans les sections centrales des airs italiens. La ligne se délite même au point d'abandonner le personnage de Thoas afin de laisser entendre la voix de l'oracle d'*Alceste* aux mesures 72 à 76¹⁸⁶.

Andante

un Dieu infernal
185 *Ca-ron t'ap - pel - le, en-tends sa voix!*

Lento

Thoa
72 *Trem - ble, ton sup - pli - ce s'ap - prê - te!*

Exemple musical n°8 : Comparaison entre les formules utilisées pour signaler la présence d'un oracle (GLUCK, Christoph Willibald GLUCK, *Alceste*, SW, version 1776, Rudolf Gerber éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1957, vol. I/7, scène III, 4, p. 302, mesures 185 à 187 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 2, p. 68, mesures 72 à 76)

La construction mélodique de l'air s'interdit certes l'expression vocale, mais elle n'en oublie pas pour autant son énergie structurelle. Chaque phrase se réalise en fonction de la section à laquelle elle appartient. En effet, les carrures mélodiques s'unissent autour de principes fédérateurs quand les sections transitoires enchaînent de courtes cellules autonomes. L'expression de la frustration ne peut éclore qu'à la condition de parvenir à un équilibre entre pauvreté et sécheresse des formules mélodiques, et mise en place d'une énergie puissante qui cherche coûte que coûte des solutions de formulation et d'énonciation.

¹⁸⁶ La carrure est d'autant plus arrachée à Thoas qu'elle est construite sur une exception harmonique. Elle se fixe sur l'accord napolitain de *do* dièse mineur.

Le récitatif qui précède l'air annonce déjà l'impossibilité de Thoas à se conformer à l'écriture vocale de l'ouvrage. Si Iphigénie bénéficie d'un récit simple, soutenu par un accompagnement continu des cordes, Thoas doit se contenter d'un récit sec, simplement articulé par quelques accords à l'orchestre.

L'orchestre participe beaucoup à l'émergence d'une expression violente, limitée, mais aussi concentrée et intense. L'accompagnement tient en grande partie de l'arioso, tendu, immobile et limité dans son orchestration. Plus particulièrement, la ligne dévastatrice des basses intervenant lors des apparitions de la phrase « B » peint admirablement bien l'intensité de la fragilité à partir d'une apparente force de discours. Car si le motif des basses soutient la voix en enrichissant le timbre grave de la tessiture et en soulignant la ligne mélodique, il la dessert également en intensifiant son aspect élémentaire, rugueux, brutal. On retrouve d'ailleurs le même procédé dans la scène 3 de l'acte II d'*Alceste*, lorsqu'Admète découvre que sa femme s'est sacrifiée pour lui. La frustration du roi venait alors de son impuissance à convaincre son épouse, tout autant que de la culpabilité de la perdre par sa faute.

La structure travaille également sur une certaine forme de raideur capable de peindre le caractère extrême de la situation. La gestion des ritournelles en est une des manifestations. À propos de la ritournelle d'introduction, Marmontel écrit :

« C'est le plus souvent un signal que, dans les Salles d'Italie, le Musicien donne aux loges, pour que l'on vienne entendre l'air. Chez nous les loges ne sont pas des cabinets où l'on s'amuse de toute autre chose que du spectacle ; l'attention est continue ; le signal seroit inutile ; et à moins que la situation ne donne lieu au prélude du chant, ce qui arrive aussi quelquefois, nous le trouverions déplacé¹⁸⁷. »

Pour Marmontel, la ritournelle serait moins un élément musical qu'une articulation scénique, voire pratique. Elle guiderait le spectateur pour une meilleure écoute du drame. Supprimer la ritournelle d'introduction d'un air de nature structurelle italienne¹⁸⁸ reviendrait alors à refuser au personnage l'attention du public. Thoas et l'auditeur sont projetés, sans préparation, dans l'expression du tourment. L'air ne prend pas le temps de se mettre en place, il fait le choix d'une crispation immédiate et continue. Cependant, si Gluck refuse la ritournelle d'introduction c'est aussi parce qu'il n'y a aucun motif à présenter. Par conséquent, les ritournelles centrales et conclusives vont se limiter elles aussi à l'exaltation raide de

¹⁸⁷ MARMONTEL, Jean-François, « Essai sur les révolutions de la musique, en France », *MR*, p. 153-190, p. 184.

¹⁸⁸ L'air de Thoas est en effet proche de la coupe italienne, à savoir celle d'une première section d'*aria da capo* : premier motif – pont – second motif – passage modulant – second motif redonné au ton principal – cadence.

l'accord de tonique. La ritournelle passe alors de repère structurel à repère expressif. Elle se limite à décrire le degré de tension accumulé jusque-là par l'air. D'ailleurs, Rousseau semble *a priori* percevoir cette évolution de nature de la ritournelle. La réécriture de son article « Ritournelle » pour le *Dictionnaire de musique* par rapport à celui de l'*Encyclopédie* le laisse à penser :

« [La ritournelle] est un morceau de symphonie, assez court, qui se met en manière de prélude, à la tête d'un air, dont ordinairement elle annonce le chant, ou à la fin, et alors elle imite la fin du même chant, ou dans le milieu du chant, pour reposer la voix, pour ajouter à l'expression, ou simplement pour embellir la pièce. (...) »

Ritournelle vient de l'italien, et signifie proprement petit retour, *ritornello*¹⁸⁹. »

Dans le *Dictionnaire de musique*, on peut lire :

« Trait de Symphonie qui s'emploie en manière de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant ; ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même Chant ; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la Pièce. (...) »

Ritournelle, vient de l'Italien *Ritornello*, et signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, et presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guère à de simples répétitions ; aussi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli¹⁹⁰. »

L'emploi du terme « trait » à la place de « morceau » semble signifier que la ritournelle perd son autorité. Mais ce désaveu est à mettre en rapport avec l'évolution de la pensée instrumentale. Comme Rousseau l'avoue plus loin, la musique instrumentale est en passe de devenir indépendante. Ainsi, la ritournelle d'un air n'est plus grand-chose par rapport à ce que la musique instrumentale réalise par ailleurs. Dans l'air de Gluck, c'est de façon physique qu'elle se réduit. Cependant, la concision se fait au bénéfice de l'énergie. La perte de considération évoquée du bout des lèvres par Rousseau disparaît au contact du « trait » furieux et violent de Gluck.

La raideur formelle se propage aux autres paramètres musicaux. Le rythme, tant orchestral que vocal, exalte le rythme pointé de façon obsessionnelle. L'écriture harmonique allie elle aussi raideur et expression extrême en concentrant son discours sur la septième diminuée.

¹⁸⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Ritournelle », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, vol. 14/17, p. 302.

¹⁹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Ritournelle », *DM*, p. 419-420.

Cependant, certains mouvements sont insufflés dans l'énergie statique de l'air. La gestion de la phrase « a¹⁹¹ » par exemple semble aller dans ce sens. Évitée lors de la réexposition, son élision engendre à la fois une compression de la réexposition et une possibilité d'épanouissement de la phrase « b ». C'est cet épanouissement qui permet l'émergence de la cadence et de la frénésie qui l'accompagne. Par ailleurs, certaines sections se construisent à partir de carrures de plus en plus courtes. Ainsi, la partie centrale présente trois carrures dont le découpage est respectivement de six, cinq et quatre mesures. Que l'accélération soit pensée ou non par Gluck, elle participe à la relance de l'énergie nécessaire à l'éclosion de la dernière section. Enfin, la réexposition prend ses distances par rapport au parcours harmonique de l'exposition (*cf.* exemple musical n°9). Le premier enchaînement de la phrase « b » de l'exposition s'articulait autour des Ier et IIème degrés de *fa* dièse mineur. Le IIème degré est remplacé par le VIIème degré, hautement plus porteur de tension. De plus, la phrase « b » de l'exposition n'introduisait pas de modulation alors que la phrase « b » de la réexposition insère un emprunt à la sous-dominante. L'espace laissé à la cadence enfin est disproportionné par rapport aux dimensions de l'air. Il investit en quelque sorte l'intégralité de la réexposition, confirmant le fait qu'une tension insoutenable est mise en place dès le début de l'air et qu'elle réclame une résolution à la hauteur de son intensité.

Andante

47 *Fa#m*

Thoas

je crois voir sous mes pas la ter - re s'en-tr'ou - vrir, et l'En - fer

Violoncelle

f I 6 II #6 5 I 6 4

prêt à m'en-glou - tir dans ses a - bi - mes ef - froy - a

IV 6 *ff* VII de V VII de V 7

bles, dans ses a - bi - mes ef - froy - a - bles.

V +4 I 6 IV 5 I 6 V # *f* I 5

¹⁹¹ Nous utilisons ici des lettres minuscules pour affirmer le fait que nous définissons moins des structures que des phrases.

Andante

81 *Sim* *Mim*

Thoas

et les fou-dres d'un Dieu ven - geur sem-blent sus-pen - dus sur ma

Violoncelle

I 5 VII +6 3 V 6 5

Sim

tê - te sem-blent sus-pen - dus sur ma tê - te;

I 5 VII V 6 5

et les fou - dres d'un Dieu ven - geur sem-blent sus-pen - dus sur ma

p I 5 VII +6 3 *sim* *f* V 6 5

tê - te, sem - blent sus - pen - dus sur ma tê - te.

I 5 I 6 4 V 5 4 V #

Exemple musical n°9 : Comparaison entre les phrases « b » de l'exposition et de la réexposition de l'air de Thoas « De noirs pressentiments » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 2, p. 70-71, mesures 47 à 61 ; p. 72-74, mesures 81 à 103)

Gluck pactise ici avec les airs réservés aux personnages sombres des opéras français. Dans la version de 1756 de *Zoroastre*, l'air d'Abramane « Osons achever de grands crimes » (III, 2) rassemble de nombreuses ressemblances avec l'air de Thoas. La forme ABA se construit également à partir d'une section furieuse et mesurée encadrant une section plus récitée. La ritournelle introductive se limite, elle aussi, à l'affirmation de l'accord de tonique, et l'accompagnement met en place la même frénésie rythmique, martelée et obsessionnelle. Le matériel également conduit à quelques ressemblances. Le premier motif est donné sur pédale de tonique, et il est suivi d'une marche ascendante tout aussi systématique que celle de

la phrase « b » de Thoas. Par ailleurs, le rapport qui unit les basses de l'orchestre à Abramane est sensiblement proche de celui qui les allie à Thoas.

L'air de Thoas est bien celui d'un personnage noir. Les codes de l'air sont certes refusés au personnage, mais au profit d'une énergie décuplée. Un équilibre est trouvé entre sécheresse et abondance, entre laideur du personnage et noblesse de son rang. Même si la structure de l'air semble vouloir se rapprocher de l'arioso, elle n'en est pas moins influencée directement des premières sections des *arie da capo*¹⁹². On peut dès lors adapter au personnage de Thoas la pensée d'Isabelle Moindrot à propos de l'*aria da capo* : « [les personnages] disposaient encore de la structure pour comprendre le mystère de leurs émotions¹⁹³. » C'est par cette écriture des extrêmes que Gluck parvient à mettre en place l'énergie de la frustration, l'impossibilité de communication. Calchas et Hidraot bénéficient d'ailleurs d'un langage assez proche de celui de Thoas. Mais le roi de la Tauride reste l'exemple le plus abouti d'une expression qui a ici définitivement rompu les liens avec la vocalité italienne du XVIII^e siècle.

¹⁹² C'est notamment en cela que la sobriété des airs de Gluck ne s'inscrit pas dans l'héritage de Rameau. L'air court de Gluck dépend davantage d'une pensée épurée de l'air italien.

¹⁹³ MOINDROT, Isabelle, « De l'illusion à l'ambiguïté. Réflexions sur la dramaturgie lyrique italienne au XVIII^e siècle », *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe*, Damien Colas et Alessandro di Profio éd., Wavre : Mardaga, 2009, vol. 1/2, p. 239-252, p. 250.

Forme		Paramètres musicaux		
Structure générale	Sections internes	Caractéristiques vocales	Caractéristiques harmoniques	Caractéristiques orchestrales
Exposition	Phrase « a »	Phrase soutenue par des repères formant une ligne ascendante	Pédale de tonique, langage limité aux degrés I et VII	Trémolos aux cordes, tenues sourdes aux cors
	Pont	Mise en valeur de la modulation. Cadence affirmée en fin de phrase	Modulation à la dominante par l'accord de neuvième. Dominante de dominante et sixte augmentée allemande pour la cadence	Disparition des cors, apparition du basson qui double la ligne vocale
	Phrase « b »	Marche, puis formule cadentielle droite et tendue	Exaltation des tensions harmoniques en fin de phrase avec notamment le maintien d'une dominante de dominante sur trois mesures et l'utilisation plutôt rare chez Gluck du +4	Motif d'arpège aux basses, entrée des hautbois et des cors
Ritournelle			Seul accord de tonique	Tutti
Section médiane	Préparation de l'oracle	Mise en valeur de la modulation. Souplesse mélodique pour le renforcement du pathétique	Modulation à la dominante de la dominante	Formule d'accompagnement de la phrase « a », sans les cors
	Oracle	<i>Recto tono</i>	Suspension sur le degré napolitain	Unisson : cordes et cors
	Relance	Mouvement chromatique ascendant	Retour dans la tonalité principale	Accompagnement type phrase « a »

Réexposition	Phrase « b' » ouverte	Retour de la marche de la phrase « b », rapidement conduite vers une formule cadentielle vaillante	Enrichissement de la phrase « b » de l'exposition, notamment par la modulation à la sous- dominante	Accompagnement type phrase « b ». Les cors ne rejoignent l'orchestre qu'au moment de la cadence
	Phrase « b' » fermée	Même carrure mais conclue par une cadence parfaite	Idem, conclusion fermée	Idem. Les cors sont présents dès le début
Ritournelle			Exaltation de l'accord de tonique	Tutti

Tableau n°8 : Description de l'air de Thoas « De noirs pressentiments » (Gluck, *Iphigénie en Tauride*, I, 2)

Oreste, tout comme Thoas, s'inscrit dans un rapport complexe avec le genre de l'air. Il ne parvient que très rarement à exposer ses sentiments autrement que par un langage contraint ou avorté. Oreste emploie dès lors fréquemment l'air court, sans pour autant s'aligner exactement sur le modèle présenté par Thoas. L'air d'Oreste « Que ces regrets touchant » (IV, 2) formule une réponse à la fureur du tyran. Déjà l'air « Le calme rentre dans mon cœur » (II, 3) proposait un apaisement de la forme, mais l'air qui précède le sacrifice va encore plus loin dans le désinvestissement. L'air, très court (onze mesures), fraie avec l'arioso, mais la nature même de son expression le range bel et bien du côté de l'air. Rushton considère que l'air représente chez Gluck l'émotion sous contrôle¹⁹⁴. Or, en déchargeant son frère du poids de la culpabilité, Iphigénie permet à Oreste d'accéder à un stade affectif plus abouti. Nous avons peut-être d'ailleurs affaire au véritable dénouement pour Oreste¹⁹⁵. C'est pourquoi nous pensons que cet instant peut être nommé « air », tandis que, par comparaison, le passage « Quoi ! toujours à mes vœux » (III, 5), pourtant de deux mesures plus long, reste un arioso.

La forme de l'air doit sa concision par la nature relâchée de la structure. Il ne s'agit plus de contraindre, mais au contraire de laisser faire. De cette manière, aucun développement

¹⁹⁴ « For Gluck, at least, aria meant emotion under control, and this applies to short airs, usually complete forms, as well as arias. », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 49. Nous traduisons : « Au moins, pour Gluck, l'air signifiait l'émotion sous contrôle, et cela s'applique aux airs courts, généralement de forme complète, tout autant qu'aux airs. »

¹⁹⁵ Nous souhaitons rapprocher ce moment du dénouement du *Fils naturel* dans lequel la résolution des conflits permet à Dorval de retrouver une certaine forme de lucidité et d'apaisement : « Ah ! Rosalie, je vous reconnais. C'est vous, mais plus belle, plus touchante à mes yeux que jamais ! Vous voilà digne de l'amitié de Constance, de la tendresse de Clairville, et de toute mon estime ; car j'ose à présent me nommer. », dans DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, tome IV, p. 1081-1127, p. 1123, V, 3.

n'est envisagé, ni même aucun retour. L'air, dépourvu d'énergie dramatique, s'éteint. Il se découpe en deux phrases, l'une de cinq mesures, l'autre de six. La première étend une phrase dans la tonalité de *si* mineur – la même que l'air de Thoas. La seconde digresse vers le ton souple de la sous-dominante avant de revenir au ton principal. L'harmonie, détachée des contraintes formelles, est intégralement disponible pour la mise en valeur d'une expression touchante et soutenue. Le premier enchaînement, rompu, annonce déjà un rejet des accords principaux, c'est-à-dire des degrés les plus fermement liés aux définitions des structures. On retrouve l'emploi du napolitain, par deux fois, à la deuxième mesure de l'air et lors du retour du ton principal¹⁹⁶. Le centre de l'air (*cf.* exemple musical n°10) est construit sur un balancement harmonique non moins indécis. La basse semble dessiner un enchaînement VII-I, pendant que les syncopes des premiers violons et de la flûte transforment le VIIème degré en dominante et le Ier en VIème.

Lent

The musical score shows five staves: Flûte, Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Flute part begins at measure 62 and features a melodic line with accents and slurs. The string parts (Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle) provide a harmonic accompaniment with syncopes and slurs.

Exemple musical n°10 : Balancement harmonique de l'orchestre à la fin de la première phrase de l'air d'Oreste « Que ces regrets touchants » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène IV, 2, p. 259, mesures 62 à 64)

L'enrichissement harmonique permis par le laxisme structurel encourage l'épanouissement de la ligne vocale. Dans une tessiture médium et chaude, Oreste peut enfin prendre le temps de construire des phrases. L'invention mélodique semble révéler un langage retrouvé. La ligne se construit sur des mouvements conjoints, étendus et parsemés d'appoggiatures plus expressives que galantes. Étonnamment, l'écriture se rapproche ici de

¹⁹⁶ Le retour du napolitain qui coïncide avec le retour de formules d'appoggiatures des premières mesures tend à dessiner une forme ABA.

celle de Carl Philipp Emanuel Bach. Peut-être est-ce grâce au contact que Gluck entretient avec le poète Friedrich Gottlieb Klopstock qu'il a accès à une certaine idée de l'*Empfindsamerstil*. Le rapprochement avec le style sensible achève de montrer à quel point l'affranchissement d'Oreste passe par l'apaisement de ses sentiments.

Enfin, l'orchestration est pour beaucoup dans l'obtention d'une atmosphère pacifiée. Elle décline une formation plutôt inhabituelle pour Gluck : le quatuor accompagné par la seule flûte. La partie d'alto s'aligne sur celle des basses, et celle de la flûte sur celle des premiers violons, ce qui réduit en fait l'orchestre à trois parties. Autrement dit, Gluck rejette l'orchestration chargée pour celle, plus aérée et raffinée, de l'écriture italienne galante.

Le recours à l'air court correspond à la volonté de contraindre le langage de sorte qu'il serve une expression difficile à obtenir dans le cadre plus confortable du grand air. Restrictive dans l'air de Thoas, désengagée pour Oreste, la forme adapte différentes méthodes de concision. Investie de responsabilités dramatiques, il lui revient de définir les marges de manœuvre dont les autres paramètres – voix, harmonie, orchestration – peuvent bénéficier. Deux pensées dramatiques encadrent ce fonctionnement. D'une part, les besoins de la situation réclament que l'air se positionne par rapport à l'action en cours. D'autre part, la peinture des personnages exige que la situation soit envisagée à la lumière des psychologies. Entre ces deux nécessités, l'air court doit mettre en valeur l'aspect unique des expressions de Thoas et d'Oreste. Eux seuls sont capables, grâce à leurs combats internes, de révéler non pas un sentiment en particulier, mais la question de la relation qui s'établit entre le sentiment et le personnage. Plus tard, Narcisse tentera de rejoindre les deux personnages, notamment dans ses airs « Je ne puis m'ouvrir » (II, 4) et « Ô combats, ô désordre extrême » (II, 4). Cela dit, l'absence d'un socle tragique autour des airs donne à ces moments une expression déplacée, trop intense, voire indécente.

b. Justesse d'expression du personnage d'Iphigénie

À propos du jeu de Sophie Arnould dans le personnage d'Iphigénie dans *Iphigénie en Aulide*, la *Correspondance littéraire* juge :

« elle rend le rôle d'Iphigénie comme il n'a peut-être jamais été rendu à la Comédie Française, et elle chante non-seulement avec toute la grace que nous lui connaissons depuis long-temps, mais même avec une justesse infinie, ce qui lui est moins ordinaire. Il semble que le Chevalier Gluck ait

deviné précisément le caractère et la portée de sa voix, et qu'il y ait approprié toutes les notes de son chant¹⁹⁷. »

L'expression de « justesse infinie » correspond peut-être mieux qu'aucun autre terme au personnage d'Iphigénie. Dans l'article « Justesse » (*Grammaire*) de l'*Encyclopédie*, Jaucourt écrit : « ce mot qu'on emploie également au propre et au figuré, désigne en général l'exactitude, la régularité, la précision. » Il ajoute : « La *justesse* du langage consiste à s'expliquer en termes propres, choisis et liés ensemble, qui ne disent ni trop ni trop peu¹⁹⁸. » Enfin plus loin, il conclut : « La *justesse* de la pensée consiste dans la vérité et la parfaite convenance au sujet ; et c'est ce qui fait la solide beauté du discours¹⁹⁹. » Le rôle d'Iphigénie prend forme à partir de cette pensée. L'innocence et la pureté du personnage sont observées à travers ce principe de justesse. Dans un désir de rendre fidèlement l'âme vierge et noble de la sacrifiée, du Roulet et Gluck créent une héroïne naïve mais forte, sacrifiée mais volontaire. La pureté du personnage associée à une pensée qui se veut juste conduit à une peinture stable et affirmée de la victime. La justesse en tant que pensée de l'équilibre, conduit à la vérité d'expression. Mais lorsque cette pensée juste et vraie prend forme à travers le besoin de concision, alors l'expression obtenue devient celle d'une force intérieure. Iphigénie perd toute fragilité.

Le livret propose une Iphigénie moins vulnérable. La suppression du rôle d'Ériphile inventée par Racine provient du désir de resserrer le drame sur les personnages principaux. Cependant, l'absence de ce double d'Iphigénie permet à du Roulet de peindre une héroïne qui ne réclame aucune comparaison pour parvenir à apparaître noble. Elle assume d'elle-même le soin d'assurer ses qualités. Le rejet de la rencontre entre Iphigénie et Agamemnon à la scène 4 de l'acte IV va dans le même sens. Iphigénie n'a désormais plus besoin de cette scène pour prouver sa fermeté. D'autre part, la nature de son amour pour Achille dépend sensiblement du même renforcement de son caractère. Jean-Michel Gliksohn explique, à propos du mythe taurien d'Iphigénie, que la fin du XVIII^e siècle abandonne la galanterie²⁰⁰. De la même manière, l'amour qu'Iphigénie voue à Achille et à sa famille dépasse la galanterie. C'est ainsi que l'on perçoit également l'expression de « poétique pathétique²⁰¹ » employée par Marchal-

¹⁹⁷ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, avril 1774, Paris : Furne, 1830, tome VIII, p. 320-324, p. 322-323. C'est nous qui soulignons.

¹⁹⁸ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Justesse » (*Grammaire*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 9/17, p. 87-88, p. 87

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 88.

²⁰⁰ GLIKSOHN, Jean-Michel, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris : PUF, 1985, p. 170.

²⁰¹ MARCHAL-NINOSQUE, France, *Images du sacrifice, 1670-1840*, op. cit., p. 46.

Ninosque pour définir le traitement des sujets des Iphigénie dans le seconde moitié du XVIII^e siècle. Le pathétique revient ici à renoncer au sentimentalisme.

La volonté de traiter le personnage d'Iphigénie de façon sérieuse et concise se concrétise chez Gluck par le recours à l'air court. Bien plus qu'un outil formel, il va devenir un principe dramaturgique attaché au personnage, une identité expressive²⁰². Sur sept airs, Iphigénie bénéficie de l'air court par cinq fois, dont trois sont de forme binaire à reprises. Le premier air, « Les vœux dont ce peuple m'honore » (I, 5) met en place le caractère de la victime à travers une forme binaire à reprises d'une grande simplicité (cf. tableau n°9). L'air apparaît au milieu du divertissement célébré en l'honneur de son arrivée. Il se détache de toute action et se limite à dresser le portrait d'Iphigénie. Le divertissement, absent des versions de Racine et d'Euripide, est présent chez Algarotti. Du Roulet reprend l'idée mais en modifiant la découpe interne. Alors qu'Iphigénie se contentait d'une courte intervention en récit au début de la scène (« Quel malheur, hélas, le retient éloigné de nous ? Seroit-ce, Madame, que nous serions arrivées contre son gré²⁰³ ? »), elle ménage l'attention du public en intervenant tardivement dans la scène de du Roulet. De plus, l'abandon du récit au profit de l'air rend compte de la volonté d'intensifier sa première apparition.

L'air d'Iphigénie « Les vœux dont se peuple m'honore » se construit en associant concision et simplicité. La première section présente une mélodie naïve de huit mesures (cf. exemple musical n°11). L'orchestre, réduit au simple quatuor à cordes, se contente d'habiller la ligne par un accompagnement en tierces. Au moment de la cadence, il met en place une succession d'accords courts, annonçant la cellule qui va servir à l'articulation des incises de la deuxième partie.

²⁰² Marius Flothuis relève trois types d'airs dans *Iphigénie en Aulide*, dont la simple chanson en deux sections séparées, dans FLOTHUIS, Marius, « Vorwort », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, Cassel : Bärenreiter, vol. I/5 a (1787) et b (1789), p. VI-XI, p. X. L'air n'est pas épisodique, il participe à l'identité structurelle de l'œuvre.

²⁰³ ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. Jean-Philippe Navarre, p. 155. Chastellux aménage : « Quel malheur, hélas ! le tient éloigné de nous, Seroit-ce que nous serions arrivées contre son gré ? », dans ALGAROTTI, Francesco, *op. cit.*, trad. François-Jean de Chastellux, p. 131.

Andante

126 (senza sord.)
p
 Violon I
 Violon II
 Alto
 Iphigénie
 Violoncelle
p
 Les vœux dont ce peu-ple m'hono-re, peu-vent-

Violon I
 Violon II
 Alto
 Iphigénie
 Violoncelle
 ils flat-ter mes sou-haits?

Exemple musical n°11 : Première phrase de l'air d'Iphigénie « Les vœux dont ce peuple m'honore »
 (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, Marius Flothuis éd., partition complète, Cassel :
 Bärenreiter, 1987, vol. I/5, scène I, 5, p. 126, mesures 277 à 284)

Dans la seconde partie, une nouvelle carrure de huit mesures tend à allonger le discours en étirant le rythme harmonique. La deuxième incise de la section ressemble aux premières mesures de la première phrase, mais ce procédé tient plus de l'anecdote que du rappel motivique. Gluck cherche à construire une atmosphère générale, ce qui se traduit par le rapprochement de certaines cellules. Enfin, l'air se conclut par une section cadentielle plus élégante que vaillante. Limité et concentré, le matériau de l'air se limite à une certaine homogénéité rythmique tendant à rapprocher l'air de la danse. Le dactyle sert de support à la ligne vocale, et la cellule orchestrale en croches courtes articule une forme déjà très lisible.

Au début de la scène de réjouissances qui célèbre l'arrivée de Clytemnestre et Iphigénie, Clytemnestre anticipe la présentation de sa fille en chantant, elle aussi, un air simple et court de forme binaire à reprises (« Que j'aime à voir ces hommages flatteurs »). Bien que l'air de Clytemnestre et l'air d'Iphigénie précédemment évoqué se construisent autour d'une forme assez similaire, ils demeurent assez éloignés l'un de l'autre. L'air de

Clytemnestre ne présente pas l’image d’un personnage innocent, mais le portrait d’une reine qui entretient un jeu de séduction. L’air court n’est pas ici l’expression de la simplicité, mais de l’artifice, du jeu et de l’opulence. La forme, très stricte, met en scène la raideur du protocole, tandis que l’orchestration fournie (cordes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors) et l’élégance mélodique servent l’opulence du moment. Clytemnestre se présente en reine plutôt qu’en mère. Elle se positionne aux antipodes des premiers airs intimes et variés d’Agamemnon, auquel se rapproche en revanche, au moyen d’une expression directe – à vif, le personnage d’Iphigénie.

Si l’air de Clytemnestre dépend des codes du divertissement, l’air d’Iphigénie se rapporte davantage au modèle de l’opéra-comique. Comme dans l’expression des airs de ce dernier genre, l’air d’Iphigénie passe par une description réelle et sérieuse des sentiments. L’expression provient d’une adéquation entre la musique et le sentiment exprimé. Cependant, Rushton fait remarquer qu’« Iphigénie est en elle-même simple, mais un personnage central qui ne provoque rien, ce qui est particulièrement problématique pour un musicien chevronné tel que Gluck (alors que Rameau a parfaitement réussi Aricie et Téléaire)²⁰⁴. » La perception sérieuse d’une expression juste fait perdre beaucoup de charme à Iphigénie. Jaucourt met d’ailleurs en garde sur la mauvaise association que la justesse peut entretenir avec les arts : « mais dans [les sciences] de l’imagination, cette *justesse* trop rigoureuse affoiblit les pensées, amortit le feu de l’esprit, et desseche le discours²⁰⁵. »

Forme générale	Structures internes	Parcours harmonique	Présence motivique
A	Formule mélodique	Doublure de la ligne vocale à la tierce	Présence répétée du dactyle
	Cadence	Formule cadentielle	Croches courtes qui ponctuent la cadence à l’orchestre
B	Formule mélodique	Suspension sur la dominante	Référence à la première cellule de « A » par le retour du dactyle. Formule ponctuée par la cellule rythmique de l’orchestre en croches

²⁰⁴ « Iphigénie is personally simple yet, a central character who initiates nothing, particularly problematic for a robust musician like Gluck (whereas Rameau perfectly realised Aricie and Téléaire) », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 77.

²⁰⁵ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Justesse », *op. cit.*, p. 87.

	Réponse à la formule mélodique précédente	Harmonie étirée sur les degrés I et IV	Idem. Le lien avec la première cellule de « A » est plus évident ici
	Première carrure cadentielle	Suspension sur le IIème degré puis sur la dominante	Formule cadentielle ponctuée par la cellule rythmique de l'orchestre en croches
	Deuxième carrure cadentielle	Suspension sur le IIème degré puis résolution de la cadence	Rapprochement de la cellule rythmique de l'orchestre en croches sous la formule cadentielle pour la résolution des tensions

Tableau n°9 : Structure de l'air d'Iphigénie : « Les vœux dont ce peuple m'honore » (Gluck, *Iphigénie en Aulide*, I, 5)

« Chez Goethe, (...), les mouvements décisifs de l'intrigue procédaient des valeurs humaines que les héros faisaient triompher en eux. La solution des conflits ne passait plus par des moyens extérieurs, mais par le commerce transparent d'âmes devenues maîtresses d'elles-mêmes²⁰⁶. »

Ce que Gliksohn explique à propos de Goethe est en partie valable pour du Rouillet et Gluck. L'ensemble des airs d'Iphigénie représente, d'une certaine manière, le drame en lui-même. Il fonctionne sur la progression psychologique de la victime qui parvient à faire éclore les vertus en germes présentées au début de l'action.

Or, Jaucourt explique que la justesse de pensée réclame une justesse dans le choix des moyens :

« Une pensée qui manque de *justesse* est fautive ; mais quelquefois ce défaut de *justesse* vient plus de l'expression qui est vicieuse, que de la fausseté de l'idée. On est exposé à ce défaut dans les vers, parce que la servitude de la rime ôte souvent l'usage du terme propre, pour en faire adopter un autre, qui ne rend pas exactement l'idée. Tous les mots qui passent pour synonymes, ne le sont pas dans toutes les occasions²⁰⁷. »

De la même manière qu'un synonyme ne peut pas remplacer le mot juste, il ne convient à aucune autre forme d'expression, en dehors de l'air court, de décrire le caractère d'Iphigénie. Sur cette récurrence formelle se dessinent des aménagements musicaux qui vont se charger de dresser l'évolution du caractère d'Iphigénie. Cette double pensée dramatique –

²⁰⁶ GLIKSOHN, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 175.

²⁰⁷ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Justesse », *op. cit.*, p. 88.

réurrence et mobilité – réalise d’une certaine manière l’équilibre essentiel recherché entre concision et expression : « Pour les dramaturges, il s’agit donc de trouver un compromis entre la sobriété et le pathétique, de mettre les sentiments en harmonie avec le dépouillement de la forme²⁰⁸. »

Le deuxième air court intervient au début de la dispute entre Iphigénie et Achille, à la fin de l’acte I (« Iphigénie, hélas ! », I, 8). L’air, en *la* majeur, se découpe en deux sections. Les deux parties déroulent le même texte mais exposent un matériau musical différent. D’une manière générale, l’air demeure assez proche du premier air. La ligne mélodique, tout au moins au début de l’air, reste très simple. La troisième mesure se rapproche même de la première cellule de la deuxième partie du premier air.

The image shows two musical staves for Iphigénie. The first staff is labeled 'Andante' and '285', with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are 'A - chille à mes yeux in - qui - ets,'. The second staff is labeled 'Moderato' and '48', with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are 'vous a trop fait con - naî - tre,'.

Exemple musical n°12 : Rapprochement mélodique entre les airs d’Iphigénie « Les vœux dont ce peuple m’honore » (I, 5) et « Iphigénie, hélas ! » (I, 8) (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, p. 126, mesures 285 à 287 ; p. 146-147, mesures 46 à 47)

Le plan tonal également conserve un parcours très simple. La seule autre tonalité présente dans l’air est le ton homonyme de *la* majeur, type de modulation se réclamant surtout de l’opéra-comique.

Cela dit, la mélodie intègre une plus grande souplesse et des intervalles plus dramatiques, confirmant ainsi que la ligne ne dépend plus de codes galants quasi instrumentaux, mais d’une pensée sur le texte :

²⁰⁸ GLIKSOHN, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 169.

Moderato

Iphigénie 48

pour sa gloire et pour son bonheur,

Exemple musical n°13 : Déclamation mélodique dans l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène I, 8, p. 147, mesures 48 à 49)

Par ailleurs, la mélodie qui fonctionnait autrefois sur des carrures assez régulières s'inscrit dans une dynamique plus mobile, alternant des phrases développées avec des incises limitées à l'interjection. Dans un souci de mouvement, la seconde section renforce les élans vocaux et, avec eux, l'engagement expressif²⁰⁹ :

Moderato

Iphigénie 54

Hé - las! I - phi - gé - ni - e, pour sa gloi - re, pour son bon -
 heur vous a trop fait con - naî - tre, que l'es - ti - me et l'a - mour, peut - ê - tre, lui par -
 laient en - vo - tre fa - veur, lui par - laient en vo - tre fa - veur.

Exemple musical n°14 : Deuxième section de l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène I, 8, p. 147-148, mesures 54 à 64)

Enfin, Gluck repense l'homogénéité structurelle. Dans le premier air, elle apparaissait essentiellement par le refus de convoquer des formules motiviques. Dans le deuxième air, elle passe au contraire par l'intégration d'éléments récurrents. À la mesure 4, un mouvement conjoint aux basses permet de relier les deux premières incises vocales. Ce motif se répand sur l'ensemble de l'air. Tantôt en croches, tantôt en noires, il permet aux différentes sections de communiquer. L'harmonie participe également à l'unité de l'air. L'enchaînement des mesures 49 à 51, qui épouse un cycle sommaire de quintes, se trouve réutilisé aux mesures 58 à 61. Certes il s'agit d'un enchaînement type, certes la ligne mélodique ne confirme pas le rapprochement entre les deux cellules, mais la coïncidence qui fait se rencontrer le même

²⁰⁹ On ne peut ici que remarquer la ressemblance frappante avec le second motif de l'air « Je t'implore et je tremble » d'Iphigénie (*Iphigénie en Tauride*, IV, 1). Les deux sections déroulent une déclamation libre sur un mouvement obsessionnel à l'orchestre à partir de l'interjection « Hélas », déclencheur d'une conception au fond très statufiée du pathétique.

enchaînement harmonique avec le retour des mêmes vers (« que l'estime et l'amour peut-être ») tend à signaler le besoin d'unité convoqué par Gluck. S'il ne souhaite pas relier les deux moments par un rapprochement musical trop lisible, au moins il marque le souhait de traiter le retour du texte par l'énergie avec laquelle il avait réalisé la première énonciation.

La volonté d'unifier le matériau de façon plus lisible s'accompagne du projet de rendre l'expression de ce deuxième air plus affirmée que dans le premier. Par exemple, l'étirement harmonique proposé au début de la seconde section du premier air se retrouve au début de la seconde section du deuxième air, mais d'une façon plus définie. Gluck met en place un balancement V-I sur une pédale de dominante. Il dispose au-dessus un motif « obstiné » au violon. La voix, déchargée des responsabilités mélodiques, peut épouser au mieux le texte et en extraire les qualités expressives.

Moderato

Violon I

Iphigénie

Hé - las! I-phi-gé ni - e, pour sa gloi - re,

Exemple musical n°15 : Organisation du rapport voix/orchestre dans le début de la deuxième section de l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène I, 8, p. 147-148, mesures 54 à 56)

L'inversion des termes du premier vers lors de la reprise est également l'une des manifestations d'une peinture plus précise de l'expression. Au début de la seconde section, au moment de reprendre le premier vers, Gluck place l'interjection « Hélas ! » avant le reste de l'incise. De cette façon, il accentue bien sûr la teneur pathétique du moment.

Moderato 54

Violin I
Violin II
Alto
Iphigénie
Violoncelle

sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Hé - las!

Exemple musical n°16 : Préparation et renforcement de l'interjection « Hélas ! » au début de la deuxième section de l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène I, 8, p. 147, mesures 53 et 54)

L'interjection est d'autant plus réussie qu'elle est préparée avec brio par l'orchestre. Cette anticipation gère l'effet expressif par le croisement de plusieurs paramètres. Harmoniquement, il s'agit d'un enchaînement amorcé par une septième diminuée. L'accord est particulièrement éloquent dans la mesure où il rompt avec la tonalité apaisée de *la* majeur. Structurellement, l'anticipation orchestrale marque l'articulation servant à passer entre les deux parties principales de l'air. Mélodiquement enfin, elle dessine une cellule pathétique type qui, avant même d'être chantée par Iphigénie, proclame le gémissement qui sous-tend l'expression « hélas ». Le demi-ton que l'orchestre met en valeur dépasse d'ailleurs le cadre rhétorique. Tout au long de l'opéra, ce demi-ton expressif et douloureux se propage. Signalé pour la première fois dans l'ouverture par le hautbois, il va se répandre dans l'œuvre, servant l'unité stylistique autant que l'évolution dramatique. Dans cet air en particulier, le demi-ton est précédemment annoncé, mesure 48, à la même hauteur, sur le terme « gloire ».

Le troisième air court, « Il faut de mon destin » (III, 3), en *si* bémol majeur, revient à la forme binaire à reprises. Tout comme dans les deux airs précédents, Gluck utilise la forme de l'air court comme un outil favorable au développement de l'expression « chaste » et touchante de la victime. Cela dit, l'air doit également s'inscrire dans une direction qui tente

d'affirmer le caractère d'Iphigénie au fur et à mesure des airs²¹⁰. Dans le troisième air court, Iphigénie essuie à nouveau une dispute avec Achille, mais, contrairement à l'air précédent, elle parvient à rester sur ses positions. Dans cet air, Gluck rassemble la structure contraignante du premier air et le développement expressif et dramatique mis en place dans le deuxième air. Plus précisément, il se sert de la forme binaire à reprises exigeante afin de canaliser et développer l'affirmation du langage expressif de la victime. La partie « B » notamment se réalise dans l'épanouissement vocal et structurel. Trois incises constituent la section. Sans tenter de s'inscrire dans une architecture régulière, elles se développent en fonction de leurs propres besoins. Le langage de l'arioso n'est alors plus très loin et l'air ne tient plus que par l'épanouissement vocal. La voix, autrefois soumise et consentante à l'emploi de la forme binaire, gère désormais la structure. En d'autres termes, elle permet d'éviter l'effondrement de la forme. La deuxième incise vocale illustre tout particulièrement cette responsabilité qui lui est offerte. Elle présente un épanouissement vocal jusqu'ici inconnu dans ses airs courts :

Andante sostenuto

37

Iphigénie

je vous di - rai que je vous ai - me, que je - vous ai - me,

Exemple musical n°17 : Épanouissement vocal dans l'air d'Iphigénie « Il faut de mon destin » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 3, p. 342, mesures 37 à 40)

Les deux formules cadentielles qui concluent les deux sections principales présentent par ailleurs une variété d'expression vocale. La première cadence, vaillante, est plus héroïque que simple, et la seconde, large et assumée, profite même d'un emprunt à la sous-dominante.

Andante sostenuto

33

Iphigénie

je bra-ve-rai ses coups.

²¹⁰ À propos des airs qu'Iphigénie adresse à Achille au cours de l'acte III, un critique note : « Outre que cette Scène est parfaitement mise en musique, c'est qu'elle est encore écrite avec cette éloquente simplicité qui fait sortir de la bouche de la jeune Princesse, des paroles attendrissantes pour prononcer à son amant un éternel adieu. », dans Non signé, « Lettre à Madame la marquise de ***, dans ses terres près de Mantes, sur l'opéra d'*Iphigénie* », Genève : s.n., 1774, p. 20, lettre écrite à Paris, le 17 avril 1774, et reproduite dans LESURE, François, *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, Genève : Minkoff, 1984, tome II, p. 29-59, p. 48.

Andante sostenuto

Iphigénie 40

et mon der-nier sou - pir ne se-ra — que pour vous.

Exemple musical n°18 : Formules vocales cadentielles des deux sections principales de l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 3, p. 342, mesures 33 et 34 ; mesures 40 à 42)

Parallèlement à l'émergence d'un caractère affirmé, Gluck maintient une peinture forte de la tendresse. La présentation des Ier degrés à l'état de premier renversement compte pour beaucoup dans la réalisation de cette expression. L'accord se présente avant chacune des cadences, servant à la fois d'articulation et de moyen expressif. Lors de la première cadence, il ouvre d'ailleurs la voie à une minorisation pathétique de l'accord sous le terme « tombeau ».

Andante sostenuto

Cor en si b 31

Violon I

Violon II

Alto

Iphigénie
Jus - qu'au tom - beau

Violoncelle

Exemple musical n°19 : Expression de l'accord de tonique au premier renversement dans l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 3, p. 341-342, mesures 31 et 32)

Le quatrième air court « Adieu : conservez dans votre âme » est une pièce jumelle de l'air précédent. Séparé du premier adieu donné à Achille par un simple récit, ce quatrième air court également de forme binaire à reprises ne fait que souligner les éléments présentés et renforcés dans l'air précédent.

Si le deuxième air court tente d'insuffler plus d'énergie et de caractéristiques à l'air encore fade et inanimé du premier divertissement, les troisième et quatrième airs courts peignent une expression plus mûre, représentant une Iphigénie prête pour le sacrifice. Gluck organise ses deux airs entre structure serrée et épanouissement des sections internes, affirmation vocale et renforcement d'un pathétique tendre. L'épanouissement vocal d'Iphigénie ne permet plus de qualifier la fille d'Agamemnon de victime.

Le dernier air court, « Vivez, pour Oreste mon frère » (III, 3) est une réponse d'Iphigénie à sa mère. Nous avons précédemment évoqué cet air comme un exemple d'émancipation de l'expression de la tendresse. Contrairement aux autres airs, celui-ci abandonne le principe de forme. Il se définit, à l'exemple de la deuxième section de l'air précédent, comme un développement libre, construit uniquement à partir de l'évolution du sentiment. D'une certaine manière, Iphigénie, déjà sacrifiée, chante un air désincarné. La forme n'a plus aucune espèce d'importance, Iphigénie est résolue :

« Gluck interrompt un autre air d'une seule strophe sans faire appel à une fin ouverte : "Vivez pour Oreste mon frère". La voix conclut sur un *sol*, la tonique, mais la basse se déplace vers un *mi* et les cordes fournissent une dominante de *ré* ; Clytemnestre intervient en récitatif. Mais ce stade du drame marque le moment où Iphigénie contrôle le mieux ses émotions ; elle finit ses phrases dans le tempo et la tonalité originaux.²¹¹. »

Howard considère:

« Dans la première *Iphigénie* nous pouvons voir l'air court être remplacé par un usage croissant du récitatif vers la fin de l'opéra. Le lyrisme soutenu des airs les exclut des situations dramatiques intenses. Leur utilisation la plus appropriée est vraisemblablement au début d'un opéra, là où la caractérisation – drame potentiel – est habituellement plus importante que les événements dramatiques qui ont lieu au moment le plus intense. Et certainement peu de styles musicaux peuvent révéler des personnages de façon aussi complète que celui-ci.²¹². »

²¹¹ « Gluck interrupts another single-paragraph air without an open end: "Vivez pour Oreste mon frère". The voice cadences into *G*, the tonic, but the bass moves *E* and the chord implies a dominant of *D*; Clytemnestre intervenes in recitative. But at this stage in the drama Iphigénie is the more emotionally controlled; she finishes her sentences in the original tempo and key²¹¹. », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 49-50.

²¹² « In the first *Iphigénie* we can see the small aria giving way to an increasing use of recitative towards the end of the opera. The very lyricism of the style of the arias precludes their use to convey great dramatic situations. Probably their most appropriate use is at the beginning of an opera where the characterization – potential drama – is usually more important than dramatic events, which take over at the climax. And certainly few musical styles can reveal character quite so completely as this », dans HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 52.

En tant qu'élément participant à la caractérisation du personnage, l'air court se maintient tout au long de l'opéra, mais en tant qu'outil structurel, il tend à se transformer. Il met tout d'abord en place un travail évolutif sur la structure, passant de la simple forme binaire à reprises à l'écriture *durchkomponiert*, de la juxtaposition de formules à l'épanouissement de la phrase. Vocalement ensuite, Iphigénie parvient à se réaliser dans un discours éternellement chaste, tout en révélant peu à peu son implication personnelle dans le drame. Les sages formulations de l'acte I laissent peu à peu la place à une déclamation plus affirmée et à une vocalité plus épanouie. L'accompagnement suit les évolutions de l'air court, élargissant les possibilités de l'orchestre et organisant un discours harmonique plus riche au fur et à mesure de l'opéra. Si l'air court évolue en fonction de la psychologie de la victime, il se modifie également, comme le pense Howard, en fonction des besoins du drame. Il parvient même à associer psychologie et drame, lorsque l'air court sert par sa forme binaire à reprises aussi bien les besoins de symétrie réclamés par le divertissement que l'exposition touchante et pudique des adieux adressés à l'amant.

Cependant, deux airs d'Iphigénie n'appartiennent pas à la catégorie des airs courts. Le premier, « Hélas ! mon cœur sensible et tendre » (I, 7), alterne des sections lentes et deux sections rapides. Pour Hertz, l'air marque le moment où Iphigénie réfléchit sur elle-même afin de se préparer à affronter celui qu'elle aime et qu'elle croit alors coupable d'infidélité²¹³. Pour cela, elle calque son fonctionnement de pensée sur celui d'Achille et emprunte jusqu'au type d'écriture que Gluck a choisi pour lui. L'air d'Iphigénie, résolu et vaillant dans les sections rapides, s'inscrit alors davantage dans le style d'Achille que dans celui d'Iphigénie. Dans l'acte III, Iphigénie opère le mouvement inverse. Résolue à mourir, elle affirme sa position. Elle ne fonctionne alors plus à partir de modèles empruntés mais au contraire à partir de l'affirmation de son identité. Elle n'utilise plus que l'air court.

Le deuxième air qui échappe à l'air court (« Par la crainte » [II, 1]) se situe au début de l'acte II, au moment où le drame va laisser la place au divertissement. Non seulement l'air d'Iphigénie évite l'air court, mais il épouse la forme type du grand air, à savoir la structure avec *da capo*. L'air, bien qu'affirmant le caractère résolu de l'amante, demeure avant tout un

²¹³ HEARTZ, Daniel, *Music in European capitals : the galant style, 1720-1780*, op. cit., p. 818.

air sacrifié pour les besoins de la situation²¹⁴. Le long divertissement réclame d'être annoncé par un moment viril et tendu. En effet, le drame doit faire preuve d'énergie et d'intensité afin de s'opposer clairement à la période suspensive que le divertissement souhaite installer. Par ailleurs, la vaillance de l'air d'Iphigénie accentue l'ironie de son propos. Elle implore l'Amour de résoudre la querelle qui sépare Achille et Agamemnon quand le drame qui se prépare est autrement plus tragique qu'une simple dispute. Les efforts que l'héroïne consacre à la prière ne rendent sa position que plus vaine et le mensonge du père plus cruel. Dès lors, les deux airs qui refusent la forme de l'air court conduisent en quelque sorte Iphigénie à l'impasse. Ils ne peuvent participer à la mise en œuvre de la construction psychologique de l'héroïne, ou plus exactement à la mise en place d'un processus qui doit amener Iphigénie à accepter d'elle-même le sacrifice.

Iphigénie est peut-être la seule des personnages gluckistes à bénéficier d'une peinture psychologique ancrée dans un travail sur la forme de l'air court. Il est vrai que le rôle d'Écho rassemble lui aussi de nombreux airs courts. Cependant, ces derniers se rapprochent davantage de ceux qui parcourent l'*Orfeo*. Ils sont moins un outil de peinture psychologique qu'un besoin réclamé par la nature du sujet. Les cinq airs courts d'Iphigénie construisent la psychologie du personnage, entre permanence et progression, entre innocence et affirmation. Cependant, l'association faite entre la nature d'Iphigénie et le désir d'accéder à une allégorie de la justesse d'expression ne permet pas d'envisager pleinement la force émotionnelle des situations auxquelles la victime est confrontée. En souhaitant faire accéder la naïveté à une forme de dignité, le pathétique perd en intensité et en émotion. Face à des personnages aussi affirmés que Clytemnestre ou Achille, Iphigénie apparaît peu convaincante et très raisonnable²¹⁵. Cela dit, l'expression de la tendresse associée à l'obstination de se maintenir dans un langage disproportionné par rapport aux personnages et aux situations qui l'entourent parviennent à faire d'Iphigénie une victime touchante²¹⁶. Les mots du *Mercure de France*

²¹⁴ Le critique enchanté plus haut par les derniers airs de la victime se montre bien plus sévère pour celui-ci : « Il m'a paru qu'il y avait dans ce morceau plus de niaiserie, qu'un vrai caractère d'incertitude », dans Non signé, « Lettre à Madame la marquise de *** », dans ses terres près de Mantes, sur l'opéra d'*Iphigénie* », *op. cit.*, p. 16 (LESURE, François, p. 44).

²¹⁵ « Chez Du Roulet, comme chez Rotrou, Iphigénie est sans faille, sans faiblesse : dès le premier instant, elle est résolue à l'obéissance. (...) Sans doute, sur ce point, comme sur l'ensemble des caractères de la pièce, les nécessités du genre lyrique imposaient cette schématisation, ce raidissement des êtres. », dans GIRAUD, Yves, *op. cit.*, p. 179.

²¹⁶ En cela, la peinture du personnage d'Iphigénie faite par du Roulet est conforme à celle que l'on attribue habituellement à la victime tout au long du XVIII^e siècle : « le XVII^e siècle avait créé une Iphigénie forte et généreuse pour mettre un terme héroïque à la Querelle des dames ; le XVIII^e siècle crée une princesse "généreuse et sensible". », dans MARCHAL-NINOSQUE, France, *Images du sacrifice*, *op. cit.*, p. 60.

félicitant le jeu d'Arnould démontrent d'ailleurs très bien à quel point le rôle d'aspect pourtant si froid parvient à se réaliser dramatiquement : « *Mlle Arnould* charme autant qu'elle étonne dans *Iphigénie* par son jeu noble et intéressant, par l'ame et la sûreté de son chant, par une expression toujours vraie et sensible, par sa voix même, qui semble dans cet opéra, prendre plus de corps, de force et d'étendue²¹⁷. »

3. Air court et principe de scène

Comment un genre qui s'intéresse au développement des passions à travers la manipulation de structures fermées peut-il parvenir à satisfaire les besoins de perméabilité réclamés par l'action ? La réponse semble se trouver dans la nature même de l'air court. Si ce type d'air représente un circuit fermé concédé à l'expression des passions, il n'en est pas moins une forme hybride dont la fonction est de faciliter les recherches dramatiques de Gluck. Dès lors, l'air court répond aux besoins de la scène fondés sur une exigence de structures à la fois mobiles et capables de soutenir une intensité d'expression. Trois exemples nous semblent particulièrement intéressants dans la mesure où ils présentent des méthodes différentes et complémentaires. La scène 2 de l'acte I d'*Armide* tout d'abord présente un travail sur l'air court en faisant de la forme le principe fondateur de la scène. Un dialogue s'établit entre Armide et Hidraot. Celui-ci lui conseille de trouver un époux. Elle rétorque que seul un homme capable de vaincre Renaud pourra parvenir à conquérir son cœur. Les interventions de chacun des personnages sont longues au point que chacune des répliques semble réclamer le recours à l'air. Ce découpage, proposé par Quinault pose alors de sérieux problèmes au compositeur pour l'obtention d'une scène mobile et unitaire. L'air court intervient justement pour pallier les difficultés du livret. Plus loin, lors du célèbre monologue d'Armide « Enfin, il est en ma puissance » (II, 5), Gluck intègre un air court entre le début de la scène traité en récitatif accompagné et l'air conclusif « Venez, seconder mes désirs ». Nous étudierons comment l'air court « Ah quelle cruauté de lui ravir le jour ! » devient une articulation dramatique et expressive dans le déroulement du monologue. Enfin, les dernières scènes d'*Iphigénie en Tauride* travaillent sur continuité et concision dramatiques afin de donner toute la puissance nécessaire au dénouement. Pourtant, Gluck a recours à l'air court par trois fois. Nous observerons comment les airs successifs d'Iphigénie, de la Grecque et de Thoas

²¹⁷ *Mercur de France*, mai 1774, Paris : Lacombe, p. 157-179, p. 178.

parviennent à s'insérer dans ce déroulement, ainsi que le rôle qu'ils jouent dans la mise en place d'une action rapide, vraie et intense.

La scène 2 de l'acte I d'*Armide* se découpe en cinq sections. Hidraot exécute tout d'abord un récitatif et un air avant qu'Armide ne chante un air à son tour. Un nouvel air d'Hidraot suit, puis un récitatif oppose Armide à Hidraot. Enfin, Armide conclut la scène par un dernier air (cf. tableau n°10). Pour former une scène à partir de ce schéma très cloisonné, Gluck pense chacun des airs comme une entité capable de s'inscrire dans un tout. Chaque air disposera de son identité autonome tout en s'inscrivant dans une unité plus large, conçue à l'échelle de la scène. Chaque air devra également prendre le temps de se construire afin de traduire au mieux les positions de chacun des personnages, tout en visant une rapidité d'énonciation qui permettra au numéro de s'enchaîner facilement au suivant. Gluck doit donc parvenir à une écriture rapide, cohérente et caractérisée.

Personnage	Genre	Tonalités	Incipit textuel
Hidraot	Récit	De <i>do</i> majeur à <i>mi</i> mineur	« Armide, que le sang qui m'unit avec vous »
Hidraot	Air	<i>La</i> mineur	« Je vois de près la mort qui me menace »
Armide	Air	<i>La</i> majeur	« La chaîne de l'hymen m'étonne »
Hidraot	Air	<i>La</i> mineur	« Pour vous, quand il vous plaît »
Armide et Hidraot	Récit	De <i>do</i> majeur à <i>sol</i> majeur	« Contre mes ennemis à mon gré je déchaîne »
Armide	Air	<i>Sol</i> majeur et <i>mi</i> mineur	« Si je dois m'engager un jour »

Tableau n°10 : Déroulement de la scène 2 de l'acte I d'*Armide* de Gluck

Pour se conformer au principe de scène, la rapidité doit être pensée à partir de l'idée de mobilité. Dès lors, les carrures – qui évitent longueur et répétition – s'organisent selon des schémas qui tentent de contourner les articulations franches. Il ne s'agit pas cependant d'aller contre la lisibilité formelle, mais plutôt de se démarquer du principe de hiérarchie. La structure pyramidale qui consiste à découper un air selon plusieurs étages de structure est ici abandonnée, ou tout au moins lissée autant-que possible. Par exemple, l'air d'Hidraot « Je vois de près la mort qui me menace » s'articule au premier abord autour d'une forme assez classique. Un motif est exposé dans le ton principal puis un espace est réservé à la modulation à la dominante. Une section suivante, plus instable, joue sur les rapports de force que la tonalité principale entretient avec les tonalités voisines. Puis, une dernière section revient au

ton principal (cf. tableau n°12). Cependant, la forme n'est soulignée par aucune récurrence motivique. Chaque section assure sa cohérence interne par la mise en place de formules. Ainsi, aucune phrase ne peut avoir de prise sur une autre carrure, et les rapports d'autorité qui gèrent habituellement les sections entre elles sont de fait inexistantes. Le rejet d'une conception pyramidale de la structure passe également par le refus des divisions internes à l'intérieur des carrures. La première section par exemple pourrait se fractionner en deux incises vocales de quatre et cinq mesures. La ligne harmonique rend cependant ce découpage difficile, à cause de l'enchaînement qu'elle installe justement au moment du passage entre les deux incises.

Andante
22

Hidraot

Violoncelle

p *mf* *p*

Je vois de près la mort qui me me - na - ce,

Et bien - tôt l'â - ge qui me gla - ce,

Exemple musical n°20 : Première phrase de l'air d'Hidraot « Je vois de près la mort qui me menace »
(GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 2, p. 42, mesures 22 à 30)

La troisième section de l'air, modulante, peut se diviser en carrures de quatre mesures chacune. Cependant, l'instabilité tonale limite ce fractionnement au point de vue analytique, voire anatomique. La forme refuse une pensée hiérarchique afin d'échapper à une conception cyclique du temps. En épousant des formes à la fois concises et linéaires, Gluck parvient à un déroulement rapide et mobile.

La ligne vocale participe à cette nature immédiate et intensément dramatique de l'air court. Sans renoncer à une certaine valeur mélodique, elle se déploie surtout selon les inflexions commandées par la déclamation. L'identité vocale d'Hidraot par exemple passe par une mélodie aride et rêche. Le rythme pointé observé dans l'air de Thoas sert de support à une ligne vaillante. La force se rapproche de la brutalité et se réalise à travers les cellules courtes, essoufflées, les mouvements *recto tono* et surtout les cadences déformées. La première phrase de la dernière section de son deuxième air va même jusqu'à se décharger de toute conception

vocale. Elle tente en vain de trouver une formulation mélodique et se limite au dessin de quelques éclats de voix, comme sur l'expression « tout l'Enfer » :

Tempo giusto

Hidraot 159

Pour vous quand il vous plaît, tout l'en - fer est ar -
mé: Vous ê - tes plus sa - van - te en mon art que moi - mê - me

Exemple musical n°21 : Construction mélodique réduite à l'éclat de voix dans la première phrase de la dernière section de l'air d'Hidraot « Pour vous quand il vous plaît » (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 2, p. 50-51, mesures 159 à 166)

Les formules cadentielles du premier air d'Hidraot tentent quant à elles de s'inscrire dans un schéma de péroraison vocale. Mais l'expansion donnée à la voix dépasse le cadre de l'épanouissement et se transforme en cri²¹⁸ :

Andante

Hidraot 35

Va m'ac-ca - bler de son pe - sant far - deau.

Andante

Hidraot 69

Dans l'af - freu - se nuit du tom - beau

Exemple musical n°22 : La proximité avec le « cri » dans les cadences de l'air d'Hidraot « Je vois de près la mort qui me menace » (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 2, p. 43, mesures 35 à 38 ; p. 44, mesures 69 à 74)

La première phrase de son premier air illustre enfin à quel point Gluck cherche à se dégager nettement d'une pensée motivique ou mélodique. Presque figurative, elle souligne l'expression centrale « la mort qui me menace ». Le reste du temps, elle ne fait que s'appuyer sur les directions harmoniques de l'orchestre (*cf.* exemple musical n°20). La pauvreté

²¹⁸ Par cette pensée de la ligne vocale décalée du chant, Gluck relie Hidraot et Armide. En effet, le cri, présent ici pour Hidraot, est une des constituantes d'Armide. L'enchanteuse convoque fréquemment le cri au point même de réclamer le secours de l'instrument dans la formulation de ses exclamations inarticulées.

mélodique tend à renforcer les pouvoirs dramatiques des airs. Chabanon explique que la mélodie se limite à une ligne austère lorsque l'expression à réaliser dépasse les compétences de la voix²¹⁹. Cependant, dans le cas d'Hidraot, le mutisme vocal dépend en partie d'une conception scénique de l'air. En proposant une ligne déclamée, Gluck impose à la voix de souligner une action plutôt qu'un sentiment. L'air est intégré à la scène.

Gluck doit cependant obtenir que les airs communiquent entre eux. Les relations ne peuvent être tissées à partir des motifs puisque les airs eux-mêmes ne disposent pas de cellules récurrentes. Dans un premier temps, c'est tonalement que Gluck parvient à instaurer l'unité. Les trois airs d'Hidraot et d'Armide qui se suivent sont dans le ton de *la*, ceux d'Hidraot étant dans le mode mineur et celui d'Armide dans le mode majeur. Seul le dernier air d'Armide (« Si je dois m'engager un jour »), que nous avons évoqué lors du chapitre précédent, se démarque. Séparé des autres airs par un récit, il se positionne dans les tons de *sol* majeur et *mi* mineur. L'unité tonale est consolidée par une pensée nucléaire de l'harmonie. Construit en réalité sur une certaine régularité de rythme, le discours harmonique feint de paraître souple et irrégulier. L'introduction massive de chromatisme qui sert la peinture du monde infernal dans lequel Hidraot et Armide évoluent, génère cette distorsion superficielle de l'harmonie :

The image contains two musical excerpts, each labeled 'Andante'. The first excerpt, starting at measure 26, shows a treble clef staff with a chromatic line of eighth notes (F#, G, A, B) and a bass clef staff with a chromatic line of eighth notes (F#, G, A, B). The second excerpt, starting at measure 37, shows a treble clef staff with a chromatic line of eighth notes (F#, G, A, B) and a bass clef staff with a chromatic line of eighth notes (F#, G, A, B). Both excerpts are labeled 'Réduction d'orchestre'.

Exemple musical n°23 : Réductions d'orchestre de mouvements chromatiques dans l'air d'Hidraot « Je vois de près la mort qui me menace » (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 2, p. 42, mesures 26 et 27 ; p. 43, mesures 37 et 38)

²¹⁹ CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 158-159.

L'air d'Armide, sensuel, ne peut fonctionner sur l'intégration trop violente de chromatismes. Il met alors en place un système de syncopes rythmiques perpétuelles. L'harmonie, jamais fixe, se transforme de croche en croche jusqu'à ne plus exister du tout et se réduire au rapport contrapuntique qui unit les lignes de basse et de premier violon.

Certains enchaînements harmoniques traversent même l'ensemble des trois airs. Principalement, la marche descendante par accords de sixte est systématiquement réutilisée²²⁰ :

Exemple musical n°24 : Réductions d'orchestre de marches descendantes par accords de sixte au cours des trois premiers airs de la scène 2 de l'acte I (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, p. 42, mesures 27 à 31 ; p. 46, mesures 104 à 108 ; p. 47-48, mesures 127 à 130)

²²⁰ « il n'est point d'harmonie plus douce et plus suave qu'une suite de sixtes en descendant. », dans CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 193.

L'intérêt pour les tensions harmoniques conduit Gluck à aborder certains types d'accords par des fonctionnements similaires ou très proches. La sixte augmentée qui signale deux articulations formelles dans les airs d'Hidraot est déclenchée, à chaque fois, par un chromatisme descendant et instable à la basse :

The image displays two musical excerpts from an orchestra reduction. The first excerpt, labeled 'Andante' and starting at measure 35, shows a bass line with a chromatic descent (F#-E-D-C-B-A) leading to a cadence. The second excerpt, labeled 'Tempo giusto' and starting at measure 131, shows a similar chromatic descent in the bass line leading to a cadence. Both excerpts are in 2/4 time and feature a treble and bass staff.

Exemple musical n°25 : Réductions d'orchestre des cadences réalisées à partir de l'accord de sixte augmentée dans les deux airs d'Hidraot de la scène 2 de l'acte I (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, p. 43, mesures 35 à 39 ; p. 48, mesures 131 à 136)

Il ne semble pas certain qu'il s'agisse à proprement parler d'enchaînements harmoniques récurrents. Cependant, la redondance de certains procédés d'écriture tend à signaler l'effort engagé pour tenter de réunir les airs autour d'une unité stylistique. Cette démarche dépend alors d'une esthétique assez baroque car elle réalise une pensée dramatique à travers un socle de conventions musicales. L'écriture harmonique n'est plus expressive en tant que telle, elle signale seulement des conventions rhétoriques dont l'origine remonte aux basses continues motiviques de type la *folia* ou la *romanesca*.

Enfin, la scène doit fonctionner autour d'un soin apporté à la caractérisation musicale, c'est-à-dire d'une recherche de couleur spécifique à la situation. Elle s'établit à partir non pas d'un décor, mais à partir de l'identité des personnages. En l'occurrence, Hidraot et Armide, de sang royal, recherchent un discours noble. La noblesse d'Hidraot passe par une fermeté qui effleure la violence. La diversité des motifs rythmiques à l'orchestre décrit une virilité brillante et autoritaire. Les effets d'accents déplacés, l'emploi du *sforzando* ainsi que du *marcato* sont particulièrement utilisés. Pour Armide, la noblesse s'affiche par une sensualité

revendiquée. L'expression lascive et rythmiquement négligée de la première phrase de l'air « La chaîne de l'hymen » est à la hauteur de la brutalité du deuxième air d'Hidraot. Autant la violence de celui-ci s'exprime par un discours dont la force est atteinte dès le début de l'air, autant la séduction de l'enchanteresse promet toujours des phrases plus savoureuses. La construction de son air met d'ailleurs totalement en forme cette nature invasive de la séduction. Armide prononce une première fois le texte de l'air sur les seize premières mesures. Puis, pour la seconde énonciation, Armide occupe pratiquement le double d'espace, développant à son aise la séduction sur trente mesures. Elle utilise les atouts vocaux (note tenue, point d'orgue, souplesse mélodique) et soigne la pensée structurelle (répétition de la carrure cadentielle). Gluck associe dès lors intelligemment peinture psychologique et mobilité dramatique. L'idée d'une forme qui se construit au fur et à mesure sert à la fois le personnage et la conduite d'une action scénique, c'est-à-dire linéaire (cf. tableau n°13).

L'air court est ici le vecteur de la scène. Il doit se plier aux exigences de celle-ci, à savoir la rapidité de déroulement, l'unité du discours et le besoin de caractérisation. Lully déjà présentait un schéma en fin de compte assez proche de celui de Gluck. Après un long récit d'Hidraot couvrant ce que Gluck traite en récit et air, Lully alterne les airs entre les deux personnages. Tout comme Gluck un siècle plus tard, l'unité est conservée par le maintien d'une tonalité principale, *do* majeur. Pour autant, la diversité et la peinture des personnages sont également soulignées. Les airs d'Armide sont accompagnés de la simple basse continue quand Hidraot bénéficie du soutien des violons. Une différence notoire intervient cependant sur la fin de la scène. Gluck sépare les trois premiers airs du dernier par un récitatif, quand Lully alterne sans interruption les airs entre les deux personnages (cf. tableau n°11). Lorsque Lully cherche une énergie du dialogue par l'alternance sans fin des airs, Gluck s'intéresse plutôt à l'évolution du sentiment amoureux d'Armide. En séparant le dernier air du reste de la scène, Gluck donne une fonction particulière à ce moment. D'une autre coupe et d'un autre monde tonal, l'air « Si je dois m'engager un jour » présente les conclusions émotionnelles de l'échange argumentatif développé tout au long de la scène²²¹.

Il subsiste pourtant une dernière question. Le deuxième air d'Hidraot est emprunté à l'andante de la *sinfonia* de *Tetide* (1760), pièce d'ailleurs précédemment reprise et modifiée pour l'ouverture du *Trionfo di Clelia* (1763). Cette pièce instrumentale utilisée pour une œuvre vocale assure le fait que la voix, non originelle, doit se plier à la structure générale et

²²¹ L'air est cependant relié aux airs précédents par la nature du langage harmonique. L'avant dernière phrase fait intervenir la marche descendante d'accords de sixte.

doit en priorité servir la déclamation (cf. tableau n°14). Cela dit, l'ensemble de la scène a-t-il été conçu à partir de la nature de l'emprunt, ou bien Gluck a-t-il récupéré l'emprunt après en avoir reconnu les connexions dramatiques avec la présente scène ? Quoiqu'il en soit, on ne peut qu'admirer et féliciter la capacité à fondre des esthétiques aussi différentes que celle de l'*opera seria* et celle de l'opéra « réformé ». Même si Gluck reste ici très redevable d'un langage d'esthétique baroque, la pensée idéale de la scène lui permet de réussir une unité de style et une dynamique d'écriture expressive.

Personnage	Genre	Métrique	Orchestration	Incipit textuel
Hidraot	Récit	Libre	Basse continue	« Armide, que le sang qui m'unit avec vous »
Armide	Air	Ternaire	Basse continue	« La chaîne de l'hymen m'étonne »
Hidraot	Air	Ternaire	Basse continue et cordes	« Pour vous, quand il vous plaît »
Armide	Air	Binaire	Basse continue	« Contre mes ennemis à mon gré je déchaîne »
Hidraot	Air	Ternaire	Basse continue et cordes	« Bornez-vous vos désirs à la gloire cruelle »
Armide	Air	Binaire	Basse continue	« Si je dois m'engager un jour »

Tableau n°11 : Déroulement de la scène 2 de l'acte I d'*Armide* de Lully

Structure générale	Découpage interne	Tonalités	Remarques
Phrase « a »	Deux incises de 4 mesures	<i>La</i> mineur	Marche harmonique descendante sur accords de sixte sur la deuxième incise
Pont modulant	Deux incises de 4 mesures sur un modèle de marche modulante	<i>La</i> mineur <i>Mi</i> mineur	Sforzando sur le deuxième temps de chaque mesure. Mise en valeur de la cadence par un accord de sixte augmentée
Monde instable de « b »	Deux carrures de 8 mesures elles-mêmes divisées en deux incises de 4 mesures	<i>Sol</i> majeur puis alternance entre <i>la</i> mineur et <i>mi</i> mineur	Richesse des voix internes à l'orchestre, puis crispation autour du rythme noire pointée croche

Section cadentielle	2 mesures de préparation orchestrale, trois carrures vocales de 5 puis 6 mesures, ritournelle orchestrale	<i>La mineur</i>	Mise en place d'une cellule obsessionnelle de trois mesures répétée trois fois au moment des premières sections vocales
----------------------------	---	------------------	---

Tableau n°12 : Description de l'air d'Hidraot : « Je vois la mort de près qui me menace » (Gluck, *Armide*, I, 2)

Structure générale	Découpage interne	Remarques
A	Premier vers	Mise en place d'une première incise de 4 mesures très instable rythmiquement
	Deuxième vers	Carrure de 3 mesures modulant à la dominante, <i>mi</i> majeur
	Troisième vers	Carrure de 4 mesures inscrite sur une marche harmonique modulante qui permet un chromatisme descendant expressif à la voix. Retour en <i>la</i> majeur
	Quatrième vers	Carrure cadentielle de 4 mesures. Demi-cadence
B	Premier vers	Carrure de 7 mesures introduite par un mouvement laissé seul à la voix, suivie d'une longue tenue vocale déployée sur une alternance I-V à l'orchestre, et conclue par un point d'orgue livrant la voix en duo avec les premiers violons. La carrure annonce un changement d'écriture harmonique et vocale
	Deuxième vers	Carrure de 4 mesures sur basse conjointe et ascendante
	Troisième et quatrième vers	Carrure cadentielle de 7 mesures dont les 4 premières déroulent une marche harmonique descendante sur accords de sixte
	Troisième et quatrième vers	Reprise quasi intacte de la carrure précédente
Ritournelle orchestrale		Déroule de façon transparente la marche harmonique descendante sur accords de sixte avant de conclure

Tableau n°13 : Description de l'air d'Armide : « La chaîne de l'hymen » (Gluck, *Armide*, I, 2)

Structure générale	Découpage interne	Tonalités	Remarques
A	« a »	<i>La</i> mineur <i>Mi</i> mineur	Une carrure en <i>la</i> mineur puis deux incisives modulantes et enchaînées. La première intègre la marche harmonique descendante sur accords de sixte, la deuxième met en scène, comme dans le premier air d'Hidraot, une cadence préparée par un accord de sixte augmentée
	« b »	<i>Mi</i> mineur	Canon orchestral et vocal autour d'une cellule harmonico-mélodique obsessionnelle de 4 temps
B	Deux carrures de 6 et 8 mesures	<i>La</i> mineur <i>Ré</i> mineur	Une carrure dans chacune des deux tonalités. Orchestre plus « contrapuntique », moins rythmique
A'	« a' »	<i>Ré</i> mineur <i>La</i> mineur	Reprise transformée de « a »
	« b' »	<i>La</i> mineur	Réexposition de « b » dans la tonalité principale
Ritournelle orchestrale		<i>La</i> mineur	Reprise des motifs orchestraux de la dernière carrure de « a' » et de « b »

Tableau n°14 : Description de l'air d'Hidraot : « Pour vous quand il vous plaît »
(Gluck, *Armide*, I, 2)

Pour comprendre la fonction de l'air « Ah quelle cruauté de lui ravir le jour ! » placé avant la fin du grand monologue d'Armide (II, 5), il faut reprendre la remarque de Rushton sur la fonction des airs de Gluck : « Au moins, pour Gluck, l'air signifiait l'émotion sous contrôle, et cela s'applique aux airs courts, généralement de forme complète, tout autant qu'aux airs²²². » Après s'être débattue avec ses propres émotions, Armide accepte les sentiments qu'elle éprouve pour Renaud. L'air représente la fin du non-dit, le dénouement d'une partie de l'action. De ce point de vue, le passage ne peut se suffire de l'arioso. Cependant, l'air a également valeur de transition puisqu'il gère le passage entre le récit

²²² « For Gluck, at least, aria meant emotion under control, and this applies to short airs, usually complete forms, as well as arias », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 49.

accompagné et l'air final « Venez, seconder mes désirs ». Dès lors, l'air doit permettre le développement de l'émotion sans bloquer le processus dramatique.

Afin de ne pas rompre la progression dramatique de la scène, l'air se construit à minima. Sur le plan motivique tout d'abord, il ne possède qu'une seule cellule récurrente, confiée d'ailleurs uniquement à l'orchestre.

49 *Grazioso con espressione*

Violon I

Violon II

Exemple musical n°26 : Cellule motivique de l'air d'Armide « Ah ! quelle cruauté » (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène II, 5, p. 186, mesures 49 et 50)

Les vents (clarinettes et basson solo) sont même réquisitionnés pour n'intervenir que lors des énonciations du motif. De leur côté, les cordes organisent un accompagnement d'une grande sobriété. Entre inconsistance et superbe laconisme, les cordes parviennent à maintenir un discours mesuré qu'au bénéfice de l'énergie ternaire de la métrique. La forme de l'air tend également à ne pas trop s'affirmer. Elle s'appuie sur une simple succession de carrures prises en charge par le plan tonal. Après une ritournelle orchestrale et trois carrures formées chacune de deux incisives, l'air tend à s'agiter et à renouer avec le récit, ou plus exactement l'arioso. La construction formelle rappelle les sections médianes des *arie da capo*. Plus stable qu'un arioso, moins formelle qu'une *aria*, la structure de l'air court s'établit à partir de carrures successives réunies autour d'un motif unitaire. C'est d'ailleurs bien l'énergie d'une section médiane d'*aria da capo* que Gluck recherche : tout en rompant avec ce qui précède, la forme reste dans l'attente de l'air principal qui va suivre.

L'air parvient cependant à se définir comme le moment où la tendresse assumée par Armide prend enfin chair. Et en tant que moment clé du drame, il requiert une certaine préparation. À l'issue de la première phrase du récit qui précède l'air, Gluck place le motif principal de l'air aux cordes.

Spiritoso

Exemple musical n°27 : Cellule motivique de l’air d’Armide « Ah ! quelle cruauté » énoncée lors du récit qui précède l’air (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène II, 5, p. 183, mesures 18 et 19)

Ce motif, donné une seule fois, représente l’hésitation d’Armide à poignarder Renaud. Il sert d’articulation entre deux zones musicales du récit, la première reposant sur le rythme pointé, la deuxième sur des fusées. Le motif revient sous la forme très réduite du demi-soupir deux doubles après la section en fusées. Il sert alors l’expression des soupirs d’Armide.

Exemple musical n°28 : Cellule motivique de l’air d’Armide « Ah ! quelle cruauté » réduite dans la dernière section du récit qui précède l’air (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène II, 5, p. 185, mesures 38 à 40)

Lorsque le motif revient enfin sous sa forme première, c’est pour introduire l’air. Il reprend alors sa première fonction, à savoir servir d’articulation entre deux zones musicales de nature différente, ici le récit et l’air conclusif. Et comme lors de la première intervention du motif, la fonction d’articulation est attachée à celle de révélation. Au moment de sa première apparition, le motif révèle à Armide son amour pour Renaud, et lors de sa deuxième intervention, le motif révèle, *via* l’air, les qualités de tendresse de l’enchanteresse.

L’air va même plus loin : il développe l’expression sensuelle de la tendresse d’Armide. La voix délaisse en effet la raide fureur des formules du récitatif pour une invention mélodique sans cesse renouvelée. Plus précisément, Armide profite de la stabilité et de la sobriété de l’accompagnement pour construire des volutes mélodiques. En d’autres termes, les phrases semblent prouver que leur maîtrise de l’architecture leur permet justement de se dégager de la structure de l’air. Il s’agit même d’une nécessité : l’expression sensuelle

de la tendresse passe par la mise en place d'une liberté mélodique qui prend appui sur une maîtrise de l'architecture de l'air. C'est peut-être aussi pour cette raison que Gluck évite de confier le motif à la voix : si la démonstration de tendresse s'appuie sur le matériau, elle cessera de paraître naturelle et s'affichera artificielle. La sensualité rejette également les codes italiens, et aussi étonnant que cela puisse paraître, le refus du motif, la gestion d'une ligne vocale concise et mesurée sert une certaine forme d'opulence. Et tout aussi étonnant, l'opulence accède ici à la vérité d'expression : en affichant clairement ses intentions, en se réalisant démonstrative, Armide sort d'elle-même. Elle n'est plus réduite à la fonction d'enchanteuse, elle cède à la nature humaine, décuplant ainsi l'intensité de son expression.

L'utilisation ostensible des codes n'est cependant pas en reste, car l'usage du code sert le besoin de mettre en avant le plaisir musical pur. La présence du 1er degré chiffré 6 dès l'entrée de la voix, de même que la permanence des courbes conjointes donnent au chant quelque chose de maniéré. Le génie semble alors céder au savoir-faire, et c'est de cette corruption visible que naît le délice. Gluck associe vérité et artifice, ou plutôt se sert de l'artifice pour un discours vrai. En effet, les talents de séductrice – l'artifice – de l'enchanteuse apparaissent pour la première fois et servent la peinture de sa vraie nature. Certes ils se retournent contre elle, mais ils servent surtout la vérité d'action.

La séduction proposée par Gluck est donc double, artificielle et sincère. Il faut dire que la situation dans laquelle se trouve Armide correspond justement à cette double expression. La nature de l'enchanteuse se résume à l'art de séduire. Dès lors, lorsqu'elle tente d'exprimer l'amour qu'elle ressent pour Renaud, c'est-à-dire au moment où elle se livre enfin, elle ne peut le faire qu'à travers l'expression de la séduction. Cette expression reste, par nature, un objet de dupe, tout en étant le vecteur qui permet la libération des vrais sentiments d'Armide. Musicalement, cette séduction fondée sur la liberté de mouvement et la corruption du goût – né du plaisir musical valorisé – a besoin de la stabilité de l'air pour éclore. Plus précisément, la structure de l'air permet la rencontre de la liberté mélodique et du code musical. En effet, les appoggiatures, fermement présentes tout au long de l'air, s'associent à la liberté de la mélodie à travers la conception non galante de la phrase. La succession simple, voire humble, des carrures interdit à l'appoggiature d'être associée aux effets de symétries ou de chorégraphies si importants dans l'écriture galante. Au contact des deux pensées opposées, le goût est renouvelé, la séduction devient la vérité amoureuse.

En opérant une réflexion sur l'artifice et la liberté d'expression, Gluck fait du sentiment d'Armide le nœud de l'action. L'air court, en tant que forme concise dévolue à

l'action, trouve alors toute sa place. C'est d'ailleurs grâce à l'usage du délice, du plaisir musical pur, qu'il parvient à dépasser le modèle un peu fade de la tendresse de la première Iphigénie²²³. Réhabilitant certaines licences musicales, Gluck peut se diriger vers l'écriture d'*Iphigénie en Tauride*. Par la superposition de l'austérité et de l'abondance, de la concision et du bavardage, Gluck construit un modèle unique qui ne peut alors décrire que la tendresse d'Armide. L'air parvient même à tisser des liens avec d'autres moments de l'œuvre. L'air qui conclut la scène 2 de l'acte I correspond notamment à la structure de l'air « Ah ! quelle cruauté ». Ces deux airs utilisent le même parcours tonal, développant la tonalité de *sol* majeur pour se résoudre dans la tonalité de *mi* mineur (dernière phrase pour l'air de I, 2 ; air « Venez, seconder mes désirs », pour II, 5). De plus ils s'alignent sur une structure assez similaire. Dans le premier air, après avoir tenté de trouver la bonne formulation, Armide accède à la dernière phrase. Dans le deuxième air, après avoir tenté par trois fois de faire circuler le motif dans les tons voisins de *sol* majeur, Armide accède à la section agitée de l'air.

Les scènes 2 à 5 de l'acte IV d'*Iphigénie en Tauride* – de la reconnaissance entre le frère et la sœur, à la mort de Thoas – présentent une action centrée autour du coup de théâtre. Les catastrophes s'enchaînent, accélèrent l'action et accroissent la puissance dramatique. L'air court devient alors l'outil du drame parfait dans la mesure où il permet l'exaltation de chaque rebondissement sans pour autant laisser refroidir l'action. Les airs courts délaissent la peinture des sentiments pour favoriser la mise en scène des rapports de force qui s'opposent et qui n'ont plus d'autres choix désormais que de s'affronter jusqu'à la mort. Si les airs échangés entre Armide et Hidraot soignaient le principe de linéarité et de variété afin de parvenir à construire en eux-mêmes le principe de scène, les airs des dernières scènes d'*Iphigénie en Tauride* fournissent des pôles autour desquels la scène va se greffer. Ils se réfugient derrière une musique raide, sans cesse au bord de la rupture.

Trois airs émergent de la scène. Et puisqu'ils mettent en place l'échiquier sur lequel les protagonistes vont s'affronter, ils se tiennent plutôt en début de l'action. Iphigénie tout d'abord exulte de retrouver son frère dans l'air « Ah ! laissons là ce souvenir funeste », à la fin de la scène 2. L'air de la Grecque « Tremblez ! » (IV, 3) annonce ensuite l'arrivée du

²²³ Carl Dahlhaus note que le pathétique de la simplicité relève du classicisme. Dans DAHLHAUS, Carl, « Ethos und Pathos in Glucks Iphigénie auf Tauris », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform, op.cit.*, p. 255-272, p. 269. Il est vrai que dans ce moment particulièrement, Gluck parvient à rejoindre pathétique et simplicité. L'expression gagne en richesse, en profondeur, et, effectivement, en classicisme.

tyran, et sert ainsi de coup de théâtre. L'arrivée de Thoas « De tes forfaits » au début de la scène 4 ouvre enfin le début des hostilités. Les trois airs, pourtant dramatiquement opposés, sont de même nature. Dans un premier temps, Gluck travaille sur le principe de surprise. Dans un second temps, il confie aux airs une expression intense. Enfin, les airs doivent se tenir au service de l'action, contenant en eux la puissance dramatique en devenir de la scène.

« La surprise a trop peu de durée, pour pouvoir, en quelque sorte, porter le nom de passion ; elle ne consiste, pour ainsi-dire, qu'en un sentiment, ou qu'en un très-petit nombre de sentiments qui se suivent. Le musicien sera cependant souvent obligé de la peindre. Elle est trop connue, et renferme trop peu de traits, pour avoir besoin d'être décrite ; le musicien la représentera, et la fera naître aisément. Il n'a, pour cela, qu'à passer tout d'un coup dans une modulation étrangère, dans une mélodie nouvelle, dans un genre d'accompagnemens différent. Plus la surprise sera grande, et plus il faudra qu'il ait recours à une mélodie, à une modulation, à des accompagnemens éloignés, pourvu cependant qu'il ne révolte par l'oreille²²⁴. »

Le travail sur la surprise ne consiste pas en une réflexion sur la psychologie du personnage qui est en train de s'exprimer, mais plutôt en une étude des réactions de ceux qui reçoivent l'air. Oreste est étonné des marques de tendresse de sa sœur, Iphigénie est saisie par l'annonce de la Grecque, les prêtresses sont pétrifiées de peur par l'entrée du tyran. Les sentiments des personnages sont bien sûr traités, mais ils comptent moins que l'expression de surprise vécue par ceux qui les entourent. Gluck opère alors un transfert intéressant entre passion et action, car l'expression de la surprise qu'il met en avant sert, au-delà de l'émotion ressentie par les personnages, le déroulement du drame. La puissance de la violence qui accompagne les coups de théâtre – c'est-à-dire le degré de surprise – laisse en effet présumer de la violence future de l'action. En cela, l'intensité du sentiment représenté influe de façon importante sur les directions de l'action. L'air court soutient dès lors les articulations dramatiques de la scène. L'expression de la surprise, de laquelle dépend le drame lui-même, est particulièrement soignée. Elle se met en place à partir d'un travail qui réfléchit, pour chaque air, sur la concision, le contraste et l'unité.

Plus qu'un travail sur la concision, il s'agit d'une mise en scène de la concision. La deuxième section de l'air d'Iphigénie par exemple rassemble l'essence du pont avec celle d'un potentiel second motif. Très rapidement la phrase module au ton de la dominante afin de remplir ses fonctions de pont. Puis, trois mesures plus loin, elle présente un emprunt à la sous-dominante de la nouvelle tonalité, de la même manière qu'on pourrait le trouver lors d'une

²²⁴ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 220-221.

péroraison cadentielle d'une période stable. La voix s'épanouit alors, appelant et résolvant la cadence.

Andante

Iphigénie

Sanste con-naître en-cor , je t'a - vais dans mon coeur, au ciel , à l'u-ni-vers je
de-man-dais mon frè re, je de-man - dais mon frè re...

Exemple musical n°29 : Deuxième phrase de l'air d'Iphigénie « Ah laissons là » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène IV, 2, p. 270, mesures 192 à 203)

La fin de l'air est également traitée de façon concise, ou plus exactement pressée. Le retour à la tonique est retardé le plus loin possible. Il apparaît deux mesures avant la fin de l'air. Gluck donne ainsi l'impression de faire avorter la réexposition. Il renforce le sentiment de surprise et de frustration apporté par l'apparition subite de la Grecque, coupant court aux réjouissances des retrouvailles. Si la concision est, d'une manière générale, la première des constituantes de l'air court, la volonté de simuler l'empressement du discours est particulier à ces airs. Les carrures ne sont d'ailleurs pas significativement plus courtes qu'autre part, et les différentes étapes de l'air ne sont pas pour autant retranchées. Gluck joue sur des déséquilibres entre les sections de telle sorte que l'on ressente les sections comme bousculées.

Malgré les déséquilibres opérés entre les sections, les airs bénéficient d'une unité de matériau, d'ailleurs toujours au bénéfice de la concision. L'aspect nucléaire et rassemblé du langage accentue en effet son aspect concentré, et du même coup concis. Le premier air se construit autour d'une cellule motivique très courte mais très reconnaissable, intensément offerte en début et en fin d'air :

Andante

Hautbois I

Violon I

f

Exemple musical n°30 : Cellule motivique de l'air d'Iphigénie « Ah laissons là » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène IV, 2, p. 269, mesures 182 et 183)

Le deuxième air, emprunté au ballet *Sémiramis*, est initialement construit autour de la forme rassemblée binaire à reprises. Et puisque d'essence chorégraphique, la pièce ajoute à l'unité formelle une identité rythmique clairement affichée. L'air de Thoas, enfin, s'appuie lui aussi sur une unité d'essence rythmique. Le dactyle sauvagement martelé par l'orchestre est obsessionnellement répété tout au long de l'air.

Cependant, l'effet de surprise, s'il doit demeurer court pour être saisissant, doit également interpeler grâce à sa manière d'entrée en scène. Pour y parvenir, Gluck travaille sur des jeux de contrastes. Lacépède note : « Dans les arts, et sur-tout en Musique, rien ne paroît fort ou doux que par son opposition avec ce qui précède ou ce qui suit. Lorsqu'un grand peintre, lorsque M. Vernet a voulu, dans ses tempêtes, faire briller l'éclat terrible de la foudre, quelle obscurité n'a-t-il pas répandue dans les parties voisines²²⁵ ? » Entre l'air d'Iphigénie et l'air de la Grecque, le contraste est assuré par une mesure en récitatif. Alors que l'on croit revenir dans le temps du récit à l'issue de l'air d'Iphigénie, l'air de la Grecque surgit. De plus, cette contraction énergétique et brutale du temps est renforcée par un jeu de contraste fondé sur l'opposition des identités de chacun des airs. Afin de proposer le maximum de leur force dès la première mesure, les airs doivent se reposer sur une identité fortement définie, et par conséquent farouchement opposée aux airs qui l'entourent. L'air de Thoas s'appuie sur un jeu de contraste un peu différent. Son entrée nécessite en effet un autre protocole que celui de la Grecque. En tant que roi de Tauride, il doit bénéficier d'un peu plus d'espace. Le contraste ne se réalise pas par une contraction du temps, mais par la violence des coups portés par l'orchestre.

Très animé

Violon I

Violoncelle

f

Exemple musical n°31 : Introduction sèche et incisive de l'air de Thoas « De tes forfaits » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène IV, 3, p. 274, mesures 1 à 3)

Afin de gagner en dramatisation, l'énergie ne se suffit pas d'être forte, elle nécessite également de se réaliser sans cesse au bord de la rupture. La raideur excessive des

²²⁵ *Ibid.*, vol. 1/2, p. 199-200.

accompagnements orchestraux en est une des manifestations. L'instabilité tonale également participe pour beaucoup à cette sensation. Par exemple, l'air de Thoas module à la dominante dès la troisième note de son chant. Et lorsqu'il tente de revenir dans le ton principal quelques mesures plus loin, le mouvement de recul d'une quinte s'accompagne du même excès : il module à la quinte inférieure de la tonalité principale. La ligne vocale, également, craint, plus que jamais, la rupture. Les codes vocaux ne sont plus convoqués. Seule la déclamation gère la structure de la phrase, comme nous l'avons précédemment évoqué pour l'air de la Grecque lors du chapitre II.

Les airs courts sont cependant dépendants d'une conception plus large de la structure. Gluck tente de les relier entre eux, mais sur un modèle différent du rapport qui unit les airs courts de la scène 2 de l'acte I d'*Armide*. Les trois airs ne forment pas un circuit, mais des repères nécessaires à la progression dramatique de la scène. Le parcours tonal est particulièrement significatif. Les airs d'Iphigénie et de Thoas offrent deux pôles forts séparés l'un de l'autre par une quinte (*do* majeur et *fa* majeur). Au centre, l'air de la prêtresse oppose la tonalité agitée de *ré* mineur. D'une certaine manière, les trois airs organisent une exposition de forme sonate, Iphigénie et Thoas représentant les deux mondes principaux, la Grecque servant de passage, de pont. À partir de là, on peut considérer que ces airs représentent, à l'exemple de la forme sonate, une puissance en devenir. Les airs ne sont pas la scène en elle-même, ils en sont les composants. D'ailleurs, l'air de Thoas, le dernier de l'exposition, s'ouvre sur le reste de la scène, à la manière d'une coda d'exposition qui céderait au développement. Rushton rappelle que les airs courts fins conclus par une fin ouverte intéressent moins Gluck²²⁶, mais l'air de Thoas fait exception à la règle tant il représente un élément de l'action plutôt qu'une peinture expressive. La scène qui se déroule derrière l'air maintient le dactyle à l'accompagnement jusqu'à ce qu'elle s'achève sur la mort du tyran. Les échanges vifs entre Iphigénie, Oreste et Thoas qui animent ce que l'on pourrait nommer « développement » se réalisent à partir du conflit mis en place par l'exposition des trois airs.

Le parcours tonal, très intéressant, ne cesse de s'intensifier et de se durcir, tout en organisant les modulations sur des logiques fortes. L'air de Thoas, en *fa* majeur, se termine au ton du relatif *ré* mineur. La scène hésite à revenir au ton de *fa* majeur avant de fixer son choix sur *ré* mineur. On passe ensuite à la dominante de la nouvelle tonalité, *la* mineur. Le discours hésite à nouveau à revenir à la tonalité quittée, *ré* mineur avant de poursuivre le cycle des

²²⁶ RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 49.

quintes et mettre en place le ton de *mi* mineur. Les modulations se resserrent pour aboutir enfin à la tonalité de *si* mineur, ton dans lequel Thoas va perdre la vie. Le ton de *si* mineur ne semble pas choisi au hasard. Il est le ton du premier air de Thoas « De noirs pressentiments » ainsi que de l'air de rédemption d'Oreste « Que ces regrets touchants ». Par ailleurs, il forme une quinte diminuée avec la tonalité de départ de l'air de Thoas, *fa* majeur. C'est bien en cela que l'on peut considérer les trois airs pour une forme d'exposition : ils contiennent déjà en eux tous les éléments de drame, à savoir la mort de Thoas. Cette mort, annoncée, ne peut intervenir qu'en *si* mineur.

À partir d'une pensée concise, simple, austère et sérieuse, l'air court permet d'atteindre une formidable variété de solutions. Il rend compte d'une réflexion sur le divertissement, détaché du drame et volontairement désinvesti. Il est aussi une peinture indispensable pour certains personnages. Ceux qui n'ont pas accès au grand air peuvent faire émerger une déclamation vocale à travers une structure fondée sur des carrures malléables. Iphigénie par ailleurs, dans un souci de justesse, rassemble les forces de l'air dans une pensée compacte et régulière du chant mesuré. La pensée dramatique bénéficie également de l'air court. Il permet tout d'abord une avancée rapide de la scène. En effet, une des particularités d'*Armide* repose sur la densité de son livret. Gluck refusant de réduire le texte²²⁷, cherche des solutions pour une énonciation rapide. Ainsi, certains airs courts ne jouissent pas de forme longue tout simplement par souci d'efficacité et de concision. Nous n'avons volontairement pas insisté sur ce fonctionnement puisqu'il ne nous semble pas dépendre d'un principe compositionnel. Par ailleurs, l'air court intervient dans la pensée formelle de plusieurs autres façons. Par sa structure mobile, il s'attache aux exigences de la scène. Il peut tout d'abord prendre en charge l'intégralité de la conduite scénique. Dans ce cas, il doit tout à la fois être uni et varié, stable et mobile, dramatique et expressif. Il peut également marquer une gradation dans la conduite de la scène, intensifiant une expression par la suspension du temps. Enfin, il peut en être l'élément fondateur, proposant le matériel à partir duquel la scène va pouvoir se développer. En tant qu'articulation formelle, l'air court semble être partagé par d'autres compositeurs. Traetta, dont Gluck subit l'influence, aménage deux airs courts dans

²²⁷ « Pour *Armide* je imaginè une nouvelle méthode, car je ne vais pas oter un vers de l'opera de quinault, mais il faut dans beaucoup de scenes savoir bien trotter, ou pour mieux dire galopper avec la musique pour ne pas faire apercevoir le froid, et l'ennuyant qui se trouve dans la piece », *Lettre de Gluck à du Roulet du 14 octobre 1775*, dans VM BOB-20558, *op. cit.*, lettre reproduite en anglais dans GLUCK, Christoph Willibald, *The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, *op. cit.*, p. 69-72.

son opéra *Ippolito ed Aricia* (1759) : « *Fuggi amor* » (I, 3), et « *Per onor dell'offeso moi regno* » (II, 3). Or, dans les deux cas, ces airs sont accompagnés par le chœur, en d'autres termes, dans une situation de scène. L'air court semble dès lors devenir le moyen de concilier drame et expression dans une même forme. Il reste enfin une catégorie pour laquelle la question demeure soulevée. Les airs de colère et de fureur de Clytemnestre (« Armez-vous d'un noble courage », I, 6, « Jupiter, lance la foudre », III, 6) et d'Achille (« Calchas, d'un trait mortel percé », III, 3) sont des airs de petite taille. Cependant, l'impact qu'ils ont sur le drame semble décupler leurs proportions. Il ne paraît pas possible de les joindre à la catégorie des airs courts, mais il est tout aussi impossible de ne pas les mentionner. Johann Christian Bach privilégie lui aussi, dans *Amadis de Gaule*, les petites formes pour les airs furieux : Arcabonne, « Bientôt l'ennemi qui m'outrage », II, 1, ou bien Arcalaus, « Dissipons ces vaines alarmes », III, 6. La réponse dramatique qui cherche à relier forme courte et violence d'expression se trouve en partie dans une citation de le Bossu relevée par Mallet dans son article « Action » : « le P. le Bossu donne pour règle que plus les passions des principaux personnages sont violens, et moins l'action doit durer²²⁸. »

Enfin, il nous faut revenir sur la catégorisation des qualités nécessaires à la construction d'une action par Sulzer, afin de la confronter aux solutions gluckistes. Si l'on observe l'action comme la manière de traiter une situation plutôt que l'événement lui-même, le langage de Gluck est l'action. Il permet en effet aux situations de réaliser pleinement leur puissance expressive et dramatique. Même les scènes de divertissement peuvent être considérées comme partie prenante de l'action dans la mesure où elles participent au décor général du drame, décor qui permet à l'action de gagner en vraisemblance et en vérité.

Plus précisément, les solutions du drame « réformé » correspondent aux recommandations de l'article « Action » du *Supplément à l'Encyclopédie*. « *Vraisemblable et naturelle* » : lorsque Sulzer souhaite une action dont les éléments se déduisent les uns des autres d'après les lois de la nature, Gluck répond par la dernière scène d'*Iphigénie en Tauride*. Les trois airs courts ne permettent-ils pas de relier les rebondissements entre eux ? N'imitent-ils pas la nature elle-même lorsqu'ils s'attachent à partir du caractère des personnages d'Iphigénie et de Thoas pour justifier l'action qui conduit à la mort du tyran ? D'un autre point de vue, le recours à l'air court pour la peinture d'Iphigénie lors du séjour en Aulide rejoint cette conception de la justification de l'action. Lorsque Gluck fait le choix de mettre en

²²⁸ MALLET, Edme-François, « Action », *op. cit.*, p. 122.

avant, *via* l'air court, le développement des émotions de la victime, et d'utiliser ce principe comme colonne vertébrale du drame, il montre son attachement à la question de la vraisemblance. Il signifie également que cette même vraisemblance doit provenir de la nature elle-même, en l'occurrence, l'expression sincère et réelle des sentiments d'Iphigénie. Il faut cependant reconnaître que Gluck se méprend lorsqu'il traite la question de la vraisemblance avec trop de zèle. En effet, le traitement de la vraisemblance que l'on a rapproché de la définition de la « justesse » peut desservir l'expression elle-même. La peinture d'Iphigénie passe dès lors par une idéalisation du personnage. Cette idéalisation se réalise en une expression déshumanisée et semble à plusieurs moments conduire à désinvestir Iphigénie du déroulement du drame.

« *Intéressante* » : la recherche d'intérêt dans le cadre de l'air court est peut-être celle pour laquelle Gluck a proposé le plus de solutions diverses. À l'échelle de l'air, Thoas et Oreste présentent des méthodes structurelles convaincantes afin de développer l'intérêt de leurs situations respectives. C'est par la mise en place d'une forme contrainte, raide et intense que Thoas parvient à dépasser la simple expression de la fureur. La peinture de la colère, qui pourrait se limiter à de la décoration, se transforme en un épanouissement de la frustration, offrant à l'air une puissance dramatique inouïe. L'air d'Oreste, lâche et désengagé, rend au contraire l'autonomie à chacun des paramètres musicaux. Dès lors, une remarquable intensité musicale permet à Oreste d'accéder à la résolution de ses tourments. À l'échelle de la scène, l'échange entre Hidraot et Armide à la scène 2 de l'acte I rend compte d'une volonté de transformer le dialogue argumentatif de Quinault en une peinture du sentiment amoureux on ne peut plus dramatique. En effet, le sentiment est rattaché à la noblesse de la cour des deux personnages à travers un langage racé d'une part, et au problème de déni de l'enchanteuse à travers un jeu de rapports entre les airs d'autre part. La recherche d'intérêt s'appuie sur la volonté de dépasser l'expression de la situation. Il s'agit de la relier au contexte général du drame afin qu'elle s'épaississe et rencontre, à nouveau, la vérité d'action.

« *Entière et complète* » : la mise en place d'une action « entière et complète » s'effectue par un lien fort qui unit le type d'écriture utilisé avec la nature du moment de l'action présentée. Les airs courts des divertissements en réalisent une illustration convaincante dans la mesure où ils indiquent au spectateur, par leur propre matériau, leur appartenance au monde du divertissement. Ce fonctionnement n'est pas en lui-même inédit, si ce n'est qu'il tente de définir le divertissement non pas comme une section périphérique ou autonome, mais comme un moment dépendant de l'action. En effet, le soin apporté au décor

musical souligne que la définition du moment de l'action représentée ne s'établit pas en soi, mais par rapport au reste du drame. D'une certaine manière, le recours à l'air court « Ah ! quelle cruauté » assure le soin apporté à la définition des structures dramatiques. L'air court est choisi pour sa corrélation avec le moment de l'action. Il prévient l'auditeur qu'Armide accède à la formulation définitive de ses sentiments, et ce faisant, à la fin de la scène.

« *Une* » : la recherche de l'unité enfin est présente de façon constante et à tous les niveaux de la pensée gluckiste. Cependant, elle se rapproche le plus de Sulzer lorsque l'air court ne propose pas le traitement complet d'une émotion, mais la mise en place d'une puissance dramatique en devenir. À cet égard, la dernière scène d'*Iphigénie en Tauride* est remarquable. Les trois airs tissent non seulement des liens avec le reste du drame, mais se définissent également comme des composants dont les réactions vont émerger plus tard.

B. Monologue

« Les *soliloques* sont devenus bien communs sur le théâtre moderne : il n'y a rien cependant de si contraire à l'art et à la nature, que d'introduire sur la scène un acteur qui se fait de longs discours pour communiquer ses pensées, etc... à ceux qui l'entendent. (...) L'usage et l'abus des *soliloques* est bien détaillé par le duc de Buckingham dans le passage suivant : "Les *soliloques* doivent être rares, extrêmement courts, et même ne doivent être employés que dans la passion. (...)"²²⁹. »

Il est reproché au soliloque, et d'une certaine manière au monologue, de pécher par manque de vraisemblance et de passion. Les monologues de Gluck parviennent pourtant à justifier leur présence dans le déroulement du drame. Il faut dire que le compositeur tente en fait de renouveler la nature même du monologue. Pour cela, il renforce les relations que le genre entretient avec le dialogue. Dans l'article « Dialogue » (*Belles-Lettres*) de l'*Encyclopédie*, Marmontel et Mallet définissent le genre à partir de ses origines philosophiques. Ils renvoient même le lecteur à l'article « Dialectique » dès la première phrase : le dialogue doit convaincre. Deux méthodes sont ensuite proposées, selon le modèle des Anciens, à savoir celle de Platon tout d'abord, qui « ne songe en vrai philosophe qu'à donner de la force à ses raisonnemens, et n'affecte jamais d'autre langage que celui d'une conversation ordinaire ; tout est net, simple, familier. », et celle de Lucien ensuite, qui « au

²²⁹ Non signé, « Soliloque » (*Littérature*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 15/17, p. 323-324, p. 323.

contraire met de l'esprit par-tout²³⁰. » Les auteurs en viennent ensuite à différencier le dialogue philosophique du dialogue dramatique : « l'un et l'autre a son but, vers lequel il doit se diriger par le chemin le plus court ; mais autant que les mouvemens du cœur sont plus rapides que ceux de l'esprit, autant le *dialogue* dramatique doit être plus direct et plus précis que le *dialogue* philosophique ou oratoire²³¹. » Enfin, le dialogue, puisque d'essence didactique, est régi par un objet principal : « *Dialogue* sans objet, mauvais *dialogue*²³². » Les auteurs précisent même plus loin : « C'est sur-tout, comme nous l'avons dit, dans la poésie dramatique que le *dialogue* doit tendre à son but²³³. »

Les scènes en monologue de l'opéra français d'avant Gluck peuvent bien sûr se réclamer d'une filiation avec le dialogue. Cependant, Gluck semble en proposer un exemple particulièrement pathétique et dramatique. En effet, des quatre catégories de dialogue que Marmontel et Mallet décrivent, seuls les opéras de la « réforme » appartiennent à la dernière et meilleure espèce : « Dans la quatrième, les interlocuteurs ont des vûes, des sentimens ou des passions qui se combattent, et c'est la forme de scene la plus favorable au théâtre²³⁴. »

Le grand monologue de Roland à la scène 2 de l'acte III « Ah ! j'attendrai longtemps, la nuit est loin encore » extrait de *Roland* (1778) de Piccinni propose justement une comparaison intéressante avec la pratique du monologue chez Gluck. Roland, épris d'Angélique, découvre que sa bien-aimée lui préfère Médor. Il se laisse aller au désespoir. Le monologue, suivi d'un air d'emportement, prend soin de construire un discours varié et raffiné²³⁵. Différentes écritures se succèdent et se rappellent afin de proposer une scène intéressante et mobile. Cependant, le monologue ne parvient pas à dépasser la peinture poétique. Le pathétique n'éclot jamais et se transforme au fil du temps en une expression sentimentale. On rejoint alors la fin de la citation acide de Buckingham citée dans l'article « Soliloque » : « “Nos amans parlant à eux-mêmes, faute d'autres, prennent les murailles pour

²³⁰ MARMONTEL, Jean-François ; MALLET, Edme-François, « Dialogue » (*Belles-Lettres*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 4/17, p. 936-937, p. 936.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 937.

²³⁵ À propos du caractère raffiné de l'œuvre, Gustave Desnoiresterres, note : « Cette musique facile, plus élégante que dramatique, charma tout ce public qu'elle sortait de la beauté sévère d'*Iphigénie*, d'*Orphée*, d'*Alceste* et d'*Armide*. » Plus précisément au sujet du monologue, Desnoiresterres relève qu'il a été accueilli avec transport : « [L'arrivée] se surpassa dans le rôle de Roland, surtout dans le monologue du troisième acte : *Ah ! j'attendrai longtemps, la nuit est loin encore*. », dans DESNOIRESTERRES, Gustave, *Gluck et Piccinni*, Paris : Didier et compagnie, 2/1875 (éd. orig. 1872), p. 230-231.

confidens.²³⁶ » La passion exprimée ne relevant pas suffisamment d'une situation extrême, elle s'associe à une musique qui se contente d'intensifier le sentiment au lieu de traiter la psychologie du personnage en proie à la douleur amoureuse. Dès lors, le monologue se détache de ses devoirs dramatiques. Il pêche autant par manque de vraisemblance que par la faiblesse des passions exprimées.

Le travail d'adaptation opéré par Marmontel sur le texte de Quinault est également responsable des lacunes du monologue. Le poète utilise l'intégralité du texte original pour en faire le support de la section récitée. Peu avant la fin, au moment où Roland est tiré de ses pensées par des danses de bergers, Marmontel inclut quelques vers destinés à servir un air de fureur de fin de scène. Les mots de Roland exprimés après la danse des bergers sont malgré tout conservés, mais déplacés dans la scène suivante. Deux choses nous semblent assez significatives dans l'adaptation de Marmontel. Tout d'abord, en réservant le texte de Quinault pour le récit et ses propres vers à l'air, Marmontel met en place une conception très italienne de la scène, et il interdit au monologue de parvenir à proposer un déroulement dramatique. En effet, l'action ici se devrait d'émerger à partir du traitement affectif du texte. Or, celui-ci est refusé par la scission entre le récit et l'air. Si Marmontel prend le soin d'intercaler un air à la fin du récit, c'est parce qu'il pense le texte de Quinault incapable de développer de lui-même les qualités qui vont permettre l'émergence de l'air dans le cœur même du texte original. Il ne s'agit donc pas de dire que le monologue doit refuser de se conclure par un air – Gluck prouve d'ailleurs le contraire – mais plutôt de reprocher à Marmontel une conception défailante du rapport récit/air. La deuxième des remarques porte sur le changement de scène adopté par le dramaturge. En déplaçant la danse des bergers dans la scène suivante, Marmontel fait du monologue de Roland une scène close et autonome, c'est-à-dire exclue, au moins en partie, du drame²³⁷.

Enfin, le dialogue mis en place par Piccinni n'est pas de même nature que celui de Gluck. Jacqueline Waeber explique dans son article « L'Invention du récitatif obligé ou comment relire la *Lettre sur la musique française* », que les Français de la querelle des Bouffons préfèrent le terme « obligé » à celui d'« accompagné ». Elle développe le fait que la lettre de Rousseau n'emploie pas le terme « obligé » comme une traduction de

²³⁶ Non signé, « Soliloque », *op. cit.*, p. 324.

²³⁷ Dans ses *Mémoires*, Marmontel renvoie à des vers de Voltaire afin d'expliquer la méthode avec laquelle il a arrangé le poème de Quinault. Le plaisir quasi « sensuel » de l'opéra prend le pas sur l'intérêt dramatique : « Où les beaux vers, la danse, la musique, / L'art de tromper les yeux par les couleurs, / L'art plus heureux de séduire les cœurs, / De cent plaisirs font un plaisir unique. », dans MARMONTEL, Jean-François, *Mémoires*, Maurice Tourneux éd., Paris : Librairie des Bibliophiles, 1891, vol. 2/3, p. 375.

l'expression italienne « *accompagnato* », mais comme l'empreinte d'une réelle distinction de sens par rapport à cette forme de récit italien : l'orchestre et le chanteur sont obligés l'un à l'autre. « L'adjectif *accompagné* implique un rapport hiérarchique entre parole et musique, en faveur de cette dernière, alors que l'adjectif *obligé* présente ces deux termes dans un rapport égal²³⁸. » Le monologue français, redevable du récitatif obligé, s'inscrit donc dans une conception du dialogue fondée sur un rapport d'égalité entre les protagonistes. Mais il y a chez Piccinni une confusion entre « égalité » et « similitude ». Il semble en effet ne pas tenir compte du fait que Roland soit un guerrier. Il réunit personnage et sentiment au point que Roland disparaisse derrière le sentiment. Par ailleurs, le traitement orchestral, bien que soigné, se limite à rendre conforme le décor pastoral avec les impressions de Roland. L'orchestre ne révèle pas le personnage, il en souligne seulement les traits.

Le monologue gluckiste ne se construit pas à partir des mêmes besoins²³⁹. Il faut dire tout d'abord qu'il ne se rencontre véritablement que dans deux des quatre ouvrages écrits pour Paris. Dans *Iphigénie en Aulide*, Agamemnon ouvre l'acte I sur son monologue « Diane impitoyable » (I, 1). À la fin de l'acte II, Agamemnon, en proie au doute, réalise la longue scène « Tu décides son sort » (II, 7). Enfin, Clytemnestre abandonnée par sa fille qui court à l'autel délire dans le monologue « Dieux puissants que j'atteste » (III, 6). Dans *Armide*, seule l'héroïne a véritablement accès à ce type de scène. Après avoir réussi à piéger Renaud, elle chante le monologue « Enfin, il est en ma puissance » (II, 5), puis après le départ de ce dernier, elle exécute son dernier monologue « Le perfide Renaud me fuit » (V, dernière scène). À ces deux scènes on peut ajouter le moment, situé entre les scènes 2 et 3 de l'acte III, où Armide convoque la Haine. Les suivantes avec lesquelles elle dialoguait se taisent et laissent l'enchanteresse tenir la scène à elle seule. On peut enfin intégrer la scène 4 du dernier acte « Renaud ! Ciel ! Ô mortelle peine ! » du fait que les interlocuteurs qui répondent à Armide ne servent qu'à ponctuer le discours. *Iphigénie en Tauride* ne contient aucun monologue à proprement parler. Cela dit, certaines scènes en portent l'essence. L'article « Soliloque » mentionne :

²³⁸ WAEBER, Jacqueline, « L'Invention du récitatif obligé, ou comment relire la *Lettre sur la musique française* », La « *Querelle des Bouffons* », dans *la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Andrea Fabiano éd., Paris : CNRS éditions, 2005, p. 187-203, p. 190.

²³⁹ On pourrait comparer le travail de Gluck et de Piccinni d'après les mots d'Alphonse Pellet : « Gluck s'éleva très-haut dans la scène dramatique. Piccinni s'éleva très-haut dans la scène lyrique ; la préoccupation du premier était dans l'expression exacte des paroles par la musique ; le second, au contraire, se préoccupe non-seulement de ses morceaux, mais encore, et surtout, de mettre en relief la virtuosité de ses artistes. L'un, c'était le drame, l'autre le lyrisme. », dans PELLET, Alphonse, *Essai sur l'opéra en France depuis Lully jusqu'à nos jours*, Nîmes : Roger et Laporte, 1874, p. 27-28.

« Lorsque ces sortes de découvertes [moment où l'acteur, *via* le monologue, accède à une connaissance sur lui-même] sont nécessaires, le poète devrait avoir soin de donner à ses acteurs des confidens à qui ils pussent, quand il le faut, découvrir leurs pensées les plus secrettes : par ce moyen les spectateurs en seroient instruits d'une manière bien plus naturelle²⁴⁰. »

Or, la dernière tragédie de Gluck comporte plusieurs scènes où les prêtresses tiennent le rôle de confidentes. Ces scènes remplacent donc, d'une certaine manière, le monologue. *Écho et Narcisse* également ne possède pas de monologue, mais pour des raisons différentes. Dans le cadre de la pastorale, les monologues dramatiques semblent ne pas avoir leur place. Il est vrai que les sections réservées à Narcisse s'en rapprochent nettement, mais elles restent une imitation un peu pâle des modèles présents dans *Iphigénie en Aulide* et *Armide*.

Avant d'observer les qualités musicales et dramatiques de Gluck, il faut reconnaître l'apport indispensable des librettistes. Les poètes ont permis au compositeur de parvenir à un traitement puissant et convaincant du monologue en trouvant le « milieu dramatique » favorable à l'éclosion du genre, à savoir les situations extrêmes. Smith considère d'ailleurs que « l'imitation des passions vives » passe naturellement par une expression solitaire :

« Une personne accablée de chagrin ou animée par la joie, profondément affectée pour l'amour ou la haine, la reconnaissance ou le ressentiment, l'admiration ou le mépris, a généralement l'esprit occupé par une pensée ou une idée qui la hante continuellement, qui, une fois chassée, revient immédiatement s'imposer et qui, en société, la rend absente et inattentive. Pareille personne ne peut avoir qu'un objet de pensée, qu'elle ne peut communiquer à son entourage aussi souvent qu'il lui revient à l'esprit. Elle se réfugie dans la solitude où elle peut librement s'abandonner à l'extase, soit céder au tourment, selon la passion agréable ou désagréable qui l'agite ; et où elle peut se répéter à elle-même, tantôt mentalement, tantôt encore à haute voix, et presque toujours dans les mêmes termes, la pensée précise qui la réjouit ou l'afflige. Ni la prose, ni la poésie ne peuvent se risquer à imiter ces répétitions presque infinies auxquelles donne lieu la passion²⁴¹. »

Quinault, comme du Roulet, propose des situations extrêmes rendant possible l'émergence d'une force d'expression. C'est à partir de cette intensité qu'ils permettent à l'essence dialoguée du monologue de se dégager. Dans son premier monologue, Agamemnon en proie à un dilemme cruel, n'a d'autres solutions que d'en appeler à Diane. Envahi par la douleur, Agamemnon rompt le protocole de la prière fondé sur un rapport hiérarchique entre le mortel et la déesse. Il prend Diane à témoin et se positionne d'égal à égal. Dès lors, la communication entre eux peut se réaliser. Dans son deuxième monologue, Agamemnon

²⁴⁰ Non signé, « Soliloque », *op. cit.*, p. 324.

²⁴¹ SMITH, Adam, *L'Imitation dans les arts*, *op. cit.*, p. 60.

dialogue avec lui-même avant de céder peu à peu à la folie. Un nouveau dialogue est intégré, bien plus intéressant, entre le monde réel et celui des hallucinations. Le monologue de Clytemnestre engage un dialogue de même type. Armide, enfin, propose également des échanges avec elle-même. Ceux des dernières scènes en sont les plus intéressants car ils permettent d'assister à l'auto-mutilation de l'héroïne. Au fur et à mesure des efforts qu'elle produit pour reconquérir Renaud, Armide détruit ses qualités d'enchanteresse.

Les dédoublements de personnalités seront particulièrement bien traités par Gluck. Comme nous l'avons évoqué dans la section précédente, sa recherche le conduit à traiter les expressions dans ce qu'elles ont de complexe avant d'exploiter ce qu'elles recèlent d'intensité. L'orchestre devient alors un formidable médium d'expression, révélant ce que Rousseau avait proposé dans le choix de l'expression « Récitatif obligé²⁴² ».

À la lumière de la définition du dialogue idéal par Marmontel et Mallet, tentons d'observer les solutions proposées dans le monologue gluckiste. En quoi le compositeur construit-il la dialectique du dialogue ? En quoi le dialogue que le monologue tisse avec le reste du drame participe-t-il à la définition d'un monologue rassemblé ? De quelle manière le monologue fait-il le choix de se justifier autour d'un objectif ciblé comme le recommande le dialogue ? En quoi le travail formel participe à une « conversation ordinaire » dans laquelle « tout est net, simple, familier » ? Enfin, en quoi le dialogue avec l'orchestre met-il en place la force et l'intensité réclamées par le dialogue ?

1. Construire sur une dialectique

Le monologue d'Agamemnon « Tu décides son sort » dans la dernière scène de l'acte II expose les remords du père. L'introduction sert de passage entre la dispute avec Achille qui vient d'avoir lieu et son monologue. Ivre de colère, il déclare que sa fille doit mourir²⁴³. Une première partie réalise ce qu'il vient de décider. D'abord il hésite, puis il affirme à nouveau sa première décision²⁴⁴. Une transition de trois mesures sur l'expression « ma fille ? Je frémis ! »

²⁴² ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Récitatif obligé », *DM*, p. 404-405.

²⁴³ On remarque ici que Gluck a recours à un langage mesuré pour contraindre la colère d'Agamemnon, un peu comme il contraint celle de Thoas.

²⁴⁴ Didier rappelle que ce type de construction réflexive inscrit le monologue d'Agamemnon dans une tradition de monologues français : « Le style des monologues se ressent longtemps du modèle classique du monologue de délibération, avec les brusques revirements lorsque le personnage examine successivement des solutions contradictoires. », dans DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 188. Le monologue gluckiste ne représente pas une nouvelle forme dramatique en soi. Il en renouvelle les codes expressifs.

ouvre la deuxième grande partie du monologue. Harassé par ses tourments, Agamemnon sombre dans la folie. Gluck offre alors une scène d'hallucinations comme l'opéra de l'époque les aime tant. Le roi grec imagine le meurtre de sa fille puis se trouve assailli par les Euménides. Une soudaine note tenue et isolée lancée par les violons sert de transition. Agamemnon revient à lui : « Mais en vain votre fureur s'irrite ». Une section mesurée s'ouvre, en guise de conclusion. Agamemnon a finalement décidé de sauver sa fille. Le temps de l'action peut réapparaître : un récit met en place la stratégie choisie par le roi pour sauver sa fille, puis, l'air « Ô toi, l'objet le plus aimable » conclut la scène et l'acte.

L'air construit un dialogue entre l'espace réel et l'espace halluciné afin de servir la dialectique du moment. Gluck travaille d'une part sur l'affirmation de l'identité des sections, d'autre part sur des permanences qui rappellent que les deux faces du problème se retrouvent investies par le même homme. Il applique à chacune des sections une zone tonale. La première s'articule autour du ton de *fa* et la seconde autour de celui de *si* bémol. Chacune des deux parties détermine son propre parcours tonal. La première section rappelle régulièrement le ton principal mais conclut dans un ton voisin (*la* bémol majeur). La deuxième, *si* bémol mineur, rejette au contraire assez rapidement la tonalité pour la faire réapparaître à la fin de la section, dans le mode opposé. Deux directions dramatiques se font face : la première section représente une période argumentative, centrée autour d'un problème, quand la seconde, hallucinée, présente une divagation. Maîtrise et folie s'opposent ainsi par le jeu des tonalités. Il n'est cependant pas étonnant que la seconde section se termine par le retour à la tonalité principale exposée dans le mode majeur. En effet, le retour tonal apaisé marque la résolution de la dialectique. Agamemnon est parvenu à prendre sa décision.

Le langage harmonique s'organise également en fonction de l'opposition des deux sections. S'il propose un discours plutôt varié dans la première partie, il se raidit soudain dans la seconde en limitant par exemple l'emploi de la dominante à l'accord de septième diminuée. L'organisation de la structure participe également à cette même dualité. Lors de la première partie, les carrures s'appuient sur un accompagnement orchestral varié. Le récit accompagné est sans cesse renouvelé. Dans la seconde section en revanche, l'apparition des Euménides marquées par les quatre coups frappés par l'orchestre et redonnés entre chacune des incisives d'Agamemnon tend à asphyxier le discours. Les carrures s'allongent et se figent autour d'une même formule d'accompagnement. Le temps réel articulé s'oppose au temps flou et infini du songe.

Exemple musical n°32 : Deux versions du motif orchestral représentant les Euménides dans le monologue d'Agamemnon « Tu décides son sort » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène II, 7, p. 313, mesures 40 et 41 ; p. 314, mesure 44)

Enfin, les deux sections se font face par la mise en place de carrures défensives. Les quatre dernières mesures de la première partie (« Non, que plutôt cent fois à l'autel entraînée ma fille par sa mort... ») figent le discours sur un accord de dominante mis en scène à travers l'écriture du trémolo. Les quatre premières mesures de la seconde partie (« Iphigénie, ô ciel ! de festons couronnée à l'homicide acier présentera son sein. ») se crispent elles aussi sur un accord de dominante. Cette harmonie se présente cette fois sous la simple énonciation d'un accord tenu par l'orchestre. La mise en place de ces sections défensives rendent les deux parties étanches l'une par rapport à l'autre tout autant que jumelles par la symétrie qu'elles encouragent.

1 28

Agamemnon

Piano

Non, que plu-tôt cent fois à l'au-tel en-traî-né-e ma fil-le par sa

2

mort... ma fil-le? Je fré-mis! I-phi-gé

3

ni-e, ô Ciel! de fes-tons cou-ron-né-e à l'ho-mi-ci-de-a-cier pré-sen-te-ra son sein.

Exemple musical n°33 : Réduction d'orchestre de l'articulation entre les deux sections principales du monologue d'Agamemnon « Tu décides son sort » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, partition piano/chant, Cassel : Bärenreiter, 1987, scène II, 7, p. 192-193, mesures 28 à 38)

Légende : 1 : Fin de la première section / 2 : Sas / 3 : Début de la deuxième section

Les deux sections sont également reliées par le matériau musical. En effet, l'accompagnement de la première section s'appuie beaucoup sur le rythme une noire et une blanche. La ritournelle instrumentale qui sert de pivot entre les deux sous-parties où Agamemnon change d'avis se réduit même à l'exposition de ce rythme. L'identité du rythme tout autant que son utilisation répétée sont récupérées lors de la seconde grande section pour

l'évocation même des Euménides. En effet, les quatre noires répétées et affirmées rappellent le premier rythme.

The image displays a musical score. The upper section features two staves: 'Flûtes I et II' (top) and 'Hautbois I et II' (bottom), both in treble clef. They play a melodic line starting at measure 8, marked with a fermata. The lower section is a piano reduction of the orchestra, with a treble clef staff for chords and a bass clef staff for a rhythmic accompaniment of quarter notes, starting at measure 40.

Exemple musical n°34 : Réduction d'orchestre du motif orchestral principal de la première section du monologue d'Agamemnon « Tu décides son sort », puis de sa transformation dans la deuxième section du monologue (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène II, 7, p. 310, mesures 7 et 8 ; p.313, mesures 40 et 41)

L'affirmation d'une dialectique se met également en place lors du premier monologue d'Agamemnon « Diane Impitoyable » (I, 1). Le dialogue échangé avec Diane oppose le sacré au profane. Marchal-Ninosque explique à propos de Lemierre et Chénier que la lutte contre la tyrannie remplace la lutte contre la destinée²⁴⁵. Et même si cette évolution du tragique reste moins marquée dans le genre musical que dans le genre théâtral, le combat contre la superstition reste une des grandes batailles menées par les hommes de lettres de la seconde moitié du XVIII^e siècle. La prière adressée à Diane est bien celle d'un homme qui remet en question l'autorité religieuse. Le scepticisme d'Agamemnon favorise tout particulièrement deux éléments : la mise en place d'un dialogue pensé d'égal à égal d'une part, l'apport d'une raison supplémentaire et intéressante qui encourage le roi des Grecs à refuser de sacrifier sa fille d'autre part. Dès lors, la scène devient un moment attaché à l'action, prêt à satisfaire les besoins de l'exposition.

²⁴⁵ « Parce que tous deux [Lemierre et Chénier] nourrissaient la conviction que si la violence était déplacée, de la lutte contre la destinée à la lutte contre la tyrannie, les discours militants n'en seraient que plus efficaces, et que le tableau saisissant de la mort collective supplanterait les tableaux des morts particulières. », dans MARCHAL-NINOSQUE, France, « Mourir ou ne pas mourir sur la scène française du XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 272-273.

Le discours musical oppose deux types d'écriture. Le langage sacré tout d'abord, s'ordonne selon un discours mesuré et solennel. Les jeux d'imitation présentés à l'orchestre servent autant la douleur d'Agamemnon qu'ils soulignent la copie d'une écriture sacrée. Le récit sec s'apparente au monde dramatique de l'opéra. Il s'avère même bien plus percutant et convaincant ici que le récit accompagné. Le premier langage fait ensuite un bref retour, dans le but de renforcer l'opposition entre les deux langages et de souligner la démarche sacrée du monologue par l'aspect liturgique de la prière.

Il faut noter enfin que le monologue s'inscrit dans une stratégie dramatique particulièrement réussie. Algarotti dans son livret d'*Iphigénie en Aulide* conservait encore le personnage d'Ulysse pour convaincre Agamemnon de tuer sa fille. Le poète faisait le choix de la conversion par la ruse, c'est-à-dire par l'esprit. Du Roulet rejette Ulysse pour Calchas. La conversion devient alors infiniment plus intéressante. Elle ne s'opère plus à partir d'un jeu tactique, mais grâce à un dilemme affectif. Agamemnon est partagé entre son amour pour Iphigénie et sa crainte envers les Dieux cruels. Or, le dilemme ne peut fonctionner qu'à la condition que la foi d'Agamemnon ne soit pas celle d'un fanatique. Il doit douter. Sans le monologue, la scène échangée avec Calchas cesserait d'être pathétique. Elle s'alignerait sur celle de Racine, déroulant une argumentation fondée sur la ruse. Le terme de « soliloque » prend ici tout son sens : « Nous n'employons en France que le terme de *monologue*, pour exprimer les discours ou les scènes dans lesquelles un acteur s'entretient avec lui-même, le mot de *soliloque* étant particulièrement consacré à la théologie mystique et affective²⁴⁶. »

La dialectique s'opère par l'opposition de deux mondes affirmés. Moins redevable de l'expression de la situation que de mettre en avant la notion de contraste, elle propose une énergie vive et intéressante qui permet d'épaissir la première expression des sentiments.

2. Rassembler les éléments du dialogue

Malgré son déroulement linéaire et varié, le monologue doit se rassembler autour d'un même sujet. Plus précisément, l'unité ne peut se réaliser que par sa justification à l'échelle du drame. En créant des dialogues avec le reste de l'action, le monologue s'inscrit dans un mouvement dramatique général et paraît, dès lors, rassemblé. Les réseaux créés avec l'espace extérieur à la scène se réalisent tout d'abord par un jeu sur les tonalités. Gluck est

²⁴⁶ Non signé, « Soliloque », *op. cit.*, p. 324.

particulièrement sensible aux structures tonales à grande échelle. Il n'est donc pas étonnant de constater la mise en place de certaines connexions tonales entre les monologues et les scènes environnantes. Le monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste » (III, 6) intervient après le dernier récit que la reine échange avec sa fille. Ce récit, « Vous entendez les cris » (III, 5), prend pour repère récurrent le ton de *la* mineur. En réponse au récit, Gluck apporte un soin particulier à l'utilisation de cette tonalité dans le monologue. Il ménage son apparition en ne la réservant que pour son climax : « il déchire son sein²⁴⁷ ».

Clytemnestre

il déchire son sein...

Réduction
d'orchestre

Exemple musical n°35 : Évocation de la tonalité de *la* mineur dans le monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 6, p. 382, mesures 46 à 49)

Le matériau participe également à la mise en place d'une ouverture sur le reste du drame. Au milieu du monologue de Clytemnestre, une section est réservée à l'orchestre. Elle alterne des mesures de silence avec l'exposition d'une cellule sobre dont l'inflexion pathétique est d'une grande réussite. On retrouve à peu de choses près le même principe dans le monologue d'Agamemnon de la fin de l'acte II. L'espace de réflexion offert à la reine nous renvoie inmanquablement un acte plus tôt, dans les pensées du père. Leur dialectique assez jumelle (dialogue entre réel et hallucination) se couple alors de renvois musicaux. Bien sûr, la formule tient de la rhétorique, mais elle est également la peinture sensible d'une détresse noble, d'une dynastie qui n'en finit pas de s'épuiser. La formule porte en elle-même une des grandes directions du drame.

²⁴⁷ La tonalité apparaît une première fois au début du récit. Elle est alors associée à un cycle des quintes allant de *ré* mineur à *si* mineur. Elle ne se manifeste donc pas comme tonalité stable et autonome. Elle est un maillon. Il nous faut remarquer ici que cette première intervention du ton de *la* mineur que nous venons de mettre de côté, souligne pourtant le texte « dans ce sein maternel enfoncez le couteau ». Cette image qui répond exactement à celle évoquée dans le climax, tend à rapprocher les deux tonalités. Mais il s'agit peut-être seulement d'une coïncidence.

76

Hautbois I

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

sf sf sf sf sf sf p

sf sf sf sf sf sf p

p

p

p pp

p pp

p pp

pp

pp

18

Hautbois I et II *pp*

Bassons I et II *f*

Violon I *pp*

Violon II *pp*

Alto *pp*

Clytemnestre

Violoncelle *f*

Ma fil - le...

Exemple musical n°36 : Sections orchestrales réflexives insérées au centre des monologues d'Agamemnon « Tu décides son sort » et de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène II, 7, p. 318, mesures 75 à 85 ; scène III, 6, p. 379-380, mesures 18 à 34)

Les efforts mis en place par Gluck pour rendre le monologue unitaire passent par la mise en relation des éléments internes à la scène, mais également et surtout par la constitution d'un dialogue avec le reste du drame, un réseau capable d'activer des réminiscences reliant de façon étonnante et confuse certains sentiments ou personnages entre eux, et unifiant des scènes entre elles. Rushton explique que Gluck simplifie l'action afin de développer la complexité des sentiments²⁴⁸. La simplification consiste ici en une lisibilité dramatique *via* des réseaux de connivences.

3. Atteindre un objectif

Le dialogue doit atteindre un but, sachant que dans l'idéal, il doit se concrétiser par la réconciliation des deux partis. Or, d'une certaine manière, l'intégration de l'air à la fin de la scène apparaît comme une résolution, une fusion du dialogue en une expression unique. La différence de traitement du texte de Quinault par Gluck et Marmontel en est une manifestation. Si Marmontel envisage le récit de Quinault comme une entité indépendante de l'air pour lequel il prévoit un nouveau texte, Gluck considère au contraire que l'air émane du récit lui-même et qu'il se trouve par conséquent, dans le livret de Quinault.

Les deux airs conclusifs de Clytemnestre (III, 6) et d'Agamemnon (I, 1) concourent également, par leur forme même, à observer la fin du monologue comme une forme de résolution. Par le recours à la forme ABA (plus précisément *da capo* pour Clytemnestre), Gluck souligne la structure linéaire du monologue. La forme concentrée et circulaire permet de considérer l'air comme la conséquence et la résolution du monologue. Les personnages parviennent à la bonne formulation de leur expression.

Les liens musicaux ne sont pas très présents entre le récit et l'air de chaque monologue, mais la conduite dramatique est suffisamment solide pour nécessiter des rappels motiviques. Le récit représente une force directionnelle dont la solidité justifie à elle seule l'air conclusif. Rushton décrit le monologue de Clytemnestre comme un « orgasme de désespoir²⁴⁹ ». La scène met en place une force intense et dirigée.

²⁴⁸ RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁹ « In III. 6 she is overruled by her daughter and, left alone, summons all her imaginative resources for a gratuitous orgasm of despair », *ibid.*, p. 74. Nous traduisons : « Dans la scène 6 de l'acte III, elle est rejetée par sa fille et, abandonnée, convoque toute les ressources de son imagination pour un orgasme gratuit de désespoir ». Par ailleurs, la comparaison entre l'air de Clytemnestre et l'intervention d'Érinice « Dieux terribles » à la fin de la scène échangée avec Arbramane dans l'acte I de *Zoroastre* (version 1756) permet de mieux mesurer l'aspect charnel et viscéral de l'air confié à Clytemnestre. Les deux passages convoquent la foudre de façon très

4. « Conversation ordinaire »

Marmontel et Mallet proposent deux catégories de dialogues, l'une illustrée par Lucien et l'autre par Platon. Ils opposent l'esprit du premier à la sagesse et à la vérité du second²⁵⁰. La méthode de Gluck se rapproche de cette seconde méthode que l'article compare à une « conversation ordinaire ». Ce ton « simple, familier », Gluck l'obtient essentiellement par une écriture formelle en mouvement.

À cet égard, le plan tonal du premier monologue d'Agamemnon installe des jeux de structures internes intéressants :

Section	Tonalités
Mesurée (A)	<i>Sol</i> mineur <i>Do</i> mineur <i>Mi</i> bémol majeur
Récit sec (B)	<i>Do</i> mineur <i>Sol</i> mineur <i>Ré</i> mineur <i>La</i> mineur <i>Mi</i> mineur
Retour réduit et varié de la section mesurée (A')	<i>Mi</i> mineur

Tableau n°15 : Parcours tonal du monologue d'Agamemnon : « Diane impitoyable » (Gluck, *Iphigénie en Aulide*, I, 1)

La première section déroule un plan tonal qui refuse la tension. La première modulation cherche la sous-dominante et la seconde se limite à glisser sur un rapport de tonalités relatives. La deuxième partie, virile, se construit sur un cycle des quintes. La tonalité principale de l'air, *mi* mineur, émerge enfin. La section mesurée peut alors être réexposée dans le ton principal et se révéler prête à enchaîner avec l'air. Sans suivre une forme préétablie, le monologue construit un discours justifié à partir du plan tonal. Un jeu sur les intervalles ascendants²⁵¹ de la mélodie semble d'ailleurs souligner les directions du parcours

convaincante. Cependant, Rameau présente Érinice dans un discours musical opulent et emphatique afin de représenter la solennité qui accompagne le moment infernal, quand Gluck installe Clytemnestre dans un discours violent, tendu et aride pour la représenter hors d'elle-même et faire de ce moment une scène de folie. La foudre de Gluck n'est plus celle de Rameau. Dans les deux cas le spectateur est saisi, mais par des moyens différents.

²⁵⁰ MARMONTEL, Jean-François ; MALLET, Edme-François, « Dialogue », *op. cit.*, p. 936.

²⁵¹ Nous concevons ici l'intervalle en ce qu'il est un élément porteur de sens plutôt qu'en tant qu'élément de la phrase musicale. L'intervalle s'oppose à l'immobilité du son isolé. Nous l'employons selon les mots de

tonal. Dans la première section réservée au désespoir d'Agamemnon, la première phrase s'appuie sur trois intervalles ascendants de plus en plus petits : une quinte juste, une quinte diminuée et une quarte juste. La deuxième phrase s'appuie à peu de choses près sur le même schéma : deux quintes justes puis une quinte diminuée. La dernière phrase, essentiellement conjointe, sert de passage. Elle s'ouvre par une sixte descendante et se ferme par un mouvement cadentiel dont l'amorce est prise en charge par une quinte ascendante. La section où Agamemnon se ressaisit se fonde essentiellement sur des quartes (justes et augmentées) qui ont pour fonction d'exalter les forces tonales et de gérer les modulations. La réexposition enfin s'appuie essentiellement sur deux intervalles ascendants qui rompent le système du premier passage mesuré. Ils opèrent enfin une courbe croissante : une quinte juste puis une sixte mineure. L'organisation des intervalles, probablement involontaire de la part de Gluck, se fait la représentation d'une organisation dramatique réfléchie et dépendante d'un circuit affectif qui recherche l'expression du naturel. On ne pourrait alors mieux définir le travail de Gluck qu'avec ces mots de Voltaire : « ce sont là, si je ne me trompe, de ces peintures vivantes et animées qu'on ne connaissait pas autrefois²⁵² ».

Le monologue de Clytemnestre possède aussi ce genre de directions dramatiques. La première phrase de la section « vif » s'appuie sur trois incises :

4
Clytemnestre
Vous osez arrêter mes pas! Per - fi - des, privezmoi du jour que je déteste
Violoncelle

Exemple musical n°37 : Organisation des trois premières incises qui font suite à l'introduction du monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 6, p. 378, mesures 4 à 7)

L'organisation de ces trois incises ne suit pas un schéma habituel. En l'état, elle assemble une formule cadentielle, une interjection puis une incise plus développée. Habituellement, l'interjection apparaît en début de phrase, l'incise développée au centre et la cadence en fin de carrure. Tout comme le jeu sur les intervalles évoqué plus haut, il ne semble pas certain que le travail d'agencement des incises dépende d'une démarche volontaire. Ce

Chabanon : « l'oreille saisit un rapport entre les sons qui se succèdent ; (...) ce rapport constitue seul le sens et le charme de la mélodie », dans CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 350-351.

²⁵² VOLTAIRE, *Les Scythes*, *op. cit.*, p. X.

travail souligne seulement le fait que Gluck conçoit les paramètres musicaux comme des éléments dynamiques à mettre en face des mouvements naturels du personnage. Les deux phrases qui suivent retrouvent une organisation plus habituelle. Elles se construisent toutes deux sur une succession de deux incises dont la première, ouverte, appelle la seconde, fermée. Une fois l'énergie furieuse de Clytemnestre propulsée, le discours peut ainsi retrouver une organisation plus syntaxique.

8

Clytemnestre

Violoncelle

dans ce sein ma-ter-nel en-fon-cez le cou-teau

et qu'au pied de l'au-tel fu - nes-te, je trou-ve du moins mon tom-beau.

Exemple musical n°38 : Organisation des deux phrases qui suivent les premières incises du monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 6, p. 378-379, mesures 8 à 12)

On peut relever ici les commentaires de Diderot formulés à l'égard de la version du monologue de Clytemnestre écrit par Racine : « Je ne connais ni dans Quinault, ni dans aucun poète, des vers plus lyriques, ni de situation plus propre à l'imitation musicale. L'état de Clytemnestre doit arracher de ses entrailles le cri de la nature ; et le musicien le portera à mes oreilles dans toutes ses nuances²⁵³. » Diderot, sans le savoir, relève assez bien la rupture qui sépare Gluck de ses prédécesseurs pour la composition du monologue. La dramatisation du discours à partir de l'observation neuve de la nature permet en effet le renouvellement du genre. Plus précisément, il ne peut atteindre ce résultat qu'avec l'aide de du Roulet qui, rappelons-le, puise justement sa source dans l'œuvre de Racine. Le talent de Gluck va également permettre – contrairement à ce que pense Diderot d'ailleurs – d'insuffler ces mêmes principes dans le texte de Quinault²⁵⁴.

²⁵³ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Troisième entretien », *op. cit.*, p. 1187.

²⁵⁴ Eugène Bricqueville considère même que Gluck révèle le livret de Quinault : « Et lorsqu'on entendit *Armide* remise en musique par l'Orphée allemand, on trouva, dans cette tragédie de Quinault, des beautés qui jusque là

5. Dialogue avec l'orchestre et force d'expression

Le dialogue doit permettre de donner du poids aux arguments avancés par l'auteur. Dans le monologue gluckiste, la force s'obtient par le dialogue échangé entre la voix et l'orchestre. Plus précisément, la force se définit ici à la fois en termes de puissance et en termes de richesse de possibilités. Car si l'association de l'orchestre à la voix permet d'obtenir un discours puissant et intense, il ouvre également tout un monde de variété d'expressions. L'orchestre peut s'associer à la voix, mais il peut également se dresser contre elle, mettant en place des jeux d'attraction/répulsion, d'association/dissociation. L'orchestre exige alors à la voix de redéfinir les hiérarchies préétablies qui décident des fonctions de chacun. La voix ne pourrait-elle pas choisir d'accompagner l'orchestre ? Enfin, l'orchestre offre la possibilité d'exposer certains traits de langage inaccessibles à la voix, repoussant les limites des potentialités d'expression.

Avant tout, il faut noter que le langage orchestral est encore très redevable de l'écriture de l'*accompagnato* italien. Howard relève que, dès les premiers *opere serie*, Gluck met en place une écriture orchestrale particulièrement efficace et importante lors des récitatifs accompagnés²⁵⁵. Elle distingue entre autres trois types d'écritures principales. La première consiste en un simple récit sec imité par l'orchestre. Les deux autres catégories résident en des interjections : rythmes pointés sur arpèges et cascades de gamme²⁵⁶. En fin de compte, le fonctionnement formulé pour les premiers opéras se maintient jusque dans les derniers monologues. L'accompagnement orchestral reste fondé sur des formules restreintes et conventionnelles. L'intérêt passe par ses aptitudes à proposer un rapport intéressant avec la voix et à tenter de disposer les paramètres musicaux seulement en fonction de la force dramatique de la situation.

n'avaient frappé personne. », dans BRICQUEVILLE, Eugène, *Le Livret d'opéra français de Lully à Gluck (1672-1779)*, Paris : Schott, 1887, p. 71. Gluck parvient à faire de Quinault un de ses « collaborateurs », dans la mesure où, par la musique, il modifie et renouvelle le livret lui-même. Didier partage cet avis. Elle note : « on pourrait avancer, du moins en entendant les fameux monologues : “Enfin il est en ma puissance” (II.v) ou “Le perfide Renaud me fuit” (V. v) que Quinault avait écrit pour Gluck ! », dans DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 60.

²⁵⁵ HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 56.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 56-57.

a. Orchestre et voix : rapport égalitaire

Dans un premier temps, observons les cas de figure où l'orchestre et la voix progressent d'égal à égal. Deux configurations sont possibles : soit l'orchestre soutient et amplifie le discours de la voix, soit l'orchestre se dresse contre le personnage et lui propose un discours opposé.

La première catégorie qui s'occupe de soutenir la voix ne doit pas être envisagée comme une imitation du discours, mais plutôt comme un enrichissement. À propos du récit halluciné et épouvanté de Clytemnestre, Diderot décrit les attributions qui relèvent de la voix et de l'orchestre de la façon suivante :

« Qu'on abandonne ces vers à Mlle Dusmenil ; voilà, ou je me trompe fort, le désordre qu'elle y répandra ; voilà les sentiments qui se succéderont dans son âme ; voilà ce que son génie lui suggérera ; et c'est sa déclamation que le musicien doit imaginer et écrire. Qu'on en fasse l'expérience ; et l'on verra la nature ramener l'actrice et le musicien sur les mêmes idées.

Mais le musicien prend-il le style figuré ? autre déclamation, autres idées, autre mélodie. Il fera exécuter par la voix, ce que l'autre a réservé pour l'instrument ; il fera gronder la foudre, il la lancera, il la fera tomber en éclats ; il me montrera Clytemnestre effrayant les meurtriers de sa fille par l'image du dieu dont ils vont répandre le sang ; il portera cette image à mon imagination déjà ébranlée par le pathétique de la poésie et de la situation, avec le plus de vérité et de force qu'il lui sera possible. Le premier s'était entièrement occupé des accents de Clytemnestre ; celui-ci s'occupe un peu de son expression. Ce n'est plus la mère d'Iphigénie que j'entends ; c'est la foudre qui gronde, c'est la terre qui tremble, c'est l'air qui retentit de bruits effrayants²⁵⁷. »

Cette différenciation établie entre les attributs de la voix et ceux de l'orchestre est régulièrement convoquée à l'époque. Elle s'appuie sur un autre problème brûlant, à savoir le discours qui compare musique instrumentale et musicale vocale. Dans le cas qui nous occupe, la thèse avancée par Smith s'avère la plus pertinente :

« C'est la musique instrumentale qui peut le mieux subsister par elle-même et séparée de la poésie comme de la danse. La musique vocale, bien qu'elle puisse être constituée, comme c'est souvent le cas, de notes qui n'ont pas de signification ou de sens distinct, appelle toutefois par sa nature le soutien de la poésie²⁵⁸. »

La supériorité de la musique instrumentale sur la musique vocale revendiquée par Smith provient de l'aliénation de la voix par le texte. La conception assujettissante du texte

²⁵⁷ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Troisième entretien », *op. cit.*, p. 1187-1188.

²⁵⁸ SMITH, Adam, *op. cit.*, p. 58.

est rendue possible par la rupture avec l'ancienne pensée imitative des arts. Plus précisément, il s'agit de refuser de « réduire les arts à un même principe », et notamment de rejeter un principe unique qui favorise indéniablement la toute-puissance du figuré, et donc de la langue. Ce renouveau de la pensée esthétique émerge spontanément un peu partout en Europe et se rapporte à tous les arts. Une des réponses faites à l'*Essai sur les révolutions de la musique* de Marmontel en fait même son cheval de bataille – le *Laocoon* de Lessing ne semble pas très loin d'ailleurs – pour défendre Gluck :

« [Marmontel] s'est laissé dire que tous les Arts sont frères, et qu'ils ont un objet en commun, celui d'imiter la belle Nature ; mais il ignore que les bornes qui leur en sont prescrites ne sont pas les mêmes ; que si leur but est commun, leurs voix sont différentes pour l'atteindre ; que les moyens du Sculpteur sont bien éloignés de ceux du Poète ou du Musicien. Le Laocoon du Sculpteur dont il parle, est-il donc celui du Poète ? Le premier exprime le plus haut degré de douleur par son attitude violente et le gonflement de ses muscles, le Sculpteur n'ose aller plus loin ; qu'il lui ouvre la bouche il n'aura produit qu'une grimace, il péchera contre les loix et la dignité de l'Art, et le Connoisseur détournera la vue d'un objet hideux qui lui donne du dégoût au lieu d'inspirer de l'intérêt²⁵⁹. »

En ce qui concerne plus précisément la musique, le texte n'est plus l'élément justifiant le discours musical mais au contraire son élément opprimant²⁶⁰. Et même si Diderot ne l'exprime pas d'une manière aussi explicite que Smith, le nouveau rapport qu'il établit entre la voix et l'orchestre découle bel et bien d'une pensée qui se refuse désormais à observer les arts à travers le même principe de l'imitation. Gluck semble se conformer au nouveau courant de pensée lorsqu'il met en avant le pouvoir aliénant du texte. Mais au lieu de tenter de lutter contre, il s'en sert comme d'un outil expressif. En effet, par un travail assidu sur la déclamation, la ligne vocale affiche les intérêts qu'elle a à s'unir avec le texte autant qu'elle nous alerte sur les limites qu'il lui impose. La saturation expressive quelquefois présente dans la mélodie vocale semble signaler que la nature sémantique de la poésie retient l'épanouissement expressif de la musique. C'est sur ce rapport que se construit le dialogue voix/orchestre : la voix se charge du pouvoir expressif d'une déclamation chantée et,

²⁵⁹ Non signé, « Extrait d'une lettre d'un véritable allemand, à un autre qui fait semblant de l'être », *MR*, p. 222-228, p. 223-224, article inséré dans *Journal de Paris*, 11 juillet 1777. La position de Rousseau se rapproche d'ailleurs assez de cette théorie. Lorsqu'il met en place la théorie de l'imitation des passions, il reconnaît d'une certaine manière que tous les arts sont reliés par un but commun mais qu'ils diffèrent par les moyens employés pour parvenir à cet objectif.

²⁶⁰ « Dans tous les pays, la parole s'unit au chant pour le tyranniser », dans CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 209.

consciente de ses limites, lègue à l'orchestre le soin de développer ce que son appartenance au texte lui interdit.

La première section agitée du monologue de Clytemnestre présente cette forme de collaboration entre l'orchestre et la voix, collaboration qui, rappelons-le, tient à la fois de l'émancipation de la musique instrumentale et des parts d'expression cédées par la voix. La situation se divise en deux peintures : la puissance de la violence et le théâtre de la folie. La première peinture dépend d'un besoin de continuité, quand la seconde, au contraire, nécessite un discours mobile. La puissance de la violence est prise en charge par l'orchestre. Il déroule un motif unique, énergique et brutal qui s'acharne à ponctuer chacune des interventions de Clytemnestre. L'intensité qu'il dégage par sa force autant que par son obstination à se répéter rend compte ici de la nature harcelante de la violence²⁶¹.



Exemple musical n°39 : Motif orchestral de la première section du monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 6, p. 378, mesures 3 et 4)

La voix construit une ligne déclamée, sans retour, et par là même mobile et passionnée. C'est le théâtre de la folie. En fin de compte, cette dualité épouse celle de Diderot. La voix prend en charge les accents de la violence déclamée, et elle confie à l'orchestre le soin de faire « gronder la foudre ». Ceci explique la forme même du motif orchestral. Concentré sur un rythme rapide et éclaté sur un dessin d'arpège, il décrit le tonnerre. L'avènement progressif de la septième diminuée chiffrée +4/3 souligne d'ailleurs que nous avons affaire à la représentation de la foudre. La tempête d'*Iphigénie en Tauride* utilise justement, et de façon quasi motivique, ce renversement précis. Absent du début du monologue, l'accord s'installe peu à peu pour éclater au grand jour au moment de la cadence de la section. Désormais fermement implanté, l'accord est largement employé dans la section suivante, hallucinée²⁶².

²⁶¹ On peut se souvenir ici de la citation de Smith relevée plus haut à propos des passions extrêmes. Il note que la passion se met en formes « toujours dans les mêmes termes », insistant sur « ces répétitions presque infinies », dans SMITH, Adam, *op. cit.*, p. 60.

²⁶² Dans son analyse de la tempête, Hector Berlioz qualifie ce renversement de « plus sinistre », dans BERLIOZ, Hector, « *Iphigénie en Tauride* », deuxième article, *Gazette musicale de Paris*, 16 novembre 1834, reproduit dans *Critique musicale*, H. Robert Cohen et Yves Gérard éd., Paris : Buchet, Chastel, 1996 (1996-2008), tome I/VI, p. 446.

14

Violon I

Violon II

Alto

Clytemnestre
Ah! je suc - com - - - be à ma dou - leur mor - tel - le...

Violoncelle

Exemple musical n°40 : Exaltation du $+4/3$ à la fin de la première section du monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j’atteste » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 6, p. 379, mesures 14 et 15)

La collaboration voix/orchestre fonctionne ici sur l’alternance. Il existe cependant des cas où la coopération est simultanée, comme dans le début du premier monologue d’Agamemnon ou les différentes sections sur trémolo d’orchestre²⁶³. Cependant, l’orchestre et la voix fonctionnent, dans ces moments-là, sur un rapport fusionnel plutôt qu’en complémentarité. La nature différente de la collaboration explique certainement la différence de présentation polyphonique. La formulation alternée rend compte d’un format plus lisible, adapté à l’exposition de deux discours certes coopérants, mais différents. Les sections qui tiennent davantage de la fusion organisent des moments d’une densité dramatique moins riche. Ils compensent cette perte de densité par un discours plus ramassé ou plus abouti. Le recours au chant mesuré ou au trémolo d’orchestre servent une énergie musicale dirigée.

Toujours dans une conception égalitaire du rapport voix/orchestre, les deux médiums peuvent s’inscrire en opposition. Dans ce cas, la voix est souvent en position de faiblesse. Soit elle subit l’autorité de l’orchestre, soit elle s’engage dans la voie du mensonge, l’orchestre servant à rétablir la vérité :

« Lorsqu’un acteur cherchera à se faire illusion à lui-même, ou à cacher à ceux qui l’entoureront, le sentiment qui agitera son ame, lorsqu’il dira le contraire de ce qu’il pensera, que

²⁶³ Entre autres, la fin du premier monologue d’Agamemnon (« Si ma fille arrive en Aulide »), le milieu du second monologue d’Agamemnon (« Non, que plutôt cent fois »), ou la fin du récit qui précède l’air du monologue de Clytemnestre « Arrêtez, monstres sanguinaires ! »

l'accompagnement trahisse alors ses sentimens secrets, qu'il les décèle au moins le plus souvent ; et au lieu de suivre le sens de ses paroles, qu'il montre l'affection qui le maîtrise et le tourmente²⁶⁴. »

La section hallucinée du deuxième monologue d'Agamemnon présente un affrontement entre l'orchestre et la voix. La voix déroule un récit, une déclamation chantée, et l'orchestre en ponctue les interventions par la scansion de trois coups représentant les Euménides. L'accompagnement devient furieux. Il déroule un cycle des quintes sur lequel les dominantes sont remplacées par des septièmes diminuées et où les tonalités lointaines de *sol* dièse mineur et *mi* bémol mineur vont jusqu'à être convoquées. On ne peut éviter la comparaison avec les Euménides d'Oreste qui apparaissent exactement sous cette forme. On peut les relier également aux Furies d'Orphée ponctuant l'air « Laissez-vous toucher par mes pleurs ». La comparaison avec Orphée nous rappelle d'ailleurs que le langage des Furies étonne et fonctionne parce qu'il entre en duel frontal avec l'écriture *cantabile* d'Orphée. De la même manière, les Euménides effraient parce qu'elles entrent en conflit avec la puissance d'Agamemnon. En effet, même assailli et dépassé par les Furies, le roi non seulement conserve, mais renforce même la peinture noble du héros Grec. Alceste également n'est-elle pas admirable lorsque, dans son air « Divinités du Styx ! » (I, 7), les Enfers tout entiers la défient ? C'est toute la théorie de Diderot sur les grandes passions qui est ici représentée. Le « grand criminel » vaut mieux que le « petit filou » au nom de « l'unité de caractère²⁶⁵ » et des grandes passions. Les grandes passions conduisent aux bonnes choses, de même que les Euménides participent à faire d'Agamemnon un grand roi.

Le schéma utilisé pour l'affrontement entre l'orchestre et Agamemnon est relativement proche de celui qui, à l'inverse, unit Clytemnestre à son accompagnement. L'orchestre et la voix s'alternent, la voix se limite au théâtre de la déclamation, l'orchestre se charge d'installer une atmosphère hautement électrique par l'utilisation d'un motif obsessionnel et par un parcours harmonique chargé. La nature du dialogue compte ici moins que le rapport hiérarchique. Que l'orchestre et la voix soient en conflit ou qu'ils partagent une même expression, cela importe peu. Gluck s'intéresse davantage au rapport d'autorité qui relie les deux partis. De même, le philosophe traite différemment un dialogue entre le maître et son disciple qu'un dialogue entre deux hommes de même rang qui ne partagent pas le même point de vue.

²⁶⁴ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 380.

²⁶⁵ DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, (1761-), dans *Œuvres*, *op. cit.*, tome II (1994), p. 623-695, p. 669.

b. Orchestre et voix : rapport inégalitaire

À plusieurs occasions, la voix domine l'orchestre, comme dans le récit sec du premier monologue d'Agamemnon. Après avoir coopéré avec l'accompagnement, la voix réquisitionne tout l'espace. Elle continue de souligner la déclamation bien sûr, mais elle se charge également de dessiner les carrures et d'imposer les directions tonales. Agamemnon, ressaisi, dirige le discours. Dans son second monologue lorsque, après avoir renoncé au choix de la déesse, il tente à nouveau d'assumer ses responsabilités de roi en acceptant de sacrifier sa fille. Agamemnon allonge les phrases du récit, assure une plus grande stabilité tonale et exige de l'orchestre une plus grande discrétion. D'une manière générale, les sections où la voix dirige l'orchestre coïncident avec le retour au récit sec. La voix ne prend pas le dessus par des prouesses mélodiques ou techniques, mais par le renforcement d'une déclamation directrice.

La voix peut à son tour se faire plus discrète et même accepter d'accompagner l'orchestre. À la fin du second monologue d'Agamemnon, avant le dernier récit sec qui conduit à l'air, Gluck installe une section mesurée : « Le remords dévorant ». La ligne vocale, dépouillée, est livrée aux décisions de l'orchestre. L'expression du désespoir est alors admirable. Bien sûr, cette peinture de l'abattement est obtenue par le discours chromatique et tendu, mais elle se réalise sensible et vraisemblable avant tout par l'invasion de l'orchestre et l'abandon de la voix.

Enfin la voix peut s'abandonner au point de devenir muette. L'orchestre prend alors en charge la totalité du discours et se fait le miroir des réflexions internes du personnage. Plus précisément, il sert à peindre les revirements de situations psychologiques. Puisque les monologues décrivent des situations mentales complexes, les changements d'avis représentent des moments particulièrement douloureux pour le personnage. Nés d'une réflexion longue et difficile, ils réduisent souvent leur première expression au non-dit. L'orchestre est alors chargé de peindre l'espace intérieur du personnage. Au début du second monologue d'Agamemnon, la réaffirmation du sacrifice d'Iphigénie passe par quatre mesures d'orchestre. Autonome, mais fidèlement attaché à la situation, l'orchestre utilise le motif d'une noire et une blanche précédemment employé sous la voix d'Agamemnon. Plus loin dans le récit, la longue conclusion effilée du passage mesuré que nous avons évoqué se fait uniquement par l'orchestre. Elle sert la réflexion qui mène le roi à mettre en scène l'évasion d'Iphigénie. Le monologue de Clytemnestre possède également, en son centre, une longue section orchestrale.

Elle marque le passage qui conduit la mère d'Iphigénie à la folie et se positionne au centre d'une grande forme en arche. Le déroulement du monologue s'appuie sur un élargissement puis une réduction progressive des carrures et la section orchestrale, étendue, en marque le centre. Pourtant, elle est aussi la section la plus dépouillée. Privée d'une ligne vocale, elle se contente d'une pédale de tonique à la basse sur laquelle une inflexion cadentielle tente de s'ordonner (*cf.* exemple musical n°36). Malgré la pauvreté d'écriture et la dilatation du discours, la section orchestrale concentre une intensité remarquable. Le dépouillement extrême est d'ailleurs la caractéristique principale de ce type de section. Elle est l'exemple même de la « noble simplicité », et permet à la première expression de Clytemnestre qui suit la section, « Ma fille... », d'atteindre une dimension affective absolument incroyable.

L'accompagnement soutient enfin la voix dans ce qui lui est inaccessible. Ce dernier fonctionnement permet d'accéder à la définition de l'expression telle que la propose Diderot :

« Il faut que les passions soient fortes ; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême. L'air est presque toujours la péroraison de la scène. Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jolies pensées. Cela est trop loin de la simple nature. Or n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèles. Fi donc ! il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai. Les discours simples, les voix communes de la passion nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, aura moins d'accent. Le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne²⁶⁶. »

Cette définition se manifeste plus que jamais dans les deux dernières scènes d'Armide. Un travail de la destruction est opéré dans le but de réduire l'enchanteresse à néant. L'orchestre y participe largement en suivant la voix dans la recherche du cri. Le hautbois se charge plus particulièrement de cette fonction, poursuivant régulièrement le discours énoncé par la voix. L'instrument en est à la fois le propagateur et le censeur : propagateur puisqu'il poursuit la ligne vocale, censeur puisqu'en intervenant, il demande à la voix de s'interrompre. Le hautbois accède au théâtre et il déshumanise la voix.

²⁶⁶ DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 679-680.

75
Hautbois
p
Armide
Ah...

Exemple musical n°41 : Le hautbois comme relais de la voix (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène V, 4, p. 457, mesure 75)

Le monologue gluckiste parvient à utiliser les influences françaises et italiennes pour la création dramatique et personnelle de scènes épouvantées et intensément expressives. Afin de révéler au mieux les potentialités de chacune des situations de monologue, Gluck permet aux personnages d'accéder à différentes typologies de dialogue. Il en utilise même l'essence en la confrontant à la nature de l'action. L'article de Mallet et de Marmontel rencontre alors l'article « Action » de Sulzer inséré dans le *Supplément à l'Encyclopédie* et évoqué plus haut. Premièrement, la vraisemblance réclamée par Sulzer rencontre le besoin de dialectique du dialogue. La déduction des éléments passe alors par l'opposition de deux partis qui s'affrontent et qui, par la force du drame lui-même, concluent un accord dans l'exaltation de l'air. Deuxièmement, l'intérêt rencontre la mise en place d'une force d'expression. Puisque cette force ne peut avoir lieu que dans l'exaltation d'un discours vrai, Gluck la réalise à travers la simplicité formelle et l'austérité du langage. Troisièmement, le besoin d'une action « entière et complète » passe par la forme naturelle de chacun des monologues. Afin de guider le spectateur dans l'évolution du drame intérieur du personnage, la structure de chaque monologue ne se réalise pas à partir de codes musicaux, mais selon une organisation qui part du déroulement affectif lui-même. Enfin, l'unité du monologue est obtenue par les efforts effectués pour établir des connexions avec le reste du drame. Les monologues occupent en effet des positions stratégiques dans le sens où ils révèlent les implications affectives de l'action.

La mise en place des éléments inhérents au dialogue serait impossible sans la présence de l'orchestre. Celui-ci réalise les éléments concrets de l'échange, ajoutant profondeur, intensité, variété au dialogue. On se rapproche alors de la conception double du chanteur par Grimm :

« À Rome, Andronicus, fameux acteur, c'est-à-dire chanteur et pantomime à-la-fois, est enroué un jour à force de *bis* ; *revocatus obtudit vocem*. Le public ne veut pas se passer d'un acteur chéri : Andronicus continue donc les jours suivants de danser la pantomime, *agit canticum* ; mais comme son

enrouement ne lui permet pas de chanter, il place un enfant devant le flûteur de l'orchestre, et cet enfant chante pour lui : *puerum ante tibicinem statuit ad canendum*.

Cet expédient plaît au peuple. Andronicus dispensé par un accident de chanter, s'abandonne avec plus de chaleur au geste et à la pantomime ; et depuis ce moment l'opéra, *canticum*, est exécuté par deux sortes d'acteurs qui représentent un même sujet en même tems, sur les mêmes airs, sur les mêmes mesures, sur la même scène, les uns par le chant, les autres par la danse ou pantomime. L'histrion, ou le pantomime ne chante plus que de la main, *histrionibus fabularum actus relinquitur*, et le chanteur ne joue plus que de la voix. La voix d'accord avec la flûte explique en chantant le sujet, tandis que la danse d'accord avec la mesure du chant, l'exécute en gesticulant. *Ad manum cantatur... Diverbia voci relicta*²⁶⁷. »

Ce que Grimm démontre à propos du rapport voix/pantomime est assez proche de celui exercé par la voix et l'orchestre dans le monologue gluckiste. Les deux partis s'unissent tous deux pour une plus grande intensité d'expression. De la même manière qu'Andronicus a cédé la place à la pantomime, le chant gluckiste a réclamé le recours de l'orchestre. Soucieuse de se concentrer sur le rapport qui l'unit au texte, la voix demande à l'orchestre de prendre en charge ce qu'elle ne peut assurer.

Si le dialogue principal est échangé avec l'orchestre, il faut reconnaître que Gluck installe d'autres formes de conversations. Le temps et l'espace représentés tout d'abord font régulièrement communiquer présent et futur, ici et là-bas. Plus particulièrement, les visions d'Agamemnon et de Clytemnestre font dialoguer la situation à laquelle on assiste avec ce qui se joue ailleurs ou ce qui va se réaliser bientôt. À l'origine de cette pensée, c'est la prise de conscience de la force de la scène imaginée sur celle qui est représentée :

« Si quelque circonstance nous est donnée au-dessus de la nature commune, elle agrandit le reste dans notre pensée. Le poète n'a rien dit de la stature de Calchas. Mais je la vois ; je la proportionne à son action. L'exagération intellectuelle s'échappe de là et se répand sur tout ce qui approche de cet objet. La scène réelle eût été peinte, faible, mesquine, fautive ou manquée ; elle devient grande forte, vraie, et même énorme dans le récit. Au théâtre, elle eût été fort au-dessous de nature ; je l'imagine un peu au-delà²⁶⁸. »

Là-dessus s'ajoute le désir de prolonger l'effroi ressenti par la souffrance pathétique de la victime encore vivante. Marchal-Ninosque note : « Lorsque Diderot réclame l'effroi, c'est moins celui du sang versé sur scène que celui du sang qui va l'être. Iphigénie n'est

²⁶⁷ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique », *op. cit.*, p. 835-836.

²⁶⁸ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Troisième entretien », *op. cit.*, p. 1175-1176.

troublante que parce qu'elle va être sacrifiée²⁶⁹. » Les scènes de vision permettent alors de renforcer le pathétique de la victime par la comparaison troublante et profondément sensible qui est mise en place entre le sort qui attend la victime et son actuelle situation désespérée.

Un autre dialogue se met en place, à savoir celui construit avec le public : « La représentation en avait été si vraie qu'oubliant en plusieurs endroits que j'étais spectateur, et spectateur ignoré, j'avais été sur le point de sortir de ma place, et d'ajouter un personnage réel à la scène²⁷⁰. » Le besoin de nouer un contact avec le spectateur permet de le faire réagir et cette réaction est en elle-même un échange²⁷¹. Garcin souhaite aussi, en tant que spectateur, pouvoir participer à la scène qui lui est représentée :

« Lorsqu'un Bûcheron, se traînant sur la scène en homme épuisé, vient me faire la confidence de ses peines, la peinture de ses travaux, le détail de ses chagrins domestiques, et que le bon homme m'avoue ingénument, en tirant de son sac une bouteille, qu'il trouve dans le vin de quoi se consoler, je paye sa confidence d'un intérêt réel. Je le suis dans la forêt, je le vois frappant de sa coignée au pied d'un arbre, assemblant ses fagots, les liant, et les chargeant sur ses épaules. Dès ce moment on conçoit bien que je ne le quitte plus, je reviens au logis avec lui, je me mêle avec sa femme, ses enfans, me voilà des mieux installés, peu s'en faut que j'aye l'honneur d'être de sa famille²⁷². »

L'intérêt du public dépend de la représentation des sentiments des personnages. Leur bonne exploitation garantit mieux que l'enchaînement des incidents la réussite du drame. C'est à partir de cette nouvelle nature du déroulement dramatique que Gluck peut concevoir le monologue. Jean-Noël Pascal explique, à propos d'*Iphigénie en Tauride*, le renouveau de la pensée tragique :

« En somme, La Touche se montre capable de combler le déficit d'action inhérent à la matrice antique, non pas en créant des incidents, mais en jouant sur la tension dramatique et sur le pathos, c'est-

²⁶⁹ MARCHAL-NINOSQUE, France, *La Culture de Diderot*, op. cit., p. 126.

²⁷⁰ DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel*, dans *Œuvres*, op. cit., tome IV, p. 1126.

²⁷¹ Il faut noter que cet échange s'établit sur la rencontre d'une juste « vérité de convention » entre le spectateur et l'ouvrage représenté. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot oppose « vérité de nature » et « vérité de convention » (DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 1424) pour expliquer que la vraisemblance théâtrale ne peut en aucun cas être une imitation réaliste de la nature. Or, plutôt, il note : « Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu ; et j'ai vu souvent à côté de moi des méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient. », *ibid.*, p. 1410. Le spectateur peut échanger avec le personnage dans la mesure où il se retrouve dans cette même « vérité de convention ».

²⁷² GARCIN, Laurent, op. cit., p. 120.

à-dire en provoquant une intériorisation de la tragédie, absente du modèle grec dans lequel la prêtresse ne peut pas croire que son frère soit mort²⁷³. »

Le monologue devient alors l'expression privilégiée de la tragédie. Ne se consacre-t-il pas uniquement à l'exaltation de la tragédie vécue par chacun des personnages ? Marchal-Ninosque note par ailleurs, à propos de l'abandon progressif de la représentation de la mort dans la tragédie : « ne plus reconnaître le lien entre mort et tragique est une façon de créer une nouvelle poétique, en déplaçant la violence sur le terrain de l'idée²⁷⁴. » Le premier monologue d'Agamemnon représente tout à fait cette idée du tragique, contenue dans la violence des propos lancés à l'encontre de la déesse. Cette violence intériorisée peut enfin être de nature purement expressive plutôt qu'idéologique. Kunze note en effet que la représentation de l'émotion dans l'œuvre gluckiste est tellement au premier plan que le concept même de tragique se trouve dans la violence seule de l'expression individuelle²⁷⁵. C'est ici le cas du monologue de Clytemnestre.

Les solutions apportées par Gluck pour le monologue sont, d'une certaine manière, une forme de réponse à l'article « Monologue » de Rousseau, article d'ailleurs absent de l'*Encyclopédie* avant d'être intégré dans le *Supplément à l'Encyclopédie* :

« Scène d'Opéra où l'Acteur est seul et ne parle qu'avec lui-même. C'est dans les *Monologues* que se déploient toutes les forces de la Musique ; le Musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie, sans être gêné dans la longueur de ses morceaux par la présence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés, qui font un si grand effet dans les Opéras Italiens, n'ont lieu que dans les *Monologues*²⁷⁶. »

Dans cet article, Rousseau rejette la notion de dialogue. Or, n'est-ce pas également ce que produit Gluck lorsqu'il s'attache à peindre le personnage à travers ses dédoublements ? En effet, par une peinture intense du personnage, Gluck parvient à faire en sorte qu'il demeure seul sur scène et qu'il soit le seul à s'exprimer. À l'inverse, par l'élégance de son écriture, Piccinni ne cède-t-il pas la place au raffinement musical, obligeant du même coup son personnage à partager l'espace avec la représentation rhétorique d'une expression ?

²⁷³ PASCAL, Jean-Noël, *L'Autre Iphigénie*, Perpignan : PUP, 1997, p. 42.

²⁷⁴ MARCHAL-NINOSQUE, France, « Mourir ou ne pas mourir sur la scène française du XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 271.

²⁷⁵ KUNZE, Stefan, « Christoph Willibald Gluck, oder : die "Natur" des musikalischen Dramas, Versuch einer Orientierung », *op. cit.*, p. 413.

²⁷⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Monologue », *DM*, p. 301.

Au terme de cette étude, nous constatons que Gluck parvient à mettre en pratique l'idée de simplicité en l'éloignant, dans un premier temps, de ses relations avec la musique. La « noble simplicité » se réalise à l'aune du naturel, c'est-à-dire ici du génie. En tant qu'élément consacré à révéler l'essence des choses, la simplicité ne peut être définie autrement qu'en tant que principe dramatique vivant, se plaçant à l'origine même du style musical de Gluck. Le discours n'est pas composé *à travers* mais *à partir* de la simplicité. Or, dans la mesure où la simplicité trouve sa justification dans le drame lui-même plutôt que dans la construction d'une rhétorique, il est difficile d'observer les codes musicaux récurrents qui la définissent²⁷⁷. Bien sûr, le langage s'inscrit dans la signature gluckiste, convoquant certaines réminiscences, mais d'une manière générale, le discours tend à se démarquer des repères et à rompre avec l'écoute anticipée, caractéristique essentielle de l'écriture italienne. La « noble simplicité » est l'écriture de l'évidence, perpétuellement justifiée et rassemblant en permanence l'ensemble des paramètres musicaux de telle sorte que l'expression soit soutenue par l'ensemble du langage. Le refus de la gratuité musicale ne tient pas dès lors du rejet de l'écriture musicale pour elle-même, mais d'une évidence dramatique. En effet, du moment où Gluck prend le parti d'organiser l'action autour du traitement vraisemblable de l'expression, tout paramètre qui n'est pas relié de façon directe à l'expression devient hors sujet²⁷⁸.

Le travail formel, plus que tout autre paramètre, engage un travail de concision et de diversité afin de satisfaire aux exigences de la simplicité : « le dépouillement de l'action n'était qu'un élément dans une recherche plus générale de la sobriété et de l'harmonie²⁷⁹. » Le développement de l'air court et la redéfinition du monologue en sont les deux exemples les plus manifestes. Pour finir, laissons la parole à André Ernest Modeste Grétry qui, dans l'émerveillement de la découverte de Gluck, comprend la puissance musicale qui émerge d'une réflexion qui rassemble simplicité, action et sentiment :

²⁷⁷ À cet égard, le travail effectué avec Angiolini est intéressant. Brown explique que, dans le cadre du ballet *Don Juan*, Angiolini réclame une réflexion sur la concision pour une meilleure densité dramatique. Dès lors, la simplicité est définitivement attachée aux questions dramatiques avant que d'être une pensée sur la musique. Dans BROWN, Bruce Alan, *op. cit.*, p. 316-317.

²⁷⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann relie lui aussi simplicité et expression en considérant même que les moments « les plus passionnés » ne peuvent se réaliser que dans cette simplicité. Il note, à propos d'*Iphigénie en Aulide* : « Seule la très grande connaissance de l'art, seule la maîtrise sans limite des moyens de l'expression musicale s'expriment dans cette sublime simplicité avec laquelle le grand maître traite les moments les plus forts et les plus passionnés du drame. », dans HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « *Iphigénie en Aulide*, opéra en 3 actes de Mr. Le chevalier de Gluck, arrangée pour le pianoforte par MR. Grosheim », *Écrits sur la musique*, trad. de l'allemand par Brigitte Hébert et Alain Montandon, Lausanne : l'Âge d'homme, 1985, p. 57-62, p. 60, article de juillet 1810.

²⁷⁹ GLIKSOHN, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 173.

« Lorsque j’entendis le premier ouvrage de Gluck, je crus n’être intéressé que par l’action du drame, et je disais comme vous : Il n’y a point de chant, mais que je fus heureusement détrompé, en sentant que c’était la musique elle-même qui était devenue l’action qui m’avait ébranlé ! »

Qu’importe que ce soit l’harmonie ou la mélodie qui prédomine, pourvu que la musique produise sur nous tout son effet ? “Vous avez le courage d’oublier que vous êtes musicien pour être poète,” me disait le prince Henri de Prusse, en sortant d’une représentation de *Richard-Cœur-de-Lion*. C’est surtout à Gluck qu’un tel compliment aurait pu s’adresser. Qui mieux que lui a senti qu’il n’est point d’intérêt sans vérité, et point de vérité sans sacrifice²⁸⁰ ? »

²⁸⁰ GRÉTRY, André Ernest Modeste, *Mémoires ou essais sur la musique*, Bruxelles : Librairie-Imprimerie de la cour, 1829 (éd. orig. 1797), vol. 1/3, p. 113-114.

Chapitre IV : Architecture

« Un pauvre homme, à qui la goute avoit ôté depuis très-long-tems l'usage de ses jambes, se mit en tête d'écrire un *Essai* sur les révolutions de la Danse. Il avoit appris quelques termes de l'Art ; mais comme l'Art lui étoit parfaitement inconnu, il les employoit au hazard, et le hazard le servoit on ne peut pas plus mal. Il prenoit un muscle pour un autre ; il confondoit tous les genres, il demandoit des pas de rigaudon dans les airs de menuet, et des pas de menuet, dans les airs de rigaudon ; il appliquoit à la danse noble et pathétique les mouvemens de la danse badine et comique ; il eût voulu, par exemple, que Médée, dans le Ballet de Noverre, eût battu des entrechats en approchant le poignard du cœur de ses enfans, et qu'elle eût exprimé son indignation contre Jason par des gargouillades et des pirouettes. On ne s'étoit pas cependant aperçu que la goute lui eût jamais attaqué le cerveau¹. »

Ce texte pro-gluckiste nous rappelle à quel point la querelle des gluckistes et des piccinnistes se construit autour d'une perpétuelle confusion sur la définition des termes musicaux, et, du même coup, que la « réforme » de Gluck n'est autre chose qu'une « reformulation » des procédés d'écriture contemporains. Le langage musical n'est pas repensé en lui-même, mais réévalué dans ses rapports avec le drame. Gluck ne pourrait d'ailleurs que se reconnaître dans les mots de Bernard Germain de Lacépède pour qui les secrets d'une musique dramatique ne se trouvent pas dans l'invention de nouveaux effets, mais dans une meilleure gestion des traits existants :

« Nous ne saurions trop le répéter ; on parvient bien plus souvent à amener les arts au plus haut point auquel ils peuvent atteindre, en ôtant les défauts, les détails oiseux, les choses superflues des ouvrages imaginés par le génie, et en y supprimant tout ce qui ne s'avance pas rapidement vers le but, qu'en y ajoutant de nouvelles beautés, qu'en y introduisant de nouvelles manières d'exprimer les sentimens². »

La « réforme » n'entreprend pas une démarche de création. Elle s'inscrit plutôt dans une tentative de redéfinition. Les commentaires de l'époque rendent compte de cette nuance de positionnement, et tout particulièrement la querelle de mots échangée entre Jean-François

¹ Non signé, « Le Gouteux maître de danse, conte, à l'usage de plus d'un auteur », *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck [MR]*, abbé Gaspard Michel Leblond, Naples, Paris : Bailly, 1781, p. 229-231, p. 229, lettre insérée dans le *Journal de Paris* le 10 juillet 1777.

²² LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *La Poétique de la musique*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1785, vol. 1/2, p. 356.

de La Harpe et Jean Baptiste Antoine Suard. Car si La Harpe et Suard se disputent sur le sens des mots, c'est qu'ils sont en désaccord sur la notion même de définition. La Harpe attache aux termes un sens usuel lorsque Suard préfère observer la nature de la chose à définir. Cette différence d'approche des termes est à l'image du combat que les deux hommes mènent. La Harpe semble s'attaquer à Suard quand Suard combat plutôt les préjugés.

La thèse défendue par La Harpe est la suivante : « il s'agit de savoir si les airs complets et réguliers, que M. Rousseau appelle *le chef-d'œuvre de la Musique, le charme pour lequel l'Opéra est institué*, ne sont ou ne sont pas de l'essence de l'opéra³. » La Harpe fait des procédés musicaux et rhétoriques italiens des repères universels pour le jugement du drame lyrique. La définition de chaque terme n'observe plus la réalité de la chose, mais une des représentations de la chose à un moment donné. Sa lecture du *Dictionnaire de musique* de Rousseau illustre assez bien son mode de pensée. Il feint d'ignorer le parti pris italianiste du philosophe et prend pour universel ce qui relève du subjectif. Suard ne laisse bien sûr pas passer une pareille occasion de reprendre La Harpe : « M. de la Harpe est plus à son aise quand il peut s'appuyer du Dictionnaire de Musique ; je conçois son étonnement et sa joie, lorsqu'ouvrant pour la première fois cet excellent Dictionnaire, il y a trouvé ses inspirations sur les beautés du chant et des airs, expliquées, développées, présentées avec élégance et avec précision, appuyées sur la connaissance de l'art. » Puis : « M. Rousseau a écrit sur la Musique en homme de goût, en Philosophe et en Artiste ; mais il avoit en écrivant un peu d'humeur contre la Musique Française et contre Rameau. Il exaltoit la perfection de la Musique Italienne pour avilir la nôtre, et les effets de la mélodie pour combattre Rameau qui trouvoit tout dans l'harmonie⁴. »

La définition attachée à l'aspect usuel de la chose plutôt qu'à son essence conduit La Harpe à certaines confusions. Suard note, à juste titre : « Il confond continuellement le chant avec la mélodie, les airs avec le chant mesuré, il appelle *harmonie et accompagnement* toute Musique de l'orchestre⁵. » Suard va même jusqu'à reprocher à La Harpe de faire preuve d'un esprit de système. En s'adressant à Gluck, Suard écrit : « Lorsque vous êtes venu nous annoncer un Opéra composé sur un plan qui déconcertoit ces théories prématurées, l'esprit de système s'est armé contre vous ; on vous a d'abord jugé avant de vous avoir entendu, et l'on

³ LA HARPE, Jean-François de, « Réponse de M. de la Harpe à l'anonyme de Vaugirard », *MR*, p. 323-349, p. 348, lettre insérée dans le *Journal de politique et de littérature* le 5 novembre 1777.

⁴ SUARD, Jean Baptiste Antoine, « Lettre de l'anonyme de Vaugirard, aux auteurs du *Journal de Paris* », *MR*, p. 354-374, p. 370-371, lettre insérée dans le *Journal de Paris*, le 3 novembre 1777.

⁵ SUARD, Jean Baptiste Antoine, « Réponse de l'anonyme de Vaugirard, à M. le Chevalier Gluck », *MR*, p. 282-313, p. 290-291, lettre insérée dans le *Journal de Paris*, le 23 octobre 1777.

n'a pas voulu ensuite vous entendre assez pour revenir de son premier jugement⁶. » Suard porte ici un coup fatal. En reprochant à La Harpe sa partialité et surtout un jugement dénué de réflexion, il accuse l'homme de lettres d'obscurantisme. Afin d'éviter d'avoir recours à la seule parole de Suard comme juge de La Harpe, terminons par ces mots extraits de l'article « Définition » (*Logique*) de Johann Heinrich Samuel Formey que nous pouvons mettre en face de la pensée du journaliste :

« Il suffit d'avoir supposé que les mots répondent à la réalité des choses, pour les confondre avec elles, et pour conclure qu'ils en expliquent parfaitement la nature. Voilà pourquoi celui qui fait une question, et qui s'informe ce que c'est que tel ou tel corps, croit, comme Locke le remarque, demander quelque chose de plus qu'un nom ; et que celui qui lui répond, *c'est du fer*, croit aussi lui apprendre quelque chose de plus. Mais avec un tel jargon il n'y a point d'hypothèse, quelque'inintelligible qu'elle puisse être, qui ne se soûtienne⁷. »

La méthode avec laquelle Suard observe les définitions porte en elle-même la pensée de la « réforme ». Il accepte tout d'abord que l'objet puisse être relié à plusieurs définitions, et reconnaît que ces définitions doivent être observées séparément les unes des autres afin d'en saisir un sens supérieur : « M. de la Harpe m'apprend qu'il y a dans les termes de l'Art deux significations, l'une technique, l'autre d'usage. J'ajouterai qu'un même terme a quelquefois trois ou quatre significations, et que c'est en confondant ces différentes acceptations que M. de la Harpe fait tant de méprises⁸. » N'est-ce pas au fond la méthode de Gluck, lorsqu'il se confronte aux genres nationaux avant d'adopter des solutions internationales qui proviennent d'une fusion plutôt que d'une « confusion » des termes ? Par ailleurs, l'observation exhaustive et impartiale des définitions s'accompagne d'une réflexion rigoureuse. À plusieurs reprises, Suard semble chicaner sur les définitions. Et même si la démarche comporte un certain esprit de démonstration quelquefois suffisant ou antipathique, la rigueur a ici quelque chose d'admirable. L'attention portée aux mots donne à chacun des termes une intensité particulière. La pensée gluckiste n'est pas très loin. Le désir de révéler l'essence des choses à partir d'une compréhension intense de leur identité ne demeure-t-il pas l'un des principes fondamentaux de la « réforme » ? Enfin, nous devons à La Harpe le soin de décrire la troisième qualité de Suard. Il l'apostrophe : « Tel est le plan de votre défense, Monsieur, de

⁶ *Ibid.*, p. 286.

⁷ FORMEY, Johann Heinrich Samuel, « Définition », (*Logique*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert éd., Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, vol. 4/17, p. 746-748, p. 747.

⁸ SUARD, Jean Baptiste Antoine, « Lettre de l'anonyme de Vaugirard, aux auteurs du *Journal de Paris* », 3 novembre 1777, *op. cit.*, p. 355.

vous mettre sans cesse à côté de la question, comme le mien est de vous y ramener⁹. » Suard se place « à côté », ou plus exactement, en dehors du terme, afin d'en comprendre les enjeux avec plus de discernement. Ne doit-on pas à un Allemand de concilier les musiques italienne et française ? Se positionner « à côté » de l'objet ne constitue-t-il pas en soi la première démarche vers le style international¹⁰ ? Notre propos ne cherche pas à accuser La Harpe ou à rendre grâce à Suard, mais à comprendre en quoi la « réforme » de Gluck s'inscrit dans une démarche de redéfinition des termes dont l'*Encyclopédie* est la première manifestation, et dont le *Supplément à l'Encyclopédie* signale une nouvelle étape. Suard tente de détacher les termes musicaux des représentations codées qui leur sont attachées afin d'en retrouver l'essence qui les anime. Tout se résume peut-être dans ces quelques mots de Suard, extraits d'une réponse de l'anonyme de Vaugirard, dans laquelle il explique que son oncle lui a demandé de cesser la querelle avec La Harpe : « Il a tout étudié et n'a jamais voulu rien écrire ; il prétend qu'il y a un profit plus sûr à apprendre qu'à enseigner, et que le temps qu'on met à arranger ses idées sur le papier, est bien mieux employé pour le bonheur à en acquérir de nouvelles¹¹. »

En fin de compte, cette querelle pourrait être réduite à la différence de conception du chant qui sépare La Harpe et Suard. Le premier soutient que Gluck en manque cruellement quand le second réplique : « On avoit reproché à M. Gluck de manquer de chant ; j'avois répondu qu'il y avoit plus de chant dans *Iphigénie* que dans aucun Opéra Italien¹². » Derrière cette question du chant est soulevée celle de la mélodie, autrement dit de l'articulation offerte à la voix. En dehors des problèmes relatifs à l'origine du chant – question qui anime d'ailleurs

⁹ LA HARPE, Jean-François de, « Réponse de M. de la Harpe à l'anonyme de Vaugirard », 5 novembre 1777, *op. cit.*, p. 335. C'est nous qui soulignons.

¹⁰ Il faut cependant ajouter ici que la redéfinition des termes s'accompagne d'un renouveau de l'écoute : « Ou pour, ou contre Armide écrivez : moi, j'y pleure. » (Non signé, « Vers d'un ignorant, comme les trois quarts du monde, en Musique, et sans doute en Poésie ; mais sensible autant que personne », *MR*, p. 378. Poème inséré dans le *Journal de Paris*, le 14 novembre 1777). La sensibilité devient le seul juge. C'est d'ailleurs bien de cette question qu'il s'agit lorsque l'on tente de savoir si les connaisseurs ont plus d'autorité à juger les opéras que les amateurs. La Harpe soutient que les amateurs possèdent des sens et qu'à ce titre ils peuvent exposer leur opinion sur l'opéra. Suard rétorque que la question n'est pas de savoir si les amateurs peuvent ou non juger d'une œuvre, mais plutôt de mentionner que les outils utilisés pour juger ne doivent pas être les mêmes pour le connaisseur ou pour l'amateur. Le connaisseur peut évaluer la technique de l'art, le savoir-faire, quand l'amateur juge selon le goût. Or, La Harpe confond les deux, utilisant des termes techniques pour définir ce qui relève du goût. Et si le goût refuse d'être défini à partir des aspects techniques de l'œuvre, c'est parce qu'il est plus que jamais relié à la question du naturel. De ce point de vue, le goût se rattache au génie, c'est-à-dire à l'universel. L'œuvre ne réclame pas d'être jugée en tant que pièce musicale, mais en tant qu'œuvre artistique.

¹¹ SUARD, Jean Baptiste Antoine, « Cinquième lettre de l'anonyme de Vaugirard », *MR*, p. 141-145, p. 141, lettre insérée dans le *Journal de Paris*, le 7 avril 1777.

¹² SUARD, Jean Baptiste Antoine, « Troisième lettre de l'anonyme de Vaugirard », *MR*, p. 129-134, p. 129, lettre insérée dans le *Journal de Paris*, le 29 mars 1777.

davantage le milieu du XVIII^e siècle que la décennie gluckiste – les deux partis se disputent donc sur la façon dont le chant doit être mis en forme. Et si derrière la question du chant se dessine celle de l'articulation, c'est que l'essentiel des paramètres musicaux semblent se redéfinir à la lumière de la notion de forme. Elle se détache de ses rapports techniques avec la musique pour se réaliser mobile en tant qu'articulation, et se penser élément dramatique à la lumière de l'architecture.

L'observation des articles « Architecture » de l'*Encyclopédie* et du *Supplément à l'Encyclopédie* nous permet de mieux comprendre l'évolution du principe de forme. L'article de Jean-François Blondel inséré dans l'*Encyclopédie* renvoie l'architecture à un besoin, avant que de l'envisager comme un art¹³. L'article « Architecture » (*Beaux-Arts*) intégré au *Supplément à l'Encyclopédie* insiste au contraire sur une démarche qui rattache l'architecture aux beaux-arts¹⁴. Dans la description qu'il établit des besoins que l'art nécessite, Johann Georg Sulzer renvoie à des principes esthétiques bien plus qu'à des données pratiques, achevant de faire de cette discipline un mode de pensée. L'architecture, tout comme la musique, se rallie aux autres arts par l'abandon de l'aspect technique, ou tout au moins par une compréhension qui tente de s'échapper de la matière. Forme musicale et architecture peuvent alors se rencontrer, au nom des principes esthétiques qu'elles partagent.

Comme pour les autres paramètres, la redéfinition de la forme passe par une « reformulation ». Nous voulons dire par là qu'il ne s'agit pas pour Gluck de faire table rase des principes formels établis jusque-là, mais de les disposer et de les penser autrement. En refusant de détruire les formes existantes, Gluck indique que les problèmes liés à la forme ne dépendent pas d'erreurs musicales. Les structures sont viables et performantes telles qu'elles existent. Gluck travaille en revanche sur la nature esthétique du principe formel.

Hugh Honour note, à propos des artistes néoclassiques : « Afin de mettre à nu la vérité qui se cache sous la surface de la nature, ils se concentraient, comme les idéalistes d'antan, sur la forme plutôt que sur la texture, sur le trait plutôt que sur la couleur¹⁵. » La forme, opposée à la corruption du coloris, peut seule conduire à la vérité. Cependant, cette vérité ne

¹³ BLONDEL, Jean-François, « Architecture », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*, vol. 1/17, p. 617-618.

¹⁴ SULZER, Johann Georg, « Architecture » (*Beaux-Arts*), *Supplément à l'Encyclopédie*, Charles-Joseph Panckoucke et Jean-Baptiste-René Robinet éd., Amsterdam : Rey, 1776-1777, vol. 1/4, p. 537-540. L'article provient de la *Théorie générale des Beaux-Arts* de Johann Georg Sulzer.

¹⁵ HONOUR, Hugh, *Le Néo-classicisme*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : librairie générale française, 1998 (éd. orig. 1968), p. 133.

peut se révéler qu'à la condition que la forme soit pensée en fonction de l'art auquel elle appartient. Dans son chapitre « de l'exposition », François-Louis Gand le Bland du Rouillet explique que la réussite d'une exposition dépend des facultés du poète à livrer au musicien des tableaux capables de révéler les puissances de son art¹⁶. La vérité dramatique n'est pas un principe à rechercher en soi, elle ne peut se révéler qu'en accord avec la nature de l'art qui l'expose. Or, la forme devient justement le maillon fiable et fidèle qui permet à l'art de rencontrer cette vérité du drame. La forme s'adapte dès lors à l'art, non pas dans le sens où l'art pourra en tirer le meilleur parti, mais dans le sens où la forme lui permettra de s'unir au mieux avec le drame. La description de la supplication d'Alceste que l'on trouve dans « Le Souper des enthousiastes » attribué à l'abbé François Arnaud montre justement ce réseau subtil et puissant qui relie art, pensée formelle et puissance dramatique. Dans ce texte, l'auteur analyse la forme en décrivant le déroulement successif des expressions peintes – le déroulement dramatique – associé aux impressions vives qu'il en a reçues – le pouvoir de la musique. L'identité formelle, pourtant jamais nommée ou expliquée par l'auteur, émerge de la rencontre entre drame et musique :

« Mais faites silence. Alceste n'a plus d'espoir que dans les Dieux ; elle va les implorer : qu'entends-je ! quels accens ! Ils expriment déjà son ardente ferveur, prélude de la noble prière qu'elle prépare : son chant majestueux s'élève ; il parvient jusqu'à la voûte céleste. Cieux, ouvrez-vous ; Dieux, prêtez une oreille attentive ; mais elle ramène sa pensée sur elle-même. Comme sa voix s'abaisse ! comme son chant, qui prend tout-à-coup un caractère plus humble, et non moins pressant, change encore à mesure qu'elle passe d'un sentiment à un autre ! Ce sont alternativement les alarmes d'une mère et d'une épouse, sa douleur, son désespoir, et dans l'orchestre, les mouvemens tumultueux dont son ame est tourmentée : comme ils se renforcent à mesure qu'elle s'en pénètre davantage ! Quel trouble ! Comme mes sens sont émus ! Je suis hors de moi¹⁷. »

Par ailleurs, les nombreuses polémiques qui tentent de déterminer si le drame lyrique doit ou non être versifié rendent compte d'une certaine façon de la question de la redéfinition de la forme et de son appartenance à l'architecture. D'une manière générale, les hommes de lettres et les poètes se retrouvent derrière l'idée que le livret doit être versifié. Dans le troisième des *Entretiens sur Le Fils naturel*, à la question de savoir quel genre théâtral conviendrait le mieux comme modèle pour le poème lyrique, Dorval prend le parti de la tragédie : « C'est que la tragédie, et en général toute composition destinée pour la scène

¹⁶ DU ROUILLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam : Esprit, 1776, p. 9-10.

¹⁷ ARNAUD, François, abbé, (auteur présumé), « Le Souper des enthousiastes », *MR*, p. 62-92, p. 71-72.

lyrique, doit être mesurée¹⁸. » La versification est rattachée à l'aspect mesuré, c'est-à-dire régulier, de la musique. Et plus largement, elle est attachée à l'air, au besoin de mettre en forme et d'accéder à l'unité musicale. Michel Paul Guy de Chabanon considère que le récit doit se dérouler en prose, tandis que l'air nécessite le recours du vers, et même plus précisément de l'alexandrin¹⁹. Lacépède relie également le vers à l'air, pour la raison que le vers exalte quelque chose du domaine de l'ordre, sentiment que l'air se doit de mettre en forme²⁰. Cependant, les solutions proposées par du Roulet vont au-delà de l'association qui réunit régularité du vers avec l'unité inhérente au langage musical. Dans sa *Lettre sur les drames-opéra*, même s'il considère que le type de numéro induit un certain type de versification, il relie le choix du vers à l'expression que la musique doit réaliser : « de l'emploi du mètre, propre à chaque partie du Poème lyrique, dépend le grand effet de l'expression musicale²¹. » La pensée de la forme musicale est intimement liée à celle de la versification du poème. De même que la forme est redéfinie à la lumière de la dramaturgie, la versification est repensée à partir d'une conception plus dramatique de la musique. Enfin, lorsque Gustave Desnoiresterres rappelle que La Harpe décrit les opéras de Gluck comme de la « musique “en prose²²” », on comprend que la versification irrégulière de du Roulet s'est détournée des objectifs de François-Jean de Chastellux et des partisans de la musique italienne. Elle ne sert plus la mise en place unitaire et géométrique de l'air, mais une musique articulée et mobile.

La conception de la forme accède à un certain paradoxe. C'est parce que la structure s'asservit à l'architecture qu'elle devient plus prépondérante. En d'autres termes, la structure ne se soumet à l'autorité d'une pensée architecturale qu'afin de croître en autorité – c'est-à-dire en responsabilité – dans la réalisation dramatique. Par comparaison, l'*aria da capo* ne bénéficiait pas d'un tel intérêt dans la mesure où il était reproduit inlassablement dans tous les

¹⁸ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Troisième entretien » (1757), dans *Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris : Robert Laffont, 1996, tome IV, p. 1131-1190, p. 1186.

¹⁹ CHABANON, Michel Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785, p. 247-250.

²⁰ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 302-303. Les avis du marquis de Chastellux (CHASTELLUX, François-Jean de Beauvoir, marquis de, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye, Paris : Merlin, 1765) et de Laurent Garcin (GARCIN, Laurent, *Traité du mélo-drame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris : Vallat-la-Chapelle, 1772, p. 124 et suiv.), pourtant radicalement opposés, conçoivent la versification du livret à partir des mêmes éléments.

²¹ DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, *op. cit.*, p. 25. Nous renvoyons le lecteur à l'article de Rudolph Angermüller, « Reformideen von Du Roulet und Beaumarchais als Opernlibrettisten », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Klaus Hortschansky éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 286-324, p. 295-297. L'auteur revient sur les qualités de concision, de rupture et d'énergie des livrets de du Roulet.

²² DESNOIRESTERRES, Gustave, *Gluck et Piccini*, Paris : Didier et compagnie, 2/1875 (éd. orig. 1872), p. 163.

ouvrages. Il n'en était pas moins d'une nécessité absolue, puisqu'il représentait le drame à lui seul. Le travail formel gluckiste, en passant par le contrôle de l'architecture, devient multiple. Il dépasse le simple cadre de l'organisation des structures pour une pensée plus générale du mouvement et de l'action²³.

Parmi un réseau de principes, deux vont particulièrement émerger, à savoir celui de symétrie, et celui de caractérisation. Par la symétrie, Gluck pense à la connexion lisible et solide des éléments entre eux. Car c'est bien à partir d'un jeu de connexions qui s'établit sur l'ensemble de l'œuvre et à partir de tous les paramètres musicaux que le drame peut espérer se dérouler de façon continue sans pour autant perdre en précision et en énergie. Quant à la caractérisation, elle peint de façon authentique et évidente les différentes forces qui animent le drame. Moins structurelle que musicale, elle demeure cependant fermement implantée dans la conception « réformée » de la forme, c'est-à-dire dans une passerelle entre l'énergie du drame et l'expression musicale.

I. SYMÉTRIE

« La *symmétrie* qui est le fondement de la beauté en architecture, en est la ruine dans la plupart des autres beaux arts²⁴. » Voilà qui explique de façon assez juste la position que Gluck adopte face au principe de symétrie. Puisque c'est au contact de l'architecture que ce principe se révèle vecteur de beauté, Gluck l'envisage en tant qu'esthétique attachée à l'architecture, plutôt qu'en tant qu'élément à proprement parler musical. De même que la simplicité participe à la démarche compositionnelle sans pour autant se matérialiser autour de codes techniques particuliers, la symétrie demeure principalement à l'état de pensée créatrice. Elle insuffle mouvement et unité dans la construction du drame sans jamais se scléroser en une formulation autonome et académique.

²³ Nous n'oublions pas que l'architecture demeure par ailleurs un art de l'immobile et du statique. Et il est vrai que l'œuvre de Gluck tient pour sa part du tableau et du drame statufié. Cela dit, l'architecture telle qu'elle se manifeste de façon essentielle dans la « réforme » réside moins dans son résultat physique et solide que dans sa pensée multiple et dynamique. Dès lors, l'architecture devient la recherche du mouvement.

²⁴ Non signé, « Symmétrie », (*Architecture*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 15/17, p. 735.

Concrètement, la première phrase de l'article « Symétrie » de l'*Encyclopédie* expose les directions contenues dans le principe de symétrie : la symétrie « est le rapport, la proportion et la régularité des parties nécessaires pour composer un beau tout²⁵. » Le rapport, tout d'abord, désigne

« la conformité d'une chose à une autre ; ce sont des qualités communes qui forment le rapport des caractères entr'eux : ce sont des circonstances communes qui forment le rapport d'un fait avec un autre, et ainsi des autres objets de comparaison à l'infini. Il y a des *rappports* de convenance, de disconvenance, de similitude, de différence ; mais en général on n'attache guère à ce mot que les idées de convenance et de similitude²⁶. »

Par la notion de rapport, Gluck traite ce que la symétrie indique de ressemblances et de similitudes. Cela se manifeste essentiellement par le travail sur le retour. La réminiscence, et plus précisément le recours à la répétition d'une section précédemment entendue, participe à la mise en place de l'architecture générale de l'œuvre. Les retours sont essentiellement de deux types. Les airs en premier lieu, mettent en scène le retour à travers une diversité de solutions formelles, du strict *da capo*, au plus souple ABA' en passant par les formes à couplet plus complexes. La deuxième catégorie concerne l'écriture chorale et la mise en place de formes à ritournelles à l'échelle plus large de la scène. Là encore, les dispositions choisies par Gluck demeurent variées et renouvelées.

La proportion désigne « la justesse des membres de chaque partie d'un bâtiment, et la relation des parties au tout ensemble²⁷. » C'est peut-être dans l'écriture de la scène que Gluck parvient le mieux à réaliser ce concept de proportion. Chaque élément de la scène gluckiste est conçu comme un segment autonome et juste du drame, tout en tenant compte de la relation qu'il entretient avec le reste de la scène. Cette double justification, qui tend à faire se rencontrer justesse d'expression et vérité dramatique, sert une variété de mise en forme de la scène. Elle se réalise autant par les simples échanges intimes en récit que dans les grands dénouements des deux *Iphigénie*, ou par l'intermédiaire des scènes rituelles ou funéraires.

Enfin, la symétrie se met en place par la notion de régularité : « qualité relative à un ordre naturel ou de convention, et à des règles établies. On dit la *régularité* de la conduite,

²⁵ *Ibid.*

²⁶ DIDEROT, Denis, « Rapport » (*Grammaire*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 13/17, p. 796.

²⁷ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Proportion », (*Architecture*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 13/17, p. 468-469, p. 468.

d'un bâtiment, d'un poème²⁸. » Dans l'œuvre gluckiste, la volonté de représenter ostensiblement une mise en place des règles passe par le traitement du récitatif. Certes le récit gluckiste reste souple et renouvelé, mais il n'en demeure pas moins encore très italien. L'écriture du récit passe par une schématisation des procédés compositionnels et par une volonté de rendre cette schématisation lisible. En cela, Gluck satisfait aux besoins de régularité réclamés par la symétrie.

La symétrie doit cependant demeurer un outil pour la formulation musicale de la pensée « réformée ». Par conséquent, elle est confrontée à la notion de variété. La symétrie ne se fixe pas sur un seul paramètre. Elle touche l'ensemble des outils musicaux, sans jamais apparaître de façon ni trop visible, ni trop récurrente.

A. Rapport

Par la notion de « retour » nous nous intéressons aux pièces qui répètent une section – à l'identique ou avec des modifications – une ou plusieurs fois en prenant soin de séparer ces répétitions par une ou plusieurs autres sections. Nous opposons en réalité ici le terme de « retour » à celui de « répétition ». Le retour désigne le « mouvement d'un corps vers le lieu d'où il est parti²⁹ » quand la répétition concerne ce qui tient de la « répétition³⁰ ». Ainsi, la répétition sert le besoin d'affirmer quelque chose quand le retour s'intéresse à la mobilité d'action. La répétition agit donc elle aussi pour la lisibilité des structures, mais de façon plus plane. L'une appartient au dessin quand l'autre se consacre à l'architecture. Par conséquent, nous ne prenons pas en compte ici les cas où les sections sont immédiatement répétées, comme pour la forme binaire à reprises ou les airs de structure ABB par exemple. Nous n'examinerons pas non plus la notion de période³¹. En effet, elle est attachée à un principe compositionnel national – italien – plutôt qu'à une pensée esthétique – le retour – d'une part,

²⁸ Non signé, « Régularité » (*Grammaire*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 14/17, p. 36.

²⁹ DIDEROT, Denis, « Retour » (*Grammaire*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 14/17, p. 206-207, p. 206.

³⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Répétition » (*Terme de Musique et de Theatre*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 14/17, p. 133.

³¹ « La période musicale, de même que celle du discours, est une phrase plus ou moins longue, mais finie, composée d'un certain nombre de membres, qui dépendent les uns des autres, et sont unis ensemble par une chaîne commune, qui est la modulation du chant. », dans LE PILEUR d'APLIGNY, Charles, *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*, Paris : Demonville, Saugrain, Le Pileur d'Apligny, 1779, p. 131.

elle tient davantage du développement que du retour d'autre part. Nous mettons donc de côté les airs qui s'organisent selon le modèle d'une première section d'*aria da capo*. Nous limitons notre étude aux airs dont deux sections identiques ou presque sont séparées par une ou plusieurs sections de natures différentes, et aux chœurs qui, répétés, introduisent la notion de ritournelle à l'intérieur de la construction de la scène ou de l'acte.

1. Air

L'emploi du retour dans l'air se présente, comme le nécessite l'approche de la symétrie, sous des formes variées. Cela dit, la diversité se limite à la mise en forme car, en soi, les retours dépendent presque tous d'un même fonctionnement, à savoir la nécessité de rester fidèle – dans la mesure du possible – à la section originale. Le retour n'est donc pas à observer du point de vue de la composition musicale, mais comme un principe dramatique³². Il se divise en deux catégories. Un premier groupe d'airs utilise le retour comme moyen d'expression. Il favorise alors soit la noblesse du discours, soit l'affirmation de l'idée principale. Une deuxième catégorie conçoit davantage le retour comme un élément d'architecture. Il est l'outil nécessaire à la représentation très structurée du rite et il sert la mise en place de connexions entre les différentes parties du drame (*cf.* tableau n°1).

Les airs qui utilisent le retour comme le moyen d'accéder à un caractère noble et luxuriant utilisent tous une même structure, à savoir l'air à *da capo*, ou sa correspondance moins stricte ABA'. Le terme de caractère noble n'est pas à comprendre ici comme un critère social mais comme une qualité de caractère. Plus précisément, il définit la capacité du personnage à formuler sa position de façon claire et saisissante. C'est Clytemnestre décidée à fuir l'Aulide afin de conserver son honneur (« Armez-vous d'un noble courage », I, 6), c'est Renaud affirmant sa fidélité à Armide (« Allez, éloignez-vous de moi », V, 2). Le contenu informatif de l'air intéresse moins que l'attitude du personnage. Par la symétrie satisfaisante qu'il installe, le retour permet de proposer un objet autonome et de rendre compte de la position affirmée du personnage.

³² Le refus de modifier les retours en profondeur soutient le souhait de ne pas prendre en considération la notion de développement et donc d'affirmer que le temps est bien plus circulaire que linéaire. L'absence notoire de grandes modifications appuie donc le sens strict du retour. Certes certains airs manifestent davantage que d'autres la volonté de présenter un retour varié – comme l'air de Renaud « Allez, éloignez-vous de moi » (V, 2) –, mais ils restent minoritaires.

Une autre catégorie d'airs utilise le retour comme le moyen quasi didactique d'affirmer une idée particulière. Gluck se rapproche ici du rondeau français :

« toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amène une réflexion qui le renforce et l'appuie dans le second ; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaire une comparaison dans le second ; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve et sa confirmation dans le second ; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, et le second la raison de la proposition ; dans ces divers cas et dans les semblables le *Rondeau* est toujours bien placé³³. »

Les airs fondés sur une forme rondeau appartiennent tous à *Iphigénie en Aulide*. L'air d'Agamemnon « Peuvent-ils ordonner » (I, 3) et l'air d'Iphigénie « Hélas ! mon cœur sensible » (I, 7) s'appuient sur la forme ABCB, et l'air d'Agamemnon « Ô toi, l'objet le plus aimable » (II, 7) suit une forme ABAC. Dans les deux premiers cas, le refrain – l'idée principale – correspond à une courte section virulente et enlevée. Elle souligne l'état de rébellion dans lequel le personnage est projeté. Les couplets préparent les refrains en délivrant les causes du trouble. Le troisième air positionne le refrain en début d'air. Il n'est plus une réponse, mais un postulat. Il se déroule sur une section lente et étirée dont Agamemnon a du mal à s'extirper. Si les trois airs utilisent une même forme pour illustrer des situations expressives communes, leur position dans le drame démontre qu'ils ne se retrouvent pas autour d'une fonction architecturée supérieure. Le premier air d'Agamemnon est présenté en milieu de scène, celui d'Iphigénie en fin de scène et le deuxième air d'Agamemnon en fin d'acte. Le retour ne dispose pas ici de fonction architecturale.

Il semblerait que le rondeau corresponde à une première étape de la « réforme ». L'air d'Orfeo « *Chiamo il mio ben così* » en est l'illustration la plus convaincante. Après la composition d'*Iphigénie en Aulide*, la forme semble disparaître. Cependant, on en retrouve encore quelques traces dans certains airs de forme ternaire, comme l'air d'Hidraot « Pour vous quand il vous plaît » (I, 2) organisé sur une forme ABA'. Dans le cours de la scène, l'air correspond au moment où Hidraot doit user de ruses pour convaincre Armide de trouver un époux. Gluck installe une réflexion expressive, c'est-à-dire une situation dramatique proche de l'esthétique même du rondeau. Les sections « A » servent de refrain tandis que la section centrale met en scène l'explication. On rejoint dès lors la confusion faite par Rousseau dans

³³ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Rondeau », *Dictionnaire de musique [DM]*, Paris : Veuve Duchesne, 1768, p. 421. La définition du rondeau par Rousseau est cependant à prendre avec précaution, car il englobe également sous ce vocable l'air italien. Or, nous nous intéressons ici uniquement à l'air à refrain.

son article « Rondeau » : air italien et air français sont réunis sous le même vocable. Le rondeau revient plus tard sous la même forme pour l'air de Pylade « Ah ! mon ami » (III, 4). Pylade, tout comme Hidraot, utilise la réflexion expressive pour tenter une dernière fois de convaincre Oreste de ne pas vouloir se sacrifier à sa place.

D'autres catégories d'airs sont davantage destinées à relier le retour à une fonction d'architecture. La mise en place d'un rite sacré en est la première manifestation. Il s'agit alors de mettre en forme l'idée de la litanie. Ce type de retour formera d'ailleurs, à grande échelle, les scènes rituelles bâties sur les ritournelles chorales. On trouve un premier exemple dans les premières scènes d'*Iphigénie en Aulide*. Le premier monologue d'Agamemnon, que nous avons rencontré dans le chapitre précédent, « Diane impitoyable » (I, 1), s'organise en une section récitée, un air et une conclusion en récit sur trémolo d'orchestre qui permet l'ouverture sur la scène suivante. Or, les sections en récit et en air s'organisent toutes les deux sur une forme ternaire : ABA' pour le récit, et ABA pour l'air. Plus loin, le duo échangé avec Calchas « Tu veux que par ma main tremblante » (I, 2) s'organise également sur un retour. Après deux sections « A » et « B » tenues par le grand prêtre, Agamemnon rejoint Calchas pour le retour modifié de la première section. Dans les deux situations, nous avons affaire à des moments sérieux et austères. L'atmosphère sacrée qui nécessite une certaine rupture avec le temps de l'action peut alors prendre corps à travers l'architecture circulaire du retour. Dans *Iphigénie en Tauride*, la prière adressée à Diane « Ô toi qui prolongeas mes jours » (I, 1) se déroule également sur une forme ABA. L'utilisation de la forme est d'ailleurs ici particulièrement intéressante car il y a dissociation entre structure générale et organisation interne. Comme l'explique Carl Dahlhaus, la régularité de l'air reste de façade³⁴. Par conséquent, l'emploi de la forme stricte n'est pas dicté par les besoins musicaux de l'air, mais par le souhait d'utiliser l'architecture comme un outil dramatique en lui-même. En d'autres termes, l'emploi du retour ne correspond pas à la nécessité de construire un air régulier, mais plutôt au besoin d'exploiter la forme comme une représentation de la prière. L'architecture s'arrête ici de servir ou de favoriser l'expression, elle est l'expression.

Enfin, deux airs emploient le retour comme un écho de l'architecture générale du drame. Il s'agit de l'air de Clytemnestre « Jupiter, lance la foudre ! » (III, 6) et de l'air d'Oreste « Dieux, qui me poursuivez » (II, 1). Ces deux airs recourent la même fonction dramatique que l'air d'Iphigénie « Je t'implore et je tremble » (*Iphigénie en Tauride*) évoqué

³⁴ DAHLHAUS, Carl, « Ethos und Pathos in Glucks *Iphigenie auf Tauris* », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform, op. cit.*, p. 255-272, p. 270.

dans le chapitre II. En effet, l'intensité et la densité de la formulation de ces airs sont telles que se met en place une architecture à grande échelle qui dépasse le cadre de la scène. L'air de Clytemnestre tout d'abord est une évocation tout autant qu'une anticipation du dénouement fracassant qui va bientôt se jouer. L'air d'Oreste appelle quant à lui, la scène infernale des Euménides³⁵. Le retour exalte ici un temps qui refuse la linéarité. La conception circulaire soustrait l'air à la direction narrative du drame et le projette vers des zones du drame non contiguës³⁶.

La conception du retour dans la structure de l'air évolue au fur et à mesure de la « réforme ». *Iphigénie en Aulide* représente l'opéra où l'air à retour se manifeste le plus. Il prend des formes diverses, convoquant la simple forme ternaire, la forme plus française du rondeau, et même l'air à *da capo* tant critiqué³⁷. Il reste cependant essentiellement confiné à l'acte I, c'est-à-dire au moment où l'expression de la psychologie est la plus travaillée.

On compte seulement trois airs à retour dans *Armide*. Il faut dire que la longueur du livret ne favorise pas l'idée de répétition. Il est cependant intéressant que Gluck ait choisi de traiter l'air d'Armide « Ah ! si la liberté » et l'air de Renaud « Allez, éloignez-vous de moi » à partir de la même forme. De cette manière, les deux airs qui marquent plus qu'aucun autre l'aliénation des personnages à l'amour semblent se répondre. D'ailleurs, l'air d'Armide ouvre la section amoureuse – Armide vient enfin de reconnaître son amour pour Renaud – quand

³⁵ Concernant l'air d'Oreste, cf. KAUFMANN, Harald, « Orpheus zwischen Form und Ausdruck. Beobachtungen bei Christoph Willibald Gluck », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, op. cit., p. 154-171, p. 163-168.

³⁶ L'air de Pylade « Divinités des grandes âmes » (III, 7) pourrait être associé à cette catégorie d'air puisqu'il annonce l'espérance du dénouement : « Gluck's aria for Pylade (III, 7 – “je vais sauver Oreste ou courir au trépas”) is a strong musical statement which arouses the expectation of action. We also sense the hand of Providence, made visible in the person of Diane. », dans RUSHTON, Julian, op. cit., p. 166. Nous traduisons : « L'air de Pylade (III, 7 – “je vais sauver Oreste ou courir au trépas”) correspond à un état musical fort qui stimule l'attente de l'action. Nous pressentons le recours de la providence, rendue visible en la personne de Diane. » Cependant, l'air de Pylade ne fonctionne pas sur le retour. Malgré tout, il reste très proche de l'esthétique de l'air d'Iphigénie « Je t'implore et je tremble » qui fonctionne, tout comme les airs de Clytemnestre et d'Oreste précédemment cités, sur le langage *seria*.

³⁷ Il faut noter ici que l'intégration du principe de symétrie suffit à lui seul à justifier l'emploi de la forme italienne. Dans l'article « Proportion », on peut lire : « La symétrie partage, pour ainsi dire l'objet en deux, place au milieu les parties uniques, et à côté celles qui sont répétées ; ce qui forme une sorte de balance et d'équilibre qui donne de l'ordre, de la liberté, de la grâce à l'objet. », dans JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Proportion » (*Beaux-Arts*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 13/17 p. 468. Cette explication éclaire la nouvelle définition apportée à l'air de forme ternaire. Il n'est plus l'expression d'un espace réservé aux sections périphériques, mais l'organisation proportionnée d'une architecture dont le centre se révèle être le nœud de l'édifice. Or, Gluck rétablit justement un équilibre dans son rapport entre les sections périphériques de l'air et la section centrale. C'est bien par l'observation de la forme ternaire à travers le principe de symétrie que la structure italienne peut être renouvelée et justifiée, et trouver sa place dans le drame « réformé ».

l'air de Renaud la conclut – les deux compagnons de Renaud surgissent à la fin de l'air. Ces deux airs de formes closes signalent de façon précise l'espace réservé à l'expression avouée et aliénée à l'amour.

Iphigénie en Tauride achève le traitement dramatique du retour et se contente de la seule forme ternaire (ABA ou ABA'). Il faut noter que les airs d'*Écho et Narcisse* échappent au travail sur le retour. La répétition de sections peut avoir lieu, mais jamais sous la forme du retour. La nature divertissante du drame conduit peut-être Gluck à valoriser la forme à reprises en réalité plus chorégraphique, au détriment de la structure à retour, quant à elle plus dramatique. Même l'air réservé à la prière d'Écho « Peut-être d'un injuste effroi » (I, 4, versions 1779 et 1780) utilise une forme strophique plutôt qu'une forme ternaire.

Opéras	Emploi du retour pour les besoins de l'expression		Emploi du retour pour les besoins d'architecture du drame	
	Affirmation de la noblesse du personnage	Affirmation d'une idée par le développement de celle-ci et par le recours au rondeau	Airs rituels et prière	Airs entrant en contact avec les scènes futures
<i>Iphigénie en Aulide</i>	« Armez-vous d'un noble courage », Clytemnestre, I, 6	« Peuvent-ils ordonner », Agamemnon, I, 3	« Diane impitoyable » puis « Brillant auteur de la lumière », Agamemnon, I, 1	« Jupiter, lance la foudre ! », Clytemnestre, III, 6
	« Cruelle, non, jamais », Achille, I, 8	« Hélas ! mon cœur sensible », Iphigénie, I, 7	« Tu veux que par ma main tremblante », Calchas et Agamemnon, I, 2	
	« Par un père cruel à la mort condamnée », Clytemnestre, II, 4	« Ô toi, l'objet le plus aimable », Agamemnon, II, 7		

<i>Armide</i>	« Ah ! si la liberté me doit être ravie », Armide, III, 1,	« Pour vous quand il vous plaît », Hidraot, I, 2		
	« Allez, éloignez- vous de moi », Renaud, V, 2	« Le perfide Renaud me fuit », Armide, V, 5		
<i>Iphigénie en Tauride</i>		« Ah ! mon ami, j’implore ta pitié », Pylade, III, 4	« Ô toi qui prolongeas mes jours », Iphigénie, I, 1	« Dieux, qui me poursuivez », Oreste, II, 1

Tableau n°1 : Répartition des airs selon la fonction que l’emploi du retour leur permet d’occuper dans le drame

2. Ritournelle

L’emploi de la structure à ritournelle pour l’architecture se partage, à l’image de l’air, entre renforcement de l’expression et exaltation de l’architecture (*cf.* tableau n°3). Si la fonction expressive de l’air à retour s’attache à développer le caractère de noblesse ou l’affirmation d’une idée principale, celle attribuée à la ritournelle se manifeste plutôt autour d’une peinture de l’oppression. Dans ce cas, l’alternance mise en place entre les couplets et les refrains permet de saisir l’expression de chacun des partis opposés, c’est-à-dire celui représenté par les couplets et celui pris en charge par les refrains. Or l’alternance permet de mettre en valeur l’oppression que l’un des deux partis fait subir à l’autre³⁸. Le chœur « Vengeons et la nature » (II, 4) dans *Iphigénie en Tauride* choisit justement d’illustrer les angoisses d’Oreste par le recours à la forme à ritournelle. Il ne s’agit pas à proprement parler d’une structure à refrain, mais la forme labyrinthique dans laquelle les motifs n’ont de cesse de se croiser et de s’opposer semble imiter l’alternance de la forme à ritournelle. La structure de ce chœur fonctionne en fait sur le même type d’organisation que la « scène des Enfers » d’*Orphée*, à savoir selon une forme statique et circulaire qui favorise l’état obsessionnel. C’est ainsi que, contrainte et ramassée, c’est-à-dire révélée à elle-même, l’obsession s’ouvre sur la suite du drame. Orphée accède aux Champs-Élysées, Iphigénie apparaît à Oreste. La

³⁸ On remarque que dans les monologues où Clytemnestre et Agamemnon sont livrés en pâture à l’orchestre, l’orchestre s’organise autour d’un motif énoncé invariablement, à l’image de la forme à ritournelle.

tempête qui ouvre *Iphigénie en Tauride* s'organise également à partir d'une forme à refrain. La prêtresse, tourmentée, ne peut s'exprimer qu'à travers la répétition d'une même organisation dramatique. Il est étonnant que les deux scènes avec chœur que nous venons d'évoquer proviennent toutes deux de la même technique d'emprunt. Comme nous l'avons expliqué à la fin du chapitre II, ces deux scènes travaillent sur l'élargissement d'un matériau donné. Plus précisément, leur construction s'effectue de l'intérieur. Autrement dit, la méthode compositionnelle porte en elle-même la volonté de rejeter le temps linéaire, favorisant le théâtre de l'obsession. Le recours à la ritournelle permet enfin d'intensifier le sentiment d'égarement. En effet, si les repères offerts par la forme à refrain désignent des articulations, ils ne donnent en aucun cas des informations sur le déroulement de la pièce. Ils n'indiquent pas au spectateur s'il se situe en début ou en fin du numéro. Le temps dramatique de la ritournelle est alors on ne peut plus favorable pour la représentation de l'irréel et du songe.

L'air et chœur « Puissante déité » (III, 6 et 7) dans *Iphigénie en Aulide* et la scène « Dieux qu'implorent ses tristes yeux ! » (II, 4) dans *Écho et Narcisse* donnent des précisions sur la nature du temps dramatique mis en place pour la peinture de l'obsession. Les deux scènes déroulent un chœur solennel sur lequel le ou les personnages exposent leur souffrance. Malgré la création d'une alternance, on comprend que la scène ne fonctionne pas sur un dialogue, mais sur une superposition des éléments opposés. Par conséquent, la ritournelle s'envisage comme une sélection de moments choisis au sein d'une scène confuse où tous les éléments se déroulent dans un même temps.

À l'échelle de l'acte, on retrouve trois exemples de structure à ritournelle. L'acte III d'*Iphigénie en Aulide* peut se concevoir, dans son intégralité, à travers la forme à ritournelle, puisque ponctué régulièrement par le chœur « Non, non, nous ne souffrirons pas » (scènes 1, 4, 5 et 8). Comme pour les chœurs cités précédemment, il s'agit d'un refrain court et saisissant. En revanche, si les refrains de ces deux chœurs se modifient au fur et à mesure, le refrain oppressif de l'acte III d'*Iphigénie en Aulide* revient toujours sous la même forme, inflexible. La réapparition ponctuelle du chœur est une grande réussite. Elle permet de faire de l'ensemble de l'acte III une scène de dénouement où le chœur relie l'intégralité de l'acte, tout en nous transportant sur l'autel sacrificiel. Le temps de l'action est accéléré et le spectateur reste maintenu dans une tension perpétuelle et intense. De plus, au contact de la violence du chœur, le portrait quelque peu fade d'Iphigénie se mue en une peinture touchante de la victime. Si le chœur relève de l'influence du chœur de foule, du chœur de *turba* en quelque sorte, il sert donc avant tout l'expression de l'oppression. L'action directive du

dénouement est servie, aussi paradoxal que cela puisse paraître, par l'installation d'un temps circulaire qui génère une force centrifuge.

L'arrivée de Clytemnestre et d'Iphigénie dans l'acte I s'articule également à partir d'un réseau de chœurs. Cependant, les exigences d'un divertissement de premier acte divergeant des besoins resserrés d'un dénouement, la mise en place de la ritournelle diffère sensiblement. Au lieu de ponctuer la scène par de brèves interventions chorales, la scène de Clytemnestre et Iphigénie déploie deux larges chœurs de forme ABA. Plus précisément, la scène s'ouvre avec le chœur « Que d'attraits » afin de préparer l'air de Clytemnestre « Que j'aime à voir ces hommages flatteurs ». Le deuxième chœur « Non, jamais » prépare à son tour l'entrée d'Iphigénie « Les vœux dont ce peuple m'honore » avant qu'une danse ne conclue la scène. De cette façon, la scène s'inscrit autour de récurrences tout en permettant la variété nécessaire à l'expression d'un divertissement. Du Rouillet se montre ici plus habile que Francesco Algarotti. L'Italien avait proposé cette scène dans son livret d'*Iphigénie en Aulide*. Cependant, il l'organisait autour du seul chœur « Non, la belle Hélène » qui encadrait l'ensemble du divertissement.

Guillard semble récupérer l'organisation mise en place par du Rouillet – une scène à ritournelle construite à partir de deux chœurs répétés deux fois –, mais en tentant d'insuffler plus de pathétique à la situation. Du moment où Oreste et Pylade sont capturés, Guillard et Gluck opposent la barbarie des Scythes à la civilisation des Grecs. Les barbares emprisonnent les Grecs et coupent la scène du reste du drame. Ils permettent dès lors l'émergence d'un temps circulaire, élargi de l'intérieur et formellement insondable. Deux chœurs de Scythes répétés chacun deux fois se chargent alors de servir de refrain : « Les dieux apaisent leur courroux » (I, 3) et « Il nous fallait du sang » (I, 4 et 6). L'intelligence de Guillard et Gluck réside dans le fait de prendre en tenaille le spectateur dès l'exposition du drame. Si le divertissement de l'acte I d'*Iphigénie en Aulide* se construit certes également autour d'une pensée symétrique, il faut attendre l'acte III pour que cette pensée sur la ritournelle tienne lieu d'asservissement de l'auditeur au drame. Guillard anticipe considérablement cette action, obligeant le spectateur à s'investir du début jusqu'à la fin de l'opéra.

L'exaltation d'une architecture symétrique peut enfin se réaliser pour elle-même, dans le seul but de contempler un objet géométrique. Comme pour l'air, ce fonctionnement se manifeste tout d'abord dans la situation du rituel. De la même manière que le fidèle accède à l'intensité de la prière par le déroulement de schémas répétitifs, le pathétique de l'expression

gluckiste émerge à partir d'une architecture symétrique et lisible. La scène de la tempête au début d'*Iphigénie en Tauride* devrait à nouveau être évoquée ici. Cependant, elle ne met pas vraiment en place une situation de rite religieux proprement dit. En revanche, la fin de l'acte II d'*Iphigénie en Tauride* et la scène funèbre de l'acte II d'*Écho et Narcisse* correspondent davantage à ce type de processus. Dans la scène d'*Iphigénie en Tauride*, Iphigénie et les prêtresses rendent hommage à Oreste. La pièce, empruntée à la section médiane de l'*aria da capo* « *Se mai senti spirarti sul volto* » extrait de l'avant-dernière scène de *La Clemenza di Tito* (1752), déroule une forme labyrinthique complexe dans laquelle l'orchestre, Iphigénie et les prêtresses tentent d'organiser une forme à ritournelle susceptible de servir de rituel funèbre. L'œuvre « source » se découpait en une structure de type ABA' dans laquelle chaque partie « A » et « B » pouvait s'identifier à partir d'un motif. La scène funèbre reprend les deux motifs mais en les disposant d'une toute autre façon (cf. tableau n°2).

Structures internes de la section médiane de l'œuvre source	Structures internes de la scène d' <i>Iphigénie en Tauride</i>	Type de section	Tonalités
A	A	Orchestre	Do
	B		
	A	Chœur	
B	a'	Orchestre	Mi bémol
	b'		
	a'	Iphigénie	
	B	Orchestre	
A'	A	Chœur	Do
	B	Orchestre	
	a''		

Tableau n°2 : Structure du chœur et air des prêtresses et d'Iphigénie « Contemplez ces tristes apprêts » (*Iphigénie en Tauride*, II, 6)

Un jeu particulièrement intéressant est mis en place sur la forme. Les retours ne reçoivent en eux-mêmes que peu de modifications, mais leur agencement dépend d'une forme complexe. La forme à ritournelle devient un leurre. L'alternance fondée sur deux motifs inlassablement répétés semble se percevoir facilement à travers le jeu sur la forme à refrain. Pourtant, l'organisation interne des alternances trouble plus que jamais la structure initialement simple.

Dans la scène d'*Écho et Narcisse*, une hymne lugubre est scandée tout au long de la démarche spirituelle d'Écho s'abandonnant à la mort. Dans ces deux cas, Gluck choisit de reproduire assez fidèlement les refrains, car c'est à partir du degré de similitude que se réalise la puissance d'expression³⁹.

Les divertissements offrent l'exaltation pure d'une architecture symétrique. Grâce à cela, Gluck fait de ces moments faibles, en termes de justification dramatique, des périodes intenses et satisfaisantes. La fin de l'acte I d'*Armide* en est un bon exemple. Avant la péripétie finale, la scène 3 présente une scène de réjouissances au palais d'Armide. L'intégralité de la scène est conçue symétriquement. Les retours ne cessent d'apparaître à différentes échelles et permettent de donner puissance et énergie au moment. L'expression n'est plus imitative, elle devient purement abstraite dans le sens où elle devient une exaltation de la géométrie.

³⁹ La scène de la Haine dans l'acte III d'*Armide* correspond également à la mise en scène d'un rituel. Elle s'organise cependant à partir de répétitions plutôt qu'avec l'aide des retours. La construction répétitive semble en effet convenir davantage à la mise en route d'un phénomène inéluctable.

	Expression de l'obsession et de l'oppression	Mise en place du rite	Admiration de la géométrie pure
<i>Iphigénie en Aulide</i>	Chœur « C'est trop faire de résistance » donné deux fois de part et d'autre du récit de Calchas, I, 2		Chœur « Que d'attraits, que de majesté » et chœur « Non, jamais, jamais aux regards », tous deux de forme ABA, I, 4 et 5
	Chœur « Non, non, nous ne souffrirons pas » donné tout au long de l'acte III : scènes 1, 4, 5 et 8		
	Chœur « Puissante déité », de forme labyrinthique, III, 6 et 7		Chœur « Rassurez-vous, belle princesse », de forme ABA. Il est redonné ensuite (uniquement la section « A ») après un récit d'Iphigénie, II, 1
<i>Armide</i>			Scène I, 3 : multiplicité des symétries
			Chœur « Ah ! quelle erreur », donné deux fois dans la scène II, 4
			Acte IV ⁴⁰

⁴⁰ L'acte IV d'*Armide* fonctionne sur de nombreuses symétries puisque tour à tour le Chevalier Danois et son compagnon Ubalde succomberont aux pièges d'Armide et ne devront leur salut qu'au secours de l'autre. Les jeux de symétrie imposés par Quinault et mis en scène par Lully sont reproduits et même intensifiés par Gluck. On remarque pourtant que ces derniers ont eu tendance à être abandonnés avec les reprises successives de l'*Armide* de Lully. En effet, l'édition du livret de Quinault que nous utilisons clôt l'acte IV après la scène 3, c'est-à-dire après la résolution du premier piège. En réintégrant la fin du livret de l'acte IV, Gluck montre que l'intérêt de cet acte ne se situe pas dans le fait que l'un ou l'autre des chevaliers tombe dans le piège tissé par Armide, mais plutôt que l'acte trouve son énergie dans un jeu de symétrie et de miroir. Gluck a certainement saisi que l'action de cet acte manquait singulièrement d'intérêt. Il s'en détourne pour traiter ce que cet acte propose de différent par rapport au reste du drame : le jeu sur les retours et les inédits. Lorsqu'Ubalde succombe à son tour au piège d'Armide, la scène s'appuie sur le schéma des scènes précédentes, utilise même certaines phrases musicales du premier piège, mais traite le sentiment amoureux d'une tout autre façon. Voilà l'intérêt de la pièce : l'énergie donnée par la rencontre de la symétrie et de l'asymétrie.

<i>Iphigénie en Tauride</i>	Air et chœur « Grands dieux ! soyez-nous secourables ! » de forme à refrain, I, 1	Air et chœur « Grands dieux ! soyez-nous secourables ! » de forme à refrain, I, 1	
	Chœurs « Les dieux apaisent leur courroux » et « Il nous fallait du sang » donnés deux fois chacun dans les scènes 3, 4 et 6 de l'acte I	Chœur et air « Contemplez ces tristes apprêts », de forme labyrinthique, II, 6	
		Chœur « Chaste fille de Latone », de forme <i>da capo</i> , IV, 2	
<i>Écho et Narcisse</i>		Chœur « Ô mortelles alarmes » distribué deux fois, II, 2 (versions 1779 et 1780)	Air de l'Amour « Rien dans la nature » donné deux fois, I, 1 (1779), Prologue, 2 (1780)
			Chœur « Que la lumière est vive et pure ! » donné deux fois en début et fin de I, 2 (version 1779) ou I, 1 (version 1780)

Tableau n°3 : Répartition des formes à ritournelle selon la fonction qu'elles occupent dans le drame

La question relative au rapport pourrait intégrer une autre notion plus générale, à savoir celle de la réminiscence. En effet, de nombreuses passerelles de toutes sortes sont mises en place dans le drame. Elles peuvent prendre la forme de situations dramatiques récurrentes, comme les porte-à-faux qui opposent Agamemnon au chœur de réjouissance (I, 4 et 5) puis Clytemnestre au chœur sacrificiel (III, 6 et 7), celles qui construisent des jeux entre le temps de l'action et celui de la narration, comme les nombreuses scènes de songe, celles qui induisent des symétries entre les personnages, comme la double séduction mise en scène par Lucinde et Mélisse à l'acte IV d'*Armide*, celles enfin qui mettent en œuvre des principes musicaux tenant de la description et de la caractérisation du drame en même temps, comme les effets d'écho dans *Écho et Narcisse*, ou même de motifs récurrents, comme le demi-ton du hautbois présenté lors de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* puis disséminé sur l'ensemble du

drame. Dans tous les cas, la recherche de rapports dans l'architecture du drame correspond moins à un besoin d'unité qu'à une recherche de naturel. Julian Rushton explique que la construction des actes dans les opéras de Jean-Philippe Rameau répond à des symétries⁴¹. Cela dit, elles ne sont pas du même ordre que celles mises en scène par Gluck. Si Rameau travaille sur des symétries qui répartissent l'œuvre en fonction des éléments tenant du drame des éléments participant au divertissement, Gluck préfère des rapports qui régissent l'action dans le sens où Sulzer l'emploie. Le travail de Gluck est en fin de compte assez comparable à la façon dont les architectes néoclassiques se sont emparés de la géométrie afin de servir leur recherche de naturel⁴². Le retour aux formes simples et débarrassées des codes artificiels permet de repenser chaque élément en fonction de sa nature. De la même manière, Gluck tente de se détacher des codes opératiques qui tendent à classer les éléments en fonction de leur appartenance ou non au drame, pour travailler sur des rapports simples mais efficaces. Bien sûr la connaissance de l'*opera seria*, ainsi que la volonté de se plier à certains codes français – surtout dans *Iphigénie en Aulide* – vont permettre la réflexion sur la forme ternaire et le rondeau, mais d'une manière générale, Gluck tend à penser la notion de rapport comme un élément dramatique et quasi théâtral avant de le mettre en face des préoccupations lyriques habituelles.

B. Proportion :

« L'unité et la variété produisent la symmétrie et la *proportion* : deux qualités qui supposent la distinction et la différence des parties, et en même tems un certain rapport de conformité entr'elles. (...) La *proportion* va plus loin [que la symétrie], elle entre dans le détail des parties qu'elle compare entr'elles et avec le tout, et presente sous un même point de vûe l'unité, la variété, et le concert agréable de ces deux qualités entr'elles ; telle est l'étendue de la loi du goût par rapport au choix et à l'arrangement des parties des objets⁴³. »

La scène gluckiste correspond assez bien à la description de la proportion faite par le chevalier de Jaucourt dans le sens où elle dépend du concours de l'unité et de la variété. Et cette collaboration des deux extrêmes provient du fait que chaque élément de la scène se

⁴¹ RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 6.

⁴² HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p. 145-165.

⁴³ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Proportion », (*Beaux-Arts*), *op. cit.*, p. 468.

définit selon ses besoins intrinsèques ainsi qu'en fonction des connexions avec le reste du drame. Le lien que Jaucourt propose avec la perspective dans l'article « Proportion » du désignant *Architecture* est d'ailleurs assez judicieux : « [la proportion] est aussi la différente grandeur des membres d'architecture et des figures, selon qu'elles doivent paroître dans leur point de vûe. Ceci est une chose absolument soumise à cette partie de l'optique, qu'on appelle la *perspective*⁴⁴. »

La scène est mise en perspective par rapport au drame en général. Elle traite la situation dramatique en fonction des besoins de l'œuvre. Ceci explique la multiplicité des combinaisons formelles appliquées à l'écriture de la scène sur l'ensemble de l'œuvre « réformée ». L'écriture de la scène se met en place dans les deux œuvres viennoises *Orfeo* et *Alceste*. *Orfeo* permet l'émergence du tableau quand *Alceste* révèle l'écriture du rituel et du dialogue. Dans le prolongement des œuvres viennoises, les opéras parisiens perpétuent et développent l'écriture de la scène et proposent une version adaptée à la nature de chacune des œuvres. Pour emprunter les mots de Rousseau, la scène gluckiste « parle » avec la voix du drame. Mais nous trahissons en fait sa pensée puisque, selon lui, la scène parle plutôt avec le caractère de chacun des personnages. La scène se réalise à partir de l'imitation des passions exprimées et de l'identité des personnages qui les exposent⁴⁵. Gluck tient compte du caractère des personnages dans le traitement des passions et dans les accents de la déclamation, mais les directions dictées par la nature de la scène, et donc du drame, demeurent les plus fortes. Ainsi, *Iphigénie en Aulide* propose des scènes mobiles, variées et articulées. *Armide* recherche plutôt un discours rapide et continu afin de contrebalancer l'épaisseur du livret de Quinault. *Iphigénie en Tauride* permet l'émergence du grand tableau pathétique et dramatique quand *Écho et Narcisse* travaille sur la confiance.

1. *Iphigénie en Aulide*, la proportion à l'image du drame mobile et varié

Parmi les différents types de scènes qui constituent *Iphigénie en Aulide*, celles qui mettent en action la foule demeurent les plus réussies. Mais avant de s'intéresser à leur fonctionnement, il faut noter que Gluck s'efforce d'élever le monologue et le dialogue au rang de la scène, c'est-à-dire de les penser à la lumière d'un langage continu et connecté avec le

⁴⁴ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Proportion », (*Architecture*), *op. cit.*, p. 468.

⁴⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Scène », *DM*, p. 424-425.

reste du drame. Les monologues tout d'abord, se divisent en deux catégories. Un premier groupe comporte les monologues traités dans l'alternance traditionnelle récit/air, comme la scène où Iphigénie se désespère de l'infidélité présumée d'Achille (I, 7). Un deuxième ensemble regroupe les soliloques qui se réalisent dans le cadre luxuriant du grand monologue, vaste scène dialoguée avec l'orchestre. Quant aux quatre dialogues principaux, ils illustrent les difficultés que Gluck rencontre à réaliser un échange vraiment convaincant. Douze ans auparavant, *Orfeo* signale déjà, par son sujet même, l'impossibilité de la « réforme » à mettre en mouvement le dialogue. *Alceste* cinq ans plus tard résout en partie le problème par le traitement intéressant du couple royal. *Iphigénie en Aulide* prend le problème à bras le corps en traitant de façon distincte, variée et caractérisée les quatre dialogues principaux de l'œuvre⁴⁶. À partir d'un fonctionnement commun, à savoir l'alternance récit/air, Gluck dresse des constructions dramatiques authentiques et adaptées à chacune des situations. Le duo d'amour entre Achille et Iphigénie (I, 8) associe l'expression de la réconciliation avec les exigences dramatiques d'une fin d'acte. Le duo rassemble une succession de courtes sections qui, reliées les unes aux autres, participent à la mise en place d'une accélération dramatique. Cela dit, l'atmosphère galante tend à affadir le moment. Les deux personnages ne parviennent que difficilement à faire émerger une idée convaincante du couple. Le deuxième dialogue met en scène l'affrontement entre Achille et Agamemnon. L'attrait d'une situation violente semble toujours stimuler le talent du compositeur. Le jeu sur la dissemblance et la gémellité des deux héros Grecs est particulièrement réussi. Les deux derniers dialogues mettent en scène les adieux de la victime. Gluck semble s'intéresser aux particularités des deux sortes d'amour qu'Iphigénie éprouve pour son amant et pour sa mère. Par conséquent, Gluck reste avant tout très attentif au langage de la victime. Les duos deviennent l'alibi de monologues cachés. Il faudra attendre que le livret dense d'*Armide* oblige le compositeur à élargir les structures du dialogue pour qu'émerge enfin, dans *Iphigénie en Tauride*, l'excellence de la scène dialoguée.

Les scènes de foule restent les constructions scéniques les plus convaincantes dans *Iphigénie en Aulide*, et tout particulièrement les scènes d'exposition et de dénouement. Les scènes 1 à 4 de l'acte I peignent la douleur du père à travers un triangle dynamique qui oppose Agamemnon, Calchas, et le camp des Grecs. La dernière scène parvient quant à elle à traiter

⁴⁶ On se rappelle ici que *Le Cadi dupé* proposait une réflexion sur le duo. Il ne semble pas anodin que les deux œuvres soient reliées par une œuvre commune, à savoir le dernier duo du *Cadi dupé* réutilisé pour la dispute entre Achille et Agamemnon.

la confusion générale qui fait tourner le sacrifice en fiasco. Limitons cependant notre observation à la première scène de foule (cf. tableau n°4) en tentant de comprendre comment l'idée de proportion est confrontée à la nature du drame d'*Iphigénie en Aulide*. En d'autres termes, comment Gluck parvient-il à peindre une scène mobile et variée tout en satisfaisant les besoins de la proportion ?

La mobilité passe tout d'abord par le refus du bavardage. Chaque élément de la scène reste court et évite le retour ou le développement. Certes les deux airs d'Agamemnon ainsi que le duo entre Calchas et Agamemnon épousent des structures à retour (ABA' pour le premier air et le duo, ABCB pour le second air), mais les dimensions de chacune des pièces restent raisonnables d'une part, et l'emploi du retour, réservé à ces seuls personnages, ne fait que, justement, contraster violemment avec la conduite linéaire de la scène d'autre part. Par ailleurs, la mobilité se réalise par la facilité à faire rebondir le drame à la fin de chaque numéro de la scène. Le premier air d'Agamemnon débouche sur un récit en trémolo, le duo de Calchas et Agamemnon s'enchaîne à un récit sec très court et à un chœur conclusif, et le deuxième air d'Agamemnon laisse la place à un récit sec assez violent entre le prêtre et le roi.

Mais la mobilité s'accomplit essentiellement à travers la variété du discours. À l'échelle du numéro, elle se réalise par une diversité des procédés d'écriture. Plus précisément, c'est grâce au soin apporté à revendiquer l'opposition des outils que cette diversité parvient à être saisissante. Le chœur « C'est trop faire de résistance » met en place plusieurs types d'écriture : homophonie, imitation et unisson. La diversité des outils devient source d'expression dramatique parce que chacun des paramètres est clairement affirmé d'une part, réservé à un type de section d'autre part. L'homophonie est employée pour l'exposition et s'accompagne d'une véhémence du discours. L'imitation se limite au développement et s'obstine à s'opposer à la première homophonie par le recours à une polyphonie allégée. Gluck rencontre ici l'expression néoclassique. Il n'invente aucun procédé, mais il utilise la simplification du discours comme le moyen de rendre chaque élément du discours transparent et, par conséquent, violemment expressif.

La variété s'effectue également à l'échelle de la scène par une diversité de typologie des airs et des chœurs. Si Agamemnon s'obstine à conserver les formes à retour, Calchas lui oppose l'arioso « D'une sainte terreur » et l'hymne « Au faite des grandeurs ». Les chœurs utilisent le chœur d'action « C'est trop faire de résistance », le chœur commentaire et d'imploration de fin de scène « Nommez-nous la victime », et le chœur de *turba* « Clytemnestre et sa fille ». Toujours à l'échelle de la scène, mais en accord avec le reste du

drame, Gluck met en place deux types de variétés fondés sur des différences de caractérisation. La première opposition distingue les caractères d'Agamemnon, de Calchas et des Grecs. À un Agamemnon très humain s'oppose un Calchas froid et des Grecs agressifs⁴⁷. Une deuxième caractérisation oppose le monde sacré au monde profane. Récits secs et airs dramatiques s'opposent à l'arioso et à l'hymne.

Mobilité et variété sont confrontées au principe de proportion. De cette association naît une structure très articulée, c'est-à-dire lisible d'une part et vraisemblable d'autre part. Par exemple, la parole sérieuse et solennelle de Calchas ne peut s'accomplir que dans l'écriture de l'hymne, de même que l'obsession d'Agamemnon ne peut s'effectuer que par le prisme des formes à retour. En effet, l'hymne et les formes à retour satisfont à la fois le besoin de lisibilité et celui de conformité structurelle avec l'action. Les proportions de chacun des éléments sont par ailleurs correctement traitées afin que le déroulement de l'action paraisse vraisemblable. Si l'angoisse d'Agamemnon a accès à un temps dilaté, les chœurs demeurent incisifs et les échanges violents entre le roi et le prêtre restent soumis au temps de la déclamation. À l'échelle du tableau, les articulations définissent clairement la répartition des lieux, et tout particulièrement la distinction entre l'espace réservé au sacré et celui consacré au profane. La section centrale du tableau, sacrée (l'arioso « D'une sainte terreur » et le duo « Tu veux que par ma main »), est séparée de l'expression profane du chœur par deux récits secs de Calchas eux-mêmes placés de part et d'autre du moment religieux⁴⁸.

Enfin, la mise en scène de l'articulation s'accomplit par le concours de la symétrie. Par ses dynamiques, elle permet aux passions de se réaliser dans une exigüité de carrures, et elle offre, à l'échelle de la scène, la possibilité de gérer les variations d'intensité expressive. Elle s'intéresse tout d'abord au traitement de la déclamation. Le chœur très court « Clytemnestre et sa fille » est constitué de trois incisives dont la première et la dernière utilisent la même découpe rythmique fondée sur le dactyle. Bien sûr le texte lui-même envisage cette symétrie,

⁴⁷ Il faut préciser que la caractérisation s'effectue, comme le travail sur la diversité des outils musicaux, sur une affirmation fine des psychologies. L'arioso « D'une sainte terreur » peint par exemple de façon tout à fait convaincante la personnalité ambiguë de Calchas. L'accompagnement orchestral met en place une atmosphère sacrée quand la ligne vocale déformée, surtout en son début, laisse entrevoir les complexités du personnage, si ce n'est sa malveillance.

⁴⁸ *Alceste* fournit deux ans plus tard une réponse à cette scène d'exposition. Du Roulet et Gluck proposent pour la version française d'*Alceste* une scène de foule où le personnage accablé partage le plateau avec le prêtre et le chœur. Le jeu d'alternance entre expression profane et expression sacrée est cependant plus complexe que dans *Iphigénie en Aulide* puisque les chœurs participent également au monde profane. La frontière profane/sacré qui correspondait également dans *Iphigénie en Aulide* à l'alternance public/privé n'est plus tellement pertinente dans *Alceste*. Dès lors, les chœurs accédant au cercle profane peuvent occuper une place plus importante et servir la structure de la forme à ritournelle.

mais la façon très claire avec laquelle Gluck la signale démontre à quel point le compositeur l'utilise pour l'expression vive et brutale du moment (*cf.* exemple musical n°1).

Presto

Soprano

Cly - tem - ne - stre et sa fil - le, ô Dieux! que d'al - lé -
gres - se: Cou - rons ad - mi - rer tant d'ap - pas!

Exemple musical n°1 : Construction rythmique symétrique du chœur « Clytemnestre et sa fille » d'*Iphigénie en Aulide* (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, dans *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke [SW]*, Marius Flothuis éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1987, vol. I/5, scène I, 4, p. 76, mesures 1 à 5)

Le chœur « C'est trop faire de résistance » se constitue d'une introduction orchestrale, d'une exposition du motif par le chœur, d'un développement de ce motif, d'une préparation à la conclusion et d'une cadence. En dehors du soin apporté à rendre la structure très lisible, Gluck souligne la section centrale du développement. Celle-ci est en effet encadrée par deux interjections sur le texte « ô Calchas », de la même manière que l'entrée d'un temple grec serait encadrée par deux colonnes. La symétrie permet à l'architecture d'accéder à l'expression et de renforcer le caractère fort et convaincant du numéro :

Allegro (ma non troppo)

14

Soprano
ô Cal - chas, il faut des Dieux ir - ri - tés

Alto
ô Cal - chas, rom-pez le si - len - - - - ce, rom-pez le si -

Ténor
ô Cal - chas, il faut des Dieux ir - ri - tés

Basse
ô Cal - chas, rom-pez le si - len - - - - ce, rom-pez le si -

nous ré - vé - ler les vo - lon - tés, ô Cal - chas,

len - - - - - ce, ô Cal - chas,

nous ré - vé - ler les vo - lon - tés, ô Cal - chas,

len - - - - - ce, ô Cal - chas

Exemple musical n°2 : Symétrie de la section développement du chœur « C’est trop faire de résistance » d’*Iphigénie en Aulide* (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène I, 2, p. 39-40, mesures 14 à 19)

À l’échelle du tableau, l’ensemble de la scène 3 propose une symétrie large et intensément dramatique. Tout d’abord, la scène se situe au cœur du tableau, encadrée par deux scènes chorales qui tiennent le siège du dialogue privé et violent qu’entretiennent Agamemnon et Calchas. L’intimité et la violence de l’échange, déjà au cœur de l’action sont renforcées en offrant d’autres répliques à cette première symétrie. Dans un premier temps, la scène encadre l’air désolé d’Agamemnon par deux récits secs. Dans un second temps, l’air se construit de telle sorte qu’il réserve son cœur à l’expression la plus intense de sa douleur. En effet, entre les deux sections « B » de la forme ABCB de l’air, Agamemnon s’abandonne et le discours musical n’est plus que pathétique. Gluck réinjecte même le demi-ton descendant plaintif du hautbois présenté lors de l’ouverture :

Andante

34

Flûte I, II

Hautbois I, II

Basson I, II

Violon I

Violon II

Alto

Agamemnon

Violoncelle

pp (simile) *p*

pp (simile)

pp (simile)

(pizz.) j'en - tends re-ten-

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 34 to 37. The tempo is marked 'Andante'. The woodwind section (Flute I & II, Oboe I & II, Bassoon I & II) has mostly rests, with some notes in measures 35 and 37. The string section (Violin I, Violin II, Alto, Cello) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *pp* dynamic and moving to *p* by measure 35. The vocal part for Agamemnon has lyrics 'j'en - tends re-ten-' in measures 35 and 36, with a *pizz.* marking in measure 36. The Cello part has a *pizz.* marking in measure 36. The overall dynamic for the strings is *p* from measure 35 onwards.

The musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves (treble clef), and the bottom three staves are instrumental staves (bass clef). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'cri plain - tif de la na - tu - re;'.

Exemple musical n°3 : Début de la section centrale de l'air d'Agamemnon « Peuvent-ils ordonner » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, vol. I/5, scène I, 3, p. 69-70, mesures 34 à 43)

Il aura donc fallu plusieurs strates (centre du tableau, centre de la scène, centre de l'air) pour réaliser la douleur du père dans ce qu'elle a de plus à nu et de plus intense. La symétrie assure l'émergence des différentes expressions, et elle permet de différencier les émotions qui sont capables de se présenter immédiatement, de celles qui ne peuvent éclore qu'au terme d'une certaine préparation.

Gluck parvient à mettre en relation le principe de proportion avec l'identité de l'œuvre. La mobilité et la variété s'affirment dans un discours articulé et adapté au drame. Gluck n'invente rien, il ne fait que tenter de débarrasser chacun des paramètres musicaux des entraves de la rhétorique dramatique et musicale. C'est à partir d'une variété d'outils assumée et d'une pensée dramatique unique que la scène d'*Iphigénie en Aulide* peut éclore.

Scène	Numéro	Tonalités principales
I, 1	Récit d'Agamemnon « Diane impitoyable »	<i>Sol</i> mineur à <i>mi</i> mineur ⁴⁹
	Air d'Agamemnon « Brillant auteur de la lumière »	<i>Mi</i> mineur [<i>sol</i> majeur ⁵⁰]
	Récit d'Agamemnon sur trémolo « Si ma fille arrive en Aulide »	(<i>La</i> mineur ⁵¹) <i>mi</i> mineur
I, 2	Chœur « C'est trop faire de résistance » et interventions des généraux Grecs	<i>Sol</i> majeur et <i>mi</i> mineur pour les interventions solistes
	Intervention de Calchas « Pourquoi me faire violence ? »	<i>La</i> mineur à <i>sol</i> majeur
	Reprise écourtée du chœur « C'est trop faire de résistance »	<i>Sol</i> majeur
	Intervention de Calchas « Le ciel répond »	<i>Sol</i> majeur
	Arioso de Calchas « D'une sainte terreur »	<i>Sol</i> mineur à <i>si</i> bémol majeur
	Duo de Calchas et Agamemnon « Tu veux que par ma main tremblante »	<i>Mi</i> bémol majeur (<i>si</i> bémol majeur pour la section centrale)
	Intervention de Calchas « Grecs, pourrez-vous l'offrir »	<i>Do</i> mineur
	Chœur « Nommez-nous la victime »	<i>Do</i> mineur puis <i>mi</i> bémol majeur
	Récit de Calchas « Soyez contents, allez »	(<i>Si</i> bémol majeur) <i>Mi</i> bémol majeur
I, 3	Récit de Calchas et Agamemnon « Vous voyez leur fureur extrême »	<i>Mi</i> bémol majeur à <i>sol</i> mineur
	Air d'Agamemnon « Peuvent-ils ordonner »	<i>Do</i> mineur
	Récit de Calchas et Agamemnon « Vous oseriez être parjure ? »	<i>Mi</i> bémol majeur à <i>do</i> majeur

⁴⁹ Nous ne prenons pas en compte ici l'emprunt au *sol* majeur conclusif.

⁵⁰ La tonalité entre crochets désigne la tonalité de la section médiane.

⁵¹ La tonalité entre parenthèses désigne le ton de départ d'un récit court. Elle n'a d'autre fonction que celle de conduire à la tonalité principale et conclusive indiquée ci-après.

I, 4	Chœur « Clytemnestre et sa fille »	<i>Do</i> majeur à <i>ré</i> mineur
	Récit d'Agamemnon « Qu'entends-je »	(<i>Sol</i> mineur) <i>ré</i> mineur
	Air de Calchas « Au faite des grandeurs »	<i>Si</i> bémol majeur
	Récit d'Agamemnon « Dieux cruels ! »	<i>Do</i> majeur à <i>la</i> mineur
	Début du chœur « Que d'attraits » et interventions d'Agamemnon	<i>Do</i> majeur

Sections sacrées	Sas entre les sections sacrées et les sections profanes	Nœud de la scène
------------------	---	------------------

Tableau n°4 : Déroulement des scènes 1 à 4 de l'acte I d'*Iphigénie en Aulide*

2. *Armide et Iphigénie en Tauride* : du discours continu à l'épanouissement de la scène

La composition d'*Armide* n'est certainement pas pour rien dans l'éclosion de scènes à grandes proportions dans *Iphigénie en Tauride*. Si la première *Iphigénie* a encouragé une réflexion sur la mobilité et la vraisemblance de l'action, le livret d'*Armide* conduit à une réévaluation de l'organisation interne de la scène. En effet, par rapport au style incisif de du Roulet, les développements de Quinault détournent l'écriture musicale d'une certaine concision. Ils exigent de Gluck la réappropriation d'un langage plus lyrique.

Contrairement à *Iphigénie en Aulide*, *Armide* ne compte que peu de scènes de foule. L'œuvre privilégie le cercle intime du dialogue et du monologue. Bien sûr, les divertissements peuvent être rattachés aux scènes de foule. Leur architecture dépend cependant davantage d'un souci porté à la caractérisation des atmosphères que d'une réflexion sur l'action. Par ailleurs, les scènes de rituels procèdent de la même pensée que les divertissements. Pour preuve, les deux scènes infernales (II, 2 et III, 4) fonctionnent, dans leur grande majorité, sur des emprunts, cherchant ainsi une justesse de peinture plutôt qu'une unité avec le reste du drame.

Les monologues se divisent, comme pour *Iphigénie en Aulide*, en deux catégories. Un premier ensemble s'organise autour de l'alternance récit/air et un second groupe met en place de larges monologues. Il est à remarquer que la grande majorité des monologues est attribuée au rôle d'Armide. Ces scènes n'ont plus en charge la représentation des caractères de chacun des personnages. Elles aspirent seulement au renforcement d'une seule idée, à savoir la personnalité d'Armide. Le principe de variété parce qu'il est envisagé comme un moyen

d'enrichir une seule personnalité plutôt que d'opposer les personnages entre eux définit l'action non pas comme une suite d'incidents, mais comme un déroulement affectif.

Les scènes de dialogue s'appliquent quant à elles à construire un discours continu. Elles proscrivent l'alternance récit/air favorisée dans la première *Iphigénie*, au bénéfice d'un langage varié, soutenu, essentiellement contenu dans l'écriture mesurée. En un mot, les dialogues dépendent de la noble simplicité évoquée lors du chapitre précédent. Et c'est l'affirmation de ce langage qui va décider plus tard des scènes d'échanges entre Oreste et Pylade. Pourtant, ces dernières scènes, pathétiques, reviennent à l'alternance récit/air développée dans *Iphigénie en Aulide* et superbement accomplie dans l'*Alceste* française. Cependant, l'alternance peut être réintégrée justement parce que le langage s'en est détourné un moment afin de le réinvestir différemment. Les sections réservées au récit – différentes de celles de la première *Iphigénie* – ne sont-elles pas en effet le fruit du travail effectué sur le chant mesuré dans *Armide* ? Le travail sur le récit dans *Iphigénie en Tauride* ne procède-t-il pas de la redéfinition de l'air accomplie dans l'œuvre précédente ?

Iphigénie en Tauride propose des solutions scéniques magistrales. Chaque type de scène est non seulement perfectionné, mais il est encore plus intimement attaché au drame. Pour cela, Gluck et Guillard relie chaque catégorie de scène à une fonction dramatique particulière. Par exemple, les monologues dépendent désormais des seuls désirs⁵² de l'architecture. Rejetés du cours du drame, ils n'apparaissent plus qu'en périphérie d'actes : début des actes III et IV pour Iphigénie, et fin d'acte III pour Pylade. Dès lors, les monologues sont associés à une pensée de l'intime avant que d'être une scène abandonnée à l'exaltation psychologique et affective. Il est vrai que l'on pourrait certes considérer le début de la scène de folie d'Oreste comme un monologue. Cependant, la peinture du personnage semble n'être qu'un alibi à l'expression de l'horreur.

Les dialogues se réconcilient, comme nous l'avons remarqué, avec l'alternance récit/air. Ils peuvent également épouser l'agencement mis en place pour les grands monologues d'Agamemnon, de Clytemnestre ou d'Armide, comme la scène 5 de l'acte II, lorsqu'Iphigénie questionne son frère sur le sort de sa famille.

⁵² Nous employons ici le terme de « désirs » parce qu'*Iphigénie en Tauride* réintègre une certaine sensualité musicale grâce à une conception quasi arrogante de la forme. Si la sensualité d'*Armide* procède du sujet en lui-même, celle d'*Iphigénie en Tauride* provient d'une réelle réévaluation des procédés musicaux à travers une pensée formelle plus large et épanouie.

Enfin, la peinture du rite est absolument superbe. Les scènes sacrées associent les recherches de couleur entreprises dans *Armide* aux relations étroites qu'elles ont su instaurer avec le drame dans *Alceste*. La peinture du rite rejoint d'ailleurs celle encore plus vaste du tableau. La deuxième partie de l'acte I, notamment, révèle cette capacité à fournir une scène d'une large ampleur. La couleur barbare des Scythes dépasse la peinture du caractère du peuple pour atteindre celle du sacré. La scène ne se déroule plus selon les critères de mobilité et de variété mis en place dans l'exposition d'*Iphigénie en Aulide*. Elle s'appuie au contraire sur la rencontre d'éléments obsessionnels et inconciliables afin d'accéder à une action immobile qui évite, étonnamment, le statisme.

3. *Écho et Narcisse* : peinture de la confiance

En dehors des scènes réservées au divertissement, le drame d'*Écho et Narcisse* s'articule autour de scènes qui tiennent soit de la confiance, soit du rite. Les moments destinés à peindre la confiance sont de deux sortes, mais s'articulent tous autour du personnage de Cynire. Un premier groupe concerne les confidences qu'Écho offrent à Cynire. Le langage est plutôt celui du récit simple et linéaire, entrecoupé de quelques chants mesurés un peu ternes. Un deuxième ensemble se charge des dialogues entre Narcisse et Cynire. L'écriture est cette fois plus vocale et régulièrement ponctuée d'airs plus « assumés ». Cynire, maillon central et commun, s'occupe de révéler les personnages à eux-mêmes. Il s'oublie lui-même et utilise l'écriture propre à chacun des deux amants. En d'autres termes, les dialogues engagés avec Cynire correspondent davantage à des monologues.

Les scènes de rites se chargent de mettre en scène la mort d'Écho, au début des actes II et III. Le convoi funéraire de l'acte III est particulièrement intéressant. Il représente peut-être même le moment le plus abouti de l'opéra. Il se divise en quatre sections. Dans une première partie, Aglaé chante un premier air dont la dernière phrase est reprise par le chœur. Aglaé chante ensuite un deuxième air avant de laisser la parole au chœur. Enfin, Aglaé rompt le rite en concluant la scène par un court récit sec. La scène délaisse le tragique du moment funèbre de la fin de l'acte II d'*Iphigénie en Tauride* pour une peinture de la « déploration⁵³ » traitée en accord avec le temps intime et distendu de l'églogue. Afin de se développer, la déploration

⁵³ TIERSOT, Julien, *Gluck*, Paris : Félix Alcan, 4/1919 (éd. orig. 1910), p. 217.

s'inscrit pudiquement dans l'écriture du rite. Elle accède alors à un pathétique d'une grande intensité.

La première section s'organise autour d'une forme ritournelle afin d'installer l'expression quelque peu retenue dans un cadre limité et redondant. Le refrain se limite, à l'image de la scène, à une cellule réduite. Plus précisément, Gluck s'inspire de l'écriture motivique qu'il met en place dans les sections instrumentales et décharnées des grands monologues d'*Iphigénie en Aulide*. Mais alors que ce type de motif se limitait à une section instrumentale, il couvre ici l'ensemble de l'air. Par ailleurs, le motif épouse la nature pastorale du drame. En conséquence, il a quelque chose de plus apprêté que les motifs lamentables des monologues d'*Iphigénie en Aulide* (cf. exemple musical n°4).

Sans lenteur

1

Flûte solo

Solo *p*

Violon I

p

Moderato, mesuré

18

Réduction d'orchestre

pp

f

Exemple musical n°4 : Comparaison des motifs de déploration entre *Écho et Narcisse* et *Iphigénie en Aulide* (GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, SW, Rudolf Gerber éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1953, vol. I/10, scène III, 1, p. 169, mesures 1 et 2 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, SW, scène III, 6, p. 379, mesures 18 à 21)

Plutôt qu'un motif, cette cellule est en réalité un geste orchestral⁵⁴, un mouvement de pantomime qui décrit à lui seul le type de désolation à partir duquel la scène va se construire. Dans la ritournelle d'introduction, le motif est présenté sous les deux formes qui vont gérer le premier air de la scène. Lors des quatre premières énonciations, il est présenté sur l'accord de tonique chiffré 5 (formule *a*) :

Sans lenteur

The musical score consists of six staves. The top staff is for Flute solo, with a first ending bracket over the first two measures. The second staff is for Clarinet in C Solo. The third staff is for Violin I, also with a first ending bracket. The fourth staff is for Violin II, the fifth for Alto, and the sixth for Violoncelle. The tempo is marked 'Sans lenteur' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is common time (C).

⁵⁴ Le motif est ici signifiant. Il rappelle par ses traits les motifs qui servent les phénomènes d'écho dispersés sur l'ensemble de l'opéra. D'ailleurs, le fait qu'il serve une forme à ritournelle rappelle également la mise en scène d'un écho. De cette manière, le motif se rapproche de ce que Lacépède nomme « hiéroglyphes » : « Il faut cependant excepter les hiéroglyphes et les emblèmes qui pourroient consister dans des sons, ou être montrés par des sons : ils sont alors pour la musique, une grande source de vérité de représentation, et d'imitation fidèle. Par exemple, la douleur d'un guerrier sera distinguée de celle d'un roi, par les accens de la trompette ; la douleur d'un berger, de celle d'un homme obscur, par le son du chalumeau, etc. », dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 104-105. Cependant, Gluck parvient à donner un pouvoir signifiant à un motif musical sans avoir recours à l'allusion. De cette façon plus qu'aucune autre, Gluck avance les prémices du leitmotiv.

Exemple musical n°5 : Formules *a* et *b* de la scène « Chère compagne » d’*Écho et Narcisse* (GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, SW, scène III, 1, p. 169, mesures 1 à 8 ; p169, mesures 9 à 15)

À la cinquième énonciation, il présente l’accord sous son premier renversement (formule *b*, cf. exemple musical n°5). Il rompt le statisme de la première formule et déclenche la cadence. On se rappelle ici l’expression tendre de l’Iphigénie victime qui utilise fréquemment l’accord de tonique au premier renversement comme peinture de son innocente douleur. La formule *a*, de nature fixe et conclusive, gère la première section de l’air. Plus précisément, elle conclut chacune des quatre interventions d’Aglagé, à savoir les salutations qui ouvrent l’air (« Chère compagne »), l’énonciation qu’elle propose de la situation (« en vain de ces sombres forêts »), la peinture du cadre désolant qui renforce la douleur (« De ces rochers épars »), puis la conclusion (« Ta voix seule interrompt »). La section suivante (« Ô plaisir douloureux ») sert de pont. Elle rompt le statisme litanique de la première et refuse donc de conclure par la formule *a*. La formule *b*, plus dynamique, lance la section cadentielle de l’air, section qui va ensuite être reprise par le chœur. Il est important de signaler que le chœur ici ne répond pas à Aglaé. En choisissant de reprendre ce qu’Aglagé vient d’exposer, il se positionne comme un écho ou une réponse d’assemblée⁵⁵. Le chœur participe de cette façon à l’atmosphère répétitive déjà induite par la forme à ritournelle. Le motif se charge donc

⁵⁵ On est très proche de la réponse du chœur au récitatif d’Alceste « Sujets du Roi le plus aimé » (I, 2). Cette réponse est d’ailleurs diffusée sur l’ensemble de la scène, participant à la mise en place d’un tableau de forme à ritournelle.

de la construction du premier air. La mélodie peut, dès lors, se limiter à une exposition sobre du texte. Elle semble même délaissée, voire négligée, pour répondre aux besoins d'une expression à demi exposée. Le choix du motif est ici intéressant. Sa présence lui donne autorité sur tous les autres paramètres, mais son laconisme évite l'effusion affective. L'équilibre entre autorité et concision est renforcé par le travail d'orchestration, réduit, mais riche et varié.

Le second air d'Aglaé, en *sol* mineur, guide la déploration vers plus de pathétique. Gluck abandonne le motif constructeur du premier air, laisse plus d'espace à la voix, travaille sur une cellule obstinée qui permet l'émergence de l'angoisse, et intègre un demi-ton descendant et plaintif au hautbois :

Sans lenteur 61

Flûte solo

Clarinette in C solo

Violon I

Violon II

Alto

Aglaé
ton â - - me en-le - vée à la ter - - re, ta fai - - ble_ voix plain -

Violoncelle

tive et so - li - tai - re er - ran - - te en va - peur lé - - gè - - re est con - dam - née

Exemple musical n°6 : Activation de l'expression pathétique de la douleur dans l'air d'Aglaé « La nature interrompt ses lois » intégré à la scène « Chère compagne » d'*Écho et Narcisse* (GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, SW, scène III, 1, p. 173, mesures 60 à 67)

Puis, tout comme l'air « Ô malheureuse Iphigénie » dans *Iphigénie en Tauride*, la voix, envahie par la douleur, laisse la parole au chœur. L'expression désolée s'accomplit à partir d'un discours harmonique soutenu et expressif et autour d'une écriture chorale homophone et hymnique. L'accompagnement épouse également les formules employées lors

d'hymne, tel que l'on peut le trouver dans l'arioso de Calchas « D'une sainte terreur » (*Iphigénie en Aulide*, I, 2) ou la prière d'Alceste adressée à Apollon « Immortel Apollon ! » (I, 4) par exemple :

Sans lenteur .

The musical score shows four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The measure number 74 is indicated at the start. The Violon I and II parts play a rhythmic pattern of quarter notes with slurs, starting on G4 and moving up to Bb4. The Alto and Violoncelle parts play a single note (G3) with a forte (f) dynamic marking.

Exemple musical n°7 : Accompagnement orchestral du chœur « Ô Dieu du jour » intégré à la scène « Chère compagne » d'*Écho et Narcisse* (GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, SW, scène III, 1, p. 174, mesure 74)

La tonalité choisie est au départ celle de *do* mineur, avant de conclure dans le *sol* mineur du deuxième air. Il semblerait que la tonalité de *do* mineur soit pensée dès lors comme la sous-dominante de ce deuxième air d'Aglaé. Le chœur serait un commentaire de l'air, il permettrait à l'expression inachevée d'Aglaé de se poursuivre et d'atteindre même une dimension sacrée.

L'expression de la déploration qui génère la scène est ici contrôlée et contenue. Même si elle se dirige vers une expression du pathétique, elle reste encadrée et maîtrisée, que ce soit par la forme à ritournelle ou par l'expression du sacré. Cela dit, la contrainte du langage permet l'émergence d'une douleur sourde et en fin de compte intense. Et c'est à partir de la mise en forme de cette douleur que se réalise l'action. Gluck parvient, grâce à l'écriture de la scène, à transcender l'esthétique de l'églogue.

La scène représente peut-être l'élément le plus significatif de la « réforme » en ce qu'elle tente de réunir action et expression autour d'une écriture continue, juste, vraisemblable, variée et unie. Symbole de la fusion entre drame et musique, elle est en mesure de se réaliser en une multiplicité de formulations. La scène ne se limite donc pas à la peinture de foule. Elle peut intervenir également dans le cadre privé et intime du dialogue, voire même

du monologue. Par ailleurs, la scène parvient à s'adapter à l'identité de chacun des drames qu'elle sert. Mobile et variée dans *Iphigénie en Aulide*, elle gagne en opulence dans *Alceste* et *Armide*, avant de parvenir au tableau actif et pathétique dans *Iphigénie en Tauride*. En face, *Écho et Narcisse* n'oublie pas le travail intime sur la confiance. Enfin, la scène demeure dépendante de l'architecture, et plus précisément de la proportion. Dès lors, chaque numéro appartenant à la scène se doit d'être dramatiquement et expressivement juste s'il souhaite intervenir dans la vraisemblance et la beauté de la scène. Il ne s'agit pas pour autant d'un asservissement de la musique au drame, mais d'exiger du langage musical qu'il soutienne l'expression du moment à la lumière d'une pensée générale de la scène. De là provient une fusion parfaite entre variété et unité.

C. Schématisation du récitatif et émancipation de l'acteur :

La deuxième moitié du XVIII^e siècle boude le récitatif. Accepté à défaut par certains pour éviter une impossible suite d'air⁵⁶, justifié par d'autres par la négative⁵⁷, interdit de chant⁵⁸, jugé comme allant à l'encontre de la nature elle-même⁵⁹, le récitatif pose de sérieux problèmes aux compositeurs de cette période. Bien sûr le récit accompagné bénéficie d'une bien meilleure presse, mais il demeure, comme l'explique Howard, une solution adaptée au XVIII^e siècle pour tenter de trouver une solution entre le récit et l'air⁶⁰.

Si le récitatif demeure le lieu de l'action et du discours libre⁶¹, il est également le paramètre musical le plus codifié. Derrière ce besoin d'en référer aux procédés d'écriture se distingue la nécessité de diriger clairement l'équilibre entre l'acteur et le chanteur. En effet, puisque le récit balance entre narration de l'action et peinture des sentiments, Gluck s'attache à définir à laquelle des deux facettes du personnage il doit confier la responsabilité de l'expression. Si le récitatif exige la chaleur de l'acteur, Gluck aura recours au récitatif sec. Si

⁵⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, Paris : Gallimard, 1995 (éd. orig. 1753), Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. 289-328, p. 318.

⁵⁷ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 39-40.

⁵⁸ « Il ne doit pas être chantant », dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique » (*Littérature*), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Lettres*, *op. cit.*, vol. 12/17, p. 823-236, p. 825.

⁵⁹ « Recitative is probably the least natural musical entity in opera. », dans HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern opera*, Londres : Barrie and Rockliff, 1963, p. 55. Nous traduisons : « Le récitatif est probablement l'entité musicale la moins naturelle dans l'opéra. »

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ « Le récitatif marche affranchi de toute contrainte », dans CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 247.

en revanche le déroulement de l'action s'effectue à partir du récit ou du développement des expressions du personnage, alors Gluck aura recours au récitatif accompagné. En l'état, il s'agit donc d'un modèle assez italien⁶². Cependant, l'aspect « réformé » du récitatif s'inscrit dans l'étude de la limite de la liberté accordée à l'interprète. Il n'appartient pas au chanteur de décider des moments où il laissera parler en lui l'acteur plutôt que le chanteur. Par une schématisation précise et ostensible du langage, le récit avise l'interprète des effets qu'il doit produire⁶³. C'est en cela que le récit rejoint la notion de régularité.

L'article « Schéma » de l'*Encyclopédie* renvoie aux articles « figure » et « plan »⁶⁴. Or, la deuxième acceptation du mot « figure » « signifie la représentation faite sur le papier de l'objet d'un théorème, d'un problème, pour en rendre la démonstration ou la solution plus facile à concevoir⁶⁵. » N'est-ce pas au fond ce que propose Gluck lorsqu'il simplifie et ordonne le langage du récitatif afin d'en permettre un développement expressif jusqu'alors inconnu ? Gluck souhaite rendre lisible – « facile à concevoir » – l'interprétation du chanteur, ou plus exactement les inflexions et les intentions de l'interprète. Pour cela, le récit se limite au stade du plan. Et aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est justement parce qu'il se limite au schéma que le récitatif gluckiste se trouve être abouti et directif. En ce sens, et seulement en ce sens, le récit sec n'est en rien inférieur au récit accompagné. Il bénéficie des mêmes soins et du même désir d'offrir à l'action l'interprétation la plus juste. C'est à partir de ce regard que nous allons tenter d'observer le récitatif des tragédies écrites pour Paris. Concernant le récit sec, nous pourrions nous demander comment s'effectue une certaine distribution dramatique des rôles. Puis, nous nous questionnerons sur le réinvestissement

⁶² À propos des récits d'*Iphigénie en Aulide*, le *Mercur de France* note : « Le récitatif a paru étranger et imité des Italiens », dans *Mercur de France*, mai 1774, Paris : Lacombe, p. 157-179, p. 174.

⁶³ Nous rejoignons ici l'article de Stefan Kunze. Si Gluck propose des partitions plutôt inachevées, ce n'est pas dans l'idée de laisser le soin à l'interprète de compléter ce qu'il reste, mais dans l'optique de diriger lui-même ses œuvres et d'imposer lui-même les directions au chanteur. La partition propose un schéma à l'interprète. Dans KUNZE, Stefan, « Christoph Willibald Gluck, oder : die "Natur" des musikalischen Dramas, Versuch einer Orientierung », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, op. cit., 1989, p. 390-418, p. 415. Dans cette relation à l'interprétation, Gluck se rapproche du travail d'esquisse d'Antonio Canova. Honour note: « Entre les esquisses de terre cuite de Canova et le ciselé exquis de ses marbres, le contraste est à première vue saisissant. Elles possèdent une hardiesse, une immédiateté et une spontanéité, une vitalité presque vibrante qui pourraient sembler annoncer Rodin. », dans HONOUR, Hugh, op. cit., p. 121. La flamme de l'esquisse tente, d'une certaine manière, d'être reproduite dans l'interprétation gluckiste. En fournissant des partitions inachevées, Gluck fait de la « réforme » un spectacle beaucoup plus vivant et inspiré qu'on ne le présente aujourd'hui. Dans son travail incomplet, Gluck laisse la place à la chaleur de l'acteur.

⁶⁴ Non signé, « Schema », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 14/17, p. 761.

⁶⁵ D'ALEMBERT, Jean Le Rond, « Figure » (*Géométrie*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 6/17, p. 749.

musical que représente le récitatif accompagné. De quelles façons tient-il à la fois du code et de la recherche authentique du pathétique ?

Le récit sec proprement dit désigne un accompagnement constitué d'accords brefs utilisés pour ponctuer le débit rapide du personnage. En face, un deuxième type d'écriture, que l'on pourrait nommer récit simple, étire les accords et crée un accompagnement continu pour soutenir la voix. L'association des deux procédés orchestraux remplace d'une certaine façon ce qui revenait au clavecin de jouer pour les *recitativo secco*. C'est essentiellement à partir d'un jeu autour de ces deux écritures que Gluck parvient à distribuer, dans le cadre du récit, les rôles dramatiques. La scène 6 de l'acte I d'*Iphigénie en Aulide* illustre ce fonctionnement. Afin de permettre le départ de son épouse et de sa fille, Agamemnon prétend qu'Achille s'est épris d'une autre femme et qu'il ne souhaite plus épouser Iphigénie. Clytemnestre arrive sur scène furieuse, pour avertir sa fille de leur prochain départ pour Mycènes. Devant l'incompréhension d'Iphigénie, Clytemnestre explique qu'Achille est désormais lié par d'autres engagements. Le récitatif se construit autour de la narration enragée de Clytemnestre. Iphigénie se contente de ponctuer rarement le récit par quelques soupirs d'incompréhension. D'une manière générale, Clytemnestre, narrative, est accompagnée par le modèle sec, et Iphigénie, expressive, soutenue par l'écriture simple. Ce modèle est fréquemment employé, notamment pour les échanges entre Agamemnon et Calchas, quelques scènes plus tôt. Calchas, narrant et argumentant, s'exprime en récit sec. Agamemnon, qui reçoit le discours, utilise le récit simple. Le spectateur, témoin des réactions de celui à qui s'adresse le discours, s'intéresse aux sentiments autour desquels le personnage va évoluer pour accepter ce qu'on lui transmet. Le récit simple, qui consiste en une première démarche de réintégration du chanteur dans le jeu de l'acteur, est alors, pour ce personnage du moins, plus adapté que le récit sec.

Cela dit, cette organisation somme toute assez traditionnelle, introduit quelques subtilités intéressantes qui fournissent plus de précision sur l'état qui accompagne les deux personnages. En effet, le récit ne se limite pas à distribuer mécaniquement les fonctions. Il organise un parcours plus complexe que les chanteurs se devront de transmettre. Le récitatif échangé entre Clytemnestre et Iphigénie se divise en quatre sections. Chacune d'elle présente une part de la narration de Clytemnestre et sa conclusion par une intervention d'Iphigénie ou de l'orchestre. La première section fait office de surprise. Clytemnestre avait quitté la scène réjouie et on la retrouve furieuse. L'orchestre a pour fonction de peindre l'effet inattendu. Il

ponctue la première intervention de Clytemnestre par une formule rythmique qui utilise le récit simple. Iphigénie réagit, en récit simple précédé d'un rythme pointé à la hauteur de la stupéfaction de la victime. Le temps de la surprise laisse la place à celui de la narration. Clytemnestre expose la situation en récitatif sec. Iphigénie lui répond en récitatif simple. Dans une troisième section, Clytemnestre poursuit la narration en récitatif sec en dévoilant la stratégie recommandée par Agamemnon. L'orchestre prend la place d'Iphigénie restée muette en rappelant le premier motif rythmique lancé en début de récit. Clytemnestre explique enfin qu'elles auraient dû être informées du stratagème d'Agamemnon avant d'arriver en Aulide si elles avaient rencontré Calchas en chemin. Iphigénie se charge de la cadence finale dans un soupir désolé. L'alternance récit sec/récit simple est cependant plus subtile et tente de dépasser la lisibilité scénique pour l'expression lyrique. Le début des interventions de Clytemnestre qui suivent les réactions d'Iphigénie maintient le récit simple de la fille. De cette façon, l'expression abattue présentée dans les réactions d'Iphigénie semble se prolonger sous le discours enflammé de la mère. Qui plus est, Clytemnestre ouvre ses phrases à partir de la note sur laquelle Iphigénie a conclu son intervention. L'empressement de Clytemnestre est renforcé et l'état confus d'Iphigénie submergée est appuyé. Cette construction nous rappelle à quel point Gluck maîtrise la nature du récit italien et parvient à en révéler les qualités théâtrales. L'abbé Arnaud écrit, à propos du récit italien : « Les constructions et les périodes du récitatif durent être faciles et sur-tout très serrées. » Il poursuit : « Le récitatif ne dut être ni trop court, ni trop long ; dans le premier cas, il auroit pu devenir obscur ; dans le second, il eût été ennuyeux⁶⁶. » Le récit italien fonctionne à partir de carrures serrées. Gluck s'en sert pour renforcer la peinture pressée de Clytemnestre⁶⁷. Par ailleurs, l'équilibre des proportions que le récit italien doit respecter est ici mis en action par l'opposition d'Iphigénie et de Clytemnestre. Iphigénie parle peu, mais ses interventions parviennent, par le traitement musical de Gluck, à prendre plus d'espace.

Enfin, la structure schématique est choisie afin de favoriser un temps qui s'organise autour d'une récitation rapide et de quelques éclats de voix immédiatement percutant. Le temps du récit sec est celui de l'immédiateté, du temps réel. Le langage se limite dès lors à

⁶⁶ ARNAUD, François, abbé, « Essai sur le mélodrame, ou drame lyrique », *Variétés littéraires ou recueil de pièces, tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts*, Paris : Lacombe, 1768, tome III, p. 256-264, p. 262.

⁶⁷ Chabanon peint la nature pressée et impatiente du récit : « Ce Récitatif est comme une source vive, qui, du canal resserré où elle couloit, s'étend dans un bassin où son eau se tranquilise ; mais à peine, sortie de ce lieu de repos, elle est rentrée dans son premier lit, qu'elle y reprend son impatiente activité, et de nouveau se précipite. », dans CHABANON, Michel Paul Guy de, *op. cit.*, p. 301.

l'écriture du récit italien dans lequel Gluck introduit quelques formules mélodiques saisissantes ainsi qu'une organisation fine et manifeste du jeu théâtral⁶⁸. Le récitatif de Clytemnestre et d'Iphigénie relève d'une organisation simple et assez symétrique. Bien d'autres récits auraient pu mieux que celui-ci exposer nos propos. Cependant, il manifeste, même à ce degré de simplicité d'organisation, le désir de peindre avec précision les positions des deux personnages⁶⁹.

Il faudrait ajouter à cette dualité sec/simple la présence du trémolo. Il s'oppose aux deux premières catégories dans le sens où il rompt la conception linéaire ou tout au moins évolutive du temps pour la représentation d'une intensité d'expression qui empêche toute possibilité de communication ou de raisonnement. Il obéit à ses propres codes musicaux, étirant fréquemment de larges périodes sur un accord diminué et imposant une tonalité par la seule énonciation de l'accord de tonique. Souvent utilisé de façon abusive, il est cependant toujours d'un effet saisissant.

Le récit décide également de la progression du dialogue. Dans le récit qui précède le duo entre Achille et Agamemnon, Gluck organise les répliques de chacun des deux héros de telle sorte que les rapports d'autorité soient toujours clairement compréhensibles. L'énergie du récit provient d'ailleurs du fait que chacun des deux héros cherche coûte que coûte à réduire l'autre à son autorité. D'une manière générale, Agamemnon va imposer les règles du discours. Les interventions d'Achille, dans un premier temps plutôt raides, tentent de s'aligner sur le superbe argumentaire vocal d'Agamemnon. Dès lors, le dialogue ne se limite plus à une joute stérile entre deux héros Grecs, mais en une douloureuse confrontation. Le jeune Achille, conscient de son infériorité, essaie en vain de rivaliser avec le père d'Iphigénie, tandis qu'Agamemnon, terrassé par le doute, feint de se montrer intransigeant. Le choix des

⁶⁸ Gluck s'inscrit ici dans une tradition italienne du récit. D'ailleurs, c'est même certainement dans le récit que Piccinni et Gluck se retrouvent le plus. La méthode avec laquelle Gluck appréhende le récit italien n'intervient pas dans un renouvellement des procédés, mais dans une nouvelle observation des paramètres musicaux. Chacun des paramètres est envisagé en fonction de la construction d'ensemble du récitatif. Plus précisément, chaque phrase doit se justifier dans le déroulement général du récit.

⁶⁹ Gluck tente de se démarquer d'une conception trop simpliste du récitatif. L'opinion commune est en effet de considérer le récit sec comme asservi à la compréhension de l'action, et plus précisément attaché aux éléments qui relèvent de l'esprit : « Celui-ci est une déclamation notée, soutenue et conduite par une simple basse, qui se faisant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner. Lorsque les personnages raisonnent, délibèrent, s'entretiennent et dialoguent ensemble, ils ne peuvent que réciter. » (GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique », *op. cit.*, p. 825). Le récitatif sec de Gluck s'attache toujours à faire avancer rapidement les événements de l'action. Cependant, il est dans la nature de la « réforme » de nuancer la « disparate » qui oppose le récitatif et l'air. Et pour cela, l'air et le récit sont observés à partir du même angle, celui de l'expression dramatique.

formules révèle autant que possible la valeur expressive du texte tandis que leur agencement induit une dynamique sans cesse renouvelée. De cette façon, justesse du récit et énergie dramatique sont fidèlement reproduites. L'harmonie se limite à mettre en valeur les directions du plan tonal. Bien que linéaire, celui-ci est fréquemment dirigé par des cycles de quintes fortement utiles pour la lisibilité de l'organisation. Enfin, tout est mis en place pour que la didactique du dialogue soit observée à la lumière de la rapidité de l'échange et du déchirement vécu par les deux Grecs. En quelque sorte, Gluck réalise alors ce que Rousseau imaginait pour le récit, à savoir la capacité de révéler les choses que le chant ne peut transmettre⁷⁰.

Si *Iphigénie en Aulide* parvient à mettre en place un récitatif sec efficace et dramatiquement convaincant, il faut attendre la deuxième *Iphigénie* pour voir apparaître un récitatif fortement expressif parce que décomplexé, c'est-à-dire acceptant d'intégrer davantage d'éléments appartenant au récitatif accompagné, voire à l'air. Le récitatif qui ouvre l'acte II sur Oreste et Pylade en est une des manifestations les plus convaincantes. Gluck ose par exemple faire se succéder la première phrase de Pylade d'influence mesurée et fondée sur un système de marches mélodiques, à la première phrase d'Oreste, sèche et tendue, profondément ancrée dans la tradition du récitatif sec. Malgré cette opposition franche, le récitatif ne paraît aucunement incohérent. Puisque les outils sont dramatiquement justifiés, ils trouvent de fait leur place dans le déroulement du récitatif.

Le récitatif sec est certainement le type de récit qui a subi le plus de transformations au cours des années parisiennes du compositeur. Après avoir appliqué à la lettre les procédés italiens de telle sorte qu'ils se révèlent dramatiquement efficaces et surtout vraisemblables, Gluck assouplit peu à peu les formules raides et répétitives pour un discours plus expressif et mobile. À ce titre, les remarques de Lacépède sont à la fois judicieuses et en désaccord avec l'écriture de Gluck :

« Le récitatif, ou du moins le fond du récitatif, n'est que la déclamation notée. Le plus souvent, il n'est point mesuré ; ou pour mieux dire, il ne reçoit pas un mouvement constant, régulier, indiqué par le compositeur pour un morceau entier : il ne suit d'autre mesure que celle qui est dictée au chanteur ou plutôt à l'acteur par la passion qui l'anime, la nature de ce qu'il doit dire, et la situation où il se trouve : il doit être fait par le musicien, de manière que l'acteur puisse tantôt le prononcer avec noblesse, tantôt le précipiter avec rapidité, ici le faire tonner, là y mêler une douce langueur et une lenteur expressive ; qu'il puisse enfin y développer toutes les nuances, tous les tons et toutes les ressources de la vraie déclamation tragique. C'est ici que le compositeur a principalement besoin de connaître les diverses

⁷⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française, op. cit.*, p. 318.

manières dont une belle scène de tragédie doit être déclamée et jouée, et que les leçons des Baron et des Garrick lui sont peut-être plus nécessaires que celles des Durante et des Pergolèse⁷¹. »

Si Gluck introduit en effet la chaleur de l'acteur dans le récit, il ne le fait que sous l'autorité du langage musical. Preuve en est, les solutions musicales adoptées par Gluck vont à l'encontre des conseils préconisés par Lacépède. Gluck insère des éclats de voix, malmène les tessitures et le plan tonal, blesse la ligne mélodique par l'intervention de grands intervalles lorsque Lacépède prêche pour un langage resserré et diatonique⁷². Par ailleurs, on peut se demander dans quelle mesure le récitatif d'*Iphigénie en Tauride* n'est pas plus redevable du récitatif français qu'*Iphigénie en Aulide*. Il est vrai que la première *Iphigénie* fait davantage d'efforts pour se contraindre à la tradition de la tragédie lyrique, mais le renforcement d'un récit libre et expressif tel qu'on le trouve dans la deuxième *Iphigénie* n'est-il pas de nature française ? Les récits de l'*Ernelinde* de François-André Danican Philidor apportent peut-être des éléments de réponse. Le compositeur tente, on le sait, de se plier dans cette œuvre au récit italien. Pourtant, l'approche des modulations et la conception de la mélodie restent résolument françaises. Le plan tonal évite en effet les modulations constantes du schéma italien pour des zones tonales larges et tout à coup rompues par des enchaînements harmoniques souvent recherchés. Quant au dessin mélodique, il ne se limite pas à mettre en mouvement la parole, il tente fréquemment de se déployer en une déclamation expressive. Or, le récit d'*Iphigénie en Tauride* ne renvoie-t-il pas davantage à cette école française ? Philidor ne parviendra pas à proposer un récitatif convaincant, mais il a le mérite de rappeler que le récit français peut trouver de nouvelles voix après la mort de Rameau.

Nous avons déjà discuté du récitatif accompagné lorsque nous avons abordé la question du monologue. Cependant, nous ne pouvons faire l'impasse sur les différences qui opposent les procédés du récit sec à ceux du récit accompagné. Celui-ci, contrairement au récitatif sec, demeure par excellence le passage obligé. Gluck doit dès lors parvenir à ménager la gestion des codes attendus avec la spontanéité d'expression désirée, tout en favorisant le réinvestissement musical. En termes de codes, le songe d'Iphigénie (*Iphigénie en Tauride*, I, 1) se limite à l'emploi de la catastrophe météorologique (à partir de « la terre tremble sous mes pas ») et à l'utilisation de quelques formules d'accompagnements adaptées à l'expression du moment. Parmi celles-ci on peut compter l'emploi de fusées énergiques présentées de

⁷¹ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 42-43.

⁷² *Ibid.*, p. 45.

diverses façons, le motif sur rythme de syncope favorable à la progression de la tension, et l'usage du trémolo d'orchestre réservé pour les sections où l'expression se crispe en un point de forte tension. Enfin, certains codes relèvent du langage propre de Gluck, comme le motif désolé sur deux noires rebattues avant et après « jusqu'au fond de mon cœur »⁷³, ou comme le demi-ton ascendant régulièrement présent en début de monologue (« Cette nuit », récit du songe d'Iphigénie, *Iphigénie en Tauride*, I, 1 ; « Un songe affreux », récit du songe d'Armide, I, 1 ; ou le début de la section hallucinée de Clytemnestre : « Je la vois », *Iphigénie en Aulide*, III, 6). Ce demi-ton ouvre des sections intimes, excessives ou irrationnelles. Il annonce la rupture du temps de l'action pour celui de la narration. L'utilisation du code renvoie à la schématisation du récit sec dans le sens où la lisibilité aide la compréhension d'éléments complexes. Dans le récit sec, la schématisation aide l'interprète dans la gestion du partage entre l'acteur et le chanteur. Dans le récit accompagné, le code sert essentiellement le spectateur dans la compréhension de la complexité des sentiments éprouvés. Chastellux explique que le récit accompagné, par rapport à l'air, exploite la confusion des émotions⁷⁴. Mais cette confusion n'a d'intérêt que si elle est saisie par le spectateur, d'où le maintien d'un système de codes⁷⁵.

Cela dit, les codes sont réinvestis, ou plus exactement adaptés au personnage pour lequel ils sont convoqués. On remarque à ce titre que les deux récits du songe d'Iphigénie et d'Armide diffèrent sensiblement. Par exemple, la première section sur trémolo d'Iphigénie se réfère, comme lors de la description de la tempête initiale, à une catastrophe météorologique. Elle s'aligne alors sur un parcours tonal mobile et sur le ménagement d'une ligne mélodique large et progressive, de telle sorte que le langage musical imite la dimension évolutive de l'incendie. La première section sur trémolo d'Armide correspond quant à elle à la nature nerveuse, excessive et surnaturelle de l'enchanteuse. Elle se crispe sur un seul accord de septième diminuée et dessine une courbe vocale raide, heurtée et purement harmonique. Une deuxième phrase en trémolo fait suite à la première. Cette fois-ci, la nature du personnage passe par le martèlement des basses tous les quatre temps. Cette disposition orchestrale brutale et primitive est d'un effet très réussi. Il est vrai que le récit d'Iphigénie compte plus

⁷³ « Cet effet pathétique, typiquement gluckiste, reviendra à la scène 2 de l'acte III et dans la scène du sacrifice, mais Gluck l'avait déjà employé dans *Iphigénie en Aulide* (récitatif de Clytemnestre) pour exprimer un profond désarroi. », dans NOIRAY, Michel, « Commentaire musical et littéraire », *Iphigénie en Tauride, Avant-scène opéra*, n°62, Paris : Premières loges, avril 1984, p. 35.

⁷⁴ CHASTELLUX, François-Jean de Beauvoir, marquis de, *op. cit.*, p. 23-25.

⁷⁵ Lacépède en relève plusieurs, preuve de l'importance qu'ils acquièrent dans ce genre. Dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 2/2, p. 87-88.

loin une section en trémolo sur un seul accord. Cependant, l'harmonie utilisée n'est pas celle d'une septième diminuée, mais celle d'une septième de dominante, et la section reste fortement réduite. Enfin, c'est le langage vocal lui-même qui diffère. La ligne d'Armide s'approche de l'écriture d'un récitatif sec. Pour autant, elle n'en possède pas les mêmes fonctions. Si la sécheresse vocale d'un récitatif sec sert la priorité du texte et l'efficacité dramatique, la raideur du langage d'Armide peint l'angoisse, ou plus exactement la façon dont Armide subit ce sentiment :

Armide

202

Je suis tom-bée aux pieds de ce cru-el vain-queur.

Violoncelle

Exemple musical n°8 : Formule mélodique propice à représenter l'angoisse ressentie par Armide dans le récit du songe « Un songe affreux » (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, Klaus Hortschansky éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1987, vol. I/8a, scène I, 1, p. 37, mesures 202 à 204)

L'écriture d'Iphigénie envisage une autre conception vocale. Certes, la prêtresse dispose de plus d'espace pour l'exposition de son rêve, favorisant l'épanouissement vocal – de la même manière que les grands monologues d'Armide concèdent davantage de sensualité mélodique à l'enchanteresse –, mais de façon générale, le langage d'Iphigénie parvient malgré tout à rejoindre davantage une certaine souplesse mélodique. Le ménagement de la progression mélodique de la première partie du récit en est le témoin. Si les toutes premières incises se concentrent autour d'un réservoir de notes très restreint, ce n'est que pour souligner la progression mélodique qui conduit bientôt à certains éclats de voix. Ces éclats restent cependant toujours plus courts et contenus que ceux d'Armide, peignant la détresse de la prêtresse plutôt que la fureur de l'enchanteresse :

Armide

188

In - ces-sam-ment son im - por-tune i - ma - ge Mal - gré moi, mal-gré -
moi trou-ble mon re - pos.

258

Violon I

Violon II

Alto

Iphigénie

Violoncelle

j'ou-bli-ais, en ces doux mo-ments, ses an - cien-nes ri-gueurs et

ff *p*

ff *p*

ff *p*

quin - ze ans de mi - sè - re...

ff *p*

Exemple musical n°9 : Comparaison des éclats de voix entre la fureur d'Armide (« Les enfers ont prédit cent fois ») et la détresse d'Iphigénie (« Cette nuit j'ai revu le palais de mon père ») (GLUCK, Christoph Willibald, *Armide*, SW, scène I, 1, p. 36, mesures 188 à 193 ; GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, Gerhard Croll éd., partition complète, Cassel : Bärenreiter, 1973, vol. I/9, scène I, 1, p. 48, mesures 258 à 262)

Par ailleurs, la féminité d'Iphigénie qui remplace la sensualité d'Armide se réalise par une plus grande faculté à attendrir. La dernière phrase du récit, pourtant déchargée de mouvements mélodiques expressifs, parvient à toucher. Si cette carrure accède à l'expression, c'est parce que les phrases qui ont précédé ont servi à peindre la fragilité d'Iphigénie. Le discours naturel et mobile brutalement ponctué par l'orchestre peint en effet l'humanité d'Iphigénie. Ainsi, les dernières phrases qui échappent enfin à la violence de l'orchestre par le

recours au récit simple deviennent l'exposition pudique et noble de la douleur (cf. exemple musical n°10). Le récit « Éloignez-vous ! » (I, 1) d'Orphée est alors tout proche. Et cette peinture particulière de la souffrance qu'Iphigénie et le chantre de la Thrace partagent permet de comprendre à nouveau pourquoi ils demeurent les seuls à avoir accès aux airs « J'ai perdu mon Euridice » et « Ô malheureuse Iphigénie ».

295

Violon I

Violon II

Alto

Iphigénie

Violoncelle

Je vois un mal-heu - reux et je lui tends la main, je veux le se-cou -

(Elle tombe sur l'autel)

rir; un as-cen-dant fu - nes - te for-çait mon bras à lui per-cer le sein.

Exemple musical n°10 : Fin du récit d'Iphigénie « Cette nuit j'ai revu le palais de mon père » d'*Iphigénie en Tauride* (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 1, p. 53-54, mesures 295 à 300)

Le récit accompagné, haut lieu de l'expression intense et mobile répond peut-être plus qu'aucun autre genre vocal à des codes attendus. Gluck ne semble cependant pas se dresser contre cette rhétorique. Au contraire, il profite, comme il le fait dans le récit sec, de la schématisation pour confronter chacun des outils musicaux à ses idéaux dramatiques. Le récit accompagné représente même le genre où variété et unité se rencontrent de la façon la plus singulière et la plus intense. Dans son analyse du récit du songe, Michel Noiray revient d'ailleurs régulièrement sur les facultés de Gluck à unifier le discours et à mettre les éléments en lien, tout en favorisant un discours varié : « le songe d'Iphigénie est un exemple particulièrement réussi de ruptures et de parallélismes calculés⁷⁶ ». Et si le récit accompagné ne demeure en fin de compte pas si présent que cela dans l'œuvre « réformée », il tient tout de même une place de choix dans la peinture des sentiments. Libéré des cadres formels, mais soucieux des articulations, il offre à Gluck l'espace idéal à la mise en place d'un drame continu uniquement réservé à l'expression des passions.

Le récit devient, peut-être plus que l'air, l'espace où le travail d'interprétation se révèle être le plus intense et le plus délicat. Car au lieu de distinguer acteur et chanteur, Gluck crée un interprète capable d'exprimer action et passion à partir d'un chant qui associe les qualités de l'acteur à celles du chanteur. Le travail intense et houleux que Gluck engage avec ses interprètes en est la manifestation la plus concrète. C'est pourquoi il serait inexact de considérer le récitatif sec comme le lieu de l'acteur et le récitatif accompagné comme l'espace du chanteur. Car même si les deux récits articulent des situations dramatiques différentes, ils ne se chargent pas moins de faire évoluer les mêmes personnages. On a reproché au récit sec de manquer de naturel dans le sens où la sophistication de la parole *via* le chant déclamé ne s'appuyait sur aucun exemple issu de la nature. Mais, du moment où le récit sec se rapproche de l'air, c'est-à-dire de l'expression passionnée, le récit justifie sa présence dans la conception d'un drame vrai et unitaire⁷⁷. Enfin, le recours au schématisme ne fait que confirmer ce nouveau rapport entre acteur et chanteur. L'utilisation du plan permet de diriger le chanteur dans ses démarches et de lui indiquer clairement l'équilibre qu'il doit trouver entre ses facultés d'acteur et ses qualités de chanteur. Tout à fait lisible et tout à fait abouti, le récit

⁷⁶ NOIRAY, Michel, « Commentaire musical et littéraire », *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁷ À propos d'*Iphigénie en Aulide*, les *Mémoires secrets* notent : « on ne s'ennuie point au récitatif, parce que l'ame y est toujours émue des passions qui tourmentent les acteurs », dans PETIT DE BACHAUMONT, Louis, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, 23 avril 1774, Londres : John Adamson, 1780, tome VII, p. 163-164, p. 164.

cesse d'être subordonné à l'air. Il est la proposition d'une seconde expression vocale nécessaire à la compréhension totale du personnage et du drame, convoquant, une nouvelle fois, la variété pour les besoins de l'unité. Il subsiste cependant une question. Du moment où Gluck dirige jusqu'aux inflexions de la déclamation de l'acteur, nous pouvons nous demander si le compositeur ne se rapproche pas d'une certaine façon de la thèse avancée par Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* selon laquelle « un grand comédien » n'est qu'« Un grand persifleur tragique ou comique, à qui le poète a dicté son discours⁷⁸. » Nous pouvons cependant envisager que Gluck affiche une position plus modérée, guidant fermement ses interprètes afin d'obtenir d'eux ce qu'il souhaite, mais n'oubliant pas qu'« Un musicien ne pourra jamais émouvoir sans être lui-même ému⁷⁹. »

La symétrie reste une constituante primordiale du langage de la « réforme ». Bien plus qu'une conception purement géométrique, elle permet d'offrir au drame continu de s'inscrire et de se renforcer à travers un réseau de repères. Ces repères se manifestent de multiples façons, du recours au retour jusqu'à la justesse des proportions en passant par le besoin de rendre le discours lisible et régulier. C'est à partir d'une appropriation personnelle de la symétrie que celle-ci peut révéler les qualités dramatiques qui lui sont propres. La symétrie ne pouvait en elle-même parvenir à satisfaire les idéaux de la « réforme ». Si l'article « Symmétrie » de l'*Encyclopédie* note qu'en dehors de l'architecture, la symétrie « est la ruine dans la plupart des autres beaux arts⁸⁰ », il faut reconnaître que la symétrie doit effectivement être repensée à la lumière des besoins du drame lyrique. D'ailleurs, le travail proposé par Niccolò Piccinni sur la symétrie en est une bonne illustration. Nombre de ses airs utilisent une forme d'air assez proche de la forme sonate – forme fréquente pour les premières sections d'*arie da capo* de la dernière génération – ou d'une forme ternaire ABA'. Pour autant, ils sont davantage la représentation élégante d'une pensée musicale en mouvement qu'une révélation du drame lui-même. Or, la pensée de la symétrie gluckiste ne peut s'accomplir qu'à travers les besoins du drame ou, plus exactement, pour les besoins d'épanouissement de l'expression. Et en cela, nous pouvons envisager Gluck comme un compositeur néoclassique.

⁷⁸ DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien* (éd. orig. 1830), dans *Œuvres, op. cit.*, tome IV, p. 1377-1426, p. 1394.

⁷⁹ BACH, Carl Philippe Emanuel, *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, trad. de l'allemand par Dennis Collins, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 2/2009 (éd. orig. 1753), vol. 1/2, p. 169.

⁸⁰ Non signé, « Symmétrie », *op. cit.*, p. 735.

II. CARACTÉRISATION

Pour le verbe « Caractériser » (*Peinture*), on peut lire dans l'*Encyclopédie* : « en *Peinture*, c'est saisir si bien le caractere qui convient à chaque objet, qu'on le reconnoisse au premier coup d'oeil. On dit *ce Peintre caractérise bien ce qu'il fait*, c'est-à-dire, qu'il est juste⁸¹. » L'emploi de la caractérisation dans les opéras de Gluck permet de donner une identité à chacune des œuvres. Le soin apporté à la caractérisation des personnages n'est pas pris en compte en tant que tel, puisque, même si bien sûr il participe à offrir une identité à l'œuvre, il dépend davantage des besoins de l'action.

Par ailleurs, il nous paraît important de distinguer « caractérisation » et « variété ». La caractérisation ne sert pas à rompre la monotonie de l'œuvre comme pourrait le faire la variété, elle aide à l'authenticité de l'ouvrage. Le besoin de caractérisation est supérieur au désir de variété. Pour preuve, l'arrangement de l'*Alceste* italien pour Paris sacrifie la variété au nom de la caractérisation. On ne peut douter que Gluck demeurerait conscient des problèmes liés à la monotonie de l'œuvre italienne. Pourtant, il semble contourner cet ennui non pas par un renfort de la variété, puisque la version de 1776 relève d'une plus grande unité, mais par une caractérisation plus précise et plus intense de l'atmosphère lugubre.

La caractérisation passe essentiellement par deux types de peinture : celle du genre et celle du cadre. La première peinture consiste à révéler la nature du genre lyrique à partir d'un point de vue qui dépasse la simple soumission aux usages. *Écho et Narcisse* demeure la pièce dans laquelle la caractérisation du genre s'avère la plus prononcée étant donné qu'il s'agit de l'unique pastorale parisienne de Gluck. Nous observerons comment Gluck se charge d'adapter la peinture des personnages – ici élément de caractérisation plutôt que de psychologie – à une pensée sur l'églogue. Par ailleurs, la caractérisation de l'œuvre passe par une peinture du cadre. Les Grecs du port d'Aulide brossent par exemple un paysage différent de celui que posent les démons enchantés d'*Armide* ou les nymphes d'*Écho et Narcisse*. Dans cette catégorie, la peinture des barbares dans *Iphigénie en Tauride* demeure la plus saisissante et la plus réussie. L'identité qu'elle apporte à l'œuvre dépasse la couleur locale. Elle impose un regard particulier sur l'œuvre. Plus exactement, la caractérisation se réalise par la peinture

⁸¹ LANDOIS, Paul, « Caractériser » (*Peinture*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 2/17, p. 668.

exotique afin d'influer sur le jugement du spectateur pris en étau entre les Scythes et les Grecs.

A. *Écho et Narcisse* : la peinture des personnages pour une caractérisation du genre

1. Négation d'action et mobilité du sentiment

Dans son article consacré à *Écho et Narcisse*, Michael Fend s'est intéressé à la définition de l'« Églogue » (*Belles-Lettres*) proposée par Jaucourt dans *L'Encyclopédie*⁸². Il en dégage deux points qui, selon lui, sont assez bien respectés par les auteurs d'*Écho et Narcisse*, à savoir une peinture des personnages déchargée des codes théâtraux et limitée à la seule expression des sentiments⁸³ d'une part, et surtout l'écoulement d'un temps étiré et rompu par de larges digressions, à l'image de la vie idéale des bergers⁸⁴ d'autre part. L'intérêt pour la nature du temps imposé par le genre est d'ailleurs constant dans l'écriture « réformée », car il représente pour Gluck le moyen d'accompagner le renouvellement de son écriture. Déjà en 1762 pour *Orfeo*, c'était à partir d'une réflexion menée autour du temps d'action – la concentration autour de la seule descente du chantre de la Thrace – qu'il avait pu poser les jalons de la « réforme ». Plus tard, c'était au contact du temps racinien tel qu'il est représenté dans *Iphigénie en Aulide* que Gluck avait mis en place les drames parisiens. À nouveau, c'est à travers un nouvel équilibre entre temps dramatique, temps de l'action et temps psychologique qu'il redistribue les cartes de la « réforme ».

Avec *Écho et Narcisse*, pour la première fois, Gluck manipule son langage en dehors des cadres de l'action tragique, et plus précisément autour de la négation de la péripétie. L'étirement du temps et l'absence volontaire d'incidents, si favorables au déploiement de périodes de divertissements dans l'ancienne pastorale, deviennent pour Gluck l'espace idéal

⁸² FEND, Michael, « Der Fehlschlag von Glucks *Écho et Narcisse* und die Probleme einer "musikalischen Erkloge" », *D'un opéra l'autre*, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1996, p. 31-43. p. 38-39.

⁸³ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Églogue » (*Belles-Lettres*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 5/17, p. 425-431. De Jaucourt explique que les connaissances des bergers se limitent à l'examen de la nature, « et de ces seules connoissances ils tirent leurs discours et toutes leurs comparaisons. », p. 427.

⁸⁴ « ils peuvent par cette raison se permettre des digressions, parce que leurs momens ne sont point comptés », *ibid.*

pour la représentation d'un abîme ouvert sur les troubles de l'âme. Par ailleurs, la négation de la péripétie engage Gluck dans une réflexion autour de deux notions qu'il tend à différencier, à savoir l'évolution de l'action d'un côté, et la mobilité du sentiment de l'autre. Dans le drame gluckiste, l'émergence de la mobilité – la flexibilité – du sentiment ne peut avoir lieu que par l'évacuation maximale des incidents convoqués par l'action. Étonnamment, ce cheminement de pensée qui conduit à la stylisation⁸⁵ d'un sentiment idéal pourrait d'une certaine manière renvoyer à l'esthétique de l'*opera seria*. Mais c'est au contraire un rejet encore plus féroce de ce genre qui s'opère ici car l'indépendance donnée au sentiment sert la volonté de dénuder le personnage désormais face au spectateur sans le truchement de l'action.

Le moment de la mort d'Écho au début de l'acte II s'efforce de mettre en scène la mobilité d'un sentiment idéal. Mais le terme de mobilité n'est pas envisagé ici comme une évolution psychologique. Il s'agit plutôt d'exposer le développement d'une émotion tellement stylisée qu'elle devient idée. La scène est introduite par un récit et un quatuor de Nymphes. Suivent ensuite un récit d'Écho puis deux courts airs de l'amante encadrés par des chœurs funèbres. L'apparition du récit douloureux d'Écho à la suite des encouragements bienveillants des nymphes crée une rupture dans le déroulement de l'action. Une digression s'annonce autour de l'observation béate de la douleur. La souffrance cruelle et fixe trouve sa mobilité dans la double expression du sentiment réalisée par le chœur et par l'individu. L'écriture terriblement glacée type choral – ou plutôt hymne – des chœurs funèbres se renouvelle par les interventions touchantes d'Écho. De son côté, Écho revitalise son écriture sobre et quasi non-motivique par le caractère terrible et pitoyable du chœur. Bien sûr ce type de périodes cérémonielles est fréquent chez Gluck, mais jamais le compositeur ne va si loin dans la négation de l'action. Dans la scène funéraire offerte à Oreste à la fin de l'acte II d'*Iphigénie en Tauride* par exemple, la scène observe certes la douleur d'Iphigénie mais assume également les fonctions dramatiques d'un final d'acte. Dans les scènes de déploration d'*Alceste*, l'observation de la souffrance est bien sûr présente, mais elle s'accompagne d'une

⁸⁵ La question de la « stylisation » nous conduit ici à évoquer l'idée de symbole. Honour rappelle que l'architecture néoclassique s'intéresse à la géométrie. D'une certaine manière, les architectes soulignent, par cette démarche, le besoin de se rapprocher de l'essence même de leur art, tout au moins dans les filiations que cet art construit avec l'abstraction. Or, dans le cas de Gluck, si la stylisation du sentiment idéal se détourne du genre de l'*opera seria* qui renvoie pourtant on ne peut mieux à la stylisation des passions, c'est que cette idée du symbolique relève plutôt d'une pensée proche de l'architecture. Dans le cas de l'*opera seria*, la rhétorique des passions développe l'intensité de l'émotion plutôt que le sentiment lui-même. Dans le cas de Gluck, la stylisation de la passion permet justement au sentiment de se révéler tel qu'il est. Dès lors, le sentiment, évoqué pour lui-même, parvient à devenir un élément de l'action. De la même manière, les formes géométriques sont utilisées dans l'architecture néoclassique de telle façon qu'en se concrétisant elles offrent au monument toute sa fonctionnalité d'édifice utilitaire, ainsi que toute son énergie d'œuvre d'art.

expression du pathétique bien plus active que celle qui soutient la douleur étirée et quasi apaisée de la nymphe expirante. L'action, immobilisée dans la contemplation de la mort d'Écho, laisse place à la création d'une douleur qui n'en finit pas de s'épanouir et de conduire à l'extase d'un sentiment désincarné⁸⁶.

La recherche de cette nouvelle mobilité trouve également des solutions dans l'emploi de structures concises, dynamiques et humbles. La forme strophique de l'air d'Écho « Peut-être d'un injuste effroi » dans la scène 4 de l'acte I est l'exemple d'une structure presque naïve qui permet au sentiment de se substituer à l'action. Seule, Écho interroge l'Amour sur l'éventuelle infidélité de Narcisse. L'expression amoureuse suppliante et naïve oriente l'air d'amour du côté de la prière⁸⁷. Le recours à une mélodie stable et périodique entrecoupée d'accents de supplication, ainsi que l'emploi d'une structure lisible sont alors envisagés comme des codes rituels et litaniques. La mise en scène d'une prière rappelle le premier air d'Iphigénie « Ô toi qui prolongeas mes jours » (*Iphigénie en Tauride*, I, 1). Ne supportant plus sa charge de prêtresse, la fille d'Agamemnon demande à Diane de lui permettre de rejoindre son frère Oreste dans la mort. Cependant, les structures des deux airs d'Écho et d'Iphigénie diffèrent puisqu'elles s'adaptent autant à la psychologie du personnage qu'à l'énergie du drame. L'air d'Iphigénie s'articule autour d'une forme *da capo*, refermant le numéro sur sa propre souffrance. L'air n'a aucune incidence directe sur l'action et peut se définir comme un air de présentation. Dans le cas d'Écho, l'utilisation de la forme strophique dans laquelle le langage pathétique s'intensifie à la troisième strophe est en soi un élément de l'action. En effet, l'expression croissante et ouverte s'associe au temps linéaire de l'action et représente en elle-même un incident. Dans ce cas, la mise en scène de la peine condamne Écho à la mort. Et au-delà de l'exposition de la douleur, Gluck semble souligner une autre souffrance, mobile, à savoir celle qui accompagne Écho résignée à devoir accepter l'infidélité de son amant. L'aspect répétitif de la forme appuie la démarche laborieuse de la réflexion pendant que les changements apportés à la troisième strophe mettent en évidence l'augmentation de la douleur.

⁸⁶ C'est certainement ce traitement des émotions qui a pu donner à entendre les douleurs d'Écho pour froides et fades. « Le rôle d'Écho est foible, monotone et dénué de toute espèce d'accent, même de celui qui tient à la douleur. », dans le *Mercur de France*, samedi 9 octobre 1779, p. 330.

⁸⁷ « [L'air] est d'une expression charmante en même temps que d'un rare intérêt de forme, avec son chant de quatre vers, répété par trois fois, comme en trois strophes de forme libre, la troisième prenant un accent plaintif qui fournit une conclusion aussi heureuse qu'imprévue : par surcroît, pour les interludes instrumentaux qui séparent les périodes vocales, l'auteur a eu recours à un instrument depuis longtemps abandonné à la fin du XVIII^e siècle, la flûte à bec, dont les sons doux et pleins contribuent sans doute à donner à la ligne mélodique un aspect de chant antique. », dans SAINT-SAËNS, Camille ; TIERSOT, Julien, « Préface », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, sous la direction de Fanny Pelletan, partition complète, Paris : Durand, 1902, p. III-XLIII, p. XXXII-XXXIII.

Afin que les airs parviennent, malgré leur concision, à une expression intense et affirmée, Gluck doit construire un langage mélodique et harmonique stable et immédiat. Hélas, la morphologie resserrée des carrures ne permet pas au langage passionné de s'épanouir, et les mélodies un peu ternes refroidissent quelque fois une action déjà bien molle. C'est peut-être pour cette raison que Gluck hésite régulièrement entre le récit mesuré et l'arioso. Ces dernières mélodies d'un seul tenant cherchent à se libérer des cadres formels pour tendre vers plus de linéarité et de mobilité : « La déclamation a quelque chose de plus fluide, le récitatif est plus mélodieux et se mêle plus naturellement, sans transitions trop brusques, avec le chant⁸⁸. » Même si nous devons nuancer les propos de Tiersot trop flatteur pour une forme que Gluck a fréquemment employée dans ses anciens drames, il faut reconnaître tout de même que la recherche d'intimité a conduit, peut-être encore plus que d'habitude, à une écriture concise qui refuse la démonstration vocale. Par exemple, l'air d'Écho « Quel cœur plus sensible et plus tendre » dans la scène 2 de l'acte II présente un langage vocal pudique qui se contente d'être prosodique, évitant les retours motiviques. Le langage harmonique hésite entre l'organisation de carrures circulaires et l'écriture plus linéaire des récits :

⁸⁸ *Ibid.*, p. XXX-XXXI.

1

Violon I

Violon II

Alto

Écho

Violoncelle

Quel cœur plus sensible et plus tendre méritait-elle jamais tes fa-

veurs amour de- vais je m'at-ten-dre à tes ri- gueurs?

Exemple musical n°11 : Extrait de l'air d'Écho « Quel cœur plus sensible » intégré à la scène 2 de l'acte II d'*Écho et Narcisse* (GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, SW, scène II, 2, p. 137, mesures 1 à 7)

La recherche d'une écriture dépouillée à l'extrême a suscité de nombreux commentaires, mais celle qui caractérise *Écho et Narcisse* ne peut être mieux définie que par les mots de Charles Burney écrits alors que Gluck était encore à Vienne :

« Le chevalier Gluck s'est fixé pour but de simplifier la musique : alors même qu'il est doué d'une imagination sans rivale pour inventer des difficultés capricieuses et pour fleurir ses mélodies d'ornements les plus séduisants, il s'ingénie au contraire à maintenir sa muse dans les bornes de la

chasteté et de la sobriété les plus strictes. Je n'en veux pour preuve que ses trois opéras d'Orfeo, Alceste et Paride, qui, s'ils ne présentent que peu de difficultés d'exécution, sont d'une expression des plus délicates⁸⁹. »

Les termes de « chasteté » et de « sobriété » attirent tout particulièrement l'attention. Désincarner la ligne vocale des références formelles et opératiques participe à l'expression d'un sentiment idéal qui ne peut et qui ne doit pas se réaliser physiquement. Écho demeure chaste pour être digne de transmettre une douleur dont l'essence est esthétique avant que d'être pathétique. D'un autre point de vue, le désir de tendre vers un discours chaste permet de concentrer l'attention de l'auditeur sur l'essence même des expressions. Car, est-il besoin de le rappeler, le drame gluckiste est un drame « sérieux⁹⁰ », et les sentiments acquièrent leur force à travers le dépouillement néoclassique. La retenue du discours concourt ici à l'intensité du drame et peut être résumée dans le commentaire du *Journal de Paris* à propos du rôle d'Écho : la nymphe est d'une « naïveté neuve et soutenue⁹¹ ».

2. Hiérarchie des personnages et dialogue

Le genre de la pastorale n'a pas vraiment bonne presse dix ans avant les événements de 1789. Il est l'expression des dernières heures de l'Ancien Régime autant qu'une représentation d'un malentendu entre le pouvoir royal et le public. C'est dans ce contexte qu'il faut peut-être entrevoir les dimensions réduites d'*Écho et Narcisse*. En effet, lorsque Tiersot note que « tout se passe en confidences⁹² », et lorsque Gluck lui-même pense qu'« il ne peut y avoir de trop grand théâtre pour *Iphigénie en Tauride*, ni de trop petit pour *Écho et Narcisse* », n'est-ce pas, en dehors des questions relatives aux dimensions de lieu, un besoin de distanciation avec une partie du public⁹³, ou tout au moins un rapprochement vers une élite littéraire et philosophique ? Déjà en 1762, *Orfeo* n'était-il pas adressé à un public choisi ? Le rapprochement qui se crée entre l'intimité du drame et l'intérêt porté à un public averti coïncide, aussi bien dans *Orfeo* que dans *Écho et Narcisse*, avec le souhait de donner à voir

⁸⁹ BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, éd. et trad. de l'anglais par Michel Noiray, Paris : Flammarion, 1992 (éd. orig. 1771 et 1773), p. 318.

⁹⁰ KINZTLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une famille étrangeté*, Paris : Fayard, 2004, p. 287.

⁹¹ *Journal de Paris*, samedi 25 septembre 1779, n°268, p. 1091.

⁹² SAËNS, Camille ; TIERSOT, Julien, *op. cit.*, p. XXX.

⁹³ Contrairement d'ailleurs à ce que Gluck semble laisser penser : « alors qu'il pensait jouir en paix de sa suprématie musicale, ayant écrit, par condescendance pour eux, un ouvrage pour lequel il pensait leur plaire, ils ne daignaient même pas l'honorer d'un instant d'attention ! », dans TIERSOT, Julien, *Gluck, op. cit.*, p. 220.

un personnage solitaire, ou tout du moins qui installe une distance avec le monde qui l'entoure. La relation amoureuse qui unit Orfeo et Euridice n'existe qu'à travers le point de vue de l'amant, et elle apparaît bien moins réelle que psychologique et émotionnelle. Dans *Écho et Narcisse*, Gluck s'intéresse à des systèmes de dépendances affectives sans même avoir besoin de faire se rencontrer les personnages. Gluck construit des entités affectivement dépendantes mais surtout autonomes puisqu'elles vivent une relation commandée par l'action intérieure, donc personnelle, bien plus que par l'action extérieure, c'est-à-dire sociale. Et puisque le travail sur les psychologies des personnages se substitue à celui de l'action, les règles d'unité qui concernent l'action sont désormais appliquées au traitement psychologique des personnages. Si le parcours décrit par les émotions devient le fil conducteur du drame, ce parcours doit respecter les règles d'unité en se contentant de présenter un seul combat psychologique. Gluck se consacre alors aux seules émotions des deux amants Écho et Narcisse. Pour se faire, il installe une hiérarchie entre les styles utilisés. Les deux héros ont accès à l'écriture tragique et racée des dernières œuvres « réformées » pendant que les autres personnages doivent se contenter de l'écriture italienne. Par cette peinture des caractères, Gluck crée une hiérarchie sociale dépassée, à l'opposé des combats idéologiques des deux Iphigénie.

Après dix-sept années passées à rejeter l'écriture de l'*opera seria*, Gluck semble de nouveau favorable à des concessions. Il réintègre l'art de la sensualité mélodique italienne : « Les gluckistes reprochaient aux musiciens italiens de faire de l'opéra un concert : *Écho et Narcisse* n'est guère autre chose. Certains morceaux semblent même parfois affecter des formes italiennes assez déplacées dans un tel milieu⁹⁴. » L'écriture italienne sera destinée aux personnages secondaires censés divertir, séduire et relancer régulièrement l'énergie lasse du drame. Les Nymphes Églé et Aglaé ainsi que le rôle de l'Amour utilisent un langage

⁹⁴ SAËNS, Camille ; TIERSOT, Julien, *op. cit.*, p. XXXIV. La présence de la musique « autonome », dans *Écho et Narcisse* – le concert remplaçant le drame – demande à être confrontée à la question de la musique pure. L'autonomie dont parlent Tiersot et Saint-Saëns ne correspondrait-elle pas à l'incapacité de la musique à représenter quoi que ce soit ? Plus précisément, la musique italienne ne renverrait-elle pas davantage à un ensemble de codes échangés entre l'interprète et le public qu'à un langage capable de soutenir en lui-même le déroulement d'un drame ? Dès lors, la présence ou l'absence de texte ne semble pas constituer un élément indispensable pour l'émancipation de la musique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La musique pure telle que l'on peut la concevoir dans ses capacités dramatiques ne peut même émerger dans le drame « réformé » qu'avec le soutien du livret. Le texte n'est pas une aliénation pour la musique, il en est son révélateur. Le soin avec lequel les contemporains de Gluck ont souligné l'ascendant du compositeur sur ses librettistes montre d'ailleurs à quel point la musique de Gluck tend à utiliser le texte dans le but de déployer au mieux ses qualités intrinsèques. Le travail sur la danse en est une autre manifestation. Cette volonté de refuser le divertissement au profit de la pantomime signale à quel point Gluck considère que la musique n'a d'autres fonctions que de soutenir un drame. Il serait même d'une certaine manière contre-nature de vouloir employer cet art en dehors d'un cadre sémantique.

divertissant afin de mieux trancher avec la douleur sérieuse d'Écho. Les suivantes d'Armide ne sont pas très loin. Cynire, lui, tente d'être convaincant, et à mi-chemin entre le langage des Nymphes et celui des deux rôles principaux, il s'accomplit à travers la vitalité de l'écriture italienne, diversifiée et changeante. Dans l'échange avec Écho lors de la scène 3 de l'acte I, Cynire se veut rassurant et apaisant, utilisant des formules plaisantes et aimables. Plus tard, conciliant, il s'aligne sur le langage d'Écho avec laquelle il dialogue. Enfin, convaincant dans son air concertant « Dissipe ce mortel effroi » à la fin de l'acte III, Cynire s'exprime dans le langage aristocratique de l'*opera seria* observé à la lumière de l'écriture dite « réformée »⁹⁵. Cynire assure donc les communications et se définit comme un médiateur bien plus que comme un confident⁹⁶. En ce sens, l'utilisation du langage italien relève de la stratégie plutôt que de la concession décorative⁹⁷. Il est alors envisagé dans la multiplicité de propositions que l'écriture italienne offre. D'ailleurs, dans son travail sur l'emprunt, Gluck pioche à la fois dans les pièces divertissantes, comme *La Danza* (1755) et dans les drames sérieux, comme *Il Rè pastore* (1756). Et dans les deux cas, il est étonnant de constater à quel point la sensualité italienne se transforme en consolation au contact du drame gluckiste français.

Seuls Écho et Narcisse bénéficient d'un langage personnel, dans la mesure où ils sont assimilés à l'énergie des œuvres tragiques parisiennes. Pour autant, les deux amants possèdent des écritures différentes l'une de l'autre, et la progression de l'œuvre jouera d'ailleurs en permanence sur la perception de cette opposition des deux types d'écriture. Narcisse semble refuser en bloc le langage italien, ignorant ainsi toute communication avec l'extérieur. C'est justement par ce déni qu'il parvient à construire un langage vaillant et sensible. En cela, Narcisse se rapproche d'Oreste⁹⁸, notamment dans son air « Le calme rentre dans mon cœur ! ». Gluck pousse la voix jusque dans ses retranchements, limitant la courbe mélodique à une phrase désincarnée. On ne saurait pourtant dire à quel point la ligne vocale est sensible et

⁹⁵ Pour Saint-Saëns et Tiersot, il s'agit d'ailleurs du seul air de Cynire qui vaille le détour : « Il en est un, au troisième acte, où la voix concerte avec les instruments (deux bassons, un cor, alto et violoncelle solo) presque dans le même esprit que certains airs de Mozart, dont nous n'avons pas à discuter ici les mérites, mais dont les formes ne sont vraiment pas trop bien adaptées au génie de Gluck. », *ibid.*, p. XXXIV.

⁹⁶ De Jaucourt note d'ailleurs : « Un seul berger fait une églogue ; souvent l'églogue en admet deux : un troisième y peut avoir place en qualité de juge des deux autres. », dans JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Églogue » *op. cit.*, p. 427.

⁹⁷ Jeremy Hayes dans son article consacré à *Écho et Narcisse* mentionne que Gluck fait preuve de perspicacité psychologique. Il est vrai que Gluck tente de rompre l'inertie du livret et de broser une peinture dynamique et précise des personnages. Dans HAYES, Jeremy, « *Écho et Narcisse* », *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie éd., Londres : Macmillan, 1997, vol. 2/4, p. 6-8.

⁹⁸ Alfred Einstein compare les deux héros en mentionnant que Narcisse n'accuse pas les traits d'un berger langoureux et ressemble, aveuglé par la folie, à Oreste. Cf. EINSTEIN, Alfred, *Gluck*, trad. de l'allemand par Eric Blom, Londres : J.M. Dent and sons, 1964 (éd. orig. 1936), p. 172.

pathétique, tant l'orchestre soutient la vie rythmique interdite à la voix. Narcisse, de la même façon, se désintéresse de certaines conventions vocales sans pour autant être indifférent au pouvoir de sa plainte dans son air « Je ne puis m'ouvrir » (II, 4). Certes, la ligne vocale reste plus « formulée » que celle d'Oreste, mais elle s'inscrit dans une même démarche d'abandon de soi. En fin de compte, Narcisse, en refusant d'utiliser le langage italien, recherche l'expression du mutisme. Gluck s'aligne ici sur ses anciens drames, favorisant les jeux de non-dit pour un renforcement des personnalités.

Quant à Écho, elle s'inscrit dans un langage plus apaisé – ou résigné – assez proche par endroits du rôle d'Orphée. Sa première apparition dans la scène 2 de l'acte I est même troublante dans la ressemblance qu'elle établit avec le deuxième récit du chantre de la Thrace. Écho repousse les Nymphes : « Nymphes ! éloignez-vous un moment de ce lieu ; / L'amitié me prévient dans les vœux que vous faites ; / Mais, par des offrandes secrètes / Je dois fléchir un autre dieu. ». Orphée souhaite également se retrouver seul : « Éloignez-vous ; ce lieu convient à ma douleur, et je veux sans témoins y répandre des pleurs. ». Les récits d'Écho et d'Orphée, courts et expressifs, laissent, tous deux, place à la danse, au moment même où l'on attend l'enchaînement avec un air. Le renoncement à prendre la parole trouve sa résonance dans l'écriture même du personnage, à la recherche d'un langage simple et dépouillé.

Chacun des deux personnages principaux suit son propre cheminement interne. Pour Écho, François-Auguste Gevaert écrit qu'il s'opère une « belle gradation dramatique qui se poursuit d'un bout à l'autre du rôle. Les accents ingénus des strophes initiales deviennent plus touchants dans la mélancolique cantilène “Ah ! s'il s'était laissé surprendre”, et s'exaltent jusqu'à la désespérance dans l'air final du Ier acte, pour s'idéaliser enfin dans l'expression d'une résignation extatique, quand la nymphe infortunée sent les approches de la mort⁹⁹. » Le nœud central de la progression du personnage se situe à la fin de l'acte I où, dans l'exaltation d'un final calqué sur les ficelles de celui de l'acte V d'*Armide*, Écho renonce à la vie. Alors, le deuxième acte, privé d'action, n'est plus qu'une représentation béate et exaltée d'une douleur apaisée. La transformation du rôle de Narcisse s'effectue plus tard, à la fin de l'acte II, lorsque Cynire le ramène à la raison. La mise en place de progressions psychologiques distinctes pour une seule action émotionnelle favorise l'isolement de chacun des personnages ainsi que l'émergence d'une action intérieure « rythmique » et symétrique : le nœud du drame se situe au centre de l'acte II, au moment où les langages d'Écho et Narcisse sont les plus

⁹⁹ GEVAERT, François-Auguste, « Avant-propos », dans GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, partition chant-piano, Paris : Henry Lemoine, 1908, p. I-X, p. VIII.

éloignés l'un de l'autre. Ce centre est encadré par les nœuds propres à chacun des deux amants, c'est-à-dire la fin de l'acte I pour Écho et la fin de l'acte II pour Narcisse. Il s'opère cependant une dialectique tout au long de l'opéra qui permet à Narcisse, malgré ses discours apparemment confus et agités, de retrouver Écho. Dans la scène 4 de l'acte III, Narcisse parvient à imiter le langage de l'amante de telle sorte qu'elle puisse lui répondre sur un phénomène d'écho.

La variété des styles employés pour la peinture des personnages représente tout de même un problème dans le déroulement général du drame et dans la cohérence du langage. On a reproché à Gluck de trop aligner Écho et Narcisse sur les personnages de ses anciens ouvrages¹⁰⁰, et cette impression procède surtout du fait que chacun des styles ne possède pas l'espace suffisant pour s'affirmer et défendre sa cohérence. La nature consolatrice de l'écriture italienne est trop faible pour soutenir le drame et l'écriture tragique manque d'espace pour s'épanouir. Il n'est pas étonnant que les caractères paraissent un peu pâles et pas assez assumés.

Les choix de typologies vocales effectués par Gluck soulignent hélas certaines raideurs du livret. Le manque de mobilité des personnages est en effet alourdi par l'enfermement des psychologies dans des langages musicaux spécifiques. Paradoxalement, Gluck obtient pour chacun des personnages une couleur particulière, organisant des dialogues quand le livret ne le permet pas. C'est en cela que Gluck opère une caractérisation du genre. Bien sûr, la peinture des personnages dépend d'une pensée sur le drame, mais elle demeure avant tout le fruit d'une réflexion sur l'églogue. Il est évident que les deux personnages principaux auraient été traités de manière différente dans le cadre d'une tragédie. Gluck profite de la nature particulière du genre pour s'intéresser à une nouvelle psychologie du personnage et, à partir de là, à une caractérisation inédite et quelque part audacieuse des rapports humains.

¹⁰⁰ « Rien ne ressemble plus aux fureurs d'Oreste que celles de Narcisse, et les messes pour la mort d'Écho ne diffèrent pas infiniment de celles que nous avons entendu pour la mort d'Alceste. », dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, septembre 1779, Paris : Garnier Frères, 1877-1882, tome XII, p. 313-314, p. 314.

B. *Iphigénie en Tauride* : peinture des barbares

Sur le modèle de la division de l'action en deux catégories proposée par Sulzer dans l'article « Action » (*Belles-Lettres*) du *Supplément à l'Encyclopédie*¹⁰¹, nous pouvons différencier deux types de scènes, opposant, ou tout au moins séparant, les sphères du privé et du public. Le premier type d'action évoqué par Sulzer renvoie à la fable d'Œdipe, c'est-à-dire à un drame fondé à partir des choix opérés par les personnages. La deuxième catégorie rassemble des tableaux comme il s'en rencontre dans *Iphigénie en Tauride*, autrement dit des drames qui mettent en scène des incidents. Dans le premier cas, l'action se déroule essentiellement à partir des développements psychologiques tandis que, dans le second groupe, l'action est régie par la succession des événements extérieurs. À partir de ce schéma nous pouvons distinguer les scènes intimes favorables au déroulement de l'action intérieure, des scènes de foule susceptibles de mettre en mouvement les incidents du drame. Dans le cadre de la question posée sur l'architecture, le deuxième type de scène nous intéresse plus particulièrement car il sert, mieux que le premier schéma, l'ossature du drame.

Afin de proposer une structure solide à l'œuvre, les scènes de foule s'appuient volontiers sur un discours pittoresque et caractérisé. Dans l'œuvre de Gluck, la peinture des Scythes barbares est certainement un des exemples les plus réussis d'une caractérisation authentique et puissante. Elle se réalise essentiellement dans le deuxième tableau de l'acte I d'*Iphigénie en Tauride*, à partir, d'une part, de deux chœurs de Scythes (« Les Dieux apaisent leur courroux », I, 3 et « Il nous fallait du sang », I, 4 et 6) et, d'autre part, de pièces de ballet à la fin de la scène 4 de l'acte I. Il faut bien sûr dans un premier temps mettre en lien la présence de tels moments avec l'intérêt que porte l'époque toute entière à l'exotisme, et plus précisément à l'Orient immédiat, celui de l'empire Ottoman. Gluck s'est confronté déjà à plusieurs reprises à la turquerie au début des années 1760 lorsqu'il composait des opéras-comiques. L'attrait pour la peinture exotique correspond d'ailleurs au moment où le compositeur commence à s'intéresser à une autre peinture, à savoir celle des scènes infernales telles qu'on les trouve dans les ballets *Don Juan* (1761) et *Sémiramis* (1761), ainsi que dans les opéras *Orfeo*, *Telemaco* et *Armide*. Mais au fond, terreur et exotisme ne sont que deux représentations d'un même besoin, celui de caractériser un monde inconnu afin d'accéder à

¹⁰¹ SULZER, Johann Georg, « Action » (*Belles-Lettres*), *Supplément à l'Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 1/4, p. 156-161, p. 157.

l'émergence d'une expression intense ou pathétique. En outre, l'intérêt pour la caractérisation nécessite la présence d'une autre peinture qui s'oppose à elle. L'organisation rhétorique de deux mondes opposés au sein d'une même œuvre fait même partie des procédés dramatiques favoris de Gluck. De la même manière qu'il oppose les prêtresses aux Scythes dans *Iphigénie en Tauride*, il a opposé les nymphes aux Scythes dans *Cythère assiégée* (1759 et 1775) ou les Spartiates aux Phrygiens dans *Paride ed Elena* (1770).

Cependant, si la peinture des Scythes s'inscrit dans une tradition culturelle autant que dans un procédé couramment convoqué par le compositeur, elle n'en reste pas moins un cas étonnant dans la mesure où Gluck envisage la caractérisation à travers un regard « réaliste » particulièrement puissant. Les commentaires de l'époque ne manquent pas de souligner à quel point la musique de Gluck – et essentiellement l'orchestration¹⁰² – rend le moment non pas seulement crédible, mais absolument concret. Un siècle plus tard, Gustave Desnoiresterres note même encore : « ces jeux, ces cris, ces danses sont comme les préludes du barbare sacrifice. Des cymbales, un triangle et des tambours de basque mêlés au bruit de l'orchestre produisent un effet saisissant ; on se croit bien réellement transporté au sein d'une peuplade d'anthropophages¹⁰³. » Cependant, le terme de réaliste reste à manier avec précaution car il peut paraître anachronique. La simple consultation des mots « réel », « réaliste » ou « réalité » dans l'*Encyclopédie* permet d'ailleurs de vérifier à quel point ce concept n'entre pas dans les priorités du siècle tant l'espace qui est réservé à ces termes est réduit. Il ne s'agit pas de penser que Gluck tente ici de reproduire fidèlement les coutumes musicales du peuple Scythe, mais plutôt d'envisager que le compositeur souhaite utiliser la musique dans ce qu'elle dispose de bruit afin de créer une couleur locale. À l'article « Bruit » de l'*Encyclopédie méthodique*, on peut lire :

« Dès que les voix crient, ou que les instruments *bruisent*, l'effet musical cesse.

Delà vient la nécessité d'employer discrètement dans un orchestre les instrumens de percussion tels que la timballe, dont le son se change trop facilement en *bruit*, ou y ressemble trop.

Les cimballes sont encore plus anti-musicales. Le métal trop sonore dont elles sont composées, vibre avec tant de force qu'il ne rend que du *bruit* ; et ce *bruit* est si éclatant qu'il couvre quelquefois l'orchestre et déchire les oreilles sensibles. Je sais que dans quelques marches, il donne un caractère guerrier qui plaît à la multitude. Mais ce caractère doit être dans le rythme et dans la mélodie ; et quand des troupes défilent sur un air martial accompagné de trompettes et de timballes, bien difficiles seront

¹⁰² Cf. notamment BERLIOZ, Hector, « *Iphigénie en Tauride* », troisième article, *Critique musicale*, H. Robert Cohen et Yves Gérard éd., Paris : Buchet/Chastel, 1996, tome I/VI, p. 455-457, p. 455, article paru dans la *Gazette musicale de Paris* le 7 décembre 1834, p. 469-471.

¹⁰³ DESNOIRESTERRES, Gustave, *Gluck et Piccini*, Paris : Didier et compagnie, 2/1875 (éd. orig. 1872), p. 265.

ceux qui désireront encore d'y ajouter ces maudites cimbales, supportables tout au plus en plein air dans une marche véritable, mais assourdissantes sur nos petits théâtres.

Il en faut dire autant du triangle, dont le bruit ne peut s'allier avec aucun son et qui changeroit en supplice le plus beau morceau de musique, s'il servoit d'accompagnement. Je sais que M. Gluck l'a employé dans son premier acte d'Iphigénie en Tauride, pour donner à la danse de ses Scythes un caractère barbare. Le succès de cette nouveauté ne doit pas engager à l'imiter. Qui ne voit qu'avec ces représentations fidèles de la nature, on détruit l'art ? que si on les pousse à ce degré de ressemblance il n'y a plus de raisons pour s'arrêter en chemin ? que les instruments les plus baroques, les plus destructifs de toute musique deviendront, dans ce système, nécessaires à la représentation musicale d'une action qui se sera passée dans les lieux sauvages où ces instruments sont en usage ? qu'il faudroit ensuite donner aux acteurs des cris inarticulés au lieu de langage, des hurlemens au lieu de chants de victoire, etc, etc ?¹⁰⁴ »

L'aspect réaliste provient de l'apport d'un bruit, autrement dit d'un élément du concret dans le langage « artificiel » de la déclamation chantée. Aussi, si les prêtresses Grecques et les Scythes bénéficient du même soin apporté à la caractérisation de leur identité, la peinture des Scythes demeure à part dans la mesure où elle associe bruit et art pour la création d'un ton « réaliste » susceptible de renforcer la vraisemblance et la puissance dramatique. On peut alors se demander de quelle façon la caractérisation si intense des barbares s'intègre à l'action et permet d'accéder à un drame authentique. Par ailleurs, en établissant une séparation notoire entre la peinture du concret et l'expression de l'artificiel, on peut également se questionner sur la volonté de Gluck à proposer une orientation partielle du drame, c'est-à-dire envisagée à partir d'un parti pris. Enfin, il nous faut revenir aux composantes originelles de l'écriture gluckiste en tentant de confronter l'écriture barbare avec les besoins musicaux de la « réforme ».

« La culture barbare dans laquelle Iphigénie se trouve est un ingrédient dramatique essentiel¹⁰⁵. » Si la caractérisation des barbares se révèle essentielle dans *Iphigénie en Tauride*, c'est tout d'abord parce qu'elle accentue le principe de vraisemblance. En tentant de donner une certaine forme de « réalité » à la peinture des Scythes, Gluck permet au drame de s'incarner. C'est justement parce que le drame prend corps que la vraisemblance se trouve renforcée. En outre, le bénéfice tiré par la vraisemblance favorise le principe d'unité si

¹⁰⁴ GINGUENÉ, Pierre-Louis, « Bruit », *Encyclopédie Méthodique, Musique*, Nicolas-Étienne Framery, Pierre-Louis Ginguené et Jérôme Joseph de Momigny éd., Paris : Panckoucke, 1791-1818, vol. 1/2, p. 182-183, p. 183.

¹⁰⁵ « The barbarian culture in which Iphigénie finds herself is an essential dramatic ingredient », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 169.

fondamental à la tragédie d'une manière générale. Plus précisément, dans le cas d'*Iphigénie en Tauride*, l'unité est à envisager à l'aune du concept d'authenticité. En effet, la peinture des barbares telle qu'elle est proposée par Gluck n'appartient qu'à cet opéra-ci. Ainsi, l'ensemble de l'œuvre se retrouve autour de cette peinture affirmée, définissant en quelque sorte *Iphigénie en Tauride* comme un « opéra-Scythe ». Cette façon de rassembler l'œuvre autour d'une couleur spécifique répond aux exigences du concept d'unité et permet de créer une identité qui n'est propre qu'à cet opéra. C'est en cela que la peinture des barbares permet de rendre le drame d'*Iphigénie en Tauride* authentique. C'est d'ailleurs bien cette idée d'authenticité que Lacépède défend lorsqu'il admire la peinture enchantresse d'*Armide* :

« Voyez quelle différence de ton général M. Gluck a su mettre entre Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, et Armide, et remarquez dans ce dernier opéra, comme le ton de la musique change, lorsque la scène est transportée du royaume de Damas, dans la demeure de la magicienne Armide qui cherche à charmer Renaud, et comme dès ce moment tout offre le caractère illusoire ou enchanteur¹⁰⁶. »

Cependant, il est étonnant de constater que, bien que ces pièces caractérisées renforcent la vraisemblance du drame, elles ne font pas pour autant partie prenante du déroulement de l'action. La différence qui sépare les éléments de l'action avec les éléments nécessaires au bon fonctionnement de l'action est alors signalée par une différence de langage. L'écriture réaliste s'oppose en effet au langage plus abstrait utilisé pour la peinture des personnages ou pour l'exposition des conflits. D'ailleurs, dans la catégorisation des chœurs de Gluck proposée par Howard, l'auteur distingue quatre types de chœurs, différenciant les chœurs visuels et caractéristiques des chœurs d'action¹⁰⁷. Une comparaison avec l'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni permet d'approfondir cette idée.

Lors du final de l'acte I, Piccinni construit une scène dans laquelle les Scythes et les prêtresses de Diane chantent en alternance. Oreste et Pylade viennent d'être capturés. Les Scythes s'en réjouissent alors que les prêtresses le déplorent. L'objectif est d'obtenir un tableau qui, par l'opposition des deux camps, produit une scène de foule en action. Chacun des deux partis dispose d'une caractérisation orchestrale, motivique et même déclamatoire. L'ensemble est assez réussi. Cependant, la mise en place d'une action reste incompatible avec la caractérisation réaliste des deux groupes. Car même si Piccinni fait des efforts pour opposer

¹⁰⁶ LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 147-148.

¹⁰⁷ HOWARD, Patricia, *op. cit.*, p. 78-82.

prêtresses et Scythes, le principe d'unité exige de renoncer à une caractérisation trop affirmée au sein d'un même numéro.

Dans le cas de Gluck, puisque le chœur ne participe pas directement à l'action, il justifie sa présence dans le cadre du rite. Les chœurs des Scythes, tout comme les danses qui les accompagnent, tiennent du cérémoniel. L'aspect réaliste se trouve dès lors renforcé. En cela, le chœur gluckiste se rapproche du chœur idéal souhaité par Grimm : « S'il est contre le bon sens qu'un acteur réponde à l'autre par une chanson, avec quelle vraisemblance une assemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifester son sentiment, en chantant ensemble et en chœur le même couplet, les mêmes paroles, le même air ? » Après s'être rangé du côté du chœur religieux, il poursuit :

« Le bon goût proscriera donc les chœurs du *poème lyrique*, jusqu'à ce que l'Opéra se soit assez rapproché de la nature pour exécuter les grands tableaux et les grands mouvements avec la vérité qu'ils exigent. A ce beau moment pour les Arts, qu'on m'amène l'homme de génie qui sait la langue des passions et la science de l'harmonie, et je serai son poète, et je lui donnerai les paroles d'un chœur que personne ne pourra entendre sans frissonner¹⁰⁸. »

Le travail sur le chœur participe en réalité du même mouvement d'émancipation qui est insufflé dans le même temps au sujet de la conception du décor et des costumes, notamment par Jean-Georges Noverre et Algarotti. Ces derniers ne cessent-ils pas de prêcher pour que le costume et les décors soient les plus vraisemblables possibles ? Du Roulet, également, note : « Chaque peuple a ses mœurs, ses coutumes, son caractère propre. C'est de leur imitation parfaite que naît la parfaite illusion d'où dépend l'intérêt¹⁰⁹. » N'est-ce pas de la même manière que le renforcement d'un langage réaliste favorise l'intégration du chœur dans la scène ?

Le réalisme conduit à une peinture spécifique de l'expression. La réjouissance telle qu'elle est exprimée après l'arrestation d'Oreste et de Pylade ne peut appartenir, dans l'*Iphigénie* de Gluck, qu'aux Scythes. Par comparaison, le chœur chanté en l'honneur de Thoas dans la scène 4 de l'acte I de l'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni (« Chantons Thoas ») s'apparente à un chœur de réjouissance comme on peut en trouver en toutes occasions dans les opéras de l'époque. Piccinni confond la réjouissance des Scythes avec la mise en scène de la réjouissance dans laquelle les Scythes peuvent évoluer. Philidor commet la même erreur

¹⁰⁸ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique », *op. cit.*, p. 832.

¹⁰⁹ DU ROULET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéras*, *op. cit.*, p. 45.

dans son chœur « Jurez sur ces glaives sanglants » dans la scène 3 de l'acte I d'*Ernelinde*. En imitant le langage luxuriant des chœurs de Rameau, il ne fait que signaler la présence d'un chœur majestueux, au lieu de traiter l'expression particulière du moment. Si le spectateur peut être transporté et exalté par les chœurs de Piccinni et de Philidor, il est outragé face au plaisir éprouvé par les Scythes de Gluck. De ce fait, il n'a d'autres choix que de prendre le parti des Grecs. Dans le premier cas, le spectateur assiste à la scène, quand dans le second il est contraint d'y prendre part. De là naît le pathétique.

C'est ainsi que le terme de « barbare » prend tout son sens. Il se réalise moins comme un qualificatif relié à la notion de barbarie qu'en tant que positionnement du spectateur qui observe l'autre comme un étranger. L'article « Barbares » (*Philosophie*) extrait de l'*Encyclopédie* s'appuie sur la définition que les Grecs en ont d'abord donnée, c'est-à-dire d'un mot réservé à tout ce qui est étranger à la Grèce. Bien sûr, la notion prend en compte celle de civilisation des peuples, mais elle représente avant tout et d'une manière générale le préjugé négatif à l'égard de l'étranger¹¹⁰. De la même façon, Gluck ne se limite pas à la peinture de la barbarie des Scythes. Par l'importance accordée à l'effet réaliste, il accentue la représentation du Scythe en tant qu'étranger. Le spectateur, de fait, est associé au peuple civilisé, autrement dit aux Grecs. Et de cette complicité créée avec les Grecs naît l'empathie profonde et viscérale que l'on ressent pour Iphigénie et pour Oreste. Or, n'oublions pas qu'Oreste a également commis des actes de barbarie et qu'il n'est pourtant en aucun moment considéré comme barbare.

En concevant la peinture barbare comme le moyen d'afficher un parti pris, le drame gluckiste échappe à une forme de manichéisme. La noirceur totale de Thoas et l'innocence ostensible de la prêtresse proviennent avant tout du résultat d'une observation orientée du drame, vision qui passe par la défense du camp des Grecs. L'observation partielle de l'action se transforme en une peur fantasmée de l'étranger dont la conséquence ne peut conduire qu'à l'exagération des moyens. De ce fait, et contrairement à *Iphigénie en Aulide*, toute galanterie devient impossible. C'est ainsi que les Thoas peints par Guillard et Dubreuil ne peuvent se rencontrer. Ils ne naissent pas d'une pensée sur la psychologie du personnage, mais d'une conséquence naturelle induite par une pensée dramatique radicalement différente. Le tragique de Dubreuil part de l'impossible rencontre entre les Scythes et les Grecs quand le tragique de

¹¹⁰ L'article note même : « C'est à peu-près comme nous autres François, qui regardons comme grossier tout ce qui s'éloigne de nos usages. », dans YVON, Claude, abbé, « Barbares » (*Philosophie*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 2/17, p. 68-69, p. 68.

Guillard s'intéresse à l'oppression des Grecs par les Scythes¹¹¹. Nous ne tentons pas de défendre Thoas, il ne peut être que condamnable. Il s'agit plutôt de considérer que la démarche employée par Gluck pour soutenir les Grecs face aux Scythes ne s'établit pas à partir d'un jugement de la raison qui arbitrerait, librement, les torts de chacun. Gluck impose aux spectateurs une conception sensible et partielle des événements¹¹², exagérant – ou peignant avec force, toute la nuance est là –, au nom du sentiment, la position des deux camps¹¹³.

Ce qui reste étonnant, c'est que le sentiment d'exagération est obtenu grâce à une peinture réaliste. Il se joue alors toute la question qui est de savoir si l'imitation de la nature passe par sa reproduction exacte ou par son embellissement. Il semblerait que Gluck envisage la question à la lumière de l'idée de copie – indépendamment du problème relatif à la musique descriptive –, dans un souci de justesse. Les adversaires de Gluck semblent pourtant ne pas saisir cette relation fidèle à la nature, considérant « qu'il réussit mieux à exagérer qu'à embellir¹¹⁴ ». Ce serait donc en tentant d'imiter qu'il donnerait l'impression d'exagérer.

Derrière cette différence d'observation de la nature se joue une autre différence, à savoir celle qui sépare le « charmant » et le « sublime ». Se rapportant à Pierre Corneille, Suard note : « Ne pourroit-on pas reprocher aussi à Corneille de n'avoir pas écrit le cinquième acte de *Rodogune*, du style de *Bérénice*, et dire qu'on va à la Tragédie pour entendre des vers charmans ? Or on trouve fort peu de vers charmans dans cet acte de *Rodogune*, où il n'y en a guère que de sublimes¹¹⁵. » Le sublime se rencontre donc à la frontière des différentes

¹¹¹ Évoquant l'association du chant et du geste, Grimm note : « Mais l'idée d'associer dans le même spectacle deux manières d'imiter la nature, ne serait-elle pas essentiellement opposée au bon sens et au vrai goût ? Ne serait-ce pas là une barbarie digne de ces temps gothiques où le devant d'un tableau était exécuté en relief, où l'on barbouillait une belle statue pour lui faire des yeux noirs ou des cheveux châains ? », dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, « Poème lyrique », *op. cit.*, p. 834. La barbarie se réalise bien dans la coexistence de deux évocations de la nature, l'une réaliste, l'autre sublimée, autrement dit dans l'observation des deux camps à partir d'un seul point de vue partiel.

¹¹² Pour *Iphigénie en Aulide* déjà, on peut lire à propos de l'air d'Agamemnon « Peuvent-ils ordonner » (I, 3) : « dans cet instant, les Spectateurs ont tous les entrailles d'Agamemnon. », dans Non signé, « Lettre à Madame la marquise de ***, dans ses terres près de Mantes, sur l'opéra d'*Iphigénie* », Genève : s.n., 1774, p. 10, lettre écrite à Paris, le 17 avril 1774, et reproduite dans LESURE, François, *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, Genève : Minkoff, 1984, tome II, p. 29-59, p. 38. L'expression sensible s'accompagne d'une identification du spectateur auprès de certains personnages. Cette identification participe à l'observation volontairement biaisée du drame.

¹¹³ Cette prise de position peut expliquer, du moins en partie, la différence des positions affichées par Guimond de la Touche et Guillard : « Guimond de La Touche avait brillamment orchestré les tirades d'une héroïne engagée dans des combats reconnaissables, mais les tentatives louables de ses successeurs, Guillard et Dubreuil, affichent trop de complaisance à critiquer la tyrannie, trop de compassion à plaindre la victime, trop de zèle à vanter la nature. », dans MARCHAL-NINOSQUE, France, *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 61.

¹¹⁴ MARMONTEL, Jean-François, « Essai sur les révolutions de la musique, en France », *MR*, p. 153-190, p. 188.

¹¹⁵ SUARD, Jean Baptiste Antoine, « Réponse de l'anonyme de Vaugirard, à M. le Chevalier Gluck », 23 octobre 1777, *op. cit.*, p. 304.

positions tenues face à l'imitation de la nature. Il se situe quelque part entre fidélité de représentation et exagération des expressions. Plus précisément, le sublime de Gluck est celui qui « peint la vérité, mais en un sujet noble : il la peint toute entière dans sa cause et dans son effet : il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité¹¹⁶. »

Cela dit, le ton « réaliste » reste bien sûr à considérer dans la limite de la « réforme ». Il nous faut observer que la peinture des barbares demeure asservie aux principes d'articulations générés par l'architecture globale. Comparons, pour nous en convaincre, les deux derniers chœurs des prêtresses à la fin de la scène 1 de l'acte I (« Ô songe affreux ! » et « Quand verrons-nous tarir nos pleurs ! », *Iphigénie en Tauride*), avec les deux chœurs barbares nommés plus haut. Bien que les deux peuples demeurent clairement opposés l'un à l'autre, ils ne répondent pas moins à une même pensée dramatique. La caractérisation de chacun des deux camps est pensée à partir de la « réforme ».

Les deux chœurs de prêtresses tentent de s'approcher au plus près du fantasme du chœur antique grec. Hymniques, austères, ressassant un dactyle solennel et prétentieux, limitant enfin les courbes mélodiques à des lignes recto-tono ou chromatiques, les chœurs des prêtresses servent autant l'expression de la désolation que la peinture du peuple Grec. En termes de construction, ils s'élaborent sur un jeu d'articulations assez précis, et ce malgré une apparente linéarité d'écriture. Nous prendrons le premier chœur pour exemple¹¹⁷. Il pourrait être divisé en trois sections ABA'. Les sections périphériques servent de phrases principales. Construites sur un chromatisme descendant, elles semblent issues d'une pièce sacrée baroque. La ressemblance entre le début du chœur et l'incipit du « *Gratias agimus tibi* » du *Gloria* RV 589 d'Antonio Vivaldi est même frappante.

La première phrase, énonciatrice, privilégie la formulation de la phrase à celle de la cadence. La dernière phrase, conclusive, préfère en revanche « compresser » l'espace de la phrase pour s'étendre au moment de la cadence :

¹¹⁶ JAUCOURT, Louis de, chevalier, « Sublime » (*Art oratoire, poésie, rhétorique*), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., vol. 15/17, p. 566-570, p. 566. Cependant, Jaucourt poursuit : « C'est un extraordinaire merveilleux dans le discours, qui frappe, ravit, transporte l'âme, et lui donne une haute opinion d'elle-même. » Le chevalier semble se rapprocher tout à coup du charmant, ce qui prouve bien la complexité de la question.

¹¹⁷ Le second air des prêtresses affirme le langage mis en place dans le premier air, faisant de l'écriture chromatique l'expression sophistiquée de la douleur grecque. La forme, plus simple, s'organise en une structure AA'.

Lent

301

Soprano I

O son-ge af- freux! nuit ef- froy - a- ble! O dou- leur! ô mor- tel ef- froi!

Soprano II

O son-ge af- freux! nuit ef- froy - a- ble! O dou- leur! ô mor- tel ef- froi!

Lent

313

Soprano I

Entends nos cris, ô Ciel! a- pai- se toi, ô Ciel! a- pai- se toi.

Soprano II

Entends nos cris, ô Ciel! a- pai- se toi, ô Ciel! a- pai- se toi.

Exemple musical n°12 : Phrases « A » et « A' » du chœur de prêtresses « Ô songe affreux ! » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 1, p. 54-55, mesures 301 à 308 ; p. 55, mesures 312 à 318)

La section centrale (« Ton courroux est-il implacable ? ») sert de nœud. Elle s'inscrit en opposition avec les deux phrases « A¹¹⁸ » et « A' ». Elle place la voix d'alto au-dessus de celle des sopranos, et rompt la linéarité du chromatisme pour l'extension de l'accord de dominante de *ré* mineur au sein duquel Gluck fait émerger le VIème degré, ou plus exactement l'accord napolitain de la dominante (*cf.* exemple musical n°13). On voit ici un recours à l'écriture italienne. L'emploi de la couleur du napolitain est en effet un vestige de l'opéra de Pergolèse ou de Leo.

¹¹⁸ Nous utilisons ici les majuscules car nous souhaitons attirer l'attention sur le fait que les phrases tiennent lieu de structure.

Lent
Rém 309

Soprano I
Ton cour - roux est - il im - pla - ca - ble ?

Soprano II
Ton cour - roux est - il im - pla - ca - ble ?

Réduction d'orchestre

V VI (napolitain de le dominante) V

Exemple musical n°13 : Phrases centrale du chœur de prêtresses « Ô songe affreux ! » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 1, p. 55, mesures 307 à 311)

Mais c'est essentiellement l'installation d'un temps réparti entre linéarité et suspension qui répond le plus aux codes italiens. Par exemple, dans l'*aria da capo* « *Non a la mia speranza* » de Flavio dans *L'Innocenza giustificata* (1755), l'organisation d'un discours autour de trois sections suspensives signalées répond on ne peut mieux aux usages de l'*opera seria*. L'affirmation du premier motif tout d'abord s'inscrit sur une pédale de tonique. Puis, la fin du deuxième motif, secondaire, mais nécessaire pour l'appel de la cadence, déroule une vocalise sur un balancement harmonique entre la tonique et la dominante (« *È languido plendir* »). L'alternance est plus amorcée qu'affirmée, mais elle est clairement perceptible. Enfin, la section précédant la cadence finale de la partie « A » de l'air déroule un lent et savoureux cycle des quintes totalement consacré à l'autorité de la voix (« *È languido plendir* »). L'installation de zones suspendues quasi rhétoriques se retrouve dans l'intégralité des œuvres « réformées » à la différence qu'elles choisissent d'autres outils musicaux. L'exaltation de l'accord de dominante est, parmi ces procédés, celui qui retient le plus les faveurs de Gluck. Les carrures s'ouvrent et se referment par l'accord de dominante. L'intérieur de la phrase s'intéresse aux degrés qui lui sont conjoints, avec une préférence pour le rapport chromatique. L'ensemble consiste en une broderie harmonique autour de l'accord de dominante.

Ainsi, même si Gluck tente d'habiller le chœur dans la perspective de retrouver quelque chose de l'ordre de la noblesse du théâtre grec, il gère l'ensemble des directions du

numéro à partir d'une structure générale profondément dépendante de son langage de compositeur d'opéra.

Le premier chœur des Scythes, « Les dieux apaisent leur courroux », sert, comme les chœurs des prêtresses, la peinture du peuple en scène. Cette dernière s'accomplit tout d'abord, comme nous l'avons remarqué, par l'orchestration riche et colorée. L'écriture motivique elle-même renvoie ni plus ni moins à la turquerie¹¹⁹. Cela dit, là aussi, la barbarie se réalise par des procédés purement gluckistes, à savoir la prise en charge de la pensée formelle. Gluck impose une régularité apparente, organisant son chœur en des carrures d'une précision infaillible : une ritournelle orchestrale de huit mesures, deux sections vocales de huit mesures puis une dernière section vocale de dix mesures. Le découpage interne de la ritournelle et de sa reprise lors de la première section vocale est cependant moins régulier. Si la ligne vocale se découpe en deux incisives de quatre mesures, l'orchestre qui l'accompagne lui superpose une division en cinq et trois mesures. Par ailleurs, Gluck présente certes un discours articulé, mais en fin de compte peu structuré. En dehors de la ritournelle, la notion de retour est rejetée, et la ligne vocale ignore la noble virilité du dactyle. En leur refusant l'accès à la forme digne de ce nom, Gluck continue de faire des Scythes des barbares, c'est-à-dire ceux qui ne peuvent prononcer. Il n'est dès lors pas étonnant que Thoas bénéficie du même traitement formel puisqu'il est lui-même un Scythe. De cette façon, Gluck relie les Scythes à l'obscurantisme et fait d'eux des esclaves, incapables d'accéder à la liberté puisqu'enfermés dans leurs rituels sauvages¹²⁰.

De la même manière que du Roulet abandonnait, dans la scène d'arrivée de Clytemnestre et d'Iphigénie proposée par Algarotti, l'idée d'un chœur unique pour un dédoublement de l'expression, Gluck partage la peinture du barbare en deux volets. Après le premier chœur « Les dieux apaisent leur courroux » qui sert la présentation des Scythes, un second chœur « Il nous fallait du sang » observe le peuple à travers le rite de la prière. Dès lors, le dactyle retrouve sa place, et la forme se réapproprie l'usage du retour. En dehors du premier motif qui se diffuse sur l'ensemble du chœur comme la marque d'une certaine pauvreté mélodique ou d'une rudesse d'expression, le retour est pensé avant tout à partir de la présence de sections ressemblantes que l'on pourrait nommer « orbite ». Le chœur se divise

¹¹⁹ L'incipit est même assez proche de celui de la marche *Alla Turca* de la *Sonate pour piano en la majeur* Kv 331 de Mozart.

¹²⁰ La description de Thoas ne peut être mieux réalisée que par ces vers prononcés par Aze'ma à l'égard d'Assur, ministre on ne peut plus proche du Roi de la Tauride : « Ambitieux, esclave, et tiran tour à tour », dans VOLTAIRE, *Sémiramis*, Paris : Le Mercier, 1749, p. 50, II, 1.

en quatre phrases. Les deux premières (« Il nous fallait du sang » et « Sous le couteau sacré »), principales et énonciatrices, présentent un jeu intéressant de va-et-vient autour des tonalités de *ré* majeur et de *si* mineur¹²¹. Succèdent ensuite une zone d'appel de la cadence (« Offrons leur sang en sacrifice »), puis une section cadentielle (« c'est un encens »). Sur cette première structure se découpe une autre forme, plus intéressante, construite très symétriquement autour de sections « orbites ». Les sections orbites se distinguent par une pensée circulaire et suspensive :

Allegro

15

Ténor I
les Dieux nous ont eux - mê - me a - me - né les vic - ti - mes,

Ténor II
les Dieux nous ont eux - mê - me a - me - né les vic - ti - mes,

Basse
les Dieux nous ont eux - mê - me a - me - né les vic - ti - mes,

Animé

33

Soprano
p il a tué sa mère.

Alto
p il a tué sa mère.

Ténor
p il a tué sa mère.

Basse
p il a tué sa mère.

¹²¹ Ces deux tons sont d'ailleurs intimement liés aux deux personnages les plus antinomiques : *si* mineur pour Thoas, et *ré* majeur pour Oreste.

Allegro

Violon I
Violon II
Alto
Violoncelle

Exemple musical n°14 : Sections « orbite » du chœur des Scythes « Il nous fallait du sang » (GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Tauride*, SW, scène I, 4, p. 91-92, mesures 15 à 18 ; p. 93, mesures 22 à 25 ; p. 94-95, mesures 31 à 34)

Or, à partir de la prise en compte de ces sections, on obtient le schéma suivant :

Structure générale	Phrase « A »			Phrase « B »		Appel de cadence	Section cadentielle
	Énonciation	Orbite	Cadence	Orbite	Cadence		
Sections internes							
Nombre de mesures	8	4	4	4	4	4	8

Tableau n°5 : Structure du chœur des Scythes : « Il nous fallait du sang » (*Iphigénie en Tauride*, I, 4) : fonction de la section « orbite »

Les chœurs des Scythes, tout comme ceux des prêtresses, répondent avant tout aux exigences de la « réforme ». L'obtention d'une peinture caractérisée dépend certes des effets d'orchestration et des choix motiviques, mais elle ne peut se réaliser qu'à partir d'une pensée de la forme et de l'harmonie intimement gluckiste. C'est à partir d'une part de structures formelles dont Gluck connaît les potentiels d'énergie, d'autre part des formules harmoniques dont il comprend les capacités à organiser le déroulement du temps dramatique, qu'il parvient à construire une structure suffisamment intense et malléable pour recevoir des types de caractérisation très variés.

Nous pouvons avancer qu'en dehors de l'effet de mode, la peinture de l'exotisme contribue à l'émergence de la « réforme ». En tant qu'élément de caractérisation, elle permet le renforcement de l'unité et de la vraisemblance dramatique. La tentative d'accéder à un langage aussi « réaliste » que possible rend compte du souhait de rassembler une œuvre entière autour d'une même couleur. De cette façon, l'ouvrage n'est pas seulement unitaire, il est également unique et authentique. Par ailleurs, la peinture plus spécifiquement barbare renforce le souhait de faire de l'opéra « réformé » un drame pathétique et sensible. Le spectateur, contraint de participer à l'action, observe le conflit d'un point de vue partial. Dès lors, l'excès représenté n'est pas celui de l'esthétique baroque ou de l'esprit rococo, mais celui qui permet d'accéder à l'expression des sentiments. Le passage de la rhétorique des passions à l'expression des sentiments ne s'accomplit pas ici par une autre représentation de l'émotion mais par une mise en scène qui oblige le spectateur à observer la passion à travers l'empathie pour le personnage, plutôt qu'à partir de l'admiration pour le chanteur. Dès lors, l'intensité dégagée par l'interprète devient celle ressentie par le spectateur. Le sentiment est là. Cette peinture du réalisme n'est présente que pour rappeler qu'elle n'existe qu'à travers le regard déformé de l'homme et que de cette exagération dépendra le sublime. Pour autant, la peinture réaliste reste très contrainte au système musical gluckiste. Pour exister, le discours barbare doit être justifié par la « réforme ».

Au terme de cette étude, notons que la caractérisation, comme nous l'avons montré, n'est pas à observer du point de vue de l'aspiration à préciser l'objet. Elle répond plutôt à la tentative d'éliminer ce qui sert la représentation de la chose afin de caractériser – autrement dit de définir – l'essence même de l'objet peint¹²². De cette manière, la caractérisation bénéficie à l'architecture du drame, c'est-à-dire à la construction d'un édifice solide, unique, et dont la forme finale sert les fonctions de ce pour quoi il a été conçu. La caractérisation s'inscrit dès lors, tout comme la symétrie, dans la démarche de redéfinition, puisqu'elle ne

¹²² À cet égard, il est intéressant de remarquer comme Lacépède a régulièrement recours à l'architecture pour exprimer l'intérêt qu'il porte au fait que la tragédie mise en musique soit « caractérisée ». « Ainsi qu'un bâtiment fasse le plus grand honneur à son architecte, non-seulement dans chacune de ses faces, toutes les parties que l'on peut voir à-la-fois, doivent se ressembler assez pour qu'on les juge faites les unes pour les autres, et cependant être assez différentes pour offrir la variété la plus agréable ; non-seulement les diverses faces, regardées ensuite comme des portions particulières, doivent se ressembler et différer les unes des autres en certains points, ainsi que les parties qui les composent ; mais encore faut-il que le bâtiment considéré en son entier, ou, pour mieux dire, que toutes les parties qu'il présente apprennent par leur caractère, leur décoration, leur grandeur, etc., si le bâtiment est le palais d'un roi, ou la demeure d'un sujet ; s'il est destiné à loger des guerriers, ou à servir de sanctuaire aux ministres de la justice ? », dans LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *op. cit.*, vol. 1/2, p. 154-155.

cherche pas à établir de nouveaux codes, mais plutôt à se fonder sur des idéaux esthétiques. Dans sa traduction de *l'Essai sur l'opéra* de Algarotti, Chastellux note : « il est assez dangereux de sortir des règles prescrites. La mélodie est comme la vertu, qui consiste dans un point de perfection hors duquel le trop et le trop peu viennent échouer. Il n'appartient qu'au génie seul de se permettre des licences, et d'en faire naître des beautés inattendues¹²³. » Si Chastellux – tout comme Algarotti d'ailleurs – conseille de ne pas rechercher l'originalité et de maintenir son art dans le cadre des règles prescrites, il reconnaît par ailleurs que la supériorité d'un ouvrage provient bel et bien du génie. Or, la « réforme » ne tente-t-elle pas, à sa manière, de se maintenir sous l'autorité de procédés musicaux qui ont fait leur preuve, tout en laissant le soin au génie d'intervenir comme bon lui semble sur l'écriture musicale ? Gluck exalte en cela l'esprit des Lumières. En effet, si l'homme du XVIII^e siècle considère que le génie demeure du domaine de la nature, c'est-à-dire de l'insondable, il soutient également que l'érudition est indispensable au développement de ce même génie¹²⁴. Autrement dit, l'homme accède au génie après s'être élevé par la connaissance, mais peut-être aussi et surtout après avoir vécu l'expérience sensible.

Le travail sur l'architecture n'est au fond qu'une des manifestations de cette pensée de l'idéal. En d'autres termes, l'architecture n'est plus exaltée pour ce qu'elle est concrètement. L'évolution de l'article « Architecture » entre *l'Encyclopédie* et le *Supplément à l'Encyclopédie* illustre d'ailleurs bien l'émergence du « romantisme » sur le « classicisme ». Le passage de Rameau à Gluck suit lui aussi les mêmes directions que l'évolution proposée par l'article. Rushton souligne la différence des manières d'appropriation de la forme dont

¹²³ ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'opéra*, trad. de l'italien par François-Jean de Beauvoir, marquis de Chastellux, Pise ; Paris : Ruault, 1773 (éd. orig. 1755 [Venise] et 1763 [Livourne]), p. 40. Chastellux propose une digression par rapport au texte original. Nous relevons donc le paragraphe d'Algarotti dans son ensemble afin de mesurer à quel point la pensée de Chastellux se situe entre appropriation et digression. Nous soulignons dans le texte de Navarre la section qui correspond à la citation de Chastellux. « Mais ce n'est pas ces défauts, si graves soient-ils, d'où surgissent les plus grands désordres dans la composition des airs. Il convient de remonter plus loin pour trouver l'origine du mal. Le principal désordre, ainsi qu'en jugent les vrais maîtres, se situe dans l'invention et le traitement du thème de l'air. On recherche rarement une démarche naturelle de la mélodie, ni son adéquation au sentiment des paroles qu'elle recouvre. Les formules autour desquelles elle tourne et revient sans cesse n'aboutissent pas à un centre commun, à un point d'unité. La première préoccupation des compositeurs n'est pas de toucher le cœur ou d'échauffer l'imagination de l'auditeur, mais de flatter les oreilles, de les séduire, de les surprendre. Pour atteindre ce but, sortir des règles, prodiguer des passages de virtuosité, répéter les paroles sans fin et les mélanger à leur aise sont les trois moyens principaux qu'ils mettent en œuvre. La première chose (à réaliser) recèle bien des dangers, si l'on considère le bon effet de la mélodie, car la faire se mouvoir dans le milieu (de la voix) requiert une grande force. Si l'on veut faire usage des aigus dans la musique, que ce soit à la façon des couleurs vives d'un tableau. », dans ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'Opéra en musique*, trad. de l'italien par Jean-Philippe Navarre, Paris : les Éditions du Cerf, 1998 (éd. orig. 1755-1764), p. 109-111.

¹²⁴ « il était généralement entendu que les règles formaient une base solide au-dessus de laquelle le génie pouvait s'élever ; au-dessous, l'incompétence ne pouvait que patauger », dans HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p. 172.

témoignent les partitions de Rameau puis de Gluck, « le premier livrant à ses propres intentions ce que Gluck utilise pour une fin dramatique¹²⁵. » La conception de la forme par Rameau correspond, en effet, à la nature fonctionnelle de l'architecture de Blondel, tandis que l'utilisation dramatique de la structure par Gluck renvoie à l'intégration de l'architecture aux beaux-arts par Sulzer. Une nouvelle fois nous devons nous limiter au fait que le principe d'architecture tend à ne pas se réaliser à travers des techniques compositionnelles préétablies. Certes Gluck utilise des procédés musicaux récurrents, mais ils proviennent moins d'un besoin d'assimiler certains traits d'écriture à certaines situations dramatiques que d'une conception unitaire de l'écriture musicale. L'unité musicale n'est pour autant en aucun cas une restriction. Elle est même une certaine forme de reconnaissance faite à la musique dans la mesure où cette unité fait désormais partie des principes d'unité qui régissent la tragédie. L'unité pensée comme principe, c'est-à-dire comme point de départ, devient le générateur de possibilités infinies. Autrement dit, la variété ne peut exister qu'à partir du moment où elle est justifiée par l'unité. Dans le même ordre d'idée, c'est parce que la « réforme » s'appuie sur le principe d'architecture que la mobilité devient accessible. Chaque mouvement, chaque action peut se permettre de s'inscrire dans une recherche de dynamique puisqu'il est assuré par la solidité de l'architecture.

¹²⁵ « the former indulging for its own sake what Gluck uses for a dramatic end », dans RUSHTON, Julian, *op. cit.*, p. 15.

Conclusion

Gluck : le génie attendu ?

« Gluck est bien le musicien que les Philosophes attendaient, celui qui accomplit leurs espérances. (...) Le génie apparaît ici comme celui qui répond à une attente, qui donne forme à des aspirations déjà existantes, mais encore confuses¹. » Raphaële Coronat-Faure confirme et précise : « [Gluck] réalise la synthèse de leurs conceptions, sachant les adapter à la musique tout en respectant une certaine continuité² ». En effet, Gluck n'est-il pas l'artiste que Denis Diderot espère lorsqu'il écrit : « Qu'il se montre, cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique³. » ? N'est-il pas également celui que Voltaire recherche lorsqu'il note : « Il est à souhaiter qu'il s'élève quelque génie assez fort pour corriger la Nation de cet abus, et pour donner à un Spectacle, devenu nécessaire, la dignité et les mœurs qui lui manquent⁴. » ?

La « réforme » de Gluck répond aux besoins de l'époque. Elle est même une émanation des caractéristiques esthétiques de son temps avant que d'être une réponse faite à l'ancien opéra. La « réforme », en tant que produit de la pensée dramatique de la fin du XVIII^e siècle, peut dès lors s'envisager autrement que dans un schéma qui l'oppose à l'opéra baroque, et plus spécialement à celui de Métastase. Autrement dit, la « réforme » de Gluck ne constitue pas en soi une forme de progrès. Elle est davantage une réactualisation du genre lyrique. Comme Laurine Quetin le note : « [la "réforme"] doit-elle recouper celle [la question] de progrès ? Gluck a-t-il mieux réussi dans le domaine lyrique que Métastase ou a-t-il abordé le problème de la création lyrique de manière différente⁵ ? »

Le fait que les premiers auditeurs de la « réforme » aient eu l'impression d'être en face d'un opéra atemporel confirme d'ailleurs que l'opéra gluckiste n'est pas à percevoir selon l'idée de progrès :

¹ SNYDERS, Georges, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Vrin, 1968, p. 152.

² CORONAT-FAURE, Raphaële, *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes, 1750-1774*, Paris : Honoré Champion, 2001, p. 150.

³ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel (1757)*, dans *Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris : Robert Laffont, 1996, tome IV, p. 1131-1190, p. 1182.

⁴ VOLTAIRE, « Opéra », *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, Londres : s.n., 1749, p. 159-171, p. 165.

⁵ QUETIN, Laurine, p. 14.

« On peut assurer, par exemple, que les représentations d'*Alceste* produiront dans cent ans les effets qu'elles produisent aujourd'hui, si l'exécution n'en est point altérée, parce que le Compositeur a pris ses bases dans la nature, qui ne varie point, et qu'il a assez d'énergie et de fécondité, pour donner à ses personnages et aux situations les différens accens qui leur conviennent⁶. »

C'est alors un paradoxe étonnant qui fait se rencontrer écriture contemporaine et expression universelle. La « réforme » gluckiste cherche à toucher l'Homme dans ce qu'il a d'universel en prenant le parti d'inscrire son langage dans son époque.

Gluck répond aux nouvelles attentes du public. Le XVIII^e siècle voit le développement de la musique amateur et avec lui le refus d'une musique sophistiquée et codée. Le public souhaite désormais un art plus immédiat et expressif. Si Carl Philipp Emanuel Bach répond mieux qu'aucun autre compositeur aux attentes d'une sensibilité nordique, Gluck parvient de son côté à satisfaire musicalement la manifestation parisienne de cette sensibilité, ou tout au moins une partie de cette sensibilité :

« Dans le dernier quart du siècle, on assiste à un double mouvement : d'une part, pour certains le plaisir est remplacé par l'émotion ; il s'agit avant tout de *toucher* les spectateurs, de les ravir aux choses terrestres, de faire résonner leur sensibilité. Les tenants de cette tendance combattent l'idée de plaisir-agrément et soutiennent Gluck. Mais d'autre part, le plaisir revient en force avec cette fois une acceptation plus nettement sensuelle et ses défenseurs aident à la reconnaissance de la musique instrumentale. En d'autres termes, vers les années soixante-dix, au nom du plaisir-agrément on est anti-gluckiste et on défend Piccinni, mais au nom du plaisir des sens on défend symphonies et sonates⁷. »

La question de l'interprétation est à mettre en lien avec celle des attentes du public. Les relations houleuses avec les interprètes que nous n'avons pas évoquées témoignent des résistances de la part des chanteurs parisiens. Cependant, ces résistances s'accompagnent également d'une acceptation de ces réprimandes. Si Gluck ne révolutionne pas à proprement parler l'art du chant en France, il donne aux interprètes les moyens d'envisager l'avenir du chant autrement que dans un héritage qui remonte d'une certaine manière à Jean-Baptiste Lully.

Les solutions formulées par Gluck conviennent au public tout comme aux interprètes car elles dépassent le cadre des attributions accordées à la musique. Entre les transports ressentis par Julie de Lespinasse et les critiques qui s'excusent de commenter les opéras de

⁶ Non signé, « Annonce de la reprise de l'opéra d'*Alceste* », *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck [MR]*, abbé Gaspard Michel Leblond, Naples, Paris : Bailly, 1781, p. 482-483.

⁷ CANNONE, Belinda, *Philosophies de la musique (1752-1789)*, Paris : Klincksieck, 1990, p. 160-161.

Gluck avec enthousiasme et chaleur⁸, on ne saurait trop rappeler à quel point l'intensité expressive de la musique transcende l'art lui-même. Au lendemain de la première d'*Iphigénie en Tauride*, la *Correspondance littéraire* ne note-t-elle pas : « Je ne sais si c'est là du chant, mais peut-être beaucoup mieux⁹. » ? La musique accède à d'autres sphères et acquiert une importance inconnue. La *Correspondance littéraire* ironise sur le fait qu'il est plus aventureux de parler de Gluck que de politique en société¹⁰, et un demi-siècle plus tard, Hector Berlioz fait de Gluck son « pontife¹¹ ». La musique, sacralisée¹², n'est pas sacrifiée au drame, elle est le drame elle-même.

Universalité multiple

Ces aspects du génie nous rappellent que l'universalité de Gluck se trouve dans la capacité à répondre à une multiplicité d'attentes à partir d'une seule et même écriture. Il y a une distance entre la nature malléable de ce drame et les impressions d'austérité et de rigidité qu'on lui porte.

Musicalement, l'universalité s'effectue par la facilité avec laquelle Gluck parvient à percevoir les qualités de chacune des écoles nationales comme des outils dramatiques¹³. Gluck change le sens des outils musicaux et leur attribue un sens plus noble, passant de la rhétorique musicale à l'expression dramatique. Les emprunts que Gluck fait à l'*opera seria*, à

⁸ Non signé, « Lettre sur *Iphigénie en Tauride*, de M. le chevalier Gluck », *MR*, p. 432-435, lettre insérée dans le *Mercure de France*, le 15 juin 1779.

⁹ GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, mai 1779, Paris : Furne, 1830, tome X, p. 187-189, p. 188.

¹⁰ « Depuis quinze jours on ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'ame de tous nos soupers ; et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. À une question de politique, on vous répond par un trait d'harmonie ; à une réflexion morale, par la ritournelle d'une ariette ; et si vous essayez de rappeler l'intérêt que produit telle pièce de Racine ou de Voltaire, pour toute réponse on vous fait remarquer l'effet de l'orchestre dans le beau récitatif d'Agamemnon. », dans *Correspondance littéraire, op. cit.*, avril 1774, tome VIII, p. 320-324, p. 320.

¹¹ BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, Pierre Citron éd., Paris : Flammarion, 1991 (éd. orig. 1870), p. 94.

¹² « la musique de Gluck est mieux en accord avec la sensibilité qui s'est développée progressivement depuis le début du siècle et qui privilégie l'émotion sur le plaisir. », dans CANNONE, Belinda, *Philosophies de la musique (1752-1789)*, Paris : Klincksieck, 1990, p. 140. On peut se demander si le passage du plaisir à l'émotion n'est pas à l'origine d'une prise au sérieux de l'expression, et par-là même d'une conception sacrée du drame.

¹³ Le travail sur l'universalité nous a cependant conduit à mettre de côté un certain nombre d'éléments qui nous intéressent. Nous avons choisi notre propos sur un petit nombre d'exemples tirés des opéras « réformés » ainsi que sur un nombre réduit de textes littéraires pour plus de lisibilité. Cependant, le travail entrepris a été réalisé à partir d'une lecture plus large des partitions et des écrits.

Par ailleurs, il resterait encore un travail intéressant à fournir autour de la question de chacun des paramètres musicaux, plus précisément l'écriture vocale, l'orchestration, le chœur, l'écriture mélodique et l'harmonie. La danse et le divertissement ont de même été peu évoqués, ne trouvant que peu leur place dans la direction que nous nous étions fixé. Enfin, il nous intéresserait d'envisager davantage Gluck dans une filiation française, en amont comme en aval de ses compositions.

l'opéra-comique ou bien encore aux ballets, en sont les manifestations les plus frappantes. De même, la technique de l'arrangement – du drame « réformé » viennois au drame « réformé » parisien – prouve la capacité visionnaire de Gluck à distinguer ce qui, dans sa musique, est de l'ordre de la musique universelle de ce qui est de l'ordre du code national.

L'universalité s'accomplit également par la rencontre avec les autres arts. Concrètement, Gluck s'inscrit dans une démarche européenne qui vise à redéfinir le drame lyrique à partir d'une nouvelle collaboration entre les différents artistes. À une échelle plus esthétique, Gluck entre en contact avec les autres arts en se servant des grands principes comme autant de vecteurs de composition. La simplicité, la noblesse, le naturel dont tous les artistes – néoclassiques – se réclament permettent à Gluck de remettre en cause l'écriture musicale autrement qu'à partir d'une réflexion purement technique. De cette manière, la « réforme » se détache des codes rhétoriques associés aux techniques compositionnelles pour s'approprier des principes certes abstraits mais en lien avec une nouvelle recherche de la sensibilité.

L'architecture enfin demeure moins un principe explicitement défendu par les Lumières qu'un élément structurel du style néoclassique autour duquel Gluck semble graviter. Ce jeu intéressant qui utilise l'art du solide pour atteindre une mobilité du drame ne dépend pas d'une quête d'universalité mais d'un résultat universel.

L'universalité se trouve enfin dans ce qui permet à l'œuvre de Gluck de se maintenir dans le XIX^e siècle tout en disparaissant pourtant physiquement de la scène lyrique. Quelle preuve de la malléabilité du drame « réformé » peut-on avancer autre que l'attitude des romantiques qui, après avoir exclu les opéras gluckistes sous la Monarchie de juillet, les réinvestit sous les espèces de la création, voire plus tardivement de la re-création. Le cas de Berlioz en est la plus belle illustration. Après une concentration massive d'articles écrits sur Gluck jusqu'en 1835, le compositeur intègre le réformateur dans ses compositions. Puis, comme un dernier hommage, les reprises d'*Orphée* et d'*Alceste* respectivement données en 1859 et 1861 nous rappellent la capacité de l'œuvre de Gluck à se renouveler inlassablement, ranimant en permanence l'universalité de l'Homme.

Sources et Bibliographie

I. SOURCES MUSICALES

A. Œuvres de Gluck

1. Édition monumentale
2. Autres éditions citées

B. Autres œuvres musicales

II. SOURCES LITTÉRAIRES

A. Écrits de Gluck

B. Traités musicaux

C. Écrits sur la musique

D. Dictionnaires et encyclopédies

E. Périodiques et récits de voyage

F. Ouvrages et manifestes esthétiques et dramatiques

III. BIBLIOGRAPHIE

A. Ressources numériques

B. Bibliographie

Sources et Bibliographie¹

I. SOURCES MUSICALES

A. Œuvres de Gluck

1. Édition monumentale

GLUCK, Christoph Willibald, *Sämtliche Werke*, Rudolf Gerber et Gerhard Croll éd., Cassel : Bärenreiter, 1951–, 41 vols. publiés

- I, Musikdramen
 - *Orfeo ed Euridice* (1762), Anna Amalia Abert et Ludwig Finscher éd., 1963, vol. I, 1
 - *Iphigénie en Aulide* (1774), Marius Flothuis éd., 1987-1989, vol. I, 5a/b
 - *Orphée et Euridice* (1774), Ludwig Finscher éd., 1967, vol. I, 6
 - *Alceste* (1776), Rudolf Gerber éd., 1957, vol. I, 7
 - *Armide* (1777), Klaus Hortschansky éd., 1987-1991, vol. I, 8a/b
 - *Iphigénie en Tauride* (1779), Gerhard Croll éd., 1973, vol. I, 9
 - *Écho et Narcisse* (1779), Rudolf Gerber éd., 1953, vol. I, 10
- II, Tanzdramen
 - *Don Juan* (1761), *Sémiramis* (1765), Richard Engländer éd., 1966, vol. II, 1
- III, Italienische Opere serie und Opernserenaden
 - *La Danza* (1755), Gerhard Croll éd., 1969, vol. III, 18
 - *Antigono* (1756), Irene Brandenburg éd., 2007, vol. III, 20
- IV, Französische komische Opern
 - *L'Île de Merlin* ou *Le Monde renversé* (1758), Günter Hausswald éd., 1956, vol. IV, 1
 - *Le Cadi dupé* (1761), Daniela Philippi éd., 1999, vol. IV, 6
 - *L'Arbre enchanté* (1775), Bruce Alan Brown éd., 2010, vol. IV, 11
- VII, Supplement
 - *Libretti*, Klaus Hortschansky éd., 1995 (éd. orig. 1990), vol. VII, 1

¹ Nous nous limitons aux partitions, articles et ouvrages abordés tout au long du texte ou qui ont accompagné de très près la réalisation de la rédaction. Par ailleurs, nous ne mentionnons pas les périodiques de l'époque.

2. Autres éditions citées

GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, François-Auguste Gevaert éd., partition chant-piano, Paris : Henry Lemoine, 1908

GLUCK, Christoph Willibald, *Écho et Narcisse*, Camille Saint-Saëns ; Julien Tiersot et Fanny Pelletanéd. , partition complète, Paris : Durand, 1902

GLUCK, Christoph Willibald, *Iphigénie en Aulide*, partition chant et piano, Cassel : Bärenreiter, 1987

GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice*, Paris : Lemarchand, 1774

B. Autres partitions citées

BACH, Johann Christian, *Amadis de Gaule*, partition complète, Paris : Sieber, 1780

LULLY, Jean-Baptiste, *Armide*, partition complète, Paris : Christophe Ballard, 1686

PHILIDOR, François-André Danican, *Ernelinde*, partition complète, Paris : l'auteur, La Chevadière, 1770

PICCINNI, Niccolò, *Iphigénie en Tauride*, partition complète, Paris : le suisse de Noailles, Castaud, 1781

PICCINNI, Niccolò, *Roland*, partition complète, Paris : l'auteur, La Chevadière, 1778

QUINAULT, Philippe, *Armide*, livret, Paris : Pierre Ribou, 4/1713 (éd. orig. 1686)

II. SOURCES LITTÉRAIRES

A. Écrits de Gluck

GLUCK, Christoph Willibald, *Lettres autographes*, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, VM BOB-20558, vol. 44 (Givre-Gossec), d'après le catalogue A. Bloch-Michel, p. 27 à 70

GLUCK, Christoph Willibald, *The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, Hedwig et Erich Hermann Mueller von Asow éd., trad. de l'allemand par Stewart Thomson, New York : St Martin's Press, 1962

B. Traités musicaux

BACH, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, trad. de l'allemand par Béatrice Berstel, Paris : CNRS Éditions, 2002 (éd. orig. 1762), vol. 2

BACH, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, trad. de l'allemand par Dennis Collins, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 2/2009 (éd. orig. 1753), vol. 1

MANCINI, Giambattista, *Réflexions pratiques sur le chant figuré*, trad. de l'italien par Joseph Mathias Gérard de Rayneval, Paris : du Pont, 1796 (éd. orig. Milan, 1776)

QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin : Chretien Frederic Voss, 1752

C. Écrits sur la musique

ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'opéra*, trad. de l'italien par François-Jean de Beauvoir, marquis de Chastellux, Pise, Paris : Ruault, 1773 (éd. orig. 1755 [Venise] et 1763 [Livourne])

ALGAROTTI, Francesco, *Essai sur l'Opéra en musique*, éd. et trad. de l'italien par Jean-Philippe Navarre éd., Paris : Les Éditions du Cerf, 1998 (éd. orig. 1755-1764)

Anonyme, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples, Paris : Duchesne, Lambert, 1756

ARNAUD, François, abbé ; SUARD, Jean Baptiste Antoine éd., *Variétés littéraires ou recueil de pièces, tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts*, Paris : Lacombe, 1768, tome III

CHABANON, Michel Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785

CHASTELLUX, François-Jean de Beauvoir, marquis de, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye, Paris : Merlin, 1765

DU ROULLET, François-Louis Gand le Bland, *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam : Esprit, 1776

GARCIN, Laurent, *Traité du mélo-drame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris : Vallat-la-Chapelle, 1772

GOUDAR, Ange, *Le Brigandage de la musique italienne*, Venise : s.n., 1777

GRÉTRY, André Ernest Modeste, *Mémoires ou essais sur la musique*, Bruxelles : Librairie-Imprimerie de la cour, 1829 (éd. orig. 1789), 3 vols

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Écrits sur la musique*, trad. de l'allemand par Brigitte Hébert et Alain Montandon, Lausanne : l'Âge d'homme, 1985

LA JONCHÈRE, Vénard de, *Théâtre lyrique*, Paris : Barbou, Veuve Duchesne, Jombert, 1772, 2 vols

LABORDE, Jean Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Onfroy, 1780, 4 vols

LACÉPÈDE, Bernard Germain Étienne de La Ville, comte de, *La Poétique de la musique*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1785, 2 vols

LE PILEUR d'APLIGNY, Charles, *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*, Paris : Demonville, Saugrain, Le Pileur d'Apligny, 1779

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à M. Burney* (1776) et *Fragmens d'observations sur l'Alceste de Gluck* (éd. 1778), Paris : Gallimard, 1995, Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. 433-457

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, Paris : Gallimard, 1995 (éd. orig. 1753), Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. 289-328

D. Dictionnaires et encyclopédies

BURNEY, Charles, *A general history of music*, Londres : Payne and son, Robson and Clark, Robinson, 1776-1789

DIDEROT, Denis ; D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, 17 vols

FRAMERY, Nicolas-Étienne ; GINGUENÉ, Pierre-Louis ; MOMIGNY, Jérôme-Joseph de éd., *Encyclopédie Méthodique, Musique*, Paris : Panckoucke, 1791-1818, 2 vols

PANCKOUCKE, Charles-Joseph ; ROBINET, Jean-Baptiste-René éd., *Supplément à l'Encyclopédie*, Amsterdam : Rey, 1776-1777, 4 vols

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris : Veuve Duchesne, 1768

E. Périodiques et récits de voyage

BROSSES, Charles de, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1858, 2 vols.

BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, éd. et trad. de l'anglais par Michel Noiray, Paris : Flammarion, 1992 (éd. orig. 1771-1773)

LEBLOND, Gaspard Michel, abbé, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Naples, Paris : Bailly, 1781

LESURE, François, *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, Genève : Minkoff, 1984, 2 vols

F. Ouvrages et manifestes esthétiques et dramatiques

ANGIOLINI, Gasparo, *Le Festin de pierre, ballet pantomime*, [argument], Vienne : Jean Thomas Trattner, 1761, reproduit dans HORTSCHANSKY, Klaus éd., *Libretti*, dans *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Cassel : Bärenreiter, 1995 (éd. orig. 1990), vol. VII/1, p. 171-175

[ANGIOLINI, Gasparo], *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Vienne : Jean-Thomas de Trattner, 1765, reproduit dans HORTSCHANSKY, Klaus éd., *Libretti*, dans *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Cassel : Bärenreiter, 1995 (éd. orig. 1990), vol. VII/1, p. 185-200

[ANGIOLINI, Gasparo], *Sémiramis*, programme du ballet pour la première représentation du 31 janvier 1765, Vienne : Jean-Thomas de Trattner, 1765, reproduit dans HORTSCHANSKY, Klaus éd., *Libretti*, dans *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Cassel : Bärenreiter, 1995 (éd. orig. 1990), vol. VII/1, p. 181-183

CHOUARD, Pierre-Jean-Baptiste, dit Desforges, *Lettre critique, sur la tragédie de Sémiramis*, s.l. : s.n., s.d.

D'ALEMBERT, Jean le Rond, Discours préliminaire des éditeurs de 1751 et articles de l'Encyclopédie introduits par la querelle avec le Journal de Trévoux, Martine Groux éd., Paris : Honoré Champion, 1999 (éd. orig. 1751)

DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), dans *Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris : Robert Laffont, 1996, tome IV, p. 1131-1190

DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel* (1757), dans *Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris : Robert Laffont, 1996, tome IV, p. 1081-1127

DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau* (1761-), dans *Œuvres*, Laurent Versini éd. Paris : Laffont, 1994, tome II, p. 623-695

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris : Robert Laffont, 1996 (éd. orig. 1830), tome IV, p. 1377-1426

DU BOS, Jean-Baptiste, abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : Mariette, 1719, 2 vols

FAVART, Charles-Simon, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Paris : Léopold Collin, 1808

GALIANI, Ferdinando ; ÉPINAY, Louise d', *Correspondance*, Georges Dulac et Daniel Maggeti éd., Paris : Desjonquères, 1996, 5 vols

HOLBACH, Paul Henri Dietrich, baron d', *Essai sur l'art de ramper, à l'usage des courtisans*, dans GRIMM, Friedrich Melchior, baron von ; DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, décembre 1790, Paris : Buisson libraire, 1813, tome V, p. 611-619

LESSING, Gotthold Ephraïm, *Laocoon*, Hubert Damisch éd., Paris: Hermann, 1990 (éd. orig. 1766)

MARMONTEL, Jean-François, *Mémoires*, Maurice Tourneux éd., Paris : Librairie des Bibliophiles, 1891, 3 vols

NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Paris : Leopold Collin, 1807 (éd. orig. Lyon et Stuttgart, 1760)

PASCAL, Jean-Noël, *L'Autre Iphigénie, textes de Guimond de La Touche, Guillard et Favart*, Perpignan : PUP, 1997

SMITH, Adam, *Essais esthétiques*, Patrick Thierry éd., Paris : Vrin, 1997

VOLTAIRE, *Les Scythes*, Paris : Lacombe, 1767

VOLTAIRE, *Sémiramis*, Paris : Le Mercier, 1749

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris : Allia, 2005 (éd. orig. 1755)

III. BIBLIOGRAPHIE

A. Ressources électroniques

Gallica, bibliothèque numérique : gallica.bnf.fr

Grove music online : <http://www.oxfordmusiconline.com>

Internet archive : archive.org

JSTOR [*Journal storage*] : <http://www.jstor.org>

RILM [Répertoire international de littérature musicale] : <http://www.rilm.org>

B. Bibliographie

Alceste, Avant-scène opéra, n°256, Paris : Premières loges, 2010

ANGERMÜLLER, Rudolph, « Reformideen von Du Roullet und Beaumarchais als Opernlibrettisten », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Klaus Hortschansky éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 286-324

BARA, Olivier ; RAMAUT Alban éd., *Généalogies du romantisme musical français*, Paris : Vrin, 2012

BAUMAN, Thomas ; MCCLYMONDS, Marita Petzoldt éd., *Opera and the Enlightenment*, Cambridge : University press, 1995

BERLIOZ, Hector, *À travers chants*, Paris : Calmann Lévy, 1898 (éd. orig. 1862)

- BERLIOZ, Hector, *Critique Musicale*, H. Robert Cohen et Yves Gérard éd., Paris : Buchet, Chastel, 1996-2008, 6 vols
- BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, Pierre Citron éd., Paris : Flammarion, 1991 (éd. orig. 1870)
- BRANGER, Jean-Christophe ; GIROUD, Vincent éd., *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, Saint-Étienne : PUSE, 2008
- BRANGER, Jean-Christophe ; GIROUD, Vincent éd., *Présence du XVIII^e siècle dans l'opéra français du XIX^e siècle d'Adam à Massenet*, Saint-Étienne : PUSE, 2011
- BRAUNBEHRENS, Volkmar, *Salieri dans l'ombre de Mozart*, Paris : JC Lattès, 1990
- BRICQUEVILLE, Eugène, *Le Livret d'opéra français de Lully à Gluck (1672-1779)*, Paris : Schott, 1887
- BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French theatre in Vienna*, Oxford : Clarendon Press, 1991
- CALELLA, Michele, « La Virtuosité italienne et la tragédie lyrique : polémiques et réformes », *Défense et illustration de la virtuosité*, Anne Penesco éd., Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 113-122
- CANNONE, Belinda, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, Paris : PUF, 1998
- CANNONE, Belinda, *Philosophies de la musique (1752-1789)*, Paris : Klincksieck, 1990
- CERNUSCHI, Alain, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, Paris : Honoré Champion, 2000
- CHARLTON, David, *Opera in the age of Rousseau*, Cambridge : Cambridge University Press, 2012
- CHEGAI, Andrea, « Une médiation difficile, l'opéra métastasien et l'opéra français dans les écrits de Calzabigi et dans la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Andrea Fabiano éd., Paris : CNRS éditions, 2005, p. 229-241
- COLAS, Damien ; PROFIO, Alessandro di éd., *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe*, Wavre : Mardaga, 2009, 2 vols
- CORONAT-Faure, Raphaële, *La Critique musicale au temps des Encyclopédistes, 1750-1774*, Paris : Honoré Champion, 2001
- CUMMING, Julie E., « Gluck's Iphigenia operas : sources and strategies » *Opera and the enlightenment*, Thomas Bauman et Marita Petzoldt Mc Clymonds éd., Cambridge : University Press, 1995, p. 217-240
- DAHLAUS, Carl, « Ethos und Pathos in Glucks Iphigénie auf Tauris », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Klaus Hortschansky éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 255-272

- DASSAS, Frédéric ; JOBERT, Barthélémy éd., *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Paris : Cité de la musique, 2003
- DESNOIRESTERRES, Gustave, *Gluck et Piccinni*, Paris : Didier et compagnie, 2/1875 (éd. orig. 1872)
- DIDIER, Béatrice, *Le Livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford : Voltaire foundation, 2013
- DIDIER, Béatrice, *La Musique des Lumières*, Paris : PUF, 1985
- DIDIER, Béatrice, « Orphée et les furies : Rousseau critique dramatique de Gluck », *Échos de France et d'Italie, liber amicorum Yves Gérard*, Marie-Claire Mussat et Jean Mongrédien éd., Paris : Buchet, Chastel, 1997, p. 21-29
- DURAND-SENDRAIL, Béatrice, *Écrits sur la musique*, Paris : JC Lattès, 1987
- DUKAS, Paul, « Théâtre de l'Opéra-Comique : *Orphée*, opéra en trois actes de Gluck », *La Revue hebdomadaire*, mars 1896, 5^{ème} année, tome 46, p. 621-629
- EINSTEIN, Alfred, *Gluck*, Londres : Dent, 1964 (éd. orig. 1936)
- FABIANO, Andrea éd., *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris : CNRS éditions, 2005
- FEND, Michael, « Der Fehlschlag von Glucks *Echo et Narcisse* und die Probleme einer „musikalischen Erkloge“ », *D'un opéra l'autre : hommage à Jean Mongrédien*, Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1996, p. 31-43
- GIRAUD, Yves, « Iphigénie entre Racine et du Roulet », *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence ; Marseille : Université de Provence, Laffitte, 1982, p. 163-184
- GLIKSOHN, Jean-Michel, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris : PUF, 1985
- HEARTZ, Daniel, « Diderot et le Théâtre lyrique : “le nouveau stile” proposé par Le Neveu de Rameau », *Revue de musicologie*, n°2, tome 64, 1978, p. 229-252
- HEARTZ, Daniel, « From Garrick to Gluck : the Reform of Theatre and Opera in mid-Eighteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association*, n°94, 1967-1968, p. 111-127
- HEARTZ, Daniel, *Music in European capitals : the galant style, 1720-1780*, New York, Londres : W. W. Norton et Company, 2003
- HONOUR, Hugh, *Le Néo-classicisme*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, librairie générale française : Paris, 1998 (éd. orig. 1968)
- HOPKINSON, Cecil, *A bibliography of the printed works of C. W. von Gluck 1714-1787*, New-York : Broude, 1967 (éd. orig. 1959)

- HORTSCHANSKY, Klaus éd, *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989
- HORTSCHANSKY, Klaus, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Cologne : Arno Volk, 1973
- HOWARD, Patricia, *Christoph Willibald Gluck a guide to research, second edition*, New-York, Londres : Routledge, 2003
- HOWARD, Patricia, *Gluck and the birth of modern Opera*, London : Barrie and Rockliff, 1963
- HOWARD, Patricia, « Orfeo and Orphée », *The musical times*, octobre 1967, n°1496, vol. 108, p. 892-895
- Iphigénie en Tauride, Avant-scène opéra*, n°62, Paris : Premières loges, avril 1984
- KUNZE, Stefan, « Christoph Willibald Gluck, oder : die “Natur” des musikalischen Dramas, Versuch einer Orientierung », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Klaus Hortschansky éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 390-418
- JAM, Jean-Louis, « Une Querelle de mots, la « Querelle des Bouffons » dans quelques dictionnaires du XVIIIème siècle », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Andrea Fabiano éd., Paris : CNRS éditions, 2005, p. 173-183
- JULLIEN, Adolphe, *La Cour et l'opéra sous Louis XVI*, Paris : Didier et compagnie, 1878
- KAUFMANN, Harald, « Orpheus zwischen Form und Ausdruck », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Klaus Hortschansky éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 154-171
- KERMAN, Joseph, *Opéra et drame*, trad. de l'allemand par Jacques Michon et Béatrice Berthier-Lemoine, Paris : Aubier, 1988 (éd. orig. 1952)
- KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'Opéra Français de Corneille à Rousseau*, Paris : Minerve, 1991
- KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une familière étrangeté*, Paris : Fayard, 2004
- LA LAURENCIE, Lionel de, *Orphée de Gluck*, Paris : Mellottée, 1925
- LE MOËL, Sylvie ; QUETIN, Laurine, « Jean-Georges Noverre (1727-1810), Un artiste européen au siècle des Lumières », *Musicorum*, n°10, Tours : Université François-Rabelais, 2011
- LE MOËL, Sylvie ; QUETIN, Laurine, « Les Lumières et la culture musicale européenne, C. W. Gluck », *Musicorum*, n°9, Tours : Université François-Rabelais, 2011
- LEIBOVITZ, René, *Histoire de l'opéra*, Paris : Buchet/Chastel, 1987 (éd. orig. 1957)
- MARCHAL-NINOSQUE, France, *La Culture de Diderot*, Paris : Honoré Champion, 1999

MARCHAL-NINOSQUE, France, *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris : Honoré Champion, 2005

MARCHAL-NINOSQUE, France, « Mourir ou ne pas mourir sur la scène française du XVIII^e siècle », *Travaux de littérature, Les Écrivains devant la mort*, Laurent Versini éd., n°25, Genève : Droz, Paris : Érudit, 2012, p. 267-277

MARCHAL-NINOSQUE, France, « L'opéra et la tragédie devant la légende de Sémiramis au XVIII^e siècle », *Le livre du monde, Le monde des livres*, Mélanges en l'honneur de François Moureau, Gérard Ferreyrolles éd., Paris : PUPS, 2012, p. 217-230

MOINDROT, Isabelle, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, Paris : Fayard, 1993

MÜLLER-BLATTAU, Joseph, « Gluck und Racine », *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, dans Klaus Hortschansky éd., *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 83-97

MUSSAT, Marie-Claire ; MONGREDIEN, Jean éd., *Echos de France et d'Italie, liber amicorum Yves Gérard*, Paris : Buchet, Chastel, 1997

NOIRAY, Michel, « Inertie sociale et dynamique de la musique de 1740 à 1770 », *La Musique : du théorique au politique*, Hugues Dufour et Joël-Marie Fauquet éd., Paris : Klincksieck, 1991, p. 211-218

NOIRAY, Michel, « L'opéra *seria* de Hændel à Mozart : réflexions préalables à une analyse du répertoire », *Musurgia*, 1997, vol. IV, n°4, p. 29-39

NOIRAY, Michel, « Postface, Le son et le sentiment » dans SMITH, Adam, *Essais esthétiques*, Patrick Thierry éd., Paris : Vrin, 1997, p. 123-138

NOIRAY, Michel, « The pre-revolutionary origins of "Terrorisme musical" », *Music as social and cultural practice*, Melania Bucciarelli et Berta Joncus éd., Woodbridge : Boydell Press, 2007, p. 294-311

L'Opéra au XVIII^e siècle, Aix-en-Provence ; Marseille : Université de Provence, Laffitte, 1982

Orphée, Avant-Scène Opéra, n°192, Paris : Premières loges, 1999

PELLET, Alphonse, *Essai sur l'opéra en France depuis Lully jusqu'à nos jours*, Nîmes : Roger et Laporte, 1874

PICARD, Timothée, « Les figures lyriques d'Orphée (ou la représentation allégorique que l'opéra s'offre de lui-même). Étude du mythe d'Orphée dans les opéras du XVII^e et XVIII^e siècle », *Musiques d'Orphée*, Danièle Pistone éd., Pierre Brunel, PUF : Paris, 1999, p. 63-88

PICARD, Timothée, *Gluck*, Arles : Acte Sud, 2007

POT, Olivier, appareil critique sur « Lettre à Burney et Fragmens d'observations sur l'*Alceste* de Gluck, Extrait d'une réponse du petit faiseur sur l'*Orphée* de Gluck », *Écrits sur la*

musique, la langue et le théâtre, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1995, Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. CCV-CCXXXII

POT, Olivier, appareil critique sur « Lettre sur la musique française », *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1995, Bibliothèque de la Pléiade, tome V, p. XCIX-CXXXVI

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *Christoph Willibald Gluck*, Joël-Marie Fauquet éd., Paris : Fayard, 1985 (éd. orig. 1948)

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, « Deux collaborateurs italiens de Gluck », *Le Ménestrel*, 13 juillet 1928, 811, 90^{ème} année, n°28, p. 313-316

QUETIN, Laurine, *L'Opera seria de Johann Christian Bach à Mozart*, Genève : Minkoff, 2003

ROBINSON, Michael F., « The aria in opera seria, 1725-1780 », *Proceedings of the royal music association*, 1961-1962, n°88, p. 31-43

ROLE, Claude, *François-Joseph Gossec (1734-1829)*, Paris : L'Harmattan, 2000.

ROLLAND, Romain, *Musiciens d'autrefois*, Paris : Hachette, 9/1919 (éd. orig. 1908)

ROSEN, Charles, *Le Style classique*, trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris : Gallimard, 2000 (éd. orig. 1971)

« Rousseau en Musique », *Orages*, Oliviers Bara, Michael O'Dea et Pierre Saby éd., n°11, mars 2012

RUSHTON, Julian, *Music and Drama at the Académie Royale de Musique (Paris), 1774-1779*, D. Phil thesis, non publiée, 1984

SADIE, Stanley éd., *The New Grove dictionary of music and musicians*, Londres : Macmillan, 7/2001, 29 vols

SADIE, Stanley éd., *The New Grove dictionary of opera*, Londres : Macmillan, 1997, 4 vols

SAUVÉ, Georges, *Antonio Sacchini (1730-1786), Un musicien de Marie-Antoinette*, Paris : L'Harmattan, 2007

SCHENK, Erich, « Zur Aufführungspraxis des Tremolo bei Gluck », dans Klaus Hortschansky éd, *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 108-119

SNYDERS, Georges, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Vrin, 1968

TAÏEB, Patrick, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris : SFM, 2007

TARBÉ, Prosper, *La Vie et les œuvres de Jean-Baptiste Pigalle*, Paris : Veuve Renouard, 1859

TIERSOT, Julien, « Étude sur *Orphée* de Gluck », *Le Ménestrel*, 25 octobre 1896, année 62, n°43, p. 337-338

TIERSOT, Julien, *Gluck*, Paris : Félix Alcan, 4/1919 (éd. orig. 1910)

UDINE, Jean d', *Gluck*, Paris : Henri Laurens, 1930

WAEBER, Jacqueline, « L'Invention du récitatif obligé, ou comment relire la Lettre sur la musique française », La « Querelle des Bouffons », dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle, Andrea Fabiano éd., Paris : CNRS éditions, 2005, p. 187-203

WEISMANN, Wilhelm, « Der Deus ex machina in Glucks *Iphigénie en Aulis* », dans Klaus Hortschansky éd, *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 120-134

WOTQUENNE, Alfred, Catalogue thématique des œuvres de Chr. W. von Gluck, Leipzig : Bärenreiter et Härtel, 1904

Annexes

Lettre A M. D[auvergne] un des directeur de l'Opéra de Paris

A Vienne en Autriche, le premier Août 1772.

L'estime qui est vous dûe, Monsieur, et pour vos talents, certainement très-distingués, et pour l'honnêteté de votre caractère, qui m'est particulièrement connue, m'a déterminé à me charger de vous écrire, pour vous faire part que le fameux M. Gluck, si connu dans toute l'Europe, a fait un Opéra François, qu'il désireroit qui fût donné sur le Théâtre de Paris. Ce grand homme, après avoir fait plus de quarante Opéras Italiens qui ont eu le plus grand succès sur tous les Théâtre où cette Langue est admise, s'est convaincu par une lecture réfléchie des Anciens et des Modernes, et par de profondes méditations sur son Art, que les Italiens s'étoient écartés de la véritable route dans leurs compositions théâtrales ; que le genre François étoit le véritable genre dramatique musical ; que s'il n'étoit pas parvenu jusqu'ici à la perfection, c'étoit moins aux talents des Musiciens François, vraiment estimables, qu'il falloit s'en prendre, qu'aux Auteurs des Poèmes, qui, ne connoissant point la portée de l'Art musical, avoient, dans leurs compositions, préféré l'esprit au sentiment, la galanterie aux passions, et la douceur et le coloris de la versification au pathétique de style et de situation. D'après ces réflexions, ayant communiqué ses idées à un homme de beaucoup d'esprit, de talent et de goût, il en a obtenu deux Poèmes Italiens, qu'il a mis en musique. Il a fait exécuter lui-même ces deux Opéras sur les Théâtres de Parme, Milan, Naples, etc ; ils y ont eu un succès incroyable, et ont produit en Italie une révolution dans le genre. L'hiver dernier la ville de Bologne, en l'absence de M. Gluck, a fait représenter un de ces Opéras. Son succès, dans cette ville, a attiré plus de vingt mille étrangers empressés à en voir les représentations ; et de compte fait, Bologne a gagné par ce spectacle, au-delà de quatre-vingt mille ducats, environ 900 000 livres de France. De retour ici M. Gluck, éclairé par sa propre expérience, a cru s'apercevoir que la Langue Italienne, plus propre, par la répétition fréquente des voyelles, à se prêter, à ce que les Italiens appellent les passages, n'avoit pas la clarté et l'énergie de la Langue Française ; que l'avantage que nous venons d'accorder à la première étoit même destructif du véritable genre dramatique musical, dans lequel tout passage étoit disparate, ou du moins affoiblissoit l'expression. 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'étoit pas susceptible de se prêter à la grande composition musicale. Personne, sur cette matière, ne peut être juge 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 connoît enfin toutes les finesses, et surtout la prosodie, dont il est très-scrupuleux observateur. Depuis long-temps il a essayé ses talens sur les deux Langues dans différens genres, et a obtenu des succès dans une Cour où elles sont également familières, quoique la Française y soit préférée pour l'usage ; dans une Cour d'autant plus en état de juger des talens de ce genre, que les oreilles et le goût y sont continuellement exercés. Depuis ces observations, M. Gluck désiroit de pouvoir appuyer son opinion en faveur de la Langue Française sur la démonstration que produit l'expérience, lorsque le hasard a fait tomber entre ses mains la Tragédie-Opéra d'*Iphigénie en Aulide*. Il a cru trouver cet ouvrage ce qu'il cherchoit.

L'Auteur, ou, pour parler plus exactement, le rédacteur de ce Poëme me paroît avoir suivi Racine avec la plus scrupuleuse attention. C'est son Iphigénie même mise en Opéra. Pour parvenir à ce point, il a fallu qu'on abrégât l'exposition, et qu'on fît disparaître l'épisode d'Eriphile. On a introduit Calchas au premier Acte, à la place du confident Arcas ; par ce moyen l'exposition s'est trouvée en action : le sujet a été simplifié, et l'action plus resserrée, a marché plus rapidement au but. L'intérêt n'a point été altéré par ces changemens ; il m'a paru même aussi entier que dans la Tragédie de Racine. Par le retranchement de l'épisode d'Eriphile le dénouement de la pièce de ce grand homme n'ayant pu servir pour l'Opéra dont il s'agit, il y a été suppléé par un dénouement en action, qui doit faire un très-bon effet, et dont l'idée a été fournie à l'Auteur, tant par les Tragiques Grecs que par Racine lui-même, dans la préface de son Iphigénie. Tout l'ouvrage a été divisé en trois Actes, division qui me paroît la plus favorable au genre qui exige une grande rapidité d'action. On a tiré sans effort du sujet, et l'on a amené naturellement dans chaque Acte un divertissement brillant lié au sujet de manière qu'il en fait partie, en augmente l'action ou la complète. On a eu grand soin de mettre en opposition les situations et les caractères, ce qui produit une variété piquante et nécessaire pour tenir le spectateur attentif, et pour l'intéresser pendant tout le temps de la représentation. On a trouvé moyen, sans avoir recours aux machines, et sans exiger de dépenses considérables, de présenter aux yeux un spectacle noble et magnifique. Je ne crois pas qu'on ait jamais mis au Théâtre un Opéra nouveau qui demande moins de frais, et qui cependant soit plus pompeux. L'Auteur de ce Poëme, dot la représentation entière ne doit

durer au plus que deux heures et demie, y compris les divertissemens, s'est fait un devoir de se servir des pensées, et même des vers de Racine, lorsque le genre, quoique différent, 'a pu permettre. Ces vers ont été enchassés avec assez d'art, pour qu'on ne puisse pas apercevoir trop de disparité dans la totalité du style de l'ouvrage. Le sujet de l'Iphigénie en Aulide m'a paru d'autant mieux choisi, que l'Auteur, en suivant Racine, autant qu'il a été possible, s'est assuré de l'effet de son ouvrage, et que par la certitude du succès, il est amplement dédommagé de ce qu'il peut perdre du côté de l'amour-propre.

Le nom seul de M. Gluck me dispenseroit, Monsieur, de vous parler de la musique de cet Opéra, Si le plaisir qu'elle m'a fait à plusieurs répétitions, me permettoit de garder le silence. Il m' paru que ce grand homme avait épuisé toutes les ressources de l'art dans cette composition. Un chant simple, naturel, toujours guidé par l'expression la plus vraie, la plus sensible, et par la mélodie la plus flatteuse ; une variété inépuisable dans ses sujets et dans ses tours ; les plus grands effets de l'harmonie employés également dans le terrible, le pathétique et le gracieux ; un récitatif rapide, mais noble et expressif du genre ; enfin, des morceaux de notre récitatif François de la plus parfaite déclamation ; des airs dansans de la plus grande variété, d'un genre neuf et de la plus agréable fraîcheur ; des chœurs, des duo, des trio, des quatuor également expressifs, touchans et déclamés ; la prosodie de la Langue scrupuleusement observée, tout, dans cette composition, m'a paru dans notre genre ; rien ne m'y a semblé étranger aux oreilles Françaises ; mais c'est l'ouvrage du talent : partout M. Gluck est Poète et Musicien ; partout on y reconnoît l'homme de génie, et en même temps l'homme de goût : rien n'y est foible ni négligé.

Vous savez, Monsieur, que je ne suis point enthousiaste, et que dans les querelles qui se sont élevées sur la présence des genres de musique, j'ai gardé une neutralité absolue : je me flatte donc que vous ne vous préviendrez pas contre l'éloge que je vous fait ici de la musique de l'Opéra d'Iphigénie ; je suis convaincu que vous serez empressé à y applaudir ; je sais que personne ne désire plus que vous les progrès de votre Art ; vous y avez déjà beaucoup contribué par vos productions, et les applaudissemens que je vous ai vu donner à ceux qui s'y distinguoient. Vous verrez donc avec plaisir, et comme homme de talent et comme bon citoyen, qu'un Étranger aussi fameux que M. Gluck, s'occupe à travailler sur notre Langue, et la venge, aux yeux de toute l'Europe, des imputations calomnieuses de nos propres Auteurs.

M. Gluck désire savoir si la Direction de l'Académie de Musique auroit assez de confiance dans ses talens pour se déterminer à donner son Opéra. Il est prêt à faire le voyage de France ; mais il veut préalablement être assuré, et que son Opéra sera représenté, et, dans

quel temps a peu près il pourra l'être. Si vous n'aviez rien de fixé pour l'hiver, le Carême ou la rentrée après Pâques, je crois que vous ne pourriez mieux faire que de lui assigner une de ces époques. M. Gluck est demandé avec beaucoup d'empressement à Naples pour le mois de Mai prochain ; il n'a voulu prendre, de ce côté, aucun engagement, et il est déterminé à faire le sacrifice des avantages qu'on lui propose, s'il peut être assuré que son Opéra sera agréé par votre Académie, à laquelle je vous prie de communiquer cette Lettre, et de me faire passer la détermination qui fixera celle de M. Gluck. Je serois bien flatté de partager avec vous, Monsieur, l'avantage de faire connoître à notre Nation tout ce qu'elle peut se promettre en faveur de sa Langue, embellie par l'[art] que vous professez. C'est dans ces sentimens que je sui, avec la plus véritable estime,

Monsieur,

Votre, etc.

P. S. Si la Direction n'avoit pas assez de confiance dans le jugement que j'ai porté des paroles de cet Opéra, je vous le ferois passer par la première occasion.

Mercur de France, octobre 1772.

Reproduit à partir de LEBLOND, Gaspard Michel, abbé, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Naples, Paris : Bailly, 1781, p. 1-7

Lettre de M. le chevalier Gluck à l'auteur du *Mercure de France*

M.

On auroit de justes reproches à me faire, et je m'en ferois moi-même de très-graves, si après avoir lu la Lettre écrite d'ici à un des Directeurs de l'Académie Royale de Musique, que vous avez insérée dans le *Mercure* d'Octobre dernier, et dont l'*Iphigénie* Opéra est l'objet ; si, dis-je, après avoir témoigné ma reconnoissance à l'Auteur de cette Lettre, des louanges qu'il lui a plu de me prodiguer, je ne m'empessois pas de déclarer que son amitié et une prévention trop favorable, sans doute, l'ont entraîné, et que je suis bien loin de me flatter de mériter les éloges qu'il me donne. Je me ferois encore un reproche plus sensible si je consentois à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'Opéra Italien dont le succès a justifié la tentative : c'est à M. de *Calzabigi* qu'en appartient le principal mérite ; et si ma musique a eu quelque éclat je crois devoir reconnoître que c'est à lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon Art. Cet auteur plein de génie et de talent, a suivi une route peu connue des Italiens dans ses Poèmes d'*Orphée*, d'*Alceste* et de *Pâris*. Ces ouvrages sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, de créer une musique énergique et touchante. 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 foibles 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. C'est la raison pour laquelle je n'emploie point les *trilles*, les *passages* ni les *cadences* que prodiguent les Italiens. Leur Langue, qui s'y prête avec facilité, n'a donc à cet égard aucun avantage pour moi ; elle en a sans doute beaucoup d'autres : mais né en Allemagne, quelque étude que j'aie pu faire de la Langue Italienne ainsi que de la Langue Française, je ne crois pas qu'il me soit permis d'apprécier les nuances délicates qui peuvent faire donner la préférence à l'une des deux, et je pense que tout étranger doit s'abstenir de juger entr'elles ; mais ce que je crois qu'il m'est permis de dire, c'est que celle qui me conviendra toujours le mieux, sera celle où le Poète me fournira le plus de moyens variés d'exprimer les passions : c'est l'avantage que j'ai cru trouver dans les paroles de l'opéra d'*Iphigénie*, dont la poésie m'a paru avoir toute l'énergie propre à m'inspirer de la bonne musique. Quoique je n'aie jamais été dans le cas

d'offrir mes ouvrages à aucun Théâtre, je ne peux savoir mauvais gré à l'Auteur de la Lettre à un des Directeurs, d'avoir proposé mon *Iphigénie* à votre Académie de Musique. J'avoue que je l'aurois produite avec plaisir à Paris, parce que par son effet, et avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, que je me proposois de consulter, nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque Langue et la caractère de chaque peuple, pû fixer le moyen que j'envisage de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales. L'étude que j'ai faites des ouvrages de ce grand homme sur la Musique, la Lettre entr'autres dans laquelle il fait l'analyse du monologue de l'Armide de Lully, prouve la sublimité de ses connoissances et la sûreté de son goût, et m'ont pénétré d'admiration. Il m'en est demeuré la persuasion intime que, s'il avoit voulu donner son application à l'exercice de cet Art, il auroit pu réaliser les effets prodigieux que l'Antiquité attribue à la Musique. Je suis charmé de trouver ici l'occasion de lui rendre publiquement ce tribut d'éloges que je crois qu'il mérite.

Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien insérer cette Lettre dans votre prochain Mercure.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Chevalier Gluck.

Mercure de France, Février 1773.

Reproduit à partir de LEBLOND, Gaspard Michel, abbé, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Naples, Paris : Bailly, 1781, p. 8-10

Table des exemples musicaux

CHAPITRE I : ADAPTATION ET « REFORME » : L'ORPHEE DE 1774 15

Exemple musical n°1 : Formules cadentielles des airs d'Orfeo « Deh placatevi con me » et d'Orphée « Laissez-vous toucher par mes pleurs » 39

Exemple musical n°2 : Première phrase des airs d'Orfeo « Che puro ciel » et d'Orphée « Quel nouveau ciel » : mélodie du hautbois et adaptation nationale de la voix 57

Exemple musical n°3 : Comparaison entre la première phrase du récitatif d'Orfeo « Numi ! barbari Numi » et celle du récitatif d'Orphée « Divinités de l'Achéron » 82

CHAPITRE II : L'EMPRUNT 93

Exemple musical n°1 : Motifs a et b de l'air de Tirsi « Che ciascun per te sospiri » 118

Exemple musical n°2 : Motif x de l'air de Tirsi « Che ciascun per te sospiri » 119

Exemple musical n°3 : Motif y de l'air de Tirsi « Che ciascun per te sospiri » 119

Exemple musical n°4 : « Faux duo » entre le cadí et Fatime dans le duo « Perfide cœur volage » 127

Exemple musical n°5 : Motif en imitation du duo « Perfide cœur volage » 128

Exemple musical n°6 : Développement libre du duo « De votre audace téméraire » en remplacement du motif en imitation du duo « Perfide cœur volage » 128

Exemple musical n°7 : Profusion des procédés pour la préparation à la cadence dans le duo « Perfide cœur volage » 131

Exemple musical n°8 : Préparation à la cadence dans le duo « De votre audace téméraire » 131

Exemple musical n°9 : Motifs principaux et caractérisation du texte dans l'air d'Iphigénie « Je t'implore et je tremble » 148

Exemple musical n°10 : Mutation des exclamations vocales entre l'aria de Berenice « Perchè, se tanti siete » et l'air d'Iphigénie « Je t'implore et je tremble » 150

Exemple musical n°11 : Motif de la pièce n°1 du ballet <i>Sémiramis</i> et sa réutilisation dans le chœur « Vengeons et la nature » dans <i>Iphigénie en Tauride</i>	164
Exemple musical n°12 : Mouvement cadentiel des basses de la pièce n°1 du ballet <i>Sémiramis</i> et sa réutilisation dans le chœur « Vengeons et la nature » dans <i>Iphigénie en Tauride</i> , lors des interventions d'Oreste	166
Exemple musical n°13 : Comparaison entre le début des tempêtes de <i>L'Île de Merlin</i> et d' <i>Iphigénie en Tauride</i>	167
Exemple musical n°14 : Nouveaux motifs créés pour renforcer l'atmosphère initiale des œuvres sources dans la tempête et le chœur « Vengeons et la nature » d' <i>Iphigénie en Tauride</i>	169
Exemple musical n°15 : Premier motif de l'air de Lubin « Du jeune objet que j'adore » dans <i>L'Arbre enchanté</i> et sa réutilisation pour l'air d'Iphigénie « Adieu, vivez pour Oreste, mon frère » dans <i>Iphigénie en Aulide</i>	174
CHAPITRE III SIMPLICITE	177
Exemple musical n°1 : Première phrase de l'air d'Armide « Les enfers ont prédit cent fois » : mélodie informative et présence du motif à l'orchestre	193
Exemple musical n°2 : Début de la deuxième phrase de l'air d'Armide « Les enfers ont prédit cent fois » : insertion des formules motiviques à la voix	193
Exemple musical n°3 : Début de la troisième phrase de l'air d'Armide « Les enfers ont prédit cent fois »	194
Exemple musical n°4 : Dernière phrase de l'air d'Armide « Les enfers ont prédit cent fois » : dynamisme orchestral et épanouissement vocal	195
Exemple musical n°5 : Caractère de la danse dans le début de l'accompagnement orchestral du duo entre Sidonie et Phénice « Qu'importe qu'un captif »	207
Exemple musical n°6 : Progression de la première phrase de Thoas dans l'air « De noirs pressentiments »	243
Exemple musical n°7 : Comparaison entre les formules mélodico-harmoniques du pont et de la section médiane de l'air de Thoas « De noirs pressentiments »	244
Exemple musical n°8 : Comparaison entre les formules utilisées pour signaler la présence d'un oracle	244
Exemple musical n°9 : Comparaison entre les phrases « b » de l'exposition et de la réexposition de l'air de Thoas « De noirs pressentiments »	248
Exemple musical n°10 : Balancement harmonique de l'orchestre à la fin de la première phrase de l'air d'Oreste « Que ces regrets touchants »	252

Exemple musical n°11 : Première phrase de l'air d'Iphigénie « Les vœux dont ce peuple m'honore »	256
Exemple musical n°12 : Rapprochement mélodique entre les airs d'Iphigénie « Les vœux dont ce peuple m'honore » (I, 5) et « Iphigénie, hélas ! » (I, 8)	259
Exemple musical n°13 : Déclamation mélodique dans l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! »	260
Exemple musical n°14 : Deuxième section de l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! »	260
Exemple musical n°15 : Organisation du rapport voix/orchestre dans le début de la deuxième section de l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! »	261
Exemple musical n°16 : Préparation et renforcement de l'interjection « Hélas ! » au début de la deuxième section de l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! »	262
Exemple musical n°17 : Épanouissement vocal dans l'air d'Iphigénie « Il faut de mon destin »	263
Exemple musical n°18 : Formules vocales cadentielles des deux sections principales de l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! »	264
Exemple musical n°19 : Expression de l'accord de tonique au premier renversement dans l'air d'Iphigénie « Iphigénie, hélas ! »	264
Exemple musical n°20 : Première phrase de l'air d'Hidraot « Je vois de près la mort qui me menace »	270
Exemple musical n°21 : Construction mélodique réduite à l'éclat de voix dans la première phrase de la dernière section de l'air d'Hidraot « Pour vous quand il vous plaît »	271
Exemple musical n°22 : La proximité avec le « cri » dans les cadences de l'air d'Hidraot « Je vois de près la mort qui me menace »	271
Exemple musical n°23 : Réductions d'orchestre de mouvements chromatiques dans l'air d'Hidraot « Je vois de près la mort qui me menace »	272
Exemple musical n°24 : Réductions d'orchestre de marches descendantes par accords de sixte au cours des trois premiers airs de la scène 2 de l'acte I	273
Exemple musical n°25 : Réductions d'orchestre des cadences réalisées à partir de l'accord de sixte augmentée dans les deux airs d'Hidraot de la scène 2 de l'acte I	274
Exemple musical n°26 : Cellule motivique de l'air d'Armide « Ah ! quelle cruauté »	279
Exemple musical n°27 : Cellule motivique de l'air d'Armide « Ah ! quelle cruauté » énoncée lors du récit qui précède l'air	280

Exemple musical n°28 : Cellule motivique de l'air d'Armide « Ah ! quelle cruauté » réduite dans la dernière section du récit qui précède l'air	280
Exemple musical n°29 : Deuxième phrase de l'air d'Iphigénie « Ah laissons là »	284
Exemple musical n°30 : Cellule motivique de l'air d'Iphigénie « Ah laissons là »	284
Exemple musical n°31 : Introduction sèche et incisive de l'air de Thoas « De tes forfaits »	285
Exemple musical n°32 : Deux versions du motif orchestral représentant les Euménides dans le monologue d'Agamemnon « Tu décides son sort »	297
Exemple musical n°33 : Réduction d'orchestre de l'articulation entre les deux sections principales du monologue d'Agamemnon « Tu décides son sort »	298
Exemple musical n°34 : Réduction d'orchestre du motif orchestral principal de la première section du monologue d'Agamemnon « Tu décides son sort », puis de sa transformation dans la deuxième section du monologue	299
Exemple musical n°35 : Évocation de la tonalité de la mineur dans le monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste »	301
Exemple musical n°36 : Sections orchestrales réflexives insérées au centre des monologues d'Agamemnon « Tu décides son sort » et de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste »	303
Exemple musical n°37 : Organisation des trois premières incises qui font suite à l'introduction du monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste »	306
Exemple musical n°38 : Organisation des deux phrases qui suivent les premières incises du monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste »	307
Exemple musical n°39 : Motif orchestral de la première section du monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste »	311
Exemple musical n°40 : Exaltation du +4/3 à la fin de la première section du monologue de Clytemnestre « Dieux puissants que j'atteste »	312
Exemple musical n°41 : Le hautbois comme relais de la voix	316
CHAPITRE IV : ARCHITECTURE	323
Exemple musical n°1 : Construction rythmique symétrique du chœur « Clytemnestre et sa fille » d' <i>Iphigénie en Aulide</i>	350

Exemple musical n°2 : Symétrie de la section développement du chœur « C'est trop faire de résistance » d' <i>Iphigénie en Aulide</i>	351
Exemple musical n°3 : Début de la section centrale de l'air d'Agamemnon « Peuvent-ils ordonner »	354
Exemple musical n°4 : Comparaison des motifs de déploration entre Écho et Narcisse et Iphigénie en Aulide	359
Exemple musical n°5 : Formules a et b de la scène « Chère compagne » d' <i>Écho et Narcisse</i>	361
Exemple musical n°6 : Activation de l'expression pathétique de la douleur dans l'air d'Aglaé « La nature interrompt ses lois » intégré à la scène « Chère compagne » d' <i>Écho et Narcisse</i>	363
Exemple musical n°7 : Accompagnement orchestral du chœur « Ô Dieu du jour » intégré à la scène « Chère compagne » d' <i>Écho et Narcisse</i>	364
Exemple musical n°8 : Formule mélodique propice à représenter l'angoisse ressentie par Armide dans le récit du songe « Un songe affreux »	373
Exemple musical n°9 : Comparaison des éclats de voix entre la fureur d'Armide (« Les enfers ont prédit cent fois ») et la détresse d'Iphigénie (« Cette nuit j'ai revu le palais de mon père »)	374
Exemple musical n°10 : Fin du récit d'Iphigénie « Cette nuit j'ai revu le palais de mon père » d' <i>Iphigénie en Tauride</i>	375
Exemple musical n°11 : Extrait de l'air d'Écho « Quel cœur plus sensible » intégré à la scène 2 de l'acte II d' <i>Écho et Narcisse</i>	383
Exemple musical n°12 : Phrases « A » et « A' » du chœur de prêtresses « Ô songe affreux ! »	397
Exemple musical n°13 : Phrases centrale du chœur de prêtresses « Ô songe affreux ! »	398
Exemple musical n°14 : Sections « orbite » du chœur des Scythes « Il nous fallait du sang »	401

Table des tableaux

CHAPITRE I : ADAPTATION ET « REFORME » : L'ORPHEE DE 1774

15

Tableau n°1 : Comparaison des structures formelles entre l'air d'Orfeo « Deh placatevi con me » (Orfeo, II, 1) et l'air d'Orphée « Laissez-vous toucher par mes pleurs » (Orphée, II, 1)	38
Tableau n°2 : Analyses comparées de l'air d'Orfeo « Che puro ciel » (Orfeo, II, 2) et de l'air d'Orphée « Quel nouveau ciel » (Orphée, II, 3)	54
Tableau n°3 : Comparaison de la scène de déploration sur le tombeau d'Eurydice entre Orfeo et Orphée	65
Tableau n°4 : Comparaison des structures de la scène échangée entre l'Amour et Orphée dans Orfeo (I, 2) et Orphée (I, 3)	67
Tableau n°5 : Découpages dramatiques de la scène des Champs-Élysées (Orphée, acte II)	74
Tableau n°6 : Comparaison entre le récit d'Orfeo « Numi ! barbari Numi » (Orfeo, I, 1.), et le récit d'Orphée « Divinités de l'Achéron » (Orphée, I, 2)	77

CHAPITRE II : L'EMPRUNT

93

Tableau n°1 : Répartition des genres selon leur rapport à la technique de l'emprunt	98
Tableau n°2 : Répartition des genres selon leur capacité à produire des emprunts	98
Tableau n°3 : Description des méthodes d'emprunts utilisées par Gluck	98
Tableau n°4 : Récapitulatif des emprunts extraits à <i>La Danza</i> pour <i>Écho et Narcisse</i>	106
Tableau n°5 : Comparaison entre les situations dramatiques des airs de <i>La Danza</i> et celles de leur réemploi dans <i>Écho et Narcisse</i>	111
Tableau n°6 : Comparaison entre les structures du duo d'Églé et Cynire « Cours, vole, de tes cris » (<i>Écho et Narcisse</i> , II, 1[1780]) et de sa « source », l'air de Tirsi « Che ciascun per te sospiri » (<i>La Danza</i> , air n°3)	120

Tableau n°7 : Comparaison des structures entre le duo d'Agamemnon et Achille « De ton audace téméraire » (*Iphigénie en Aulide*, II, 6) et sa « source », le duo entre le cadî et Fatime « Perfide cœur volage » (*Le Cadi dupé*, scène 9) 130

Tableau n°8 : Description de l'air d'Oreste : « Le calme rentre dans mon cœur ! » (*Iphigénie en Tauride*, II, 3) 160

CHAPITRE III SIMPLICITE 177

Tableau n°1 : Progression des procédés vocaux et orchestraux dans l'air d'Amide « Les enfers ont prédit cent fois » (Gluck, *Armide*, I, 1) 197

Tableau n°2 : Première phrase harmonique de l'air d'Armide « Je ne triomphe pas » (Gluck, *Armide*, I, 1) 200

Tableau n°3 : Consensus entre les différents paramètres musicaux dans l'air d'Armide « Si je dois m'engager un jour » (Gluck, *Amide*, I, 2) 203

Tableau n°4 : Description de l'air d'une Grecque : « Achille est couronné » (Gluck, *Iphigénie en Aulide*, I, 2) 231

Tableau n°5 : Comparaison de l'air d'une Nâïade : « Au temps heureux où l'on sait plaire » entre les versions de Lully et de Gluck (*Armide*, II, 4) 234

Tableau n°6 : Comparaison entre le découpage littéraire et musical de l'air d'une Bergère « On s'étonnerait moins » (Gluck, *Armide*, II, 4) 234

Tableau n°7 : Comparaison du découpage structurel de l'air d'une Bergère : « On s'étonnerait moins » entre les versions de Lully et de Gluck (*Armide*, II, 4) 235

Tableau n°8 : Description de l'air de Thoas « De noirs pressentiments » (Gluck, *Iphigénie en Tauride*, I, 2) 251

Tableau n°9 : Structure de l'air d'Iphigénie : « Les vœux dont ce peuple m'honore » (Gluck, *Iphigénie en Aulide*, I, 5) 258

Tableau n°10 : Déroulement de la scène 2 de l'acte I d'*Armide* de Gluck 269

Tableau n°11 : Déroulement de la scène 2 de l'acte I d'*Armide* de Lully 276

Tableau n°12 : Description de l'air d'Hidraot : « Je vois la mort de près qui me menace » (Gluck, *Armide*, I, 2) 277

Tableau n°13 : Description de l'air d'Armide : « La chaîne de l'hymen » (Gluck, *Armide*, I, 2) 277

Tableau n°14 : Description de l'air d'Hidraot : « Pour vous quand il vous plaît » (Gluck, *Armide*, I, 2) 278

Tableau n°15 : Parcours tonal du monologue d'Agamemnon : « Diane impitoyable » (Gluck, <i>Iphigénie en Aulide</i> , I, 1)	305
---	-----

CHAPITRE IV : ARCHITECTURE **323**

Tableau n°1 : Répartition des airs selon la fonction que l'emploi du retour leur permet d'occuper dans le drame	338
--	-----

Tableau n°2 : Structure du chœur et air des prêtresses et d'Iphigénie « Contemplez ces tristes apprêts » (<i>Iphigénie en Tauride</i> , II, 6)	341
--	-----

Tableau n°3 : Répartition des formes à ritournelle selon la fonction qu'elles occupent dans le drame	344
---	-----

Tableau n°4 : Déroulement des scènes 1 à 4 de l'acte I d' <i>Iphigénie en Aulide</i>	356
---	-----

Tableau n°5 : Structure du chœur des Scythes : « Il nous fallait du sang » (<i>Iphigénie en Tauride</i> , I, 4) : fonction de la section « orbite »	401
---	-----

Index

A

- Abert, Hermann 39, 71
Algarotti, Francesco 11, 13, 32 et n, 34 et n, 47 et n,
71n, 114 et n, 116 et n, 134n, 139 et n, 153 et n,
209n, 215, 221 et n, 223 et n, 224, 225, 227 et n,
255 et n, 300, 340, 393, 399, 403 et n
Angermüller, Rudolph 223, 329
Angiolini, Gasparo 8, 9, 11, 86n, 157n, 182, 320n
Aristote 117, 182, 220, 240
Arnaud, François, abbé 126n, 143n, 146, 153, 181,
328, 368
Arnould, Sophie 75, 253, 268

B

- Bach, Carl Philipp Emanuel 10n, 44n, 253, 377, 406
Bach, Johann Christian 236, 288
Bach, Johann Sebastian 95, 159
Baron, Michel 371
Berlioz, Hector 25n, 42, 51, 61, 208, 311n, 390n, 407,
408
Bertoni, Ferdinando 95n, 154n
Blondel, Jean-François 327, 404
Bonno, Giuseppe 103
Bricqueville, Eugène 24n, 307n
Brosses, Charles de 11n, 138, 139, 142, 144 et n, 145,
149
Brown, Bruce Alan 7, 8, 25n, 26n, 45n, 68n, 86n, 124,
171n, 174, 182 et n, 210 et n, 229, 320n
Brumoy, Pierre, père 117
Burkholder, J. Peter 93
Burney, Charles 7, 18, 19 et n, 24n, 26n, 35, 36n, 85n,
90n, 138 et n, 210, 211n, 216, 226n, 383, 384

C

- Cahusac, Louis de 30, 71n, 72
Caldara, Antonio 107
Calella, Michele 151
Calzabigi, Ranieri de' 8, 9, 15, 16n, 18, 21-23, 32, 71n,
76, 90, 222 et n, 228, 427
Cannone, Belinda 20, 26n, 28n, 29n, 30n, 36n, 48n,
59n, 125n, 180n, 406, 407n
Canova, Antonio 241, 366n
Castillon, Frédéric de 126n, 132n
Chabanon, Michel Paul Guy de 13, 20, 30, 31n, 59, 60,
72, 73, 88 et n, 89, 125n, 138, 183, 186 et n, 214,
215, 237n, 272, 273n, 306n, 310n, 329, 365n,
368n
Charlton David 25n, 51n
Chastellux, François-Jean de Beauvoir, marquis de 20,
31, 32 et n, 34n, 39-42, 47n, 114n, 136n, 139n,
153n, 154n, 184, 209n, 221n, 223 et n, 227 et n,
255n, 329, 372, 403 et n
Chegai, Andrea 16n
Chénier, André 240, 299
Choudard, Pierre-Jean-Baptiste, dit Desforges 87
Coltellini, Marco 8
Cook, Elizabeth 93
Corancez, Olivier de 27n, 85
Corneille, Pierre 395
Coronat-Faure, Raphaële 56n, 405
Croll, Gerhard 12 et n, 103, 112, 118, 148, 243, 374

D

- D'Alembert, Jean le Rond 11n, 43, 185n, 213, 366
David, Jacques-Louis 44, 84, 134n

Descartes, René	141
Desnoiresterres, Gustave	21n, 22n, 23n, 25n, 26n, 27n, 61, 68, 291n, 329, 390
Diderot, Denis	11-13, 20, 21n, 27 et n, 29n, 32, 33, 36n, 39, 40 et n, 41, 42 et n, 62n, 71n, 79, 80, 87n, 105, 111, 113, 115n, 116 et n, 117, 121, 122, 155, 171, 177, 183n, 185n, 190, 208 et n, 214 et n, 216, 220 et n, 225, 226, 251n, 307, 309-311, 313, 315, 317, 318n, 329, 331, 332, 377, 405
<i>Entretiens sur Le Fils naturel</i>	20n, 32, 33, 40n, 41, 116n, 208 et n, 220n, 225, 226, 307, 309, 317, 328, 329, 405
<i>Le Neveu de Rameau</i>	29n, 42n, 62n, 87n, 185n, 313, 315
<i>Paradoxe sur le comédien</i>	21n, 32, 42, 116, 190, 214 et n, 216, 318n, 377
Didier, Béatrice	21n, 27n, 28n, 33, 188n, 295n, 308
Du Bos, Jean-Baptiste, abbé	138, 144n
Du Roullet, François-Louis Gand le Blanc	13, 16-18, 21 et n, 22 et n, 24 et n, 31, 35, 36, 44, 59n, 66, 73 et n, 74, 84, 85, 91n, 101 et n, 102, 105, 108, 112 et n, 116n, 134n, 187n, 198n, 213-215, 222 et n, 223 et n, 224, 237, 238, 240, 254, 255, 258, 267n, 287n, 294, 300, 307, 328, 329 et n, 340, 349n, 356, 393, 399,
<i>Lettre sur les drames-opéra</i>	24, 31, 59n, 66, 73 et n, 74, 84, 85, 105, 134n, 213, 214, 222-224, 237, 238, 328, 329, 393
Dukas, Paul	6, 33, 34, 48n, 51, 60, 67n, 88
Durante, Francesco	371
Durazzo, Giacomo, comte	8 et n, 16n, 25n, 45n, 205

E

Einstein, Alfred	137n, 143, 386n
Eschyle	190
Euripide	105, 114, 190, 255

F

Fabiano, Andrea	16n, 293n
Farinelli	103
Favart, Charles-Simon	25n
Fend, Michael	102n, 111, 113n, 379
Finscher, Ludwig	15, 25n, 39, 63-68, 77, 89, 93
Floquet, Étienne Joseph	25n
Flothuis, Marius	9n, 255n
Formey, Johann Heinrich Samuel	325
Fosse, Antoine de la	105
Fribert, Giuseppe	103
Frugoni, Carlo Innocenzo	222
Füssli, Johann Heinrich	107

G

Gabrielli, Cattarina	103, 112
Galiani, Ferdinando	188n
Garcin, Laurent	140, 141 et n, 142, 145, 148n, 152, 153, 167, 184n, 318, 329n
Garrick, David	7, 371
Gerber, Rudolph	12 et n, 99n, 102n, 107, 111, 112, 244, 359
Gevaert, François-Auguste	100, 101, 102, 387
Giraud, Yves	223n, 267n
Gluck, Christoph Willibald	Épître dédicatoire d' <i>Alceste</i> 21, 198 n <i>Alceste</i> (1767) 9, 22, 24n, 26, 90, 94, 170, 177, 188, 226, 346, 378, 384 <i>Alceste</i> (1776) 9,12, 24n, 90, 91 et n, 105, 143n, 154n, 178, 187, 188 et n, 198 n, 213, 244, 245, 291n, 313, 328, 347, 349n, 357, 358, 361n, 364, 365, 380, 388n, 406, 408
<i>Antigono</i>	46, 47, 56n, 58, 60n, 95, 98, 138, 139, 150
<i>Armide</i>	9, 11n, 12, 16n, 18n, 24n, 86n, 90 et n, 91n, 95, 96, 98-101, 104, 117, 133n, 142n, 156 et n, 161, 174, 187 et n, 188 et n, 189n, 193-195, 197, 198n, 199n, 200, 203, 206, 207, 213n, 230, 231, 234, 235, 236, 268, 266-274, 277-280, 286, 287

et n, 291n, 293, 294, 307n, 316, 326n, 336, 338, 342 et n, 343 et n, 344, 346, 347, 356, 357 et n, 358, 365, 373, 374, 378, 387, 389, 392		<i>La Danza</i> 94n, 96, 97, 99, 103-106, 107 et n, 108-111, 113, 114, 116-120, 121 et n, 122, 176, 236, 386	
<i>Artaserse</i>	138	<i>La Rencontre imprévue</i>	124
<i>Cythère assiégée</i> (1759)	26n, 390	<i>La Semiramide riconosciuta</i>	86n
<i>Cythère assiégée</i> (1775)	9, 12, 178, 187, 390	<i>Le Cadi dupé</i>	124 et n, 127-135, 137, 347n
<i>Don Juan</i>	9n, 83-85, 124, 170, 320n, 389	<i>Le Cinesi</i>	94n, 103
<i>Ezio</i> (1750)	46, 47, 56n, 58, 60n, 98, 154n	<i>Le Feste d'Apollo</i>	16, 47, 94, 95, 165n
<i>Ezio</i> (1763)	60n, 95, 98	<i>Orfeo ed Euridice</i>	9, 13, 15 et n, 16 et n, 22, 25 et n, 33, 38, 39, 41, 42, 45n, 47, 51n, 54, 57, 59, 60n, 61-65, 67, 68 et n, 69-71, 74, 75, 77, 79, 82-84, 89, 90, 94, 98, 102, 117, 124, 188, 210, 228, 267, 346, 347, 379, 384, 389
<i>Écho et Narcisse</i>	9 et n, 12, 13n, 24n, 91 et n, 94, 96, 97, 99 et n, 100, 102 et n, 104, 106 et n, 107-111, 114, 116-118, 120, 154n, 230, 235, 236, 294, 337, 339, 341, 342, 344, 346, 358, 359, 361, 363-365, 378, 379, 381, 383, 384, 385 et n, 386n, 387	<i>Orphée et Euridice</i>	6n, 9, 12, 15 et n, 16, 17, 24 et n, 25n, 26 et n, 32, 33, 34 et n, 35n, 36 et n, 38, 39, 41, 44, 45, 47, 48n, 50, 51 et n, 54, 57, 61, 62 et n, 63-65, 67 et n, 68 et n, 71, 74, 75n, 76, 77n, 79n, 82, 89, 90 et n, 91, 95, 113, 154, 170, 178, 187, 226, 291, 338, 408, 427
<i>Il Parnaso confuso</i>	95	<i>Paride ed Elena</i>	8, 9, 96, 98, 154n, 174, 384, 390
<i>Il Trionfo di Clelia</i>	95	<i>Prologo</i>	93n
<i>Iphigénie en Aulide</i>	9 et n, 10 et n, 12, 15-17, 21, 31, 33, 34, 35n, 36, 68, 75n, 84n, 89, 90n, 96, 97, 102 et n, 112 et n, 122, 123 et n, 124, 125n, 128-131, 132 et n, 134n, 135n, 136, 170 et n, 174 et n, 181, 184, 205 et n, 222n, 223 et n, 225, 228-231, 234, 236, 253, 255n, 256, 258, 259-264, 293, 294, 297- 301, 303, 305-307, 311, 312, 320n, 334-337, 339, 340, 343-348, 349n, 350, 351, 354, 356-359, 364, 365, 366n, 367, 370, 371, 372 et n, 376n, 379, 392, 394, 395n, 424, 425	<i>Sémiramis</i>	86n, 96, 98, 104 et n, 156-158, 161, 164, 165 et n, 166, 170, 182, 285, 389, 399
<i>Iphigénie en Tauride</i>	9, 12, 24n, 80 et n, 84n, 91 et n, 95, 96, 98-100, 102n, 104 et n, 105, 106 et n, 117, 137, 139, 141, 143, 144, 148, 150, 155, 156, 159n, 160, 161, 164, 165 et n, 166, 167, 168 et n, 169, 198n, 208 et n, 227 et n, 228, 234, 240, 242, 243, 244, 248, 251, 252, 260n, 268, 282, 284, 285, 288, 290, 293, 311 et n, 318, 335, 337-339, 341, 344, 346, 347, 356, 357 et n, 358, 363, 365, 371, 372, 374-376, 378, 380, 381, 384, 389, 390 et n, 391- 393, 396-398, 401, 407 et n	<i>Sofonisba</i>	156
<i>L'Arbre enchanté</i> (1759)	171n, 174 et n	<i>Telemaco</i>	95, 96, 104, 139 et n, 145n, 156n, 188, 389
<i>L'Arbre enchanté</i> (1775)	9, 12, 24n, 174 et n, 178	<i>Tetide</i>	156, 275
<i>La Clemenza di Tito</i>	95, 98, 156n, 341	<i>Tigrane</i>	142n
<i>La Contesa de' Numi</i>	93, 95	Gossec, François-Joseph	25n, 27, 37n
		Goudar, Ange	93n, 141, 143, 145, 211n
		Graun, Carl Heinrich	132n
		Grétry, André-Ernest-Modeste	19, 89n, 320, 321
		Grimm, Friedrich Melchior, baron von	20, 33, 49, 75n, 84n, 87n, 88, 89, 111, 112n, 122, 144n, 146 et n, 149 et n, 171, 172, 212 et n, 213, 220, 224, 254, 316, 317, 365n, 369n, 388n, 393, 395n, 407
		Guadagni, Gaetano	18, 76, 89, 210, 211 et n
		Guillard, Nicolas François	24n, 227, 240, 340, 357, 394, 395 et n

H

Hændel, Georg Friedrich 7, 25n, 107, 138, 210

Hasse, Johann Adolph	7
Haydn, Joseph	5
Hayes, Jeremy	386n
Heartz, Daniel	21, 75, 76, 171n, 185n, 204, 205, 211n, 225, 266
Henri de Prusse	321
Hilverding, Franz	8
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus	320n
Holbach, Paul Henri Dietrich, baron d'	86, 87
Honour, Hugh	108, 122, 138, 180, 188n, 190, 216, 241, 327, 345, 366n, 380n, 403n
Hortschansky, Klaus	17n, 41n, 47, 48, 50, 51, 53, 58, 59, 86n, 93 et n, 94-97, 99n, 106, 108, 117, 123, 139n, 157 et n, 159, 165n, 166 et n, 167, 168, 169n, 170, 174n, 187, 188, 193, 198n, 205n, 329n, 373
Howard, Patricia	7, 15, 25n, 45n, 51n, 56n, 58, 64, 125, 135n, 136, 170, 188n, 205 et n, 209, 210, 222 et n, 227, 228, 229 et n, 241n, 265 et n, 266, 308, 365 et n, 392

J

Jaucourt, Louis de, chevalier	79, 179 et n, 181, 182, 223, 254, 257, 258, 331, 336n, 345, 346, 379 et n, 386n, 396 et n
Jommelli, Niccolò	7, 51n, 56n

K

Kaufmann, Harald	41, 84, 205n, 336n
Kaunitz, Wenzel Anton von	8
Kerman, Joseph	141, 155
Kintzler, Catherine	12n, 28, 29n, 88n, 105n, 183n, 212, 213
Klopstock, Friedrich Gottlieb	253
Kruthoffer, Franz	101 et n, 102 et n
Kunze, Stefan	211, 216, 319, 366n

L

La Harpe, Jean-François de	16n, 28 et n, 90n, 122, 123 et n, 132 et n, 133 et n, 134 et n, 135 et n, 188n, 189n, 190, 199n, 213, 324 et n, 325, 326 et n, 329
La Jonchère, Vénard de	30, 87
La Laurencie, Lionel de	51, 60, 63n, 67-69, 71, 75, 78n, 83n
La Touche, Charles Guimond de	141n, 181, 190, 240, 318, 395n
Laborde, Jean-Benjamin de	204n
Lacépède, Bernard Germain Etienne de La Ville, comte de	11, 13, 26n, 40n, 41n, 45n, 55, 61, 96n, 104n, 126 et n, 127, 132n, 134, 136n, 140 et n, 144n, 152n, 155, 177, 185n, 186, 192 et n, 214n, 215, 216, 223, 224, 283, 285, 313, 323, 329, 360n, 365, 370, 371, 372n, 392, 402n
Larrivée, Henri	68, 291n
Le Pileur d'Apligny, Charles	332n
Le Sage, Georges-Louis	19
Leblond, Gaspard Michel, abbé	14n, 16n, 42n, 112n, 178n, 323n, 406n
Lecerf de la Viéville, Jean-Laurent	29n
Legrand, Raphaëlle	79
Legros, Joseph	37, 46, 69, 89, 95
Leibovitz, René	154
Lemierre, Antoine-Marin	240, 299 et n
Lemonnier, Pierre-René	124
Leo, Leonardo	138, 397
Lepinasse, Julie de	85n, 406
Lessing, Gotthold Ephraïm	241, 310
Lesure, François	10n, 123n, 263n, 267n, 395n
Locke, John	325
Longin	183
Lully, Jean-Baptiste	9n, 26, 36n, 188n, 189n, 199n, 231-234, 235 et n, 275, 276, 343, 406

M

Maggetti, Daniel	188n
------------------	------

Mallet, Edme-François 217, 288, 290, 291, 295, 305, 316
Mancini, Giambattista 151
Marmontel, Jean-François 24n, 112n, 130n, 183n, 245, 290, 291, 292 et n, 295, 304, 305, 310, 316, 395
Martini, Giovanni Battista, padre 35n, 211
Métastase 7, 30, 47, 103, 111, 141, 405
Michel-Ange 204n
Moindrot, Isabelle 109 et n, 139-142, 144, 145, 150n, 151, 152n, 154, 249
Moline, Pierre Louis 15, 24n, 171n
Montrambert 25n
Mozart, Wolfgang Amadeus 5, 386n, 399n
Mueller von Asow, Hedwig 35n, 101n, 102n, 116n, 198n
Müller-Blattau, Joseph 222 et n

N

Napoléon Ier Bonaparte 216
Noiray, Michel 8, 18, 19, 90n, 106n, 137, 138, 142-144, 155, 181n, 210, 372n, 376, 384
Noverre, Jean-Georges 11, 71n, 72, 108, 122n, 204, 213, 323, 393

O

Ovide 100

P

Pascal, Jean-Noël 141n, 318, 319
Pellet, Alphonse 293n
Pergolesi, Giovanni Battista 34, 107, 122, 136, 138, 371, 397
Petit de Bachaumont, Louis 25n, 99, 102 et n, 376n
Philidor, François-André Danican 25n, 27, 37n, 167, 371, 393, 394
Picard, Timothée 27, 28, 33, 90, 210

Piccinni, Niccolò 24n, 291, 292, 293 et n, 319, 369n, 377, 392-394, 406
Pigalle, Jean Baptiste 171, 172, 175
Pot, Olivier 24, 25, 26, 226
Poussin, Nicolas 117

Q

Quetin, Laurine 222 et n, 405
Quinault, Philippe 24n, 73, 105, 187, 188, 189 et n, 200, 208n, 231, 232, 235, 268, 287n, 289, 292 et n, 294, 304, 307 et n, 308, 343n, 346, 356

R

Racine, Jean 17, 112 et n 114, 132n, 135, 172n, 190, 196n, 223 et n, 254, 255, 300, 307, 407, 424
Raguenet, François 29n
Rameau, Jean-Philippe 9n, 17, 24, 26 et n, 27, 34, 35, 36n, 43, 51, 125n, 185 et n, 188n, 236, 249n, 257 et n, 305n, 324, 345, 371, 394, 403, 404
Raphaël 122
Reynolds, Joshua 108
Robinson, Michael F. 36n, 146 et n, 148
Rolland, Romain 34, 106, 107
Rosen, Charles 5
Rousseau, Jean Jacques 5, 19 et n, 20, 21n, 22-24, 25 et n, 26 et n, 27 et n, 28 et n, 29 et n, 30 et n, 31n, 33 et n, 35n, 36, 40, 41, 43, 44 et n, 48 et n, 50 et n, 51n, 59n, 61, 71n, 78, 85, 86, 88-90, 126n, 132n, 165, 171, 175, 180 et n, 183 et n, 185 et n, 212n, 225, 226, 227, 246, 292, 295, 310n, 319, 324, 332, 334 et n, 346, 365, 370, 428
Dictionnaire de musique 26n, 27n, 28n, 29 et n, 30 et n, 33 et n, 41, 43, 44, 45n, 50 et n, 51n, 78, 88, 89, 121n, 126n, 165, 171, 180, 181, 185n, 212n, 246, 295, 319, 324, 334 et n, 346
Lettre sur la musique française 19n, 25n, 30 et n, 292, 293, 365, 370

Rushton, Julian 37n, 51 et n, 55n, 59n, 64n, 84n, 85n,
86n, 90n, 185n, 188n, 194n, 199n, 202n, 208n,
228n, 251 et n, 257 et n, 265n, 278 et n, 286, 304,
336n, 345, 391n, 403, 404

S

Sadie, Stanley 7n, 25n, 93 et n, 386n
Saint-Saëns, Camille 100, 102n, 103, 381n, 385n,
386n
Sammartini, Giovanni Battista 7, 58, 95, 138
Shakespeare, William 221
Smith, Adam 210, 294, 309, 310, 311n
Snyders, Georges 19, 20, 27n, 30n, 32n, 46n, 84n, 182,
207, 209, 213, 239, 240, 405
Sophocle 190
Starzer, Joseph 103, 113
Steinecke, Wolfgang 93
Sternfeld, Frederick William 64n
Suard, Jean Baptiste Antoine 28, 184, 189n, 324, 325,
326 et n, 395
Sublet d'Heudicourt, Alexandrine, marquise de
Belsunce 188n
Sulzer, Johann Georg 191n, 217 et n, 218, 219, 220
et n, 222, 224, 225, 228, 236 et n, 237-240, 288,
290, 316, 327 et n, 345, 389, 404

T

Taïeb, Patrick 80n, 168n
Tarbé, Prosper 171, 174, 175
Térence 111, 113, 121n, 122

Tiersot, Julien 49, 51, 56n, 63, 64, 86n, 100n, 101, 103,
172n, 187, 358, 381n, 382, 384, 385 et n, 386n
Toussaint, François-Vincent 198
Traetta, Tommaso 8, 11, 60n, 86n, 170, 188n, 222,
287
Tschudi, Jean-Baptiste-Louis-Théodore de 24n, 99n,
100, 101n, 102 et n, 111, 114

U

Udine, Jean d' 58n, 64, 85n, 187n

V

Vernet, Claude Joseph 285
Viardot, Pauline 42, 86n
Vien, Joseph-Marie 230
Villeneuve, Daniel Jost de 16n
Virgile 112
Vivaldi, Antonio 396
Voltaire 19, 21n, 86 et n, 87 et n, 88, 105, 115, 117,
118, 121, 122, 171, 172, 174, 175, 181, 190, 191,
207, 208n, 222n, 292n, 306, 399, 405, 407n

W

Waeber, Jacqueline 292, 293
Watteau, Jean Antoine 58n
Winckelmann, Johann Joachim 179n, 184, 187, 204n,
216
Wotquenne, Alfred 25n

Table des matières

INTRODUCTION	5
---------------------	----------

CHAPITRE I : ADAPTATION ET « REFORME » : L'ORPHÉE DE 1774	15
--	-----------

I. Traduction musicale	18
A. Présentation – débats théoriques	18
B. « Laissez-vous toucher par mes pleurs », pour une traduction en français du <i>cantabile</i> d'Italie.	36
C. « Quel nouveau ciel » : adaptation musicale d'un langage universel	46
II. Élargissement et métissage : pour un renforcement de l'architecture	63
A. Renforcement de la symétrie	64
B. Dramatisation du divertissement	71
C. « Fonction d'écluse dramatique »	75
III. Renforcement et précision de la peinture des situations dramatiques : représentation de la manipulation comme moyen d'expression	83

CHAPITRE II : L'EMPRUNT	93
--------------------------------	-----------

I. Le drame dans le drame, <i>Écho et Narcisse</i> et <i>La Danza</i> (1755)	99
A. Imitation	107
B. Dissimulation	112
C. Perversion et transgression	115
II. Déplacement des forces nationales et trajectoires historiques : l'exemple des <i>Iphigénie</i>	122
A. De l'opéra-comique à la tragédie lyrique	122
1. Traitement du dialogue	125
2. Importance du travail rythmique	134

3. Négation du motif et faveur de la formule : de la structure par empilement au refus du développement	135
B. De l' <i>opera seria</i> à la tragédie lyrique :	137
1. Reproduction des qualités esthétiques du genre de l' <i>aria</i> : <i>aria</i> et morale, puissance de caractérisation et nature des enjeux dramatiques	140
2. Reproduction des qualités vocales italiennes : remise à jour d'une voix puissante, séductrice et structurante	145
C. La création par l'emprunt	155
1. La pièce instrumentale comme source du numéro vocal	156
2. L'œuvre « source » pensée comme esquisse	161
3. L'œuvre « source » : l'inspiration au secours de la création	170
CHAPITRE III SIMPLICITE	177
I. « Noble simplicité »	187
A. Abandon des codes	190
B. Parvenir à un langage authentique	198
1. Austérité et équilibre	199
2. Multiplicité fonctionnelle du langage	200
3. Cohérence et consensus	202
C. Adaptation du langage	204
D. Nouvelle opulence et force d'expression	209
1. Nouvelles définitions	210
2. Force d'expression	212
II. Rapidité d'action et concision dramatique	217
• « Vraisemblable et naturelle »	220
• « Intéressante »	221
• « Entière et complete »	224
• « Une »	225
A. Air court	228
1. Divertissement	230
2. Peinture psychologique	237
a. Thoas et Oreste : substitut du grand air ou expression particulière ?	242

b. Justesse d'expression du personnage d'Iphigénie	253
3. Air court et principe de scène	268
B. Monologue	290
1. Construire sur une dialectique	295
2. Rassembler les éléments du dialogue	300
3. Atteindre un objectif	304
4. « Conversation ordinaire »	305
5. Dialogue avec l'orchestre et force d'expression	308
a. Orchestre et voix : rapport égalitaire	309
b. Orchestre et voix : rapport inégalitaire	314
CHAPITRE IV : ARCHITECTURE	323
I. Symétrie	330
A. Rapport	332
1. Air	333
2. Ritournelle	338
B. Proportion :	345
1. <i>Iphigénie en Aulide</i> , la proportion à l'image du drame mobile et varié	346
2. <i>Armide</i> et <i>Iphigénie en Tauride</i> : du discours continu à l'épanouissement de la scène	356
3. <i>Écho et Narcisse</i> : peinture de la confiance	358
C. Schématisation du récitatif et émancipation de l'acteur :	365
II. Caractérisation	378
A. <i>Écho et Narcisse</i> : la peinture des personnages pour une caractérisation du genre	379
1. Négation d'action et mobilité du sentiment	379
2. Hiérarchie des personnages et dialogue	384
B. <i>Iphigénie en Tauride</i> : peinture des barbares	389
CONCLUSION	405
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	409

ANNEXES	423
TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX	429
TABLE DES TABLEAUX	435
INDEX	439
TABLE DES MATIERES	445

Résumé

Lorsque Christoph Willibald Gluck (1714-1787) arrive à Paris à l'automne 1773, onze ans se sont écoulés depuis la création d'*Orfeo* à Vienne. La rupture avec l'*opera seria* a été consommée, et le développement des théories de la « réforme » initiées par la collaboration avec Calzabigi s'engage résolument dans la recherche d'un drame européen. Il serait cependant erroné de scinder la carrière du compositeur entre un « avant » et un « après » *Orfeo*, car l'œuvre de Gluck se définit comme l'épanouissement permanent des premières idées dramatiques appliquées dans ses premiers opéras italiens. Gluck établit sa « réforme » à partir de l'expérience sensible et pratique, questionnant en réalité l'ensemble des genres musicaux européens non pas sur leur légitimité, mais sur ce qu'ils offrent de possibilité d'émancipation.

Les études sur Gluck ne manquent pas. La fin du XIX^e siècle en France remet à jour les partitions parisiennes que la scène romantique avait peu à peu galvaudées, et le début du XX^e siècle marque un élan dans la mise en œuvre d'un chantier gigantesque et fondateur en Allemagne, dont la qualité du travail conduit à la publication des œuvres complètes du compositeur, publication encore inachevée.

Cette étude s'intéresse aux œuvres françaises dans ce qu'elles développent d'autonomie et d'épanouissement musicaux à partir, étonnamment, du recul pris par rapport à l'indépendance de la musique, et grâce aussi à l'émergence dans l'Europe des Lumières d'une esthétique fondée sur la réunion et la liaison entre les arts.

Il s'agit de proposer une contribution à l'étude musicale des dernières partitions certes prises comme autant d'éléments du langage gluckiste, mais également envisagées à partir des suggestions originelles des premières œuvres et, dans la mesure du possible, face aux discussions et polémiques sur la musique et l'opéra de l'époque. Les drames parisiens élucident dès lors le concept de langage universel dont le compositeur se réclame lui-même.

Mots clés

Encyclopédie Diderot/D'Alembert – Architecture – Simplicité [noble simplicité] – Emprunt – Gluck – Drame lyrique – Opéra – *Iphigénie en Aulide* – *Armide* – *Iphigénie en Tauride* – *Écho et Narcisse*

Christoph Willibald Gluck 1774-1779 : to a universal style ?

Contribution to the analysis of *Iphigénie en Aulide*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*, *Écho et Narcisse*

Abstract

When Christoph Willibald Gluck (1714-1787) arrived in Paris in the fall of 1773, eleven years have passed since the creation of *Orfeo* in Vienna. The break with the *opera seria* was consumed, and the development of theories of the « reform » initiated by the collaboration with Calzabigi is firmly committed to the search for a European drama. It would be wrong to split the composer's career between « before » and « after » *Orfeo*, as Gluck's work is defined as the permanent development of the first dramatic ideas applied in his first Italian opera. Gluck established his « reform » from the sensible and practical experience, questioning actually all musical European genres, not their legitimacy, but they offer the possibility of emancipation. Gluck studies abound. The late nineteenth century in France is updating the Parisian partitions romantic scene was gradually debased, and the early twentieth century marked a momentum in the implementation of a gigantic project and founder in Germany, the quality work led to the publication of the complete works of the composer, even unfinished publication. This study focuses on French works in that they develop autonomy and musical development, from, surprisingly, the step back compared to the independence of the music, and thanks to the emergence in the European Enlightenment of an aesthetic based on the meeting and the connection between the arts. It is to propose a contribution to the study of musical scores last course taken as elements of gluckiste language, but also considered suggestions from the original works of the first and, to the extent possible, given the discussions and controversy over the music and opera of the time. Parisian dramas therefore elucidate the concept of universal language which the composer calls himself.

Keywords

Diderot/D'Alembert's *Encyclopédie* – Architecture – Simplicity [noble simplicity] – Borrowing – Gluck – Lyric drama – Opera – *Iphigénie en Aulide* – *Armide* – *Iphigénie en Tauride* – *Écho et Narcisse*

Discipline : Musicologie

École doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED 484)

Laboratoire de recherche LIRE – UMR 5611