Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 2, Mars-Avril 2007
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.2409

Gluck à Paris : théorie esthétique et musicographie

Benjamin Pintiaux

Timothée Picard, *Gluck*, Actes Sud, coll. « Classica », Arles, 2007.

Pour citer cet article

Benjamin Pintiaux, « Gluck à Paris : théorie esthétique et musicographie », Acta fabula, vol. 8, n° 2, , Mars-Avril 2007, URL : https://www.fabula.org/revue/document2409.php, article mis en ligne le 01 Mars 2007, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.2409

Gluck à Paris : théorie esthétique et musicographie

Benjamin Pintiaux

La collection dédiée aux musiciens et coéditée depuis 2004 par les éditions Acte Sud associées au magazine mensuel *Classica-Répertoire* comporte désormais plus d'une quinzaine de références. Chaque ouvrage porte le nom d'un compositeur illustre ; cependant le format choisi (entre 150 et 250 pages) oblige à des synthèses rapides et l'objectif premier paraît être une introduction à une œuvre davantage qu'une approche biographique. En s'intéressant à Gluck, Timothée Picard se propose ainsi d'évaluer les raisons de la relative méconnaissance d'un corpus essentiellement destiné à la scène lyrique et surtout de « montrer en quoi Gluck est un 'cas' particulièrement stimulant à travers lequel peuvent se lire et se comprendre la plupart des fantasmes et des querelles qui, à partir de l'art lyrique, ont façonné le visage artistique et culturel de l'Europe » (p. 11).

L'approche privilégie d'emblée une contextualisation des opéras de la « réforme parisienne » de Gluck par un rappel synthétique, clair et très informé des débats que suscite la scène lyrique depuis la Querelle des Bouffons (1752) jusqu'à l'opposition virulente entre piccinistes et gluckistes (1777), voire au-delà. Timothée Picard montre combien la réception des œuvres créées dans les années 1772-1779 est dépendante de critères esthétiques et nationaux, « parce que l'opéra est un genre auquel il est expressément demandé, dans le temps de la représentation, de donner forme et visage à un peuple » (p. 81). Il reprend nombre des thèses défendues par Catherine Kintzler dans sa *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Il insiste sur les « métamorphoses de la sensibilité musicale » (p. 83) et la diversité des réceptions possibles d'*Orphée* ou d'*Alceste* : « délectation jouissive de la douleur » chez Julie de Lespinasse, condamnation d'un absence de style chez Mme du Deffand. En s'appuyant sur de nombreuses citations de Rousseau, Du Roullet ou Marmontel, Timothée Picard tente d'apercevoir la place théorique de l'émotion dans l'œuvre lyrique, et résume les « conceptions antagonistes du plaisir musical » (p. 98) ainsi que la « question de l'imitation » (p. 103) : « la chute de la notion d'imitation entraîne avec elle celle de l'idée de merveilleux » ; elle laisse place à un « idéal d'épuration et de simplicité », tandis que la musique « devient peu à peu autre chose qu'une représentation du monde, elle est le monde lui-même, sans médiation » (p. 110). La musique serait dès lors libérée du carcan imposé par le

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

modèle rhétorique poétique. Le modèle lullyste, qui « subordonne absolument la musique à la langue » (p. 123) et le modèle ramiste (qui tenterait d'instaurer un discours musical analogique et parallèle au texte) seraient, avec Gluck, délaissés pour un modèle rousseauiste plaçant la musique comme premier des beaux-arts « en vertu de sa nature morale et intimiste » (p. 131). La moitié de l'ouvrage de Timothée Picard propose ainsi une définition synthétique du contexte philosophico esthétique français du second XVIIIe siècle. Il montre comment la réforme de Gluck peut ainsi être à la fois réellement décisive et en partie fantasmée, posant des problématiques d'unité dramatique et musicale essentielles au genre lyrique. À partir de la page 137, Timothée Picard infléchit sa démarche pour « injecter un peu de pragmatisme et d'histoire dans cet appareil poétique et philosophique affiné par plusieurs siècles de pratiques et de réflexions ».

La longue synthèse sur les débats théoriques et esthétiques qui occupe les chapitres I et II (et l'essentiel de l'ultime chapitre IV) est indispensable à toute compréhension de la réforme de Gluck et de l'essor de la tragédie lyrique après 1770. L'ouvrage de Timothée Picard rendra d'importants services au lecteur désireux de trouver un *compendium* clair et concis des thèses en présence à l'époque et de certains des commentaires actuels sur cette évolution majeure de l'opéra. L'auteur a en outre le mérite de présenter son exposé de façon très vivante grâce à la multiplicité et à la diversité des citations qu'il utilise. Remarquons néanmoins que le titre est trompeur : plus que de *Gluck*, il est ici question de la réforme parisienne de la tragédie lyrique, ou, si l'on préfère, de « Gluck à Paris ». En centrant l'analyse sur les textes français, de Rousseau à Marmontel au XVIIIe siècle, de Catherine Kintzler ou Michel Delon pour les critiques récents, l'essentiel de la production musicale et lyrique de Gluck est laissée de côté : les œuvres italiennes ou opéras-comiques sont à peine évoqués, la musique instrumentale ou chorégraphique est omise. Or, la réforme parisienne de Gluck est certes une tentative (non isolée) de réinvestissement de l'ancienne tragédie en musique selon des critères renouvelés, mais elle est aussi une continuation des nombreuses réformes de l'*opera seria* (souvent groupées sous le terme peu convaincant de « seconde réforme[1] »). Si Timothée Picard signale le récent disque de Cecilia Bartoli consacré aux *arie* italiens de Gluck, son approche très française ne permet pas tout à fait de rendre compte de l'originalité des œuvres de la période viennoise (rénovation du ballet et opéras sur les livrets de Calzabigi), et n'évoque pas la réussite d'œuvres comme *Ippolito* (1745), *La Clemenza di Tito* (1752) et *L'innocenza giustificata* (1756) dans le genre *seria* ou des *Pèlerins de la Mecque* (1764) dans

[1] L'œuvre lyrique de Gluck est contemporaine des efforts de Graun, Jomelli ou Traetta. Elle n'est pas seulement annonciatrice de Sacchini, Cherubini ou Berlioz, mais aussi du Mozart de *Lucio Silla* ou d'*Idomeneo*, du Paisiello de d'*Elfrida* ou du Cimarosa de *Gli Orazi e i Curiazi*. La réforme gluckiste est en effet redevable des réflexions ou propositions textuelles d'Algarotti, Coltellini et Calzabigi sans doute davantage que des théories formulées par Rousseau. Elle est d'abord l'une des propositions de réformes du *dramma per musica* métastasien ; *Orfeo* et la première version d'*Alceste* en témoignent.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'opéra-comique. Toute la carrière de Gluck n'est ici envisagée que par la réussite de la réforme parisienne, et les musicologues récents qui ont contribué à revaloriser d'autres aspects de l'œuvre de Gluck sont ici oubliés[2]. Enfin, la réforme parisienne, par transformation de la tragédie lyrique, paraît l'aboutissement de la Réforme de l'opéra ; la vieille tragédie en musique est cependant déjà au cœur des expérimentations de Traetta à Parme dans les années 1750. D'autre part, les efforts de rénovation à l'intérieur de l'*opera seria* sont tout aussi fondamentaux. Ici encore, *Ifigenia in Tauride* (1759, livret de Coltellini) ou *Armida* (1761, livret du comte Durazzo) de Traetta devancent et annoncent l'*Orfeo*. Il y a un danger à simplifier à l'extrême l'opposition *opera seria* / tragédie lyrique, parce que le premier se nourrit de la seconde, tandis que la tragédie lyrique est nettement sous influence de l'opéra italien après 1770. Gluck est justement l'un des créateurs qui permet d'appréhender les liens entre genres lyriques, de mieux comprendre l'*économie* de l'opéra européen des Lumières. En faisant consciemment le choix d'une valorisation des derniers opéras de Gluck, Timothée Picard propose néanmoins une intéressante perspective sur les débats et fantasmes qui contribuent à inscrire Gluck dans le répertoire lyrique et à en faire le premier des musiciens « classiques ». En cela, il répond avec constance à l'une des problématiques qu'il a choisi d'interroger.

Timothée Picard propose, à partir du chapitre III de son livre, un parcours biographique, présentant successivement Gluck comme « métastasien, comme tout le monde » (p. 139), « cuisinier de Haendel » (p. 141), « musicien ambulant » (p. 144) avant son installation à Vienne dans les années 1750. Les rencontres avec le librettiste Ranieri de' Calzabigi et Gaspero Angiolini sont fondamentales en raison de leurs velléités théorisées de rupture avec l'*opera seria* traditionnel ou l'esthétique conventionnelle du ballet. La carrière parisienne de Gluck, enfin, sera l'époque de la « grande réforme », dont Timothée Picard n'hésite pas - nous l'avons évoqué - à « surdéterminer l'importance » (p. 153). L'auteur définit brièvement quelques caractéristiques de cette réforme (annoncée par la collaboration avec Calzabigi) : orchestration et « pathétisation » des récitatifs, davantage liés aux airs, action dramatique simplifiée et unifiée, simplicité des lignes mélodiques, recherche d'expressivité par les timbres orchestraux ou les nuances. Cet aspect strictement musical de l'œuvre de Gluck n'est qu'effleuré dans quelques brefs paragraphes. La conclusion du livre de Timothée Picard est intitulé « Le Temps de la représentation » (p. 191) et interroge la sacralité du drame gluckien ainsi que la « célébration de l'homme » célébré par le *lieto fine* (p. 193). L'auteur montre ainsi qu'Orphée devient une « figure programmatique » à la fois dans la quête d'une tragédie lyrique idéalisée (sur le modèle fantasmé des Grecs) et par « l'idée d'un retour à l'origine »

[2] On pense par exemple à Bruce Alan Brown pour les opéras-comiques (*Gluck and the French Theatre in Vienna*, 1991), aux travaux essentiels de Reinhard Strohm sur le *Dramma per musica* (Yale University Press, 1997) ou aux spécialistes publiés par Klaus Hortschansky dans *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (1989).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

(p. 196). Il rappelle que l'œuvre de Gluck ne semble pas faire de choix net entre « le plaisir tempéré de Marmontel et la violente jouissance de Mme de Lespinasse » et que le néoclassicisme n'a jamais renoncé à l'émotion, qu'il est au contraire « un mouvement de réaction contre l'affadissement de l'art rococo, une volonté de retour à la simplicité, à l'essentiel, à la force première », termes repris à Michel Delon.

Quelques études de cas, issus des tragédies lyriques françaises de Gluck, permettent à Timothée Picard de mettre en évidence — par une approche thématique et dramaturgique — quelques « procédés récurrents » (p. 211). Il insiste sur la difficulté à jouer et diriger Gluck, évoquant le reproche de monotonie qui lui a été souvent fait, tout en valorisant le « génie musico-dramatique » du compositeur « permettant pour la première fois [...] le maintien et l'accumulation d'une grande tension dramatique ». Timothée Picard pose la question de l'abstraction de la tragédie lyrique gluckiste, reprenant les propositions de Catherine Kintzler qui estime qu'en réformant l'opéra tragique français, Gluck « n'aurait réussi qu'à ériger une pensée non plus technique, certes, mais idéale du théâtre — une idée abstraite qui non seulement est restée tributaire, sur le plan théorique, du cadre de pensée duquel il prétendait s'affranchir, mais encore, sur le plan pratique, n'a pas su s'inventer une forme d'existence exclusivement lyrique » (p 231). C'est en citant le musicologue Charles Rosen que Timothée Picard clôt son ouvrage, en relevant l'incapacité qu'a le discours musical et lyrique du XVIIIe siècle à se mettre tout à fait en conformité avec l'idéal de la tragédie profane. Une chronologie succincte (une seul *opera seria* cité et daté, aucun opéra-comique) complète l'ouvrage, ainsi qu'une discographie plus complète et des indications bibliographiques. Celles-ci comprennent dix références : l'édition récente des œuvres de Gluck chez Bärenreiter n'est pas signalée.

Cette dernière remarque permet de reprendre le vieux débat que suscite à son tour la lecture du *Gluck* de Timothée Picard, et qui oppose régulièrement les littéraires et les musicologues. Est-il possible de rendre compte d'un musicien sans analyse de sa musique ? Les remarques de l'auteur concernant des points précis et musicaux pourraient en effet être appliquées à bien d'autres compositeurs du second XVIIIe siècle : Traetta, Majo et Piccinni même, pensent – ou tentent de penser – le *continuum* musico-dramatique. Gluck est un musicien autant qu'un dramaturge. Les opéras de Gluck ne sont pas des objets théoriques abstraits, qui ne se comprendraient que par leur contextualisation esthétique. Timothée Picard ne le suggère certes pas. Il reconnaît au contraire le « pragmatisme » d'une œuvre protéiforme, dont l'analyse musicale est ici effleurée. La réforme parisienne n'est d'ailleurs pas aisée à résumer : comme chez les compositeurs, théoriciens et librettistes de la seconde réforme, les propositions musicales et dramatiques de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Gluck sont variées et opportunistes ; la dernière collaboration avec Calzabigi marque un retour vers la tradition de l'*opera seria* (*Paride ed Elena*, 1770), tandis qu'*Echo et Narcisse* (1779) retrouve le ton de l'ancienne pastorale à la française. On ne saurait dire que ces œuvres sont « des œuvres de trop » (p. 172) parce qu'elles perturbent un discours modélisé ou « fantasmé ». Elles montrent au contraire la variété des expérimentations réformatrices (et « pragmatiques ») ainsi que leurs liens respectueux avec les modèles métastasien ou ramiste. L'approche de Timothée Picard, qui se réfère aux tragédies lyriques considérées comme aboutissement de l'œuvre de Gluck, est donc une forme de musicographie inévitablement réductrice. C'est le lot de tout ouvrage de vulgarisation, et il ne faudrait pas — par principe — en dénier l'intérêt. L'approche ne peut être que partielle, et cette partialité est inhérente au genre même et au format éditorial.

En valorisant la réforme des années 1770, vue par les commentateurs français, Timothée Picard écrit une stimulante introduction aux opéras parisiens de Gluck et aux débats fondateurs du siècle des Lumières, que chaque lecteur pourra compléter par des approches plus exhaustives et des références musicologiques. Le risque serait en effet de passer sous silence l'essentiel de la production lyrique du compositeur et de le considérer comme un produit de son époque plutôt qu'un acteur décisif, dont le rôle de « passeur » est considérable, entre l'Italie, Londres, Vienne et Paris.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Benjamin Pintiaux
Voir ses autres contributions

Courriel : Ab.Pintiaux@wanadoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.