

Gluck et Lemoynes

Julien Garde

GLUCK POURFENDEUR DE LEMOYNE ?

La musique de M. Le Moine, que M. le chevalier Gluck refuse aujourd'hui de reconnaître pour son élève, n'est qu'une exagération des principes de cet illustre compositeur, et l'exagération du monde la plus maladroite.

La *Correspondance littéraire*, très critique à l'égard de l'*Électre* de Lemoynes, qui vient d'être créée le 2 juillet 1782, en appelle à la figure tutélaire du drame lyrique français pour donner plus de crédit à son point de vue. Rien cependant ne garantit que Gluck ait prononcé ces mots. La correspondance que le compositeur a échangée durant l'année 1782 est dans sa quasi-intégralité perdue, et aucun autre document de l'époque ne vient confirmer ces propos. Et quand bien même Gluck aurait infligé ce terrible camouflet au jeune Lemoynes, il serait à replacer dans son contexte.

En 1782, aucun compositeur français ne s'était encore ouvertement revendiqué héritier de la réforme gluckiste. Certes le claviériste Edelmann avait manifesté son intérêt pour le compositeur en arrangeant des extraits de ses opéras pour le clavecin, mais aucun n'avait osé comme Lemoynes affirmer sa filiation avec Gluck en l'assumant dans la préface d'un opéra. Bien loin de flatter le vieux compositeur, l'hommage ne peut qu'irriter celui qui nourrit encore des prétentions pour l'Opéra de Paris. Après l'échec cuisant de son dernier opéra, *Écho et Narcisse*, à l'automne 1779, Gluck avait fui la capitale en se jurant de ne plus jamais y retourner. Malgré tout, il accepte de remettre en forme *Écho et Narcisse*, qui rencontrera enfin le succès lors des représentations de 1781. La création d'*Électre* a donc lieu moins

d'un an après cet épisode, alors que Gluck pense toujours détenir le monopole de l'Académie royale de musique. Pourquoi le compositeur autrichien, qui songe encore à revenir dans la capitale, prendrait-il la peine de défendre un artiste inconnu et que la presse semble peu tenir en estime ?

D'autre part, il y a fort à parier que Gluck se vexa que Guillard, le librettiste avec lequel il avait collaboré pour *Iphigénie en Tauride*, eût confié son livret d'*Électre* à un autre compositeur. Un mémorandum écrit par Gluck quelques mois avant la création d'*Alceste* à Paris prévoit justement la composition d'un opéra sur le sujet d'*Électre*, et on sait que Guillard avait dans un premier temps proposé le livret à Gluck. Face à la fidélité indéfectible de ses librettistes Du Roulet et Tschudy, la désinvolture de Guillard a certainement fortement déplu au compositeur viennois. Il est même permis de douter que Gluck ait lu la partition d'*Électre*. Dans une lettre datée du 31 janvier 1781, il s'excuse de ne pas avoir encore parcouru un livret envoyé par Tschudy – certainement celui des *Danaïdes* créées en 1784 par son poulain Salieri – et, dans le même temps, il renonce aux propositions de livrets qui lui sont adressées. L'attitude de Gluck est pour le moins ambiguë, car alors qu'il exprime son souhait de revenir à Paris, il se plaint d'une certaine mélancolie et ne manifeste aucun intérêt pour les créations littéraires et musicales qu'on lui propose.

Dans ce contexte, la partition de Lemoyné est-elle acceptable pour Gluck ? Autrement dit, la lecture que le jeune compositeur français réalise du drame gluckiste est-elle conforme aux idées du réformateur ?



DE L'ÉMERGENCE D'UN STYLE LOUIS XVI

Les *Quatuors opus 33* de Haydn et l'*Idoménée* de Mozart marquent le début du classicisme musical viennois autant qu'ils éclipsent la renaissance que le Paris de ces mêmes années 1781-1783 connaît. Du point de vue politique, les disparitions de Maurepas (1781) et de l'impératrice Marie-Thérèse (1780), mentors de Louis XVI et Marie-Antoinette, engagent le

couple royal à entreprendre des réalisations plus personnelles. Le Hameau de la Reine, principalement conçu durant l'hiver 1782-1783, en est une parfaite illustration. Il est peu probable que Marie-Antoinette se soit autorisée une telle réalisation du vivant de sa mère, car, bien plus qu'un caprice, il représente à lui seul une fracture entre deux époques, deux façons de penser les arts et la société.

L'avènement d'une nouvelle ère ou, plus exactement, l'éclosion d'une pensée qui s'assume pleinement parce qu'elle atteint un stade d'excellence et de maturité est tout particulièrement sensible dans le domaine des arts. Le Salon de peinture de 1781 expose *Bélisaire demandant l'aumône* de Jacques-Louis David, œuvre dont on considère qu'elle marque la naissance du néo-classicisme français. Un an après paraissent les *Liaisons dangereuses* ; en 1783 entrent à l'Académie royale de peinture et de sculpture deux femmes peintres : Elizabeth Vigée-Lebrun et Adélaïde Labille-Guiard. À l'opéra enfin, la période gluckiste – dont on a rappelé qu'elle s'achève en 1781 plutôt qu'en 1779 – laisse la place à de nouvelles figures. Gossec tente un retour avec *Thésée* en 1782, tandis qu'Edelmann, Le Froid de Méreaux et Piccinni remportent enfin de francs succès avec, respectivement, *Ariane* (1782), *Alexandre aux Indes* (1783) et *Didon* (1783).

L'*Électre* de Lemoyne, bien qu'héritière du modèle gluckiste, illustre, elle aussi, la manifestation d'une nouvelle esthétique que l'on pourrait se risquer à qualifier de « sensibilité Louis XVI ».



COPIER GLUCK : ÉLECTRE

L'ouvrage de Lemoyne est lourdement taxé de « sévérité » (*Mercur de France*). L'*Almanach des Muses* regrette les « cris continuels » et « la tristesse » de l'ensemble, et la *Correspondance secrète* note :

La musique n'est qu'une succession de mélodie plaintive, d'accents aigus ou larmoyants, et d'accompagnements aussi brusques qu'outrés.

La *Correspondance littéraire* est même encore plus dure :

Ce sont des cris continuels et déchirants, de lourds effets d'harmonie, sans aucun chant suivi, sans aucun sentiment de ce qui est véritablement le charme de la musique.

Électre étonne également par sa « singularité » (*Correspondance secrète*). Le *Mercur de France* parle de « grande innovation », le *Journal de Paris* de langage « absolument nouveau », et l'*Almanach musical* soulève, sibyllin, que « cet opéra ne ressemble point à tous les ouvrages auprès desquels il doit prendre rang ». La sensation de nouveauté a de quoi étonner car le recours à un orchestre puissant et expressif, à une harmonie torturée, à une déclamation soignée ainsi qu'à une utilisation dynamique et obsessionnelle du rythme ne laissent aucun doute sur l'héritage gluckiste de l'œuvre. De même, l'intérêt pour le pathétique, qu'il se manifeste par les fureurs d'*Électre* ou la tendresse de sa sœur Chrysothémis, rappelle le drame réformé, et la mise en place de grands tableaux enchâssant airs, récits et chœurs témoigne indéniablement de l'attention portée au compositeur d'*Alceste*.

Il est vrai cependant que la lecture de Gluck par Lemoynes témoigne de certaines maladresses. La première raison tient dans les défauts du livret qui conserve trop les stigmates du précédent ouvrage du poète, *Iphigénie en Tauride*, et empêche Lemoynes d'opérer une libre appropriation du drame réformé. Outre le fait que les mythes d'*Électre* et d'*Iphigénie* ont un certain nombre de personnages en commun (notamment Oreste et Pylade), le caractère général du livret d'*Électre* s'aligne trop sur celui d'*Iphigénie en Tauride*. À titre d'exemple, l'absence de relation amoureuse qui représentait un geste au combien singulier en 1779 semble, en 1782, académique, ou tout au moins un rappel du précédent livret. Certaines scènes d'*Iphigénie* apparaissent même en filigrane : les visions d'*Électre* (I, 5) rappellent le songe de la fille d'Agamemnon (I, 1), les terreurs de Clytemnestre (II, 1) évoquent les angoisses d'Oreste (II, 1), et les rites funéraires qu'*Iphigénie* rend à Oreste qu'elle croit mort (II, 6) sont rejoués lorsqu'*Électre* rend hommage à ce même frère prétendument disparu

(III, 1-2). Au-delà du spectre d'*Iphigénie en Tauride*, Guillard ne simplifie pas la tâche à Lemoyne en faisant preuve de maladresses dans le traitement psychologique des personnages, et tout particulièrement d'Oreste. Alors que Guillard offre à chaque protagoniste une force de caractère indomptable, il renonce à faire d'Oreste le meurtrier volontaire de sa mère. Il propose un dénouement ubuesque dans lequel Clytemnestre est tuée par inadvertance et, alors qu'elle est abhorrée depuis le début du drame, mérite désormais les pleurs. Même si les règles de bienséance exigeaient de Guillard qu'il adapte le terrible matricide, d'autres solutions dramatiques s'ouvriraient à lui. La même année, Rochefort proposera par exemple sur le théâtre une variante bien plus efficace : Clytemnestre, abjecte et livrée à la folie, saisit des deux mains le glaive d'Oreste et l'enfonce elle-même dans son sein devant une assemblée terrifiée et scandalisée.

Du côté de Lemoyne, les gaucheries sont peut-être à mettre sur le compte d'une lecture néoclassique de Gluck. Projetant dans le drame réformé un éloge à la vertu édificatrice et au pathétique bouleversant, il prête aux nobles Alceste et autres Iphigénie une dimension héroïque. Témoin de son époque, Lemoyne participe de cette nouvelle façon d'aborder les ouvrages gluckistes qui conduit aux opéras révolutionnaires de Méhul et de Cherubini. Cette approche se manifeste par un refus de l'équivoque, une intransigeance morale qui ne laisse aucune place au doute ou à l'ambiguïté. Dès lors, les personnages de Gluck sont lus à l'image de ces saisissants *Horaces* de David, vertueux, intègres et inébranlables. Lemoyne matérialise cette conception par une harmonie tendue, des phrases mélodiques raides ou concises, et des formes rompues ou avortées. S'y ajoute l'intérêt accordé aux personnages entiers et malmenés. Électre attire donc à elle toutes les attentions du compositeur et laisse libre cours à son insatiable colère dès le début du drame dans un air dont la fureur est celle que Gluck réserve à Iphigénie seulement pour la fin de l'œuvre (« Je t'implore et je tremble », IV, 1). Cette violence est d'autant plus saisissante qu'elle est frontale : quand la sauvagerie des Furies est acceptable parce qu'elle passe par l'intermédiaire d'Orphée (*Orphée et Eurydice*, II, 1) ou que l'outrage de Clytemnestre demeure concevable

parce qu'elle est en proie à la folie (*Iphigénie en Aulide*, III, 6), la violence d'Électre, lancée de plein fouet au visage du spectateur, est intolérable. Elle n'est cependant que la manifestation d'un phénomène général d'amplification qui touche tous les paramètres du drame lyrique, orchestre et volume sonore en tête.

Dans les premières représentations, M. le Moine avait mis jusqu'à sept paires de timbales. Il n'y en a qu'une pour un escadron de cavalerie. Jugez de l'effet d'un pareil tintamarre dans une salle de spectacle.

(*Correspondance secrète*)

La lecture néoclassique des œuvres de Gluck, ainsi que le désir de bien faire, donnent naissance à un drame dont on peut regretter une certaine sécheresse : quand les douleurs d'Oreste et d'Iphigénie sont adoucies et équilibrées par la tendresse qu'ils se portent l'un à l'autre (et par la bienveillance de Pylade), la fureur d'Électre écrase tout, jusqu'aux efforts de douceur tentés par sa sœur Chrysothémis (II, 5). L'excès de zèle conduit également le jeune compositeur à trop de concision, si ce n'est d'autocensure, à l'image de son incapacité à céder à la grande scène funèbre lorsqu'Électre pleure Oreste qu'elle croit mort. L'absence de ballet conclusif, héritée des desseins de Gluck et imitée également par Edelman la même année avec *Ariane*, relève du même constat.



IMITER GLUCK : PHÈDRE

Hoffman dédie en 1786 une ode à la créatrice du rôle de Phèdre, M^{me} Saint-Huberty, après avoir été transporté par son interprétation du rôle d'Alceste. Les œuvres de Gluck demeurent très présentes sur la scène de l'Académie royale de musique des années 1780 et il semble qu'Hoffman participe de cette mémoire en sculptant le rôle de Phèdre d'après les grandes héroïnes gluckistes. Les spectateurs tiennent également pour évidents les liens qui

unissent les ouvrages réformés à ceux qui leur sont contemporains, à l'instar du Baron de Thunder qui, dans le *Calendrier musical universel*, note :

Un inconvénient [...], c'est d'avoir pour voisins des mortels ennuyeux qui, pendant la procession d'Alceste, ne cessent de discuter sur les domaines de Bretagne, ou des beautés surannées qui, pendant les remords déchirants de Phèdre, traitent à fond la véritable couleur du coquelicot.

La *Phèdre* de Lemojne conserve non seulement un attachement à Gluck, mais témoigne également d'une lecture plus fine et pertinente de la réforme. Ainsi, l'intérêt porté au sentiment de tendresse dans l'air de Phèdre, « Ô jour cher et terrible » (I, 4), rappelle le soin que Gluck apporte à l'équilibre des passions entre elles. Les *Mémoires secrets* notent d'ailleurs :

On ne croyait [Lemojne] capable que d'une expression forte et profonde, que des accès de la douleur [...]. Il a exprimé dans son opéra d'aujourd'hui les passions douces et tendres, autant que l'auteur des paroles le lui a permis.

La relecture de Gluck passe également par une acceptation et une intégration des influences diverses. La réforme, bien loin de se construire sur une restriction de langage, croise les différentes formes lyriques européennes alors en place, mêlant à loisir la vitalité de l'opéra-comique avec l'évocatrice musique de ballet et de pantomime, le superbe et le luxe de l'*opera seria*, ou encore le somptueux et le merveilleux de la tragédie lyrique. Avec *Phèdre*, Lemojne procède de la même façon, croisant le drame réformé avec l'inventivité mélodique de l'opéra-comique, la force des airs de tempête de Rameau ou encore l'écriture italienne de Sacchini et de Piccinni. Les *Mémoires secrets* ne s'y trompent pas puisque l'inventaire des scènes appréciées lors de la création de l'œuvre illustre l'éclectisme musical de l'auteur : le départ d'Hippolyte pour la chasse (I, 1), les sacrifices offerts à Vénus (I, 3), et les adieux d'Hippolyte à ses compagnons (III, 4). Les références faites à Gluck par Lemojne ne sont d'ailleurs plus les mêmes,

car si *Électre* redonnait vie à *Alceste* et *Iphigénie*, *Phèdre* s'intéresse à la sensualité d'*Armide* (« Il va venir » II, 2 ; « Hippolyte succombe » III, 7) et à la peinture évocatrice d'*Orphée* (prélude de l'acte III).

L'élément le plus redevable à Gluck tient dans l'effort d'invention réalisé par Lemoyne, position que Gluck célèbre encore en 1786 lorsqu'il félicite Vogel d'avoir suivi dans *La Toison d'or* la force de son imagination et de son génie plutôt que les systèmes alors en place. C'est dans cette attention au génie, c'est-à-dire à l'invention, que Lemoyne fait du duo entre Phèdre et Hippolyte (II, 3) un laboratoire sur la représentation de la folie et de l'angoisse, et une réflexion sur l'expression de la discorde en musique. Preuve de la réussite de cette démarche, parmi toutes les créations de 1786, *Phèdre* bénéficiera du commentaire le plus élogieux de l'*Almanach des muses* : « de grandes beautés dans la musique ».

M^{me} Saint-Huberty dans le rôle de Didon.
Collection particulière.

Mme Saint-Huberty in the role of Didon.
Private collection.

