

Écho et Narcisse de Gluck : la dernière réforme dramatique

Julien GARDE

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 était 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 français, et il y a quantité de ballets, dont quelques-uns peu pittoresques¹.

Après avoir retardé la première représentation de quelques jours, l'opéra tant attendu² est donné le 24 septembre à l'Académie Royale de Musique. Mais il semblerait que le public pourtant si conquis quelques mois auparavant par *Iphigénie en Tauride* reste plus que tiède devant l'ultime drame lyrique de Gluck. Après douze représentations, l'opéra tombe³.

¹ Louis PETIT DE BACHAUMONT, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, 21 septembre 1779, tome XIV, Londres : John Adamson, 1780, p. 185.

² « 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 [*sic*], 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. » (*Correspondance secrète, politique et littéraire*, Londres : John Adamson, 1787, Versailles, 8 septembre 1779, p. 293-294.)

³ 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

Le projet d'*Écho et Narcisse* remonte au printemps 1777⁴, au moment où Gluck travaille sur *Armide*. Mais ce n'est qu'en 1778, à Vienne, que Gluck compose la musique du livret du baron 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 poète⁵ », le Baron suisse semble plus convaincant dans le costume de diplomate et d'homme de lettres plutôt que dans celui d'homme de théâtre⁶. 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 mythe⁷. Quant à l'action, elle est déjà finie à la fin de la scène 4 de

novembre 1780 ; BACHAUMONT, *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.

⁴ 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 (Christoph Willibald VON GLUCK, *Libretti*, édité sous la direction de Klaus HORTSCHANSKY, Kassel : Bärenreiter, 1995 [1990], vol VII/1, 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, GLUCK, *Écho et Narcisse*, édité sous la direction de Rudolf GERBER, partition complète, Kassel : Bärenreiter, 1953, vol. I/10, p. V.

⁵ *Correspondance secrète, politique et littéraire*, p. 293.

⁶ François-Auguste GEVAERT, « Avant-propos » (Bruxelles, 24 juin 1908), GLUCK, *Écho et Narcisse*, édité sous la direction de François-Auguste GEVAERT, partition chant-piano, Paris : Henry Lemoine, 1908, p. I.

⁷ « Seuls les faits sont mis en scène dans leur extériorité sèche, le plus souvent maladroitement présentés, toujours interprétés avec cette feinte naïveté, conventionnelle et fausement sentimentale, marque caractéristique de l'art pseudo-mythologique que l'opéra français du

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 plaintes⁸. »

Plusieurs raisons peuvent expliquer pourquoi Gluck s'est emparé d'un tel livret, à commencer par le travail qui l'occupe à ce moment-là sur *Armide* : « *Écho et Narcisse* arrivait cependant, après *Iphigénie*, comme un complément analogue à celui que, dans l'opéra précédent, les mélodies voluptueuses des jardins enchantés apportaient aux déclamations passionnées d'*Armide*⁹. » D'autre part, Gluck devait souhaiter, comme le souligne 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 épisodiques¹⁰. » Enfin, Gluck semble être dans une démarche de conciliations avec Paris. Le 29 juillet 1778, il écrit à 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 du Roulet et le Baron de Tschudi. Ils ne me le pardonneraient pas¹¹. » Des concessions se font également en direction 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 italianisants¹².

XVIII^e siècle a si malheureusement mis à la mode. » (Camille SAINT-SAËNS et Julien TIERSOT, Préface à GLUCK, *Écho et Narcisse*, édité par Fanny PELLETAN, Paris : Durand, 1902, p. XXX. De larges extraits de la préface sont également consultables dans Julien TIERSOT, *Gluck*, Paris : librairie Félix Alcan, 1919, 4^e édition.

⁸ SAINT-SAËNS et TIERSOT, Préface citée, p. XXX.

⁹ TIERSOT, *Gluck*, p. 213.

¹⁰ GEVAERT, « Avant-Propos », p. II.

¹¹ GLUCK, Lettre à Monsieur de Kruthoffer du 28 juillet 1778, *The Collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, édités sous la direction d'Hedwig MUELLER VON ASOW et Erich HERMANN, New York : St Martin Press, 1962, p. 138.

¹² Jaques-Gabriel PROD'HOMME, *Christoph Willibald Gluck*, édité sous la direction de Joël-Marie FAUQUET, Paris : Fayard, 1985 [1948], p. 287-288.

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 pastorales¹³. ».

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 octobre¹⁴, 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 sceptique et spirituelle qui préparait inconsciemment le grand bouleversement de 1789¹⁵.

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 1780¹⁶, 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 véritable¹⁷. » Hésitant entre plusieurs genres, *Écho et Narcisse* ne convainc pas le public¹⁸. Tschudi, soutenu par le bailli du Roulet, procède à des modifications dramatiques, essentiellement limitées à des interventions de scènes dans la première moitié de l'œuvre, et à la concentration du rôle de l'Amour dans un court prologue

¹³ TIERSOT, *Gluck*, p. 213.

¹⁴ PROD'HOMME, *Christoph Willibald Gluck*, p. 290.

¹⁵ GEVAERT, « Avant-Propos », p. I.

¹⁶ GLUCK, Lettre à Monsieur de Kruthoffer du 28 juillet 1778, *The Collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, p. 179.

¹⁷ BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, t. XIV, 20 septembre 1779, p. 185.

¹⁸ Nous renvoyons le lecteur à l'excellent article de Michael FEND : « Der Fehlschlag von Glucks *Echo et Narcisse* und die Probleme einer „musikalischen Erkloge“ », *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, édité sous la direction de Jean GRIBENSKI, Marie-Claire MUSSAT et Herbert SCHNEIDER, 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 court 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 drame qui soit véritablement une églogue.

précédant la pièce¹⁹. Tschudi presse Gluck d'effectuer les transformations²⁰, assez réduites pour la part musicale, et l'œuvre est redonnée le 8 août 1780. À ce moment, on perd définitivement la version originale de 1779, car les transformations musicales sont apportées directement sur les partitions et le matériel des premières représentations. Quoi qu'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-Plaisirs²¹ :

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 décidé²².

En revenant aux proportions plus intimes de l'*Orfeo* viennois, Gluck manifeste la volonté de proposer une nouvelle et ultime étape dans sa réforme dramatique. Le statisme de l'action et la négation de la péripétie rompent avec les œuvres précédentes du compositeur et favorisent l'émergence d'un drame focalisé sur l'énergie et la mobilité des sentiments. Ne cherchant plus la vérité dramatique dans l'oppression et l'intensité des passions, la violence des situations ou la tension d'une écriture harmonique émotionnellement chargée, Gluck met en place une dramaturgie étirée, apaisée et assurée par le cheminement psychologique de chacun des personnages. Il revient dès lors 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 dont 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'habitude d'utiliser les codes de ses œuvres tragiques et sensibles. Gluck fait preuve d'une réelle finesse psychologique et compose, comme le notent Saint-

¹⁹ 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.

²⁰ Lettres de Tschudi à Kruthoffer, *The Collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck*, p. 166-175.

²¹ Rudolf 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 (Rudolf GERBER, Préface à GLUCK, *Écho et Narcisse*, éd. GERBER, p. VIII).

²² BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, t. XVIII, 9 septembre 1781, 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 (*Journal de Paris*, 2 septembre 1781, p. 989).

Saëns et Tiersot, une musique « d'une grande richesse, – trop riche peut-être : c'est un de ses défauts²³. »

Négation de l'action et mobilité du sentiment

Dans son article consacré à *Écho et Narcisse*, Michael Fend s'est intéressé à la définition de l'églogue faite par de De Jaucourt dans *L'Encyclopédie*²⁴. Il dégage deux points qui, selon lui, sont assez bien respectés par les auteurs d'*Écho et Narcisse*, à savoir la peinture des personnages, déchargée des codes théâtraux et limitée à l'expression des sentiments²⁵, ainsi que l'écoulement d'un temps étiré et digressif, à l'image de celui incarné par les bergers de l'ancienne Arcadie²⁶. En 1762, pour *Orfeo*, c'était déjà à partir d'une réflexion menée autour du temps d'action – la concentration autour de la seule descente du chancre de la Thrace – que Gluck avait pu renouveler son écriture. Plus tard, c'était au contact du temps racinien tel qu'il est représenté dans *Iphigénie en Aulide* que l'auteur d'*Alceste* 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 sa réforme.

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 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, tel qu'on peut l'observer dans la scène de la mort d'Écho au début de l'acte II. Le terme de mobilité n'est pas envisagé ici comme une évolution psychologique, mais davantage comme un développement sur une émotion. 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'enchaînement touchant des encouragements des nymphes bienveillantes au récit douloureux d'Écho crée une rupture dans le déroulement de l'action. Une digression s'annonce autour de l'observation béate de la douleur. L'écriture terriblement glacée et hymnique des chœurs funèbres se renouvelle par les interventions

²³ SAINT-SAËNS et TIERSOT, Préface, p. XXXV.

²⁴ FEND, « Der Fehlschlag von Glucks *Echo et Narcisse* und die Probleme einer „musikalischen Erkloge“ », p. 38-39.

²⁵ Louis DE JAUCOURT, « Églogue », *Encyclopédie*, éditée sous la direction de Denis DIDEROT et D'ALEMBERT, Paris : Briasson, 1751-1765, t. V, p. 425-431. De Jaucourt explique que les connaissances des bergers se limitent à l'examen de la nature, « et de ces seules connaissances ils tirent leurs discours et toutes leurs comparaisons. » (Même référence, p. 427).

²⁶ « [...] ils peuvent par cette raison se permettre des digressions, parce que leurs moments ne sont point comptés » (Même référence, p. 427).

touchantes d'Écho et, à l'inverse, l'amante 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 finale d'acte. Dans les scènes de déploration d'*Alceste*, l'observation de la douleur est aussi présente, mais le pathétique et déchirant sacrifice de l'épouse d'Admete est infiniment plus dramatique que la douleur étirée et quasi apaisée de la nymphe succombant. C'est certainement ce traitement des émotions qui a pu donner à entendre les douleurs d'Écho pour froides et fades²⁷. 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 désincarné.

La recherche de mobilité trouve également des solutions dans le choix de structures plutôt 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. À la troisième strophe, le langage pathétique s'intensifie, Écho se sait abandonnée par son amant. L'expression amoureuse suppliante et naïve oriente l'air du côté de la prière plutôt que de l'air d'amour. Le discours d'Écho paraît alors se dérouler selon des codes rituels et litaniques : Gluck déploie une mélodie stable et périodique entrecoupée d'accents de supplication, le tout organisé sur une structure lisible. La mise en scène d'une prière rappelle le premier air d'Iphigénie « Ô toi qui prolongeas mes jours ». 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. Mais les structures des deux airs diffèrent pour s'adapter 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 – propre aux genres plus intimes tels que la pastorale – permet ici une mise en scène de la peine qui condamne Écho à la mort²⁸.

²⁷ « Le rôle d'Écho est foible, monotone et dénué de toute espèce d'accent, même de celui qui tient à la douleur. » (*Le Mercure de France*, samedi 9 octobre 1779, p. 330).

²⁸ « [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

Mais pour subvenir aux besoins des formes concises, Gluck doit construire un langage mélodique et harmonique stable. Hélas, la morphologie resserrée de ses 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 sont ici plus pertinentes tant elles cherchent à se libérer des cadres formels pour 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 chant²⁹. » Même si nous devons nuancer les propos de Tiersot trop flatteur pour une forme que Gluck a fréquemment employé 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. Pour 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.

La recherche d'une écriture dépouillée à l'extrême avait déjà fait l'objet de remarques par Charles Burney 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 délicates³⁰.

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 doit demeurer chaste pour être digne de transmettre une douleur dont l'essence est dramatique avant que d'être expressive. D'un autre point de vue, le désir de tendre vers un discours sobre concentre l'attention de l'auditeur sur l'essence même des expressions. Car, est-il

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. » (SAINT-SAËNS et TIERSOT, Préface, p. XXXII-XXXIII).

²⁹ Même référence, p. XXX-XXXI.

³⁰ Charles BURNEY, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, traduit et édité et sous la direction de Michel NOIRAY, Paris : Flammarion, 1992 [1771 et 1773], p. 318.

besoin de le rappeler, le drame gluckiste est un drame sérieux³¹, 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 soutenue³² ».

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 que la 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*. Lorsque Tiersot note que « tout se passe en confidences³³ », 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 public³⁴, 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 une certaine exclusion du personnage principal par rapport à la société. La relation amoureuse qui unit Orphée et Eurydice n'existe qu'à travers le point de vue de l'amant, et c'est d'ailleurs au moment où les amants sont enfin réunis que la relation se détruit. Il en est de même dans *Écho et Narcisse* où la relation entre les deux amants intéresse moins que le combat intérieur mené par chacun d'entre eux.

Afin de mettre en valeur les seules émotions des deux amants Écho et Narcisse, Gluck leur réserve l'accès à l'écriture tragique et racée de ses dernières œuvres. Les autres personnages doivent se contenter d'un discours mobile et affectif, sans pour autant pouvoir interférer sur le drame. Et puisque l'écriture de l'*opera seria*, ou plus généralement, l'écriture italienne, ne permet pas d'accéder à un traitement dramatique des sentiments, alors cette écriture conviendra pour les personnages gravitant autour des deux amants. Par cette peinture des caractères,

³¹ Catherine KINZTLER, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une familiarité étrangeté*, Paris : Fayard, 2004.

³² *Journal de Paris*, samedi 25 septembre 1779, p. 1091.

³³ Préface de l'édition PELLETAN, p. XXX.

³⁴ 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 ! » (TIERSOT, *Gluck*, p. 220).

Gluck crée une hiérarchie sociale dépassée, à l'opposé des combats idéologiques que certains partisans de la « réforme » auront pu entendre dans les deux Iphigénie.

Après dix-sept années passées à rejeter l'écriture de l'*opera seria*, Gluck intègre à nouveau 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 milieu³⁵. » 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 divertissant afin de mieux trancher avec la douleur sérieuse d'Écho, un peu d'ailleurs à la manière des suivantes d'Armide. Cynire, lui, tâche plutôt d'être convaincant. À mi-chemin entre le langage des nymphes et celui des deux rôles principaux, il représente 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 »³⁶. Cynire assure donc les communications et se définit comme un médiateur bien plus que comme un confident³⁷. L'utilisation du langage italien relève de la stratégie plutôt que de la concession décorative³⁸, utilisant à la fois un langage plaisant et un langage convaincant. Et jusque dans les emprunts à ses anciennes œuvres italiennes, Gluck pioche à la fois dans les pièces divertissantes, comme *la Danza* (1755) et dans les drames sérieux, comme *Il Rè pastore* (1756). Mais 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.

³⁵ SAINT-SAËNS et TIERSOT, Préface, p. XXXIV.

³⁶ 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 concerta 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. » (Même référence, p. XXXIV).

³⁷ 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. » (JAUCOURT, « Églogue », p. 427).

³⁸ Jeremy Hayes dans son article sur *Écho et Narcisse* mentionne que Gluck fait preuve de perspicacité psychologique, et il est vrai que Gluck tente de rompre l'inertie du livret et de broser une peinture dynamique et précise des personnages (*The New grove dictionary of opera*, édité sous la direction de Stanley SADIE, Londres : Macmilan Press, 1992, vol. 2, p. 6-8).

Seuls Écho et Narcisse bénéficient d'un langage personnel, inscrit dans 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 en permanence sur l'opposition des deux types d'écriture. Narcisse semble refuser en bloc le langage italien, ignorant ainsi toute communication avec l'extérieur. Mais c'est justement par ce déni qu'il parvient à construire un langage vaillant et sensible. En cela, Narcisse se rapproche d'Oreste³⁹, notamment lorsque ce dernier croit pouvoir bénéficier d'un peu de repos dans son céléberrime 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 pathétique, tant l'orchestre soutient la vie rythmique interdite à la voix. Narcisse, même si sa ligne vocale n'est désincarnée que par son refus de l'italianisme, se présente à nu devant la nymphe qu'il confond avec son reflet dans son air « Je ne puis m'ouvrir » (II, 4). Il se désintéresse de certaines conventions vocales sans pour autant être désintéressé du pouvoir de sa plainte. 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 d'ailleurs troublante dans la ressemblance 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 ensuite la place à la danse, au moment même où l'on attend plutôt un air. Le renoncement à prendre la parole trouve une résonance dans l'écriture même du personnage, à la recherche d'un langage simple et dépouillé. De la même façon, Narcisse, en refusant d'utiliser le langage italien, participe au mutisme. En cela, Gluck s'aligne sur ses anciens drames, favorisant les jeux de non-dit pour un renforcement des personnalités.

La variété des écritures employées pour la peinture des personnages représente tout de même un problème dans la cohérence du drame. On a reproché à Gluck de trop aligner Écho et Narcisse sur les personnages de ses anciens drames⁴⁰, et

³⁹ 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 (Alfred EINSTEIN, *Gluck*, trad. de l'allemand par Eric BLOM, London : J. M. Dent and sons, 1964 [1936], p. 172).

⁴⁰ « 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. », (Guillaume-Thomas RAYNAL, Friedrich Melchior GRIMM, Denis DIDEROT et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éditée sous la direction de Maurice TOURNEUX, Paris : Garnier frères, 1880, vol. XII, septembre 1779, p 314).

ce sentiment procède surtout du fait que chacun des styles ne possède pas l'espace suffisant pour s'affirmer et défendre sa cohérence. Le caractère consolateur de l'écriture italienne est trop faible pour soutenir le drame et quant à l'écriture tragique, elle manque d'espace pour s'épanouir, le tout donnant des caractères qui demeurent un peu pâles.

Chacun des deux personnages principaux suit son propre cheminement interne. Pour *Écho*, 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 mort⁴¹ ». Le nœud central de sa progression se situe à la fin de l'acte I où, dans l'exaltation d'un final calqué sur les ficelles de celui d'*Armide*, *Écho* renonce à la vie. Alors, le second acte n'est plus qu'une représentation béate et exaltée d'une douleur apaisée. La transformation du rôle de *Narcisse* s'effectue, quant à lui, à la fin de l'acte II, lorsque *Cynire* le ramène à la raison.

Les choix de typologies vocales effectués par Gluck soulignent hélas certaines raideurs du livret, à savoir que le manque de mobilité des personnages est en effet alourdi par l'enfermement des psychologies dans des langages musicaux spécifiques. Malgré tout, Gluck obtient pour chacun des personnages une couleur particulière, organisant des dialogues quand le livret ne le permet pas.

Le drame à la lumière des emprunts : le cas de *la Danza*

Soutenir que la création d'*Écho et Narcisse* représente un retournement de situation dans la réforme de Gluck reviendrait à nier la cohérence de la pensée dramatique qui parcourt l'ensemble de sa carrière. Ici comme dans les autres opéras dits « réformés », Gluck intègre ses anciennes œuvres italiennes en les adaptant aux besoins dramatiques de la nouvelle pièce. Dans le cas d'*Écho et Narcisse*, un de ses divertissements viennois semble avoir pesé plus fortement que les autres. Il s'agit de *la Danza*, drame en un acte, créé le 5 mai 1755 à Laxembourg devant la cour impériale, et joué en première partie d'un ballet de Starzer. Le livret est de Métastase et a déjà été mis en musique en 1744 par Bonno. Il s'agit alors, comme Métastase l'écrit à Farinelli en 1749, d'une cantate à deux voix faite pour une musique agréable et élégante⁴². Lorsque Gluck travaille sur l'œuvre, le texte a été augmenté, chacun des deux personnages

⁴¹ GEVAERT, « Avant-Propos », p. VIII.

⁴² GLUCK, *La Danza*, éditée par Gerhard Croll, partition complète, Kassel : Bärenreiter, 1969, vol. III/18, préface.

bénéficiant désormais de deux airs au lieu d'un seul. Le nom de *cantata* est abandonné pour celui de *componimento drammatico pastorale*, semblant ainsi délaissier 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 Fribert, interprètes avec lesquels Gluck avait 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. Enfin, *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 françaises⁴³.

Vingt-quatre ans après la création de *la Danza*, Gluck semble vouloir renouer avec la période de gestation dramatique des années 1750 en réutilisant l'ensemble des quatre airs de *la Danza* dans *Écho et Narcisse* :

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

L'ordre même d'apparition des airs est conservé, insérant *la Danza* comme vertèbre tout à fait dissimulée mais indispensable dans le drame de 1779⁴⁴. Il faut préciser que *la Danza* se conclut par un duo entre les deux amants, mais Gluck semble le délaissier, certainement parce qu'il représente davantage un dénouement décoratif plutôt qu'un outil dramatique.

⁴³ « 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 Haendel – le premier des Italiens de son temps. » (Romain ROLLAND, *La Revue musicale*, 1903, p. 40-48.)

⁴⁴ Il nous paraît plus intéressant de délaissier ici la version 1780 pour nous appuyer sur la structure de 1779, témoin de la conception originelle d'*Écho et Narcisse*.

Les rôles d'Écho et de Narcisse n'ont pas accès à ces airs. Interdit de communication, le couple ne peut échanger le discours italien des amants de *la Danza*⁴⁵. Les personnages secondaires prennent alors le relais et se chargent de transmettre le discours de Nice et Tirsi. Par ailleurs, les airs se concentrent tous avant le réveil de Narcisse à la fin de l'acte II, se limitant à l'expression de la discorde entre Écho et Narcisse. Car 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 l'acte III. Par conséquent, *la Danza*, dont le drame s'articule uniquement autour du premier sujet d'*Écho et Narcisse*, concentre ses apparitions dans le développement du dépit amoureux, de la discorde.

Les emprunts occupent des places stratégiques. Non autonomes, voire secondaires, ils sont subordonnés à l'action – *la Danza* étant elle-même subordonnée au ballet de Starzer – et 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 « Peut-être d'un injuste effroi » d'Écho (I, 4) et l'air « Divinité des eaux » de Narcisse (I, 6). L'air de Cynire « Si votre amant » est encadré par les deux derniers airs naïfs d'Écho 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 et étaient entourés par les deux scènes les plus opposées de l'opéra et dans lesquelles le nœud du drame se joue, c'est-à-dire la mort d'Écho (II, 2) et le réveil de Narcisse (II, 6 en 1779 et II, 4 en 1780). Les emprunts jouent donc le rôle de maillon, renouvelant sans cesse un drame trop centré sur lui-même. D'une certaine manière, ils remplissent les fonctions temporelles exigées par l'essence même de la pastorale, c'est-à-dire le besoin de digression et de divertissement.

En termes de transformations musicales, Gluck procède à des changements relativement discrets. Alors que les autres drames parisiens présentent des exemples incroyables de bouleversements d'écriture dans les emprunts, *Écho et Narcisse* témoigne d'une attitude assez fidèle aux œuvres originelles⁴⁶.

⁴⁵ Michael 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. (FEND, « Der Fehlschlag von Glucks *Echo et Narcisse* und die Probleme einer „musikalischen Erkloge“ », p. 36.)

⁴⁶ Les emprunts ne sont guère plus nombreux dans *Écho et Narcisse* que dans les autres drames dits « réformés ». Cela dit, le peu de retouches apporté aux emprunts dans la pastorale de 1779 évite l'assimilation des pastiches au reste du drame, contrairement à l'intégration parfaite des

L'italianisme de l'œuvre originale reste pour autant très contrôlé. Certes Gluck laisse davantage passer la sensualité mélodique italienne, mais les sections techniques sont systématiquement supprimées ou très écourtées, et les ritournelles, qu'elles soient introductives ou conclusives, sont limitées à l'essentiel afin d'éviter un rapport de subordination entre le chanteur et l'orchestre. Enfin, Gluck poursuit son travail effectué dans ses autres drames, c'est-à-dire une réduction des sections transitoires, une plus grande mobilité motivique et un réel aménagement des sections modulantes. Ces dernières parties offraient auparavant un espace de jeu à la virtuosité vocale quand elles deviennent désormais la concentration des affects et des effets dramatiques.

Bien sûr, *Écho et Narcisse* souffre de nombreuses faiblesses. Le livret, froid et ennuyeux, organise son drame à partir de faits plutôt que de rencontres et de conflits. Bien sûr, la musique de Gluck est maladroite. L'utilisation d'anciennes ficelles autrefois spontanées dans les accents pathétiques d'*Alceste* et d'*Armide* donne une impression de collage⁴⁷. Gluck hésite et concède, composant un drame proche de la pastorale tout en observant l'action et les personnages d'un point de vue tragique. Certaines pièces vont alors donner l'impression d'être indépendantes, comme détachées du drame⁴⁸, lorsque d'autres numéros vont au contraire sembler en faire trop⁴⁹. Mais il n'en demeure pas moins que Gluck propose une musique raffinée, attachée aux détails comme pour relever la nature pittoresque de l'action : « dans aucun de ses autres opéras la musique n'apparaît avec une telle perfection musicale⁵⁰. », puis « tout le long de l'œuvre sont des coins de musique d'un charme accompli⁵¹. ». La maîtrise des formes, enfin, est remarquable. Il semble même se souvenir des solutions de l'*Orfeo* de 1762 pour

anciennes œuvres dans *Armide* ou *Iphigénie en Tauride* par exemple. Voir GERBER, Préface, p. XI.

⁴⁷ « Malheureusement, il faut avouer que, dans cet ordre d'idées, Gluck ne fait guère ici que rééditer des effets déjà connus, et que, par conséquent, on ne retrouve plus la spontanéité, la fraîcheur d'inspiration des œuvres où ils avaient été employé pour la première fois. » (SAINT-SAËNS et TIERSOT, Préface, p. XXXIII).

⁴⁸ « La musique en est riche, abondante, d'une pure et noble inspiration ; mais elle ne constitue pas l'élément nécessaire, inséparable du drame ; elle peut s'en détacher trop facilement : par là, l'œuvre n'eut pas la vie » (Même référence, p. XXXIV). Le renouveau de l'italianisme associé à l'apaisement de l'action dramatique ont pu convaincre une partie du public que Gluck favorisait une musique de concert bien plus qu'une musique faite pour la scène (GERBER, Préface citée, p. X-XI).

⁴⁹ Le problème d'équilibre et d'homogénéité dramatique trouve un écho dans les représentations de 1780. Rey, alors chargé de diriger l'opéra, décide, en vain et certainement à tort, d'accélérer la majorité des tempi pour tenter d'insuffler sur scène une forme de vitalité (SAINT-SAËNS et TIERSOT, Préface citée, p. XXI).

⁵⁰ Même référence, p. XXX.

⁵¹ Même référence, p. XXXI.

tenter, une dernière fois, d'épurer les structures des airs au profit d'un drame continu.

© Julien GARDE