

# Phèdre : un auteur, une interprète, une œuvre

*Benoît Dratwicki*

## UN AUTEUR : JEAN-BAPTISTE LEMOYNE (1751-1796)

Aujourd'hui parfait inconnu, Jean-Baptiste Lemoine fut admiré sur la scène lyrique parisienne en son temps. À l'heure où l'Opéra avait ouvert ses portes à une foule de maîtres étrangers – les Gluck, Vogel, Piccinni, Sacchini, Salieri et Cherubini –, il fait même figure de véritable défenseur de la cause nationale, à côté de Gossec, Dezède et Candeille, moins heureux que lui en la matière.

Né en Dordogne, Lemoine reçoit sa première éducation musicale d'un oncle maître de chapelle à la cathédrale de Périgueux. Encore adolescent, il débute une carrière de chef d'orchestre itinérant en France, mais profite de la tournée d'une troupe théâtrale, en 1770, pour gagner l'Allemagne. Il étudie à Berlin avec Graun, Schulz et Kirnberger. Ses premières compositions lui valent de devenir second maître de musique du Théâtre du roi de Prusse Frédéric II. Il voyage ensuite à Varsovie, où est créé son opéra en un acte *Le Bouquet de Colette* (1775), dont Antoinette Saint-Huberty, une française rencontrée sur place et devenue son élève, tient le premier rôle. Très attaché à la cantatrice, il la rejoint en France en 1782 tandis qu'elle connaît la gloire et, grâce à son appui, fait jouer sa première tragédie lyrique, *Électre*, à l'Académie royale de musique. L'œuvre est mal reçue : le sujet est jugé trop sévère et la musique excessivement

dure, outrepassant même les audaces du chevalier Gluck. *Phèdre*, sa deuxième tragédie, est créée avec plus de succès à Fontainebleau pendant l'hiver 1786 et reprise presque aussitôt à Paris où les représentations se prolongent. Lemoine part alors pour l'Italie afin de perfectionner son art et de s'initier à cette « manière italienne » qui lui manque, car le public français est tout à Piccinni et Sacchini. Dès son retour, en 1788, il fait jouer des ouvrages de genres totalement opposés : deux comédies, *Les Prétendus* (1789) et *Les Pommiers et le Moulin* (1790), et deux tragédies, *Nephté* (1789) et *Louis IX en Égypte* (1790). *Nephté* est un triomphe, le public réclamant même l'auteur sur scène le soir de la création. Mais son plus grand succès restera *Les Prétendus*, maintenus au répertoire de l'Opéra pendant plus de trente ans. Jusqu'en 1795, Lemoine donne encore plusieurs compositions au Théâtre Feydeau, à la Salle Favart et à l'Opéra. Aucune, cependant, n'obtient de réel succès, ni même *Miltiade à Marathon* (1793) et *Toute la Grèce ou Ce que peut la liberté* (1794), tableaux patriotiques dans le goût du moment. Lorsqu'il meurt en 1796, les répétitions de *L'Île des femmes* sont suspendues, et l'œuvre n'est finalement pas créée. Lemoine laisse d'autres inédits, dont *Nadir ou Le Dormeur éveillé* (prévu pour l'Académie royale de musique, mais déprogrammé en 1787, l'incendie des magasins des Menus-Plaisirs ayant détruit les décors déjà construits), et *Sylvius Nerva ou La Malédiction paternelle* (mis en répétition en 1792, mais dont le sujet est jugé défavorable vues les circonstances politiques).

Même s'il se présente comme un disciple de Gluck et dédie sa première tragédie lyrique à Marie-Antoinette, Lemoine ne parvient pas à vaincre les cabales qui entraveront durablement sa carrière. En effet, la Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes n'est pas encore éteinte lorsqu'il fait jouer son *Électre*, et l'œuvre se trouve prise à partie, rejetée par les deux clans en raison de son style trop dur, dont on estime qu'il est le fruit vicieux des années passées en Allemagne. Comble de malheur, Gluck refuse de reconnaître le compositeur comme un de ses disciples. Blessé par ce camouflet, Lemoine prend fait et cause pour Piccinni et modifie son style en ce sens, sans renoncer toutefois à sa personnalité. On aurait tort, en effet, de lui enlever le mérite de l'originalité. D'*Électre*

à *Louis IX en Égypte*, la « manière » de Lemoyne conserve, dans le genre noble, un dépouillement, une âpreté et une efficacité théâtrale remarquables. Si ses mélodies rejettent le charme agréable d'un Philidor ou d'un Grétry, si son harmonie étonne par des dispositions ou des vides parfois déroutants à la lecture, l'artiste sait émailler ses partitions de gestes théâtraux, de secousses orchestrales et d'éclats vocaux qui leur confèrent une grande intensité. En moins de dix ans, sa personnalité évolue pourtant sensiblement : tandis qu'*Électre*, atypique et personnel, avait dérouté, *Phèdre*, quatre ans plus tard, fait consensus. La Harpe décrivait la musique d'*Électre* comme « la plus horriblement criarde qu'il soit possible d'entendre », mais reconnaîtra apprécier « de belles choses dans la musique » de *Phèdre* (*Correspondance littéraire*, V, lettre CCXXXVIII).



#### UNE INTERPRÈTE : M<sup>ME</sup> SAINT-HUBERTY (1756-1812)

La carrière de Lemoyne, et plus particulièrement le succès de sa *Phèdre*, sont intimement liés à la figure charismatique de M<sup>me</sup> Saint-Huberty, la plus grande chanteuse de l'Opéra à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa carrière de courte durée (1777-1789, soit à peine plus de dix ans) marque une époque glorieuse de l'institution, à l'heure des révolutions esthétiques et bien-tôt politiques.

Fille de Jean-Pierre Clavel, ancien militaire désargenté devenu répétiteur au théâtre de l'électeur palatin à Mannheim, Anne-Antoinette-Cécile Clavel naît à Strasbourg en décembre 1756. Elle montre très tôt des dispositions pour le chant. En 1770, elle entreprend un voyage en Prusse puis en Pologne, où elle reçoit la protection de la princesse Lubomirska. C'est à cette période qu'elle rencontre Lemoyne : il la prend sous son aile, la forme et lui offre ses premiers rôles en scène. La chanteuse lui en aura une reconnaissance éternelle. Le 10 septembre 1775, à Berlin, elle épouse Claude-Philippe Croisilles de Saint-Huberty qui, rapidement, dilapide les ressources du couple et se montre violent. Rentrée en France, elle se

produit sur les scènes de sa ville natale avant de gagner Paris, dotée d'un ordre de début à l'Académie royale de musique en 1777. Reçue à l'essai après avoir créé des petits rôles dans *Armide* de Gluck, elle intègre la troupe mais reste dans l'ombre de M<sup>lles</sup> Levasseur, Laguerre, Arnould et Beaumesnil. Gluck discerne pourtant en elle des moyens exceptionnels : on rapporte l'anecdote du surnom dont il la coiffa, « Madame la Ressource », assurant qu'elle serait un jour l'un des piliers de l'Opéra. La retraite de M<sup>lles</sup> Arnould et Beaumesnil lui donne accès aux rôles « en second » : doublant M<sup>lle</sup> Levasseur pour les « rôles de force », elle se fait remarquer dans *Roland* et dans *Andromaque* en 1780. La santé déclinante de la première actrice lui donne de plus en plus d'opportunités de paraître à son avantage. La mort de M<sup>lle</sup> Laguerre, peu de temps après, lui permet de créer certains rôles dédaignés par la Levasseur, comme Églé dans *Thésée* de Gossec où elle se distingue par un chant expressif et un jeu touchant. Avec *L'Embarras des richesses* de Grétry, la même année, elle démontre ses dispositions au style comique. Lorsque M<sup>lle</sup> Levasseur donne enfin des signes de retraite prochaine (durant les représentations de *Renaud* de Piccinni en 1783), M<sup>me</sup> Saint-Huberty s'annonce comme la future première actrice de l'Opéra non sans, déjà, faire valoir un tempérament compliqué : « Il y a lieu de croire que M<sup>lle</sup> Levasseur va demander son congé, et que M<sup>me</sup> Saint-Huberty alors n'en fera que plus la difficile » s'alarme Papillon de La Ferté (*Lettre à Amelot*, 1783).

La création de *Didon* à Fontainebleau, la même année, est son triomphe. Elle y bannit l'ancien habillement de cour (revisité) pour paraître en tunique et sandales. Le sculpteur Houdon l'immortalise dans cette tenue réaliste. La reprise parisienne est tout aussi applaudie, la chanteuse se faisant même couronner sur scène par le public. Le « jeu vraiment admirable de M<sup>me</sup> Saint-Huberty [...] fait aujourd'hui les délices de la cour et de la ville », assure La Harpe (*Correspondance littéraire*, IV, lettre CXCVIII). Elle se distingue aussi en concert, même si l'on croit remarquer que son talent est plus propre à la scène. Chaque année à compter de cette période, l'actrice demande plusieurs semaines de congés pour voyager en province, où elle obtient des succès inouïs en se produisant autant dans

la tragédie que dans l'opéra-comique. À Marseille, elle est même prome-  
née sur un char dans les rues de la ville. Elle est alors considérée comme  
« une des premières cantatrices de l'Europe et des plus célèbres actrices  
qui aient jamais paru sur la scène lyrique » (*Tablettes de renommée*, 1785).  
Désormais, on n'hésite plus à la comparer aux Le Rochois, Dumesnil et  
Clairon, de la Comédie-Française. Le roi lui accorde une pension et le  
titre de Chanteuse de la Musique du roi à Paris. D'autres succès s'enchaî-  
nent au fil de créations (*Chimène*, *Les Danaïdes*, *Panurge dans l'île des  
Lanternes...*) et de reprises (*Atys*, *Armide*, *Alceste...*). En 1786, les rôles-  
titres de *Phèdre* et de *Pénélope* lui valent de nouveaux lauriers. D'après  
La Croix, « c'est particulièrement le rôle de Phèdre qu'elle joue avec une  
entente, une force et en même temps une vérité de caractère qui excitent  
l'admiration et la surprise », bien qu'elle brille aussi « dans ceux d'Alceste,  
de Pénélope, etc. » (*Dictionnaire portatif des femmes célèbres*, 1788).

Après cette date, sa voix s'altère ; elle se contente de reprendre d'an-  
ciens titres du répertoire, et ne crée plus que Camille dans *Les Horaces*  
(1786) et Dirce dans *Démophon* de Cherubini (1788). Lors de sa dernière  
saison, en 1788-1789, elle rechante *Renaud*, *Alceste*, *Iphigénie en Tauride*,  
*Didon*, *Phèdre* et *Chimène*, mais aussi – étonnamment – Colette dans *Le  
Devin du village*. Avant la relâche annuelle de Pâques, elle interprète  
Eurydice dans *Orphée et Eurydice* (10 mars 1789). Ce sera sa dernière appa-  
rition. Absente au printemps suivant, elle se retire de la scène dès les pre-  
miers remous révolutionnaires, puis émigre en avril 1790. N'ayant pas  
chanté durant les 15 années réglementaires, elle ne peut prétendre à  
aucune pension de l'Opéra. Durant sa carrière, elle aura pourtant incar-  
né une trentaine de rôles, dont la majorité furent expressément compo-  
sés pour ses moyens remarquables.

En janvier 1781, l'actrice avait divorcé de son mari (avec qui elle ne  
vivait plus depuis 1778). Elle se lia alors avec le comte Alfonso Maria Turconi,  
chez qui elle rencontra Louis-Alexandre de Launay, comte d'Antraigues,  
vers 1783-1784. Représentant de la noblesse lors des États généraux en  
1789, d'Antraigues partage les idées de la Révolution mais reste royaliste ;  
il finit par condamner les excès qui se font jour. Inquiété dans le

complot visant à permettre la fuite du roi, il émigre à Lausanne, où sa maîtresse le rejoint et l'épouse. Un fils naît de leur union en 1792. Ensemble, ils gagnent différents pays avant de s'installer en Italie dans l'entourage du comte de Provence. Arrêté à Trieste par les armées napoléoniennes, le comte d'Antraigues profite de l'appui de sa femme (qui avait imploré Joséphine de Beauharnais) et parvient à s'enfuir. Ils parcourent l'Europe – Autriche, Russie, Angleterre – puis, vers 1808, choisissent de résider à Barnes, près de Londres. En reconnaissance de son attachement à la monarchie et de différentes actions royalistes qu'elle mène avec son mari (ils détenaient, dit-on, des papiers de la plus haute importance, dont l'original du testament de Louis XVI), le comte de Provence l'aurait décorée de l'ordre de Saint-Michel. Précipités au cœur d'intrigues politiques qui les dépassent, le comte et la comtesse d'Antraigues meurent assassinés par un domestique le 22 juillet 1812.

M<sup>me</sup> Saint-Huberty possédait une voix puissante et un jeu expressif, mais n'était pas particulièrement belle : grande, maigre, elle avait des cheveux clairs et des traits peu marqués. Quant à sa voix, « il lui manqu[ait] ce charme que l'art ne donne point » (Rulhière, *Le Petit Tableau de Paris*, 1783). Mais son jeu théâtral, patiemment modelé, la transfigurait, au point d'exercer une véritable fascination sur le public et de faire oublier ses défauts :

Il faut l'avoir vue, pour concevoir quelle peut être la grandeur, l'expression puissante de la Melpomène lyrique ! Actrice sublime ! Dans Athènes, ou à Rome, on t'aurait élevé des autels ! Je t'ai vue Phèdre ! Tu surpassais Clairon, tu surpassais Dumesnil ! Je n'aurais pas cru que la muse lyrique pût aller jusque-là ! Comme tu fais remuer l'âme ! Comme tu as l'art de donner à tes accents le naturel de l'expression parlée, adoucie, rendue plus agréable par la mélodie ! Avant toi, il y eut à l'Opéra des chanteuses, des actrices même ! Il n'y eut jamais une tragédienne parfaite.

(Rétif de La Bretonne, *Les Nuits de Paris, ou le spectateur nocturne*, 1790)

Au début de sa carrière, M<sup>me</sup> Saint-Huberty s'employa à corriger une gestulation désordonnée, un timbre un peu dur et une prononciation marquée par l'accent germanique. Elle ne se départit toutefois jamais d'une manière de chanter contestée, favorisant des sons arrondis et des effets belcantistes étrangers à la scène française en ce temps. Selon Framery et Guinguené, elle « avait un très beau *bas-dessus* lorsqu'elle est entrée à l'Opéra, et [...] s'est vue forcée d'en altérer la beauté, pour adapter sa voix à des rôles écrits beaucoup trop haut » (*Encyclopédie méthodique*, 1791). Aussi développa-t-elle un chant héroïque la destinant aux personnages tragiques. Les problèmes qui découlèrent de cette technique en tension expliquent que sa voix se détériora en quelques années seulement, obligeant parfois la chanteuse à des effets expressionnistes proches du parlé.

Lemoynes, particulièrement conscient de cette tessiture de *bas-dessus* (puisqu'il avait été son professeur), sollicita les extensions graves de sa voix – couvrant au demeurant plus de deux octaves, du *la* 2 à l'*ut* 5 – dans *Phèdre* et *Néphthé*. M<sup>me</sup> Saint-Huberty était connue pour son tempérament vif, ses caprices et ses colères, à l'origine de nombreux démêlés avec l'administration de l'Opéra. Sa bisexualité s'afficha au fil de nombreuses relations avec d'autres actrices de la troupe. Elle supportait mal ses rivales, M<sup>lles</sup> Maillard et Dozon, cabalant pour tenter de leur nuire, mais sans parvenir à les écarter. Ses goûts la portaient vers des sujets pathétiques, des effets exacerbés et un certain voyeurisme, dont Lemoynes sut tirer parti dans *Phèdre*, qui fut leur grand succès commun. Dauvergne déplorait d'ailleurs que le compositeur et sa muse ne trouvaient « d'agréable en opéra que les sujets où il est question d'inceste, de poison, ou d'assassinats » (*Lettre à Papillon de La Ferté*, 1788). Ses appointements, ses gratifications et les présents dont la couvraient ses admirateurs lui permirent d'acquérir une fortune personnelle considérable, notamment sous la forme de plusieurs propriétés à Paris, Neuilly et Montmorency, que les saisies révolutionnaires lui confisquèrent en partie.



## UNE ŒUVRE : PHÈDRE (1786)

Tragédie lyrique en trois actes sur un livret de François-Benoît Hoffman, *Phèdre* est créée devant la cour à Fontainebleau, le 26 octobre 1786 et reprise à l'Académie royale de musique le 21 novembre suivant. Le livret s'inspire directement de la tragédie éponyme de Racine (1677) : il s'inscrit dans le goût du moment pour la transformation des pièces du répertoire de la Comédie-Française en opéras. Cette même année 1786, *Les Horaces* de Salieri et *La Toison d'or* de Vogel, d'après Corneille, en sont deux autres exemples.

La création de *Phèdre* est particulièrement bien reçue, tant pour le poème que pour la musique. On relève cependant quelques longueurs, que les auteurs retranchent aussitôt. Avec cette tragédie, le jeune Hoffman – il n'a que vingt-six ans – est jugé comme l'un des poètes les plus prometteurs du moment. *Phèdre* relance toutefois le débat sur l'opportunité d'utiliser des tragédies classiques pour les adapter à la scène lyrique ; mais les contestations sont étouffées et l'œuvre triomphe. Le *Mercure de France* trouve la poésie d'Hoffman « douce, agréable, facile » (9 décembre 1786).

Dans sa partition, Lemoine se montre soucieux d'aplanir les aspérités qu'on lui avait reprochées dans ses premiers essais. La musique gagne en lyrisme, ce qui explique en partie son bon accueil. Le sujet, propice à des scènes d'introspection particulièrement intenses pour les trois rôles principaux, permet au compositeur d'imaginer de superbes monologues, tantôt élégiaques, tantôt passionnés. L'orchestration colore habilement les pages les plus pittoresques – celles dévolues aux Chasseurs par exemple – et trouve même par endroit des accents préromantiques, comme dans le dernier monologue de Phèdre (« *Il ne m'est plus permis de vivre, / Et je dois trembler de mourir* »). À l'opposé de l'école italienne, la partition cultive un art plus français, dans la lignée de Gossec notamment, où le théâtre et la déclamation conservent leur supériorité sur le chant. Décors et costumes s'attirent de nombreux éloges. Les ballets, quoiqu'épisodiques, sont aussi applaudis, même si l'on trouve un peu trop de pudeur aux Prêtresses de Vénus, qui paraissent plus servir la chaste Diane que la



déesse de l'amour. M<sup>me</sup> Saint-Huberty, alors au faite de sa carrière, interprète Phèdre d'une manière sublime, ressuscitant le miracle de son apparition en Didon dans la tragédie éponyme de Piccinni, trois ans plus tôt. On lui reproche seulement de parfois « quitter la voix *musicale* pour prendre la voix *parlée*. Ce n'est qu'un cri, ce n'est que pour un moment, mais ce moment est désagréable ».

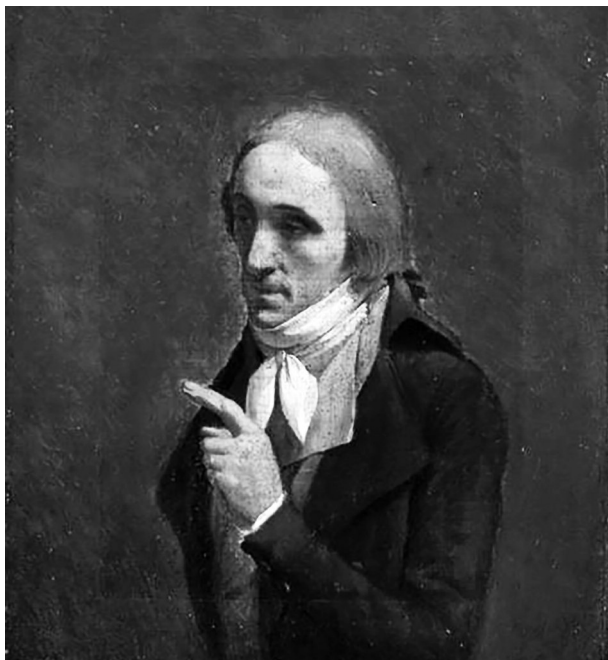
*Phèdre* se révélera l'un des grands succès de son époque. Du 21 novembre 1786 au 4 décembre 1792, l'ouvrage est joué tous les ans, totalisant une soixantaine de représentations. Une nouvelle série est donnée en 1795-1796, pour sept soirées seulement : à la suite de M<sup>me</sup> Saint-Huberty, c'est M<sup>lle</sup> Maillard qui s'était emparée du rôle. Mais l'histoire de l'œuvre ne s'arrête pas là : la tragédie est encore reprise le 2 novembre 1813. Hoffman, au sommet de sa gloire, craint que le goût moderne ne fasse du tort à la mémoire de son ancien triomphe et fait alors paraître une lettre pour tenter d'adoucir la critique :

Il y a bientôt trente ans que j'ai fait cet ouvrage, et il fallait être jeune pour oser profaner un pareil sujet. C'est M<sup>me</sup> Saint-Huberty qui me fit commettre ce sacrilège ; pour prix de ma témérité, elle me promit un succès ; elle tint parole : la pièce fut jouée si souvent, que j'en suis encore un peu honteux. Mais quand cette actrice célèbre quitta la France, ma pauvre *Phèdre* en prit un tel chagrin qu'elle en mourut subitement. Vers l'an IV ou l'an V on tenta de la ressusciter ; ce fut en vain : elle se trouvait si bien dans l'autre monde, qu'elle se hâta d'y retourner. Je prie donc messieurs les journalistes de se rappeler que je ne suis coupable ni de la reprise de la pièce, ni de sa réimpression, ni de l'ennui qu'elle pourra causer à tant d'honnêtes gens qui ne m'ont fait aucun mal.

(Delandine, *Bibliographie dramatique*, 1820)

La reprise est un échec : même le talent de M<sup>me</sup> Branchu dans le rôle-titre ne suffit pas à convaincre l'auditoire. « Phèdre est un mauvais sujet d'opéra » affirme un peu trop arbitrairement le *Journal de l'Empire* (19 novembre 1813). Le *Mercur de France* constate, lui, que « l'opéra remis

a produit peu d'effet, et peut-être ne reparâtra-t-il point » (novembre 1813) : en effet, le 16 du même mois, après deux représentations seulement, *Phèdre* quitte pour toujours le répertoire de l'Opéra pour ne resurgir dans sa forme complète qu'en 2019.



François-Benoît Hoffman, librettiste de *Phèdre*.  
Collection particulière.

François-Benoît Hoffman, librettist of *Phèdre*.  
Private collection.