

Les avis de la critique

Étienne Jardin

Une création à l'Académie royale de musique est un événement que le public et la presse suivent avec une attention particulière. *Phèdre* multipliait d'ailleurs les raisons d'attirer un auditoire fourni : le librettiste osait se mesurer à Racine, M^{me} Saint-Huberty paraissait dans un rôle plus écrasant que jamais et le compositeur déroba à la Comédie-Française l'un de ses sujets, tout en promettant de corriger le style hardi qu'on lui avait reproché dans son opéra précédent.

Les *Affiches, annonces et avis divers* [AAD] lancent, le 22 novembre, un débat vieux d'un siècle : peut-on mettre en musique une tragédie parlée ? Et quel rapport faut-il entretenir avec le modèle, surtout lorsqu'il provient d'un homme célèbre ?

Si c'est une grande témérité à l'auteur d'une tragédie nouvelle de prétendre au style *racinien*, c'est une grande marque de sagesse dans celui d'un opéra sur un sujet traité par *Racine* d'imiter, autant qu'il lui est possible, la manière de ce Poète, de copier même, mot pour mot, ses vers, dont l'harmonie semble devoir se prêter merveilleusement à la musique.

(AAD, 22 novembre 1786)

En un mot : il vaut mieux pasticher le style racinien et lui donner une coupe lyrique qui en conserve l'esprit plutôt que de forcer le compositeur à travailler sur l'original, moins propre à la musique. Et puis, « peut-être est-ce le sentiment de la supériorité d'un modèle si désespérant, qui

a déterminé M*** [Hoffman] à l'abandonner » ? (AAD, 22 novembre 1786). Le *Mercur de France* [MdF], de son côté, reste sceptique :

On a dit partout avec raison, on a répété depuis longtemps qu'il y avait le plus grand danger à s'emparer des tragédies de nos grands maîtres, pour les transformer sur la scène de l'Opéra. Quoiqu'on soit obligé de donner au nouveau poème une marche différente, on ne peut jamais s'éloigner assez des idées du poète qu'on imite, pour ne pas les rappeler souvent. Si on lui prend ses vers, tels qu'ils sont, nécessairement on les défigure, tant par les formes que la musique exige, tant par le voisinage de ceux qu'on est obligé d'y ajouter. Si on s'en tient à ses idées ; ces idées font renaître dans la tête de tout le monde, qui les sait par cœur, les beaux vers qui ont servi à les exprimer. Quel est l'homme aujourd'hui qui peut se croire en état de soutenir cette lutte, surtout lorsque Racine est le modèle qu'il a choisi ?

(MdF, 9 décembre 1786)

L'intrigue de la *Phèdre* hoffmanienne s'éloigne sensiblement de celle de Racine par la suppression complète du rôle d'Archie. Le personnage dont la douceur fait le charme de l'*Hippolyte et Archie* de Rameau, celle qui contrebalance les invectives menaçantes de la reine racinienne n'est plus : tout l'intérêt pour les rôles féminins se porte désormais sur la seule M^{me} Saint-Huberty. Si le *Mercur* propose de résumer l'intrigue du nouvel opéra, c'est justement pour souligner cette transformation essentielle, « afin qu'on puisse comparer la marche du poème lyrique avec celle de la tragédie de Racine, et juger des endroits où l'auteur a été forcé de s'écarter de son modèle » (MdF, 2 décembre 1786). Cette pratique de la coupure est courante à l'époque : le « temps lyrique » d'un opéra, beaucoup plus long que le « temps dramatique » d'une tragédie, ne peut déployer la même quantité de vers. C'est pourquoi *Andromaque* de Grétry, *Le Cid* de Sacchini ou *Sémiramis* de Catel taillent – tout comme cette *Phèdre* – allègrement dans le modèle théâtral. Les *Affiches*, gagnées à la cause des auteurs, expliquent qu'Hoffman « a eu dessein de donner plus de rapidité à son action, en supprimant l'épisode d'Archie, qui ralentit un peu celle de Racine ; et

d'épargner à Thésée, cette longue et douloureuse description de la mort de son fils, qui, suivant les critiques, est *le récit le plus beau et le plus déplacé qu'il y ait au théâtre.* » (AAD, 22 novembre 1786). Le journaliste ne peut néanmoins taire une maladresse qui découle de cette simplification, c'est l'indignation de Thésée, péripétie « qui, pour le besoin encore d'étrangler l'action, n'est motivée, ni par la vue de l'épée d'Hippolyte dans les mains de Phèdre, ni par la réponse équivoque de celle-ci à son époux, ni par les moyens mêmes qu'Hippolyte emploie pour se justifier, mais par l'accusation seule d'Enone, en sorte que la cause entière de la mort de ce jeune Prince se trouve renfermée dans un vers que dit Phèdre : *Enone l'a perdu, je n'ai fait que l'aimer* ; ce qui rend le rôle du père tout à fait révoltant » (AAD, 22 novembre 1786). Cette licence dramatique mise à part, Hoffman est généralement applaudi pour son travail, le *Mercur*e affirmant que « l'auteur, un peu plus instruit de la marche, des convenances de ce théâtre, plus habitué au joug de la musique, est un de ceux qui annoncent le plus de talent pour s'y distinguer avec éclat, et on ne peut que l'inviter à de nouveaux efforts » (MdF, 9 décembre 1786).

Le compositeur cristallise toutes les attentes après le demi-échec de son *Électre* quatre ans plus tôt. Le *Mercur*e se félicite que Lemoine ait « singulièrement profité des conseils du public [...] ; en écartant tout système, et en se livrant davantage à l'impulsion naturelle de son génie, il prouve un talent le plus précieux, qui n'a besoin que d'être encouragé » (MdF, 2 décembre 1786). Le journaliste précise sa pensée : il faut, selon lui, savoir renoncer à l'effet facile et tapageur pour se garantir un succès durable.

La musique simple, naturelle, facile, qui n'emploie pas de moyens violents, exagérés, ne frappe pas d'abord nos oreilles encore un peu dures ; il lui faut du temps pour pénétrer jusqu'au cœur ; mais quand une fois elle y a réussi, son succès est plus certain et plus durable que cet enthousiasme passager qu'excite quelquefois la musique bruyante. Le bruit peut faire naître l'ivresse ; mais quand l'ivresse est passée, elle ne laisse aucune trace de plaisir.

(MdF, 23 décembre 1786)

De son côté, le critique des *Affiches* estime que Lemoyne « a le mérite rare d'avoir un genre à lui », sa musique faisant à l'auteur « infiniment d'honneur », étant « d'un bout à l'autre, sage, grave, et remplie de l'expression la plus douce, mais qui dégénère quelquefois en une sorte de mélancolie » (AAD, 22 novembre 1786). Cette teinte nostalgique s'éloigne effectivement des fureurs interminables de l'*Électre* de 1782 et trouve à s'exprimer dans les airs tendres de l'héroïne qui forment les joyaux de la partition. Le *Mercur*e souligne une autre initiative du compositeur, touchant cette fois à l'écriture des récitatifs :

M. Lemoyne a essayé, dans plusieurs scènes, de remplacer le récitatif par du chant proprement dit. Cette idée, conforme à l'opinion d'un homme de beaucoup d'esprit qui a écrit sur la musique d'une manière très ingénieuse, devait être en effet plutôt tentée que discutée : l'expérience était plus propre à l'éclaircir qu'aucune espèce de raisonnement. Mais quoiqu'en l'exécutant, M. Lemoyne ait toujours conservé un chant noble, gracieux, conforme au caractère et à la dignité des personnages, il a prouvé que cette manière n'est pas sans inconvénient. Lorsqu'une scène est un peu longue, et qu'animée d'une seule passion elle n'en doit offrir que le développement, il en résulte que la situation longtemps la même, n'offre pas à la musique assez de moyens de variété. Telle est la scène de Phèdre et d'Hippolyte ; celle de Phèdre et d'Œnone est aussi un peu dans ce cas. Il faut conclure que ce moyen ne pourrait guère être employé que pour des scènes ou pour des actes très remplis de mouvement. M. Lemoyne a senti lui-même ce défaut, et toutes les fois qu'il a pu trouver des morceaux d'une expression vive, il les a traités de manière à produire beaucoup d'effet.

(Mdf, 9 décembre 1786)

Effectivement, les récitatifs les plus tourmentés ne sont pas conçus dans le même esprit que les passages moins dramatiques. Plus on avance dans l'œuvre, plus l'orchestre est sollicité pour ponctuer avec originalité les paroles des protagonistes, usant notamment du trémolo des cordes, si cher à la période romantique. Le *Mercur*e détaille ainsi « le monologue de

Phèdre poursuivi de ses remords. Ce morceau n'est qu'un récitatif, mais la manière dont il est conçu, les accents mystérieux, profonds, terribles de l'orchestre, doivent donner la plus haute idée des talents de M. Lemoine. Si tout l'ouvrage était de ce mérite, il pourrait déjà prétendre au rang le plus distingué à côté des plus grands maîtres » (*MdF*, 9 décembre 1786). Pourtant, s'il avait procédé ainsi, on aurait sans doute reproché à l'auteur de multiplier les récitatifs à « grands effets », comme ceux qu'il avait imaginé dans son *Électre* si discutée en 1782.

Les talents conjugués d'Hoffman et de Lemoine aboutissent-ils à un triomphe ? Oui, sans discussion possible, affirme le *Mercur* qui, à l'unisson des spectateurs, « a vivement senti un grand nombre de beautés musicales [...]. On a su gré à l'auteur du poème de la simplicité de la marche et du parti qu'il a su tirer de ce sujet » (*MdF*, 2 décembre 1786). Mais « le succès aurait été plus grand (et pourra l'être par la suite) si quelques langages qu'on a remarqués dans l'action, et même dans la musique, n'avaient pas souvent ralenti l'intérêt que les beautés commençaient à inspirer » (*MdF*, 2 décembre 1786). Conscient de ces possibles améliorations, « les auteurs ont annoncé, pour les représentations suivantes, des retranchements qui ne pourront être qu'avantageux » (*MdF*, 2 décembre 1786). Quelques semaines plus tard, le même périodique se félicite que « l'opéra de *Phèdre*, dont on continue les représentations, dégagé de quelques longueurs, a enfin ramené tous les suffrages, ainsi que nous en avons eu l'espoir » (*MdF*, 23 décembre 1786).

Quels sont les passages incriminés et, à l'inverse, les morceaux considérés comme les meilleurs ? À l'acte I, même si le *Mercur* apprécie « l'hymne à Diane, dans la première scène » et « la prière à Vénus, chantée par les femmes de Phèdre » (*MdF*, 9 décembre 1786), il considère que « ce qui nuit davantage au nouvel opéra, c'est la lenteur avec laquelle sont conçues [ces] scènes ; c'est qu'il manque souvent de ces oppositions si nécessaires à la musique, et que de ce défaut résulte une monotonie qui, au milieu des plus belles choses, inspire la distraction, le refroidissement et l'ennui » (*MdF*, 9 décembre 1786). Le journaliste pointe notamment du doigt l'accumulation de prières tout au long de la partition :

Hippolyte ouvre la scène : il part pour la chasse ; et comme Diane est sa déesse tutélaire, il lui adresse un hymne, répété par ses compagnons :

Ô Diane ! chaste Déesse, etc.

La même scène en contient un autre, ou, si l'on veut, une prière :

Déesse des bocages,

Appelle les Zéphyr,

Défends aux noirs orages

De troubler nos plaisirs.

La scène troisième commence par un hymne à Vénus :

Divine Cythérée, etc.

chanté par la Cour de Phèdre, puis celui-ci, chanté par les Prêtresses :

Vénus, du haut des cieux, etc.

Puis dans la même scène, lorsque Phèdre indiscretement a prononcé le nom de Diane, ses femmes adressent encore une prière à Vénus :

Pardonne-lui, Déesse tutélaire, etc.

Hippolyte, au troisième acte, adresse encore une prière à Diane et une invocation à l'Amitié ; Thésée en fait une à Neptune.

Certainement c'est un manque d'adresse, et qui vient du peu d'habitude de la scène, d'avoir ainsi accumulé coup sur coup des morceaux du même genre. Il est vrai qu'ils auraient pu du moins ne pas avoir le même caractère, et il faut convenir que le compositeur mérite des reproches pour n'avoir pas fait assez cette attention.

(*MdF*, 9 décembre 1786)

Une fois quelques pages redondantes supprimées, le succès de *Phèdre* prend son élan et la presse n'est plus qu'éloges et dithyrambes à son sujet. Depuis le départ de Gluck, aucune pièce ne fut sans doute si unanimement applaudie. Les *Affiches* estiment que l'acte I contient « de très beaux morceaux » :

[...] nous pouvons citer, entr'autres, la prière de Phèdre (« Prends pitié de ma souffrance ; Sois sensible à mes tourments ») ainsi que son duo avec C none, et, ensuite, le monologue « Il va venir... c'est Phèdre qui

l'attend » qui peint parfaitement le trouble dont cette reine est agitée. Mais ce qui doit assurer le succès de cet ouvrage, c'est le troisième acte, qui, en totalité, est supérieurement fait. On y a surtout applaudi avec transport, la scène de Thésée et d'Hippolyte, et les adieux de ce dernier à ses amis, qu'il est difficile d'entendre sans répandre des larmes.

(AAD, 22 novembre 1786)

Le *Mercur*e signale les mêmes passages, ajoutant « le duo entre Phèdre et la nourrice au deuxième acte » et insistant sur « l'invocation de Thésée à Neptune », « la justification d'Hippolyte au troisième acte » et, surtout, « le monologue de Phèdre poursuivie de ses remords » (*MdF*, 9 décembre 1786).

Gâtés par la partition, les interprètes principaux tirent tous leur épingle d'un jeu pourtant très exigeant. Chéron (Thésée) et M^{lle} Gavaudan (Enone) sont loués pour leur zèle, la seconde ayant « montré beaucoup d'intelligence » selon les *Affiches* (22 novembre 1786). « M. Chéron n'en a pas moins mérité dans le rôle de Thésée, par la noblesse de sa représentation, et par sa voix franche et sonore, à laquelle sa longue maladie n'a rien fait perdre de sa beauté », ajoute le *Mercur*e (9 décembre 1786). De son côté, Rousseau (Hippolyte) est applaudi tout particulièrement dans le troisième acte, dont les pages mélancoliques sont « rendues de la manière la plus touchante » (AAD, 22 novembre 1786). Le *Mercur*e trouve en lui « une grâce infinie, une sensibilité précieuse », ajoutant que « chaque jour, il acquiert de nouveaux droits à l'estime et aux applaudissements du public » (*MdF*, 9 décembre 1786). C'est cependant M^{me} Saint-Huberty, bien entendu, qui focalise l'attention de toute la salle. Son rôle, écrasant, fait valoir toutes les facettes de son art : tantôt suppliante, tantôt menaçante, elle expire dans la honte après avoir connu gloire et puissance. Passant parfois subitement d'un caractère à l'autre, elle réussit à éviter l'impression d'une galerie de personnages et à construire une trame psychologique réaliste. « La vérité avec laquelle [elle] a déclamé le récitatif et chanté tous les airs [...] de *Phèdre*, n'a pas peu contribué à la faire valoir » (AAD, 22 novembre 1786). Le *Mercur*e est particulièrement sensible à sa manière de « dire », plus encore que de chanter :

En attribuant à l'acteur le plus grand mérite du récitatif, c'est dire assez combien celui de M^{me} Saint-Huberty a paru sublime. Il est impossible d'employer des inflexions plus vraies, mieux senties et plus nobles. Toutes les nuances de la passion sont exprimées par cette grande actrice, et elle ne mérite pas moins d'éloges dans son chant que dans la déclamation. Oserons-nous cependant mêler à ce juste hommage la voix de la critique, ou plutôt un simple conseil ? Tout ce qui est au-delà de la perfection est un défaut ; l'excès de la vérité lui-même en est un. Entraînée quelquefois par cette vérité, par l'expression de la situation dont elle est vivement pénétrée, il arrive à M^{me} Saint-Huberty de 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. Elle a paru s'apercevoir que ces endroits sont moins applaudis que le reste ; quand ils le seraient davantage, M^{me} Saint-Huberty est au-dessus de ce léger triomphe, elle y devrait renoncer. Dans les arts d'imitation, il faut que l'art ne soit pas perdu un seul instant de vue. [...] Il ne faut pas approcher de la nature au-delà du terme accordé à l'art. M^{me} Saint-Huberty a trop approfondi le sien, pour ne pas être convaincue de cette vérité qu'il suffit sans doute de lui rappeler.

(*MdF*, 9 décembre 1786)

Enfin, les *Affiches* estiment inutile de parler de la danse « quoiqu'elle soit bien exécutée, ni des airs de ballet, attendu qu'ils ne sont qu'un très faible accessoire dans cet opéra, qui d'ailleurs est établi avec magnificence » (*AAD*, 22 novembre 1786). Le *Mercur*e confirme qu'« il y a peu de divertissements dans cet ouvrage, mais [qu'] ils sont très bien entendus » (*MdF*, 9 décembre 1786).

LA POËTIQUE
DE
LA MUSIQUE.

Par M. le Comte DE LA CEPÈDE, des Académies et
Sociétés royales de Dijon, Lyon, Toulouse, Rome,
Stockholm, Hesse-Hombourg, Munich, etc.

La sensibilité fait tout notre génie. PIRON.

TOME PREMIER.



A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE DE MONSIEUR.
M, DCC, LXXXV.

Page de titre de *La Poétique de la musique* de Lacépède.
Collection particulière.

Title page of *La Poétique de la musique* by Lacépède.
Private collection.