

À pleine voix et en plein air à Orange, Nîmes, Béziers : créations et reprises de Saint-Saëns (1894-1921)

Sabine TEULON LARDIC

Où est le grand espace de la scène des arènes biterroises ? Où le soleil lui-même semblait être de la pièce, en venant éclairer de ses rayons le bûcher d'Hercule [...] ? Où [sont] les quinze harpes à l'orchestre¹ ?

Pour avoir un théâtre rationnel, adapté à nos représentations modernes, où tout le monde pût voir et entendre commodément, il faudrait [...] revenir au demi-circulaire ; réserver l'orchestre aux musiciens [...] pour étagérer les spectateurs sur les gradins. Il y aurait une dernière tentative à faire, qui consisterait à construire une salle sur le même plan que Bayreuth, avec cette différence que l'orchestre, au lieu d'être placé sous la scène, serait établi sous l'amphithéâtre des spectateurs [...] la scène, conservant ses « dessous » intacts, se terminerait par un mur plein qui réfléchirait les sons de l'orchestre et les renverrait dans la salle².

Entre ces deux témoignages du compositeur, l'aventure créatrice des théâtres méridionaux de plein air s'implante sous la Troisième République, à l'instar d'autres lieux de France³. C'est dans le cadre patrimonial d'une romanité latine – Théâtre antique d'Orange (Vaucluse), amphithéâtre de Nîmes (Gard) – ou du

¹ Camille SAINT-SAËNS, « *Déjanire* et M. Camille Saint-Saëns », *Le Figaro*, 11 novembre 1898, repris dans *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, sous la direction de Marie-Gabrielle SORET, Paris : Vrin, 2012, p. 541-542.

² SAINT-SAËNS, « Causerie sur l'art du théâtre », *Annales du théâtre et de la musique*, 1905, repris dans *Écrits sur la musique et les musiciens*, p. 605.

³ Voir Jacqueline de JOMARON, « Un théâtre "pour le peuple" », *Le Théâtre en France*, sous la direction de J. de JOMARON, Paris : Armand Colin, 1992, 2^e édition, vol. 2, p. 305-322.

spectacle populaire taurin – arènes de Béziers (Hérault) – que les premiers publics de masse sont accueillis. Si les tragédies antiques et les opéras du répertoire prédominent quantitativement pour deux d'entre eux – Orange depuis 1869 avec *Joseph* de Méhul, Nîmes depuis 1899 avec *Mireille* de Gounod – la contribution contemporaine de Saint-Saëns se décline sur les trois sites. Programmé depuis 1894 à Orange, créateur d'œuvres conçues ensuite pour Béziers, le compositeur et ses complices (librettistes, décorateurs, mécènes, interprètes) inventent un genre se référant au théâtre antique. En sus de ces créations, la sélection de ses opéras, précédemment créés, revêt une autre réalité en ces lieux.

Il s'agit de sonder comment les visées socioculturelles de ces trois théâtres de plein air, mais aussi leur configuration, génèrent d'autres relations entre dramaturgie et perception des publics. Dans ce contexte, nous considérerons alors l'ampleur de sa contribution. S'attarder ensuite sur la production de *Parysatis* à Béziers (1902, 1903) permet d'approfondir la singularité d'une création pour un tel lieu. Après les travaux pionniers sur le cycle biterrois⁴, nos sources puisent dans les écrits du compositeur, édités par M.-G. Soret, et l'étude de S. Leteuré⁵. La mise en perspective avec les partitions, livrets et documents iconographiques des représentations tente de rendre compte des enjeux ci-dessus abordés⁶.

« D'Athènes à Béziers », restaurer le théâtre de plein air à l'antique

« D'Athènes à Béziers⁷ », ces spectacles sont représentatifs des enjeux multiples du théâtre de plein air, de part et d'autre du Rhône, au mitan de la Troisième

⁴ Jacqueline GACHET, *Les représentations lyriques au théâtre de Béziers*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Paris-Sorbonne, 1976. Jean-Michel NECTOUX, « Notes sur les spectacles musicaux aux arènes de Béziers 1898-1910 », *150 ans de musique française, 1789-1939*, Arles/Lyon : Actes Sud/Biennale de la musique française, 1991, p. 151-159. Christophe MOORE, « Regionalist Frictions in the Bullring: Lyric theatre in Béziers at the fin de siècle », *19th-Century Music*, 2014.

⁵ Stéphane LETEURÉ, *Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921. Le drapeau et la lyre*, Paris : Vrin, 2014.

⁶ Concernant les enjeux idéologiques du spectacle dans l'amphithéâtre de Nîmes, voir Sabine TEULON LARDIC, « Communiquer sur la citoyenneté et la latinité par le spectacle dans l'amphithéâtre de Nîmes (1900-1937) », *Le rituel des cérémonies*, 139^e congrès national du CTHS, sous la direction de Jean DUMA, Paris : Édition du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 2015 ; « Opéras et spectacles avec musique dans l'amphithéâtre de Nîmes (1900-1930) : réactiver la culture antique », *Les Lieux de l'opéra en Europe (XVII^e – XXI^e siècles)*, sous la direction de Solveig SERRE et Caroline GIRON-PANEL, Paris : École des Chartes, 2017, p. 107-121 ; « Arènes de Nîmes (12 mai 1901), lieu d'appropriation paradoxale de *Carmen* de Bizet », *Musik-Stadt / Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*, sous la direction de Katrin et Gilbert STÖCK, Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2012, vol. 4, p. 250-261.

⁷ Titre éloquent de *L'Art du théâtre*, 1902, pour chroniquer le cycle biterrois de cette année.

République. Qu'ils soient politiques, idéologiques, économiques ou artistiques, ces enjeux entrent en convergence dans l'espace français.

La décentralisation culturelle est à l'ordre du jour sur les bancs de l'Assemblée où certains députés plaident la cause d'une identité républicaine irriguant tout le territoire⁸, faisant cheminer l'idéologie régionaliste théorisée par J. Charles-Brun. Ces lieux de rassemblement culturel en plein air, nouvellement investis au cœur de l'été, s'écartent du monopole de spectacle vivant de la capitale et de sa temporalité par saison. Tout périodique régional se gargarise d'ailleurs du nouveau concept. Ainsi, dans la sous-préfecture de l'Hérault :

L'œuvre de décentralisation artistique, entreprise en 1898 au théâtre des arènes de notre ville, se poursuit chaque année, avec la plus louable régularité. [...] Grâce au maître Saint-Saëns, cette rénovation du théâtre antique n'a pas tardé à prendre une impulsion extraordinaire. En peu de temps, l'écho des retentissants succès de ces solennités s'est répercuté un peu partout et, aujourd'hui, il n'y a pas que le Midi qui *bouge* : de tous les points de la France et de l'étranger sont accourus de nombreux spectateurs attirés par la magnificence de ces représentations⁹.

En réalité, il s'agit bien souvent de déconcentration depuis Paris puisque leur production est rarement locale. Néanmoins, cette activité est impulsée par des militants locaux, relayés par une poignée d'élus de la nation. À Orange, le Félibrige et son chancelier, Paul Mariéton, délégué du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts¹⁰, œuvrent de concert depuis 1888, tandis que le mécénat d'un viticulteur à Béziers, ou encore le comité des fêtes à Nîmes sont les instigateurs de ces cycles festivaliers.

Certes, l'enjeu de décentralisation est corollaire de l'expansion du tourisme depuis l'implantation du Paris-Lyon-Méditerranée (P.L.M.) durant les décennies 1860-1880. Par exemple, la gare de Béziers, reliée au P.L.M. par les Chemins de fer du Midi, déverse « une fourmilière humaine [...] en moyenne chaque fois sept mille étrangers¹¹ » lors de chaque manifestation. Par cette valorisation du territoire, l'enjeu économique est évidemment de développer l'affluence de notables du continent¹², à l'instar du festival de Bayreuth depuis 1876. Récemment construites

⁸ Tel le député radical-socialiste de la Haute-Garonne : Henri AURIOL, *Décentralisation musicale*, Paris : Eugène Figuière et Cie, 1912.

⁹ « La première de *Parysatis* aux Arènes de Béziers », *L'Éclair*, 18 août 1902.

¹⁰ Depuis la Commission ministérielle d'Orange qui œuvre pour la restauration du Théâtre antique, sous l'impulsion du député de la Drôme (puis sénateur), Maurice Faure. Voir LETEURÉ, *Camille Saint-Saëns et le politique*, p. 108-110.

¹¹ SAINT-SAËNS, « Les Arènes de Béziers », *L'Écho de Paris*, 7 juillet 1912, repris dans *Écrits sur la musique*, p. 822.

¹² Étienne JARDIN, « Le Théâtre antique d'Orange avant Les Barbares », *Bru Zane Mediabase*, 2014.

pour la corrida (1897), les arènes de Béziers sont ponctuellement monopolisées sous l'impulsion du viticulteur Castelbon de Beauxhostes (1854-1934). Ce directeur de la Lyre biterroise invite Jules Massenet en avril 1897, puis Saint-Saëns, afin d'instaurer un cycle théâtral estival après avoir goûté aux spectacles d'orphéons espagnols dans les arènes de Valence¹³. C'est Saint-Saëns qui emporte la place forte. Il présente cette coopération advenue d'une manière fortuite, bien que son cousin par alliance, Jean Nussy-Verdié¹⁴, pianiste de la Chambre musicale de Béziers et futur collaborateur, soit sur place en 1898 :

J'avais entrepris de faire une tournée de concerts d'orgue, et je rencontrais des difficultés [...] lorsque je reçus une lettre de M. Castelbon de Beauxhostes, que je ne connaissais nullement, se faisant fort d'obtenir pour moi l'orgue de la cathédrale de Béziers. J'acceptai naturellement, et la correspondance qui s'en suivit eut bientôt fait de nous lier d'amitié tous les deux. Quand j'arrivai à Béziers j'y fus reçu à bras ouverts, et tout de suite M. Castelbon me parla du projet qu'il caressait ; on achevait de construire les arènes : il s'était aperçu de leur sonorité et désirait l'utiliser pour l'art. Mais de quelle façon ? Nous fîmes des essais de chant, de musique, et tout de suite, je fus fixé ; ce qu'il fallait faire aux arènes, c'était la restauration du Théâtre antique. Louis Gallet, mon collaborateur ordinaire, méditait alors *Déjanire*, ne sachant encore s'il en ferait une tragédie ou un opéra ; il en fait une tragédie avec chœurs, et la *Déjanire* que l'on connaît fit son apparition en 1898, avec un succès qui fut le premier point de départ de toutes les représentations de plein air qui se succèdent tous les étés¹⁵.

¹³ Fernand CASTELBON de BEAUXHOSTES, « Les arènes de Béziers », *Musica*, vol. XI, n° 121, oct. 1912, p. 194-195.

¹⁴ M^{me} Nussy-Verdié, née Valentine Leseurre, est une petite cousine du compositeur du côté de sa mère. Elle a épousé Jean Nussy-Verdié (1871-1923), musicien établi à Béziers. Voir Henri BÜSSER, « Lettre à Camille Saint-Saëns du 1^{er} septembre 1909 », *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, sous la direction d'Yves GÉRARD et Eurydice JOUSSE, Lyon : Symétrie / Palazetto Bru Zane, 2009, p. 89.

¹⁵ SAINT-SAËNS, « *Le théâtre, la vie mondaine*, 25 février 1911 », repris dans *Écrits sur la musique*, p. 694.



Ill. 1 : Saint-Saëns et Castelbon de Beauxhostes aux arènes de Béziers, photo, s.d.

© Archives municipales de Béziers (AmB), cote 5 Fi 383

En colportant la légende qui préside à la naissance du cycle, *L'Art du théâtre* dévoile le second enjeu des théâtres de plein air, tout aussi prégnant que le précédent. La démocratisation culturelle est un vecteur de l'idéologie républicaine à l'heure où la fondation des universités populaires (1898) actionne le puissant moyen d'instruction et de cohésion sociale que le théâtre représente :

Sait-on qu'une circonstance fortuite détermina M. de Castelbon de Beauxhostes à doter sa ville de ces fastueuses créations ? Un ouvrier qui, par hasard, roucoulait une cantilène au milieu des arènes, la présence inopinée de Saint-Saëns, qui fut séduit par l'acoustique des lieux, et le théâtre de plein air de Béziers vit le jour. Saint-Saëns ayant promis d'écrire le premier ouvrage, s'adressa à Louis Gallet. Le librettiste remit le poème à M. Castelbon le 30 mai 1898. Trois mois après, *Déjanire* enthousiasmait dix mille spectateurs. Saint-Saëns avait achevé sa partition en soixante jours environ¹⁶.

Valoriser l'ouvrier chantant, c'est non seulement miser sur la vigueur des pratiques orphéoniques (qui participeront aux créations), mais aussi favoriser l'élargissement populaire des publics par ce truchement. Cette démocratisation est d'ailleurs théorisée par Romain Rolland dans *Le Théâtre du peuple* (1903), préconisant de ne pas ouvrir « de nouveaux vieux théâtres », mais plutôt « d'élever

¹⁶ A.-P. de LANNOY, « Arènes de Béziers. *Déjanire* », *L'Art du Théâtre*, oct. 1903.

le Théâtre par et pour le Peuple [...], un art nouveau pour un monde nouveau¹⁷. » Lorsque le Bloc des gauches triomphe aux législatives de 1902, ce processus s'accroît dans un contexte de prosélytisme laïque. Sous la poussée du Parti radical socialiste, d'opinion anticléricale, le député Faure, par ailleurs fondateur des Cigaliers de Paris (section du Félibrige), trace les contours d'un héritage préchrétien, véhiculé par « ces œuvres antiques qui constituent notre patrimoine commun, à nous qui sommes les enfants de l'ancienne Grèce et de Rome¹⁸ ». Ce partage s'accomplit grâce à la jauge des lieux permettant l'accueil de masse : de 8 000 à 12 000 spectateurs au Théâtre antique d'Orange, environ 20 000 à Nîmes et de 10 000 à 13 000 à Béziers. La mixité sociale est supérieure à celle des théâtres à l'italienne puisque les processus de distinction sont moins hiérarchisés grâce à la disposition concentrique des gradins. Un document photographique (Ill. 4) témoigne de cette mixité, qui plus est, de la proximité entre spectateurs et musiciens, ombrelles pour les uns, keffieh de fortune pour les autres, en protection du soleil d'août. En outre, ces jauges permettent une tarification diversifiée, par exemple celle pour *Antigone* de Sophocle à Nîmes (1912) s'échelonne de 2 à 8 francs¹⁹.

¹⁷ Romain ROLLAND, « Préface [1903] », *Le Théâtre du peuple*, 1^{re} édition en 1903, Paris : Éditions Complexe, 2003, p. 27.

¹⁸ Maurice FAURE, Archives de l'Assemblée Nationale, 2 mars 1899 (cité dans Catherine FAIVRE-ZELLNER, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rouen : Presses universitaires de Rouen, 2006, p. 68). Maurice Faure présidera le Parti radical socialiste en 1903-1904. Concernant les tensions anticléricales, se référer à Jacques-Olivier BOUDON, « Politique et religion sous la Troisième République », *Opéra et religion sous la Troisième République*, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER et Alban RAMAUT, Saint-Étienne : Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 25-36.

¹⁹ En 1910, le salaire d'un ouvrier manœuvre est d'environ 3 francs. Voir Jean-Marie CHANUT, Jean HEFFER, Jacques MAIRESSE, Gilles POSTEL-VINAY, « Les disparités de salaires en France au XIX^e siècle », *Histoire & Mesure*, 1995, vol. 10, n° 3-4, p. 381-409, en ligne.

Camille Saint-Saëns à pleine voix. Juin 2017.

Sabine TEULON LARDIC, « À pleine voix et en plein air à Orange, Nîmes, Béziers : créations et reprises de Saint-Saëns (1894-1921). »

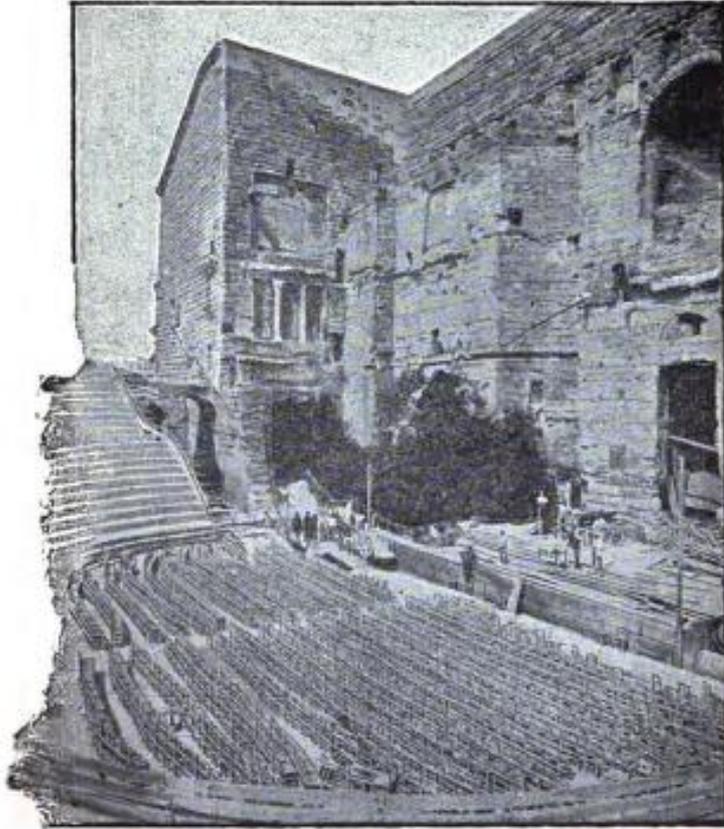


PLANCHE III. — Le Théâtre d'Orange (orchestre et partie gauche de la scène).

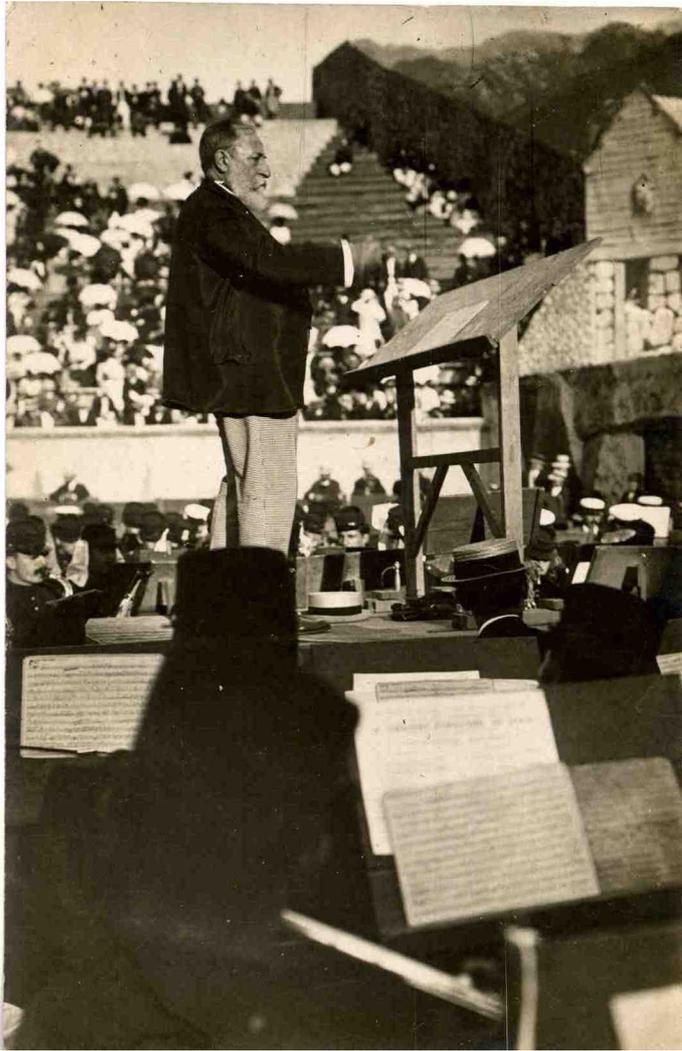
III. 2 : Félix DIGONNET, *Les Spectacles à l'époque romaine, les représentations modernes*, Avignon : François Seguin, 1897, p. 22.

« Planche III le Théâtre d'Orange [ca 1897] »



13 NÎMES. — Intérieur des Arènes. Construites sous Adrien, peuvent contenir 25.000 spectateurs. Leur grand axe a 133 m. 50, leur petit axe 101 m. 40. — LL.

III. 3 : Nîmes.- Intérieur des arènes construites sous Adrien, s.d., carte postale (collection privée)



Ill. 4 : Saint-Saëns dirigeant au cœur des arènes de Béziers, photo, s.d.

© AmB, 5 Fi 386

Les collectivités territoriales utilisent le puissant moyen de communication qu'offre ces cycles théâtraux pour leur promotion : l'usage de la carte postale à Béziers, comme premier support visuel, est destiné à promouvoir ces créations... et la ville.

Enfin, l'enjeu artistique est teinté d'une idéologie que l'on pourrait qualifier de *gallicane* en écho à la devise *Ars gallica* qui présidait à la fondation de la Société Nationale de Musique sous l'égide du compositeur. Pour de tels lieux de rassemblement *festivalier*, faire vibrer les mythes antiques équivaut à affermir le rayonnement français et/ou la culture méditerranéenne au sein du concert européen, face à la nation germanique en particulier. D'ailleurs, la presse n'hésite pas à qualifier les « théâtres de plein air, durant la saison estivale, [du] titre – redoutable à justifier – de Bayreuth français²⁰ ». Sophocle serait « un cigalier

²⁰ E. D., « *Héliogabale aux arènes de Béziers* », *La Revue musicale*, 1^{er} au 15 sept. 1910, p. 395-399.

d'Athènes » selon la boutade de Mariéton²¹, dont l'*Antigone* côtoie la *Déjanire* de Gallet, elle-même adaptée des *Trachiniennes* de Sophocle. Ces héroïnes grecques fraternisent avec l'*Iphigénie* racinienne de Gluck ou *Les Troyens à Carthage* de Berlioz (site d'Orange), ou encore avec *La Vestale* de Spontini (site de Béziers). Sous les vents rhodaniens, la perception de l'*Hymne à Pallas Athénée* (1894) se drape d'une illusion toute antique :

Une déesse paraît sur la scène, soutenue par de suaves accords. Cette déesse n'est autre que Mlle Bréval de l'Opéra, qui doit chanter un hymne inédit à Pallas, dont les paroles sont de M. Croze et la musique de M. Saint-Saëns. [...] Sa tunique blanche, secouée par la brise, dessine de sculpturales rondeurs. Elle ressemble ainsi, dans ses draperies flottantes, à quelque Victoire ailée subitement animée par Pygmalion. [...] Mlle Bréval applaudie, M. Saint-Saëns [est] traîné sur la scène (le grand compositeur s'est prêté sans trop de répugnance à cette flatteuse manifestation)²².

Cette exaltation d'une civilisation gréco-latine élargie – les intrigues des œuvres de Saint-Saëns s'étalent de la Perse jusqu'aux hellènes et aux romains – s'appuie d'une part sur le concept de latinité forgé par l'historien Fustel de Coulanges²³. Celui-ci procède de la représentation d'une entité méditerranéenne, qui émerge alors de travaux d'archéologues, géographes et naturalistes au XIX^e siècle²⁴. En valorisant la civilisation autour de la *mare nostrum*, la surdétermination idéologique de Saint-Saëns et des acteurs territoriaux se trouve en phase avec le nationalisme français, atteint de germanophobie depuis 1870. Opposer les *races* du Nord à celles du Sud devient un moteur de l'histoire dont ces théâtres se font les apologues. En interrogeant cette période, l'un des promoteurs d'Orange et de Nîmes, Gabriel Boissy, témoigne : « nous recherchions le sens et les origines réelles de sa civilisation sur la Méditerranée, nous éloignant ainsi des tendances vers l'esprit germanique, nous préparions des armes spirituelles, mères de toutes les autres²⁵. » Pour Saint-Saëns, cette fascination pour la mosaïque méditerranéenne est redoublée par son républicanisme anticlérical qui le conduit vers des héros.ines anté-chrétiens, comme il le confesse : « Et puis je ne suis pas

²¹ Paul MARIÉTON, *La Terre provençale*, Paris : Lemerre, 3^e édition, 1908, p. 72.

²² Adolphe BRISSON, *Pointes sèches. Physionomies littéraires*, Paris : Armand Colin et Cie, 1898 (chapitre « Huit jours à Orange »), p. 335.

²³ Fustel de COULANGES, *La Cité antique. Étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Paris : Librairie Hachette et Cie, 1866.

²⁴ À cet égard, se référer à Marie-Noëlle BOURGUET, Bernard LEPETIT, Daniel NORDMAN, Maroula SINARELLIS, *L'Invention scientifique de la Méditerranée. Morée, Égypte, Algérie*, Paris : Éditions de l'EHESS, 1998.

²⁵ Gabriel BOISSY, *De Sophocle à Mistral : introduction à la connaissance de la Méditerranée. La dramaturgie d'Orange. Recherches pour une esthétique française*, Aix-en-Provence : Société de la revue Le Feu, 1920, p. XIII.

païen pour rien. J'ai horreur de la lumière artificielle, je n'aime que le soleil²⁶ ». D'autre part, l'influence du Félibrige est déterminante pour l'activité de ces lieux méridionaux ; elle s'entrelace à l'idéologie nationaliste en militant pour la renaissance de la culture occitane. Programmateur depuis 1888, le chorège orangeois Paul Mariéton plaide pour son rayonnement via les monuments de la romanité :

La seule Provence ne possède-t-elle pas avec [...] le Théâtre d'Orange, les Arènes d'Arles et de Nîmes, les Antiques de Saint-Rémy [...] les monuments les mieux conservés de l'antiquité?... Terre d'éducation où notre théâtre romain était destiné à l'illustre fonction de présider à la renaissance du goût, selon les traditions de la Race²⁷.

De l'autre rive du Rhône, célébrer l'Antiquité gréco-romaine dans l'ancienne Narbonnaise (province gallo-romaine) est perçu comme une réappropriation de cette civilisation :

Les Muses languedociennes, sœurs des Muses attiques, s'en réjouissent, inclinant vers la ville de Béziers des palmes, dont quelques-unes furent académiques ; elles sourient à la fois aux gloires établies, comme celle de Saint-Saëns, et aux jeunes gloires qui sont à pointe d'aube²⁸.

Les productions de Saint-Saëns

Ces enjeux posés, il s'agit de rassembler les contributions du compositeur sous forme de tableau, dont les bornes chronologiques vont de sa première prestation à Orange (1894) jusqu'à sa disparition (1921). Durant ces décennies, il est au fait de sa gloire nationale et internationale, siégeant à l'Institut (1878), présidant la Société des compositeurs de musique (1886), et promu grand officier de la Légion d'honneur pendant les représentations biterroises de *Prométhée* (1900) de Fauré. (Voir en annexe : diffusion des œuvres scéniques de Saint-Saëns dans les théâtres méridionaux de plein air.)

La proportion de trois créations pour six œuvres en reprise représente un certain équilibre au vu du coût de production des premières. Parmi les reprises, les programmeurs ciblent évidemment les intrigues antiques qui s'inscrivent avec pertinence dans le cadre architectural, n'hésitant pas à décroiser les genres : opéra, musique de scène et comédie. Signalons à ce propos les trois importations

²⁶ Camille SAINT-SAËNS, « Lettre inédite à Castelbon, 23 janvier 1898 », citée par J.-M. NECTOUX, « Notes sur les spectacles musicaux aux arènes de Béziers ».

²⁷ Paul MARIÉTON, *Le Théâtre antique d'Orange et les chorégies*, Paris : Éditions de la Province, 1908, p. 6.

²⁸ L. T., « *Parysatis* au théâtre des arènes de Béziers », *La Revue musicale*, vol. 2, n° 8, août 1902.

vers le Théâtre antique : *Antigone*²⁹, dont le compositeur dirige la première orangeoise³⁰ (1894), *Samson et Dalila* (1902 et 1919), opéra biblique repris depuis sa création au Théâtre des Arts de Rouen (1890), enfin *Hélène* en 1919, depuis l'Opéra de Monte-Carlo³¹ (1903). Concernant les reprises à Béziers, outre la cantate *La Lyre et la harpe* en 1900, le compositeur évoque celle de la *Gloire de Corneille* (1906)³², sans que nous ne puissions déterminer si ces œuvres-là sont représentées dans les arènes ou bien au Théâtre municipal, qui héberge sa comédie *Le Roi Apepi*³³.

Cependant, il faut signaler le mouvement inverse, soit l'exportation de la *Déjanire* depuis les arènes biterroises vers l'Odéon, puis vers l'Opéra de Paris, ce qui oblige Saint-Saëns à l'adapter au format *opéra*. Ce transfert de genre semble nuire à sa renommée lorsqu'il le met en concurrence avec la modernité « parisienne » de *Pelléas* :

La *Déjanire* de M. Saint-Saëns est le point de mire sur lequel vont s'exercer les francs-tireurs du debussysme. - *Déjanire* ne vit-elle pas le jour à Orange ? - Il n'en reste plus rien. L'ancienne *Déjanire* était la chenille, la nouvelle sera le papillon³⁴.

Quant à la fresque des *Barbares*, conçue pour le « mur sublime » [Théâtre antique d'Orange], sa création à l'Opéra de Paris (1901), pour des raisons logistiques, n'occulte ni sa destination primitive ni la dimension politique du livret de Gheusi et Sardou. Le triomphe des gallo-romains à Orange contre les Cimbres et Teutons, assimilés aux *barbares* germains, s'y joue au mépris de l'exactitude historique³⁵,

²⁹ Musique de scène pour la tragédie *Antigone* de Sophocle, version créée au Théâtre-Français en 1893.

³⁰ Jules GOUDAREAU, *La Musique au Théâtre antique d'Orange*, Avignon : François Seguin, 1897, p. 46.

³¹ Voir Kerry MURPHY, « Saint-Saëns' poème lyrique *Hélène*, Nellie Melba and Beyond », *Musicology Australia*, 37/2015, p. 122-134.

³² SAINT-SAËNS, « Les Arènes de Béziers », *L'Écho de Paris*, 7 juillet 1912, repris dans *Écrits sur la musique*, p. 819-823. Le musicien évoque également l'hymne populaire *Les Vendanges*, entonné par Armande Bourgeois aux fêtes de Béziers (30 août 1898).

³³ Le 13 août 1903, création du *Roi Apepi*, comédie de Saint-Saëns en 4 actes, d'après *Les Amours fragiles* de V. Cherbuliez.

³⁴ Charles TENROC [CORNET], *La Revue musicale*, 1^{er} au 15 septembre 1910. Le journaliste confond Béziers et Orange.

³⁵ À ce sujet, consulter de Stéphane LETEURÉ, « L'enjeu des origines : *Les Barbares* », *Camille Saint-Saëns et le politique*, p. 99-110. Pour la genèse de cette production, se référer à Marie-Gabrielle SORET, « Dans les coulisses des *Barbares* (1901), tragédie lyrique de Saint-Saëns », *Provence et Languedoc à l'opéra en France au XIX^e siècle : cultures et représentations*, sous la direction de J.-C. BRANGER et S. TEULON LARDIC, Saint-Étienne : Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2017, p. 177-198.

mais dans l'esprit revancharde de l'après Sedan. Quoi qu'il en soit, le musicographe Chantavoine perçoit *a posteriori* le fils d'Ariane de toutes ces productions :

De tout temps, M. Saint-Saëns avait médité sur les théâtres de l'antiquité, sur la nature des spectacles qu'on y donnait, sur les modes de la musique qu'on y faisait et sur les instruments qu'on y entendait. La résurrection du théâtre d'Orange, l'adaptation des arènes de Béziers lui donnèrent l'occasion de chercher une formule qui reliât les plus anciennes traditions de la Grèce, de Rome et de la Gaule, à nos habitudes modernes. Dès 1894, il célébrait avec enthousiasme *Pallas Athénée* dans un hymne pour soprano et orchestre, chanté par Mlle Bréval sur la scène magnifique d'Orange. *Déjanire* en 1898, *Parysatis* en 1902, la première pour un drame de Louis Gallet, la seconde pour un drame de Mme Jane Dieulafoy, laissent la prééminence au dialogue : la musique intervient surtout dans les chœurs, dans les pantomimes ou dans des intermèdes décoratifs ou pour soutenir les accents principaux du drame. Ce sont des fresques musicales, largement brossées pour le plein air et établies en vue du recul optique et acoustique qui est celui d'Orange ou de Béziers. Le tableau est fait pour le cadre qui doit le recevoir [...]. La musique y doit renoncer, de parti pris, à tout effet de détail, comme à tout souci de profondeur. Le musicien y accepte par définition et s'assigne à lui-même un rôle comparable à celui du décorateur dans d'autres théâtres ; mais les sacrifices qu'il consent ne doivent pas l'exposer au reproche de pauvreté³⁶.

Une opinion qui contribue à clarifier la composition de *Parysatis*, comme nous le verrons.

Quels sont les moyens de production qui permettent à ces spectacles estivaux d'être réalisés hors de scènes conventionnelles ? Concernant les formations instrumentales, l'orchestre Colonne (lors des éditions 1894, 1897) ou celui de l'Opéra de Paris (en 1919) ou encore celui de Lyon se succèdent au pied du mur d'Orange. Le processus est bien de déconcentration depuis la capitale ou la métropole des Gaules, lorsque chanteurs ou acteurs proviennent également des théâtres parisiens, dont le répertoire affiche ces œuvres. À l'inverse, les créations biterroises s'inscrivent dans un processus à mi-chemin entre régionalisme et décentralisation. Les formations requises pour *Déjanire* (1898) attestent la volonté politique d'une mairie radical-socialiste qui rencontre l'action citoyenne du viticulteur mécène, Castelbon de Beauxhostes. Le choix prédominant des harmonies, formation insolite quant au genre opératique, est pertinent pour leur adéquation au plein air. Si l'ensemble de harpes est parisien, les instrumentistes à cordes sont recrutés en région transfrontalière (45 sont en provenance du *Liceo* de Barcelone), tandis que trois harmonies militaires sont locales ou

³⁶ Jean CHANTAVOINE, « Camille Saint-Saëns, conférence prononcée aux Concerts historiques Padeloup (Opéra, 3 et 24 février 1921) », *Le Ménestrel*, 1^{er} avril 1921.

transfrontalières. Ce sont le 17^e Régiment d'infanterie de Béziers, le 2^e Génie de Montpellier dont le chef, Charles Eustace, orchestre la partition pour harmonie, et la musique de la Garde de Barcelone³⁷. Issu du territoire, le chœur masculin rassemble cent-vingt *vox populi* des orphéons la Lyre biterrois et le Rallye biterrois³⁸. En revanche, acteurs et chanteurs solistes proviennent, comme à Orange ou à Nîmes, des scènes parisiennes subventionnées, respectivement de l'Odéon ou de la Comédie-Française, de l'Opéra (Armande Bourgeois, Valentin Duc), reprenant ainsi la tradition de tournée d'artistes parisiens. Les musiciens encadrant les répétitions sont impliqués dans un système d'exemplarité derrière Saint-Saëns. Si le maître dirige la première de *Déjanire* « en pantalon clair, corps d'habit, mais casque colonial ; le compositeur est armé en guise de baguette de chef d'orchestre, d'un long bâton de bambou recouvert de papier blanc³⁹ », son disciple Fauré, répétiteur avant de créer son *Prométhée*⁴⁰, ou encore son cousin Nussy-Verdié, le secondent. Ce dernier est félicité d'avoir assumé « la tâche, en apparence impossible, de faire apprendre les chœurs, parfois d'une grande difficulté, à cent quarante hommes, tous biterrois, *ne sachant pas une note de musique*⁴¹ ». L'un des chorégraphes même, Van Hamme (voir le Tableau à *Déjanire*), en poste au Capitole de Toulouse, a précédemment collaboré avec Saint-Saëns.

Un effort analogue de décentralisation est réalisé lors la reprise d'*Antigone* à Nîmes (1912). Pour résonner dans l'ellipse romaine, la nomenclature conventionnelle de la création parisienne est amplifiée. Les archives du Musée du Vieux Nîmes⁴² recensent plus de quatre-vingt-dix musiciens recrutés entre les théâtres de Marseille et de Nîmes, tandis que les orphéons nîmois de Saint-Baudile et de Saint-Charles (soit quatre-vingts exécutants) assument la partie chorale, à l'instar des productions biterroises.

³⁷ Marcel NUSSY-SAËNS, « La fondation du théâtre des arènes de Béziers. La première de *Déjanire* le 28 août 1898 », *Études sur Pézenas et l'Hérault*, XI / 1980, n° 2, p. 3-22. Castelbon de Beauhostes s'est rendu jusqu'au Ministère de la Guerre afin d'obtenir l'autorisation de disposer des musiques militaires françaises.

³⁸ Même référence.

³⁹ Même référence, p. 15.

⁴⁰ « Je partirai mercredi matin et pourrai commencer les répétitions [de *Déjanire*] jeudi. » Voir Gabriel FAURÉ, « Lettre à Saint-Saëns, [Paris, 15 août 1899] », *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, p. 68. D'après la note des éditeurs : « Fauré partait pour Béziers faire répéter *Déjanire* de Saint-Saëns et Gallet qu'il devait diriger les 27 et 29 août aux arènes. »

⁴¹ SAINT-SAËNS, « Les Arènes de Béziers », *L'Écho de Paris*, 7 juillet 1912, repris dans *Écrits sur la musique*, p. 820.

⁴² Devis de la Fédération des artistes musiciens de France / Marseille, 5 avril 1912, Nîmes 22 avril 1912 (archives du Musée du Vieux Nîmes).

En toute logique décentralisatrice, chaque lieu de production a ses propres modes de financement. Le partenariat entre la municipalité d'Orange et la Comédie-Française est le fruit d'un contrat passé entre l'État et la Cigale (Association parisienne de félibres) depuis 1888. À Nîmes, le cofinancement mairie, syndicat gardois du tourisme et association de la presse s'accomplit sous la délégation du « Théâtre antique des arènes », une association de la récente loi 1901⁴³. Enfin, le mécène biterrois, financeur principal des créations, demeure un cas particulier, d'autant qu'il prévoit de redistribuer les éventuels bénéfices aux œuvres locales de bienfaisance. Pour exemple, la production de *Parysatis* aurait un coût de 150 000 francs pour deux représentations⁴⁴. Dans ces partenariats, les subventions de l'État n'arrivent qu'en appui pour cautionner la décentralisation. La dotation de 1910 en faveur de l'« Œuvres de décentralisation artistique » est par exemple de 30. 000 francs, alors que le seul Opéra de Paris en reçoit 300 000. Cette dotation se répartit en « Théâtre antique d'Orange 5.000 francs / Théâtre antique d'Arles 500 francs [...] Représentations aux arènes de Béziers 1.000 francs / Théâtre antique de Nîmes 1. 500 francs⁴⁵ ».

La résultante de ces choix est d'accueillir un public de masse, socialement mixte, et de provenance endogène ou exogène, pour des spectacles de haute qualité. À Orange en 1897,

c'était vraiment, comme à l'époque des vieux Gallo-romains, une fête régionale, on pourrait même dire nationale, puisqu'un grand nombre de Parisiens et d'habitants de toutes les provinces, les plus grands critiques de la presse, les meilleurs artistes de la Comédie-Française, deux de nos plus illustres compositeurs, l'élite de l'orchestre Colonne et le chef de l'État lui-même étaient présents⁴⁶.

Pour autant, la communion entre public et scène semble préservée dans cette médiation « pleinariste » du spectacle :

Il me semblait assister réellement à une représentation à Athènes. J'eus la sensation de la réalité même, tant les acteurs donnaient l'exacte impression de vérité. Il y avait pour ainsi dire communication directe entre le spectateur et l'acteur : l'illusion scénique était une pure merveille⁴⁷.

⁴³ Sabine TEULON LARDIC, « Communiquer sur la citoyenneté et la latinité par le spectacle dans l'amphithéâtre de Nîmes (1900-1937) », p. 107.

⁴⁴ « La première de *Parysatis* aux Arènes de Béziers », *L'Éclair*, 18 août 1902.

⁴⁵ « La musique et l'État », *La Revue musicale*, 1^{er} décembre 1910.

⁴⁶ Félix DIGONNET, *Les spectacles à l'époque romaine, les représentations modernes, Les Erinnyes et Antigone en 1897*, Avignon : François Seguin, 1897, p. 27.

⁴⁷ René THOREL, « Comment M. Saint-Saëns écrivit *Parysatis* », », *Le Gaulois*, 24 août 1902.

Tout semble prévu pour que le spectacle ne soit pas élitaires, y compris les manifestations adjacentes du festival de Béziers, moments de partage convivial : retraite aux flambeaux, illumination du plateau des poètes, danse des treilles, concert populaire au kiosque, etc. Faut-il ajouter que le viticulteur Castelbon installe une fontaine à vin... près de la production théâtrale⁴⁸, et que les agapes sont joyeuses !

Saint-Saëns est l'homme des surprises infinies. Entre deux représentations de *Parysatis* il a donné, en plein air, toujours, mais à la clarté des étoiles complices, un concert unique, où il tenait le piano ; il a fait jouer deux comédies de lui (*Botriocéphale*, *La crampe des écrivains*) [...] et je rentre à Paris avec une bonne provision de gaieté, ayant encore dans l'oreille les fantaisies qu'il chantait en déjeunant à la table hospitalière de M. Castelbon⁴⁹...

D'autres relations entre poésie, musique et scénographie pour les créations

Si Saint-Saëns a mûrement réfléchi aux dispositifs du théâtre romain en visitant Pompéi⁵⁰, il tire profit de ses expériences dans les théâtres méridionaux de plein air – sans omettre son souvenir de Bayreuth – pour théoriser :

Pour avoir un théâtre rationnel, adapté à nos représentations modernes, où tout le monde pût voir et entendre commodément, il faudrait renoncer au plan « fer à cheval » et revenir au demi-circulaire ; réserver l'orchestre aux musiciens [...] pour étager les spectateurs sur les gradins montant jusqu'aux premières loges, assez élevés pour que nul n'ait la vue gênée par un spectateur placé devant lui⁵¹.

De son côté, la dramaturge de *Parysatis*, rappelle, les conditions de naissance du théâtre grec dans sa double dimension technique et esthétique :

La nécessité de recevoir tout un peuple dans les théâtres antiques conduisit à leur donner des dimensions considérables en même temps que l'impossibilité de recourir à un éclairage artificiel forçait de jouer en plein jour et de supprimer la toiture. [...] Mais en dehors des raisons techniques qui

⁴⁸ Pour les manifestations festives autour de Déjanire, voir le Programme des Fêtes de Béziers, 27-30 août 1898, reproduit dans Édouard BERTOUY, Jean NOUGARET, Robert TAURINES, *Castelbon de Beauxhostes. L'Âge d'or du spectacle lyrique aux arènes de Béziers*, Béziers : Éditions du Mont, 2007, p. 40.

⁴⁹ L. T., « Parysatis dans les arènes de Béziers », *La Revue musicale*, août 1902,

⁵⁰ Camille SAINT-SAËNS, *Notes sur les décors de théâtre de l'antiquité romaine*, Paris : L. Baschet, 1886.

⁵¹ SAINT-SAËNS, « Causerie sur l'art du théâtre », *Annales du théâtre et de la musique*, Paris : Ollendorff, 1905, repris dans *Écrits sur la musique*, p. 604.

engageaient les Grecs à jouer sur des théâtres découverts, il en existait d'autres qui étaient d'ordre esthétique. On ne peut comprendre qu'après y avoir assisté combien sont vivants et intéressants les spectacles donnés en plein air, à la lumière du jour⁵².

Néanmoins, les conditions de ces trois lieux ne sont pas uniformes au vu de leur particularité architecturale. Autant la scène frontale, au pied du mur d'Orange, favorise la projection acoustique vers l'hémicycle, autant l'ellipse de l'amphithéâtre romain ou bien le cercle des arènes de Béziers n'ont pas vocation au spectacle théâtral, mais aux jeux du cirque et à la tauromachie. Dans ces deux derniers, la scène occupera donc tout un segment de leur ellipse, depuis la piste jusqu'en haut des gradins. Quoi qu'il en soit, leur configuration à ciel ouvert et leur vaste jauge les démarquent des conditions en théâtre clos, au point d'agir sur la réception selon le dramaturge Jean Aicart :

Les théâtres de plein air, celui d'Orange en tête, sont des lieux évocateurs, créateurs. Comme on y rassemble un peuple entier, il arrive qu'une seule représentation peut permettre de constater l'unanimité, pour ou contre un ouvrage – de toute une cité, voir, de toute une province – et je crois que dans ces théâtres, vastes comme des *agoras*, aucun des plus énormes gaités, aucune des plus terribles horreurs [...] n'est déplacée⁵³.

Nous proposons trois axes afin de rendre compte de ces nouveaux enjeux de création. Le premier questionne la relation entre déclamation (parlée ou vocale), gestuelle et spatialité. Juxtaposer déclamation et chant est un procédé que seules les musiques de scène ou le mélodrame présentaient jusqu'alors. Saint-Saëns regrette le cloisonnement des genres en s'adressant au parolier de *Pallas-Athénée* : « À Paris où l'opéra et le drame habitent des appartements séparés, l'adjonction de la musique au drame a rencontré de grandes difficultés⁵⁴. » S'il a peaufiné la musique de scène à l'antique avec la commande d'*Antigone*, il s'affranchit du rôle fonctionnel de la musique avec les tragédies *Déjanire* et *Parysatis*. Ne se flatte-t-il pas d'avoir relié déclamation et chant « à l'antique⁵⁵ » dans une lettre à son disciple Fauré, qu'il parraine pour son *Prométhée* dans l'arène ?

En effet, chaque création collaborative cimente poésie, musique, pantomime et arts de la scène selon l'optique tant de fois revendiquée de se ressourcer à la dramaturgie grecque, depuis les *camerata* florentines jusqu'au drame wagnérien. Aux arènes de Béziers, chaque librettiste (Louis Gallet, Jane Dieulafoy),

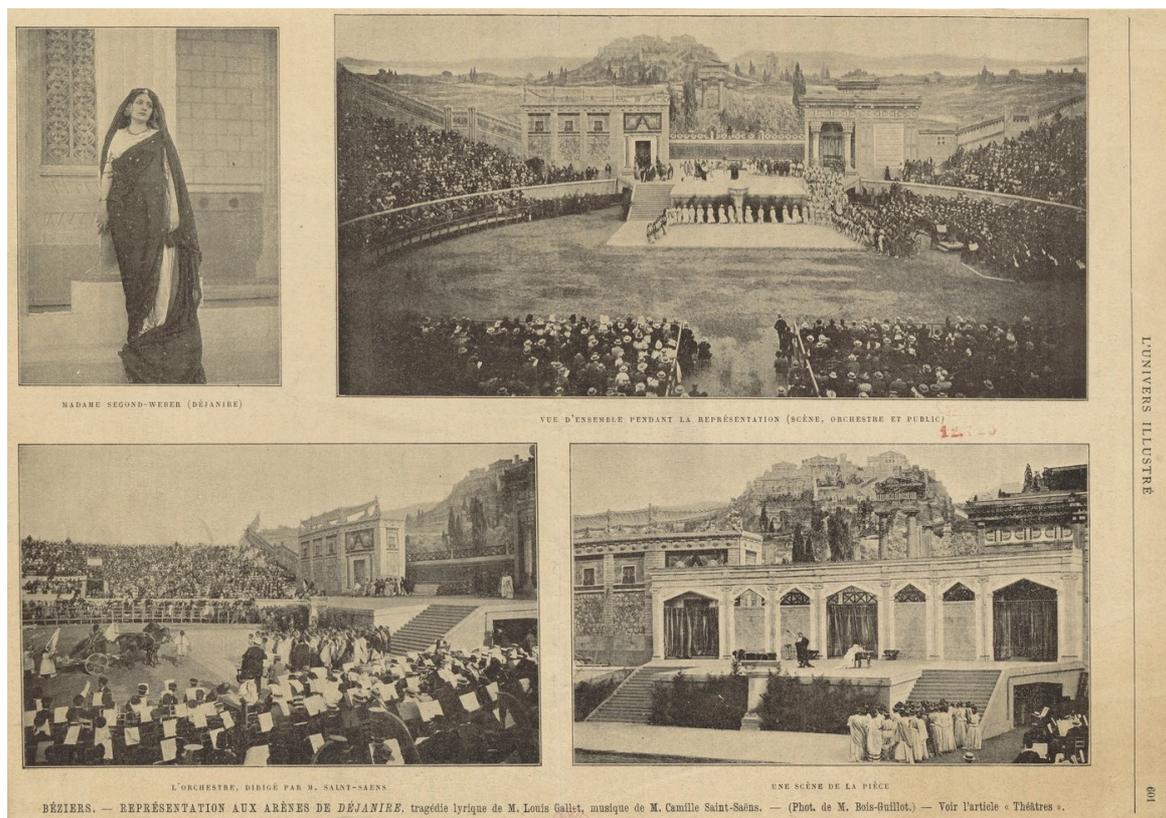
⁵² Jane DIEULAFOY, « D'Athènes à Béziers », *L'Art du Théâtre*, 1902, p. 190.

⁵³ Jean AICART, « Les théâtres de plein air », *L'Art du Théâtre*, oct. 1903, p. 165.

⁵⁴ SAINT-SAËNS, « Lettre à J.-L. Crozet », *Écrits sur la musique*, p. 540.

⁵⁵ Camille SAINT-SAËNS, « Lettre à Gabriel Fauré [11 juin 1917] », Gabriel FAURÉ, *Correspondance*, sous la direction de J.-M. NECTOUX, Paris : Fayard, 2015, p. 445.

décorateur et chorégraphe⁵⁶ œuvrent de concert avec Saint-Saëns lors de la réalisation. Les canons du jeu instaurent une gestuelle et une déclamation visant à l'essentiel « comme une ode pindarique » et à la « surhumaine éloquence⁵⁷ ». Eugénie Second-Weber, une des « filles de Poussin », en devient l'égérie à Béziers, grâce à son répertoire cornélien et racinien acquis au Théâtre-Français. Les documents iconographiques restituent l'identité visuelle grandiloquente de ces productions, tout en condensant la gestuelle posée du jeu de la Belle Époque⁵⁸.



Ill. 5 : Antoinette Bois-Guillot, « Béziers. Représentation aux arènes de *Déjanire* », *L'Univers illustré* [1898].

© gallica.bnf.fr

En réactivant la tragédie antique, la complémentarité du verbe et de la musique n'est plus fusionnelle comme à l'opéra (ou dans la tragédie lyrique), mais vise la

⁵⁶ Voir le tableau aux colonnes de *Déjanire* (1898) et de *Parysatis* (1902).

⁵⁷ BOISSY, *De Sophocle à Mistral*, p. 98. Concernant les détails du jeu de la tragédienne Eugénie Second-Weber, lire les pages 97 à 107.

⁵⁸ Une gestuelle parfois retouchée pour la photo d'artiste. Voir Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La scène lyrique autour de 1900*, Paris : Éditions L'Œil d'or, 2011.

communion des sens dans une esthétique classique de sobriété⁵⁹. Faut-il souligner que ce projet se démarque du drame wagnérien, haï par le compositeur ? Ici, le parlé ou la musique s'articulent en complémentarité, de manière à tourner le dos à la déclamation continue :

Quand il s'agit d'une foule immense, trop éloignée des acteurs pour saisir les finesses du dialogue [...], on ne la promène pas davantage à travers l'espace que dans le temps. Les entr'actes eux-mêmes sont des repos physiques plutôt que des arrêts de l'action. Enfin, si le dialogue parlé est seul assez net et assez précis pour être saisi du public [...], le spectacle eût perdu en solennité si la musique n'eût pas été appelée à y concourir, si tous les sens n'eussent pas été captivés [...]. Eût-on ignoré le théâtre antique, qu'on l'eût restitué d'instinct, tant les prémisses provoquaient la conclusion⁶⁰.

Cette assertion de Jane Dieulafoy dévoile à quel point le théâtre pour le public de masse est une préoccupation des créateurs. Celle-ci est à rapprocher de l'action contemporaine des dramaturges et éditeurs transalpins dans les vastes *politeami* qui abritent environ quatre milliers de spectateurs⁶¹. À Béziers, ces composantes acquièrent une solennité *antique* par une scénographie qui mobilise la spatialité. L'innovation réside dans l'exploitation d'une triple dimension de hauteur, longueur et profondeur, différemment d'une scène de théâtre comportant un seul plateau. Celle-ci est travaillée dès la première création (*Déjanire*) : les nombreux documents iconographiques en fournissent l'observation. Depuis l'ex *orchestra* (le sable de la piste, exploité en déambulation), la scénographie s'étage en paliers successifs, praticables par les escaliers latéraux conduisant au plateau médian, ou bien à la passerelle haute. Le tout s'agence selon l'esthétique classique de la symétrie.

⁵⁹ Voir Erin BROOKS, « “Une culture classique supérieure” : Saint-Saëns et l'esthétique antique », *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, sous la direction de J.-C. BRANGER, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 235-258.

⁶⁰ DIEULAFOY, « D'Athènes à Béziers ». Encore faut-il ajouter que la complémentarité d'une déclamation parlée et vocale est toujours revendiquée par Saint-Saëns en 1917, quitte à dénigrer les récitatifs arrangés : « Quant au mélange du chant et de la déclamation, il remonte aux anciens Grecs, qui ne passent pas pour avoir manqué de goût artistique [...] sous prétexte de *faire de l'art*, on a infligé des récitatifs postiches à Beethoven, à Weber à Méhul qui n'en avaient pas voulu./ Ce mélange soi-disant insupportable n'a pas empêché l'éclat incomparable des représentations de Béziers dont nous avons été les héros. » SAINT-SAËNS, « Lettre à Gabriel Fauré du 11 juin 1917 », dans Gabriel FAURÉ, *Correspondance*, p. 445.

⁶¹ Différemment, leur programmation lyrique mise sur des sujets d'histoire moderne (*Andrea Chenier* de Giordano) ou de situations veristes (*Iris* de Mascagni, 1898) en cultivant de fortes émotions pour toucher les publics populaires du jeune État italien.



Ill. 6 : *Déjanire*, 2^e acte, éditions E.D.B. [1903]

© AmB, 5 Fi 323

Le maître d'œuvre se glorifie de l'effet spectaculaire qu'offre cette démultiplication des foyers scéniques, lui permettant de mobiliser un *topos* de la dramaturgie antique :

Ainsi, aux arènes de Béziers, dans *Déjanire* et *Parysatis*, lorsque nous fîmes évoluer sur la piste choristes et danseuses, et circuler des chars, nous étions dans la tradition des Tragiques grecs. L'arrivée de *Déjanire* sur un char du haut duquel elle apostrophait Junon, d'où elle descendait ensuite pour gravir les degrés du palais, était foudroyante⁶².

Le second axe de notre démonstration interroge la couleur musicale antique, selon la vision véhiculée par la Belle Époque. Le jalon essentiel des musiques de scène d'*Antigone* (1893) s'avère riche de potentialités ; leur écriture se voulait archéologique pour servir la tragédie de Sophocle. En s'orientant vers le référent historique, Saint-Saëns s'adosse aux travaux des musicologues Gevaert et Bourgault-Ducoudray⁶³. Dès lors, le dépouillement vocal des psalmodies (empruntant aux modes grecs anciens) et la sobriété instrumentale de la partition tranchent avec sa palette habituelle⁶⁴. Autre ressource, l'*Hymne de Delphes* à

⁶² SAINT-SAËNS, *Écrits sur la musique*, p. 606.

⁶³ François-Auguste GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, 1875-1881, 4 vol. Camille BELLAIGUE, « Trois leçons de M. Bourgault-Ducoudray sur la musique antique », *Revue des études grecques*, tome III, n° 12, 1890, p. 392-404.

⁶⁴ D'après le chroniqueur de la reprise d'*Antigone* à Orange, « la sortie de la reine Eurydice est empruntée aux *Troyennes* d'Euripide. Le chœur final est imité d'un hymne de Pindare... L'hymne à Eros est imité d'une chanson populaire grecque rapportée d'Athènes par

Apollon (2^e siècle avant J.-C.) vient d'être découvert par l'Ecole française d'Athènes. Transcrit par Théodore Reinach⁶⁵, il est interprété lors de la chorégie de 1894, en parallèle du propre *Pallas Athénée* de Saint-Saëns. Dans ce sillage, le cycle de Béziers se caractérise par les choix consentis de simplification et de grandeur. *A posteriori*, le compositeur assume ces orientations lorsqu'il regrette l'exportation de *Déjanire* à l'Odéon :

La partition, conçue naturellement pour le plein air, est d'une conception très large et très simple. Sans aller jusqu'à l'archéologie pure, comme dans *Antigone*, j'ai employé assez souvent les modes grecs qui me paraissent indispensables pour compléter le caractère du sujet. N'ayant pas, comme à Béziers, trois orchestres à ma disposition, j'ai dû faire une instrumentation nouvelle et m'en tenir aux ressources ordinaires⁶⁶.

Quant à la couleur persane de *Parysatis*, elle ne peut se ressourcer à la science musicographique, encore muette sur cette civilisation. Néanmoins, l'imagination du compositeur y supplée, d'après le journaliste qui livre la source supposément égyptienne du fameux chant du Rossignol :

Parysatis est à ce point de vue une véritable curiosité d'archéologie. On dirait que la musique a été exhumée en même temps que le palais de Suse, tant l'unité est complète. Y -a -t-il rien de plus exquis et en même temps de plus inattendu que l'air du *Rossignol amoureux de la rose* ? Et sait-on où le maître a trouvé l'inspiration de ce pur bijou-musical ? ... Dans un café d'Alexandrie ! La troisième figure du ballet est dansée au son de crotales que Saint-Saëns rapporta d'Égypte. Le maître était bien placé cet hiver pour étudier la musique arabe qui dérive de la musique persane⁶⁷.

Cette sobriété d'écriture s'incarne toutefois avec amplitude lorsque les *solis* sont projetés par le puissant coryphée de Valentin Duc, « voix surhumaine, [qui] a plusieurs fois rempli sans effort la vaste enceinte⁶⁸ ».

M. Bourgault-Ducoudray. Les ritournelles instrumentales sont empruntées à l'ouvrage de M. Gevaert sur la musique antique. » GOUDAREAU, *La Musique au Théâtre antique d'Orange*, p. 46.

⁶⁵ Théodore REINACH, « La musique des hymnes de Delphes », *Bulletin de correspondance hellénique*, 1893, vol. 17, n° 1, p. 584-610.

⁶⁶ SAINT-SAËNS, « *Déjanire* et M. Camille Saint-Saëns », *Le Figaro*, 11 novembre 1898, repris dans *Écrits sur la musique*, p. 541-542.

⁶⁷ THOREL, « Comment M. Saint-Saëns écrivit *Parysatis* ». Il s'agit du Chant du rossignol (*Parysatis*, acte II, n° 3C).

⁶⁸ SAINT-SAËNS, « Les Arènes de Béziers », *L'Écho de Paris*, 7 juillet 1912, repris dans *Écrits sur la musique*, p. 820.



Ill. 7 : *Déjanire* 4^e acte [V. Duc], carte postale, éd. E.D.B. [1903]
© AmB, 5Fi 454

Pourtant, ce style désarçonne certains critiques et auditeurs, plus habitués aux chatolements et aux polyphonies de l'auteur de *Samson et Dalida*. À propos de *Déjanire*, Émile Baumann ose la formule de *simplisme étrange* en évoquant ses chœurs à l'unisson, « sculptant leurs strophes dans les strophes du poème⁶⁹ ». De son côté, Alfred Bruneau, hésitant face à son esthétique du fragment, loue la complémentarité des composantes et leur pouvoir de suggestion :

Des préludes, des chœurs parfois développés, des musiques souvent très brèves, un seul accord d'orchestre, quelques mesures de fanfare, servent à mettre les personnages de la pièce dans l'atmosphère qui leur convient, à expliquer leurs actes, à préciser leurs gestes, à ponctuer leurs tirades⁷⁰.

⁶⁹ Émile BAUMANN, « Camille Saint-Saëns et *Déjanire* », *La Nouvelle revue*, tome 5, 1^{er} août 1900, p. 432.

⁷⁰ Alfred BRUNEAU, « Les Théâtres », *Le Figaro*, 12 novembre 1898.

Enfin, le troisième axe prend en compte l'espace physique de ces scènes sous les cieux. Si l'acoustique est indéniablement le point faible des productions, avant l'ère de l'amplification du son, leurs propriétés sont néanmoins diverses. Les témoignages s'accordent pour louer la propagation du son émis sur le *proscenium* d'Orange, toutefois plus efficace pour la voix parlée que celle chantée. Cependant, la première production orangeoise d'*Antigone* tâtonne – « Imaginez ce qu'elle aurait pu être si l'on avait pas eu l'idée fâcheuse de mettre l'orchestre sous les figuiers, qui l'étouffaient⁷¹. » Il faut attendre sa seconde production *in situ* (1897) pour trouver l'emplacement adéquat des instrumentistes à l'*orchestra*. Contrairement aux idées reçues, l'acoustique des arènes biterroises (brique, pierre et bois) est de qualité, à la condition d'observer une discipline d'écoute. Aussi les mises en garde du périodique local sont sans ambages :

Il ne nous reste plus qu'à renouveler la recommandation d'observer le plus grand silence pendant le déplacement des cortèges, des masses chorales et de la figuration, afin de ne rien perdre du dialogue qui se poursuit sur la scène. Ce silence a été complet les années précédentes, aussi les spectateurs n'ont pas perdu une syllabe de la pièce ni une nuance de la partition. L'acoustique des arènes de Béziers est admirable, mais comme le bruit s'y répercute aussi, le silence y est de toute rigueur⁷².

Quant à leur ouverture à la lumière diurne, elle ranime, elle aussi, les conditions du théâtre antique lorsque « les resplendissants rayons du soleil remplaçant la lumière blafarde de l'éclairage ordinaire, et le ciel lui-même, [...] implacablement pur, servant de voûte à cette scène, tout cela n'est-il pas merveilleux⁷³? » En outre, le plein air facilite certains effets spectaculaires que le Grand opéra se contente de simuler. Pour exemple, le réel embrasement du bûcher d'Hercule clôturant *Déjanire*, ou encore la chasse du second acte de *Parysatis*, qui « produit un grand effet. Pour la meute, M. Castelbon a eu beaucoup de mal à trouver des molosses dans la ville de Béziers. Il n'a pas été facile de régler cette mise en scène, car les chiens n'étaient pas commodes⁷⁴. »

⁷¹ SAINT-SAËNS, « Lettre du 27 août 1894 », citée par GOUDAREAU, *La Musique au Théâtre antique d'Orange*, p. 47.

⁷² *L'Éclair*, 17 août 1902.

⁷³ « La première de *Parysatis* aux Arènes de Béziers », *L'Éclair*, 18 août 1902.

⁷⁴ THOREL, « Comment M. Saint-Saëns écrivit *Parysatis* ».

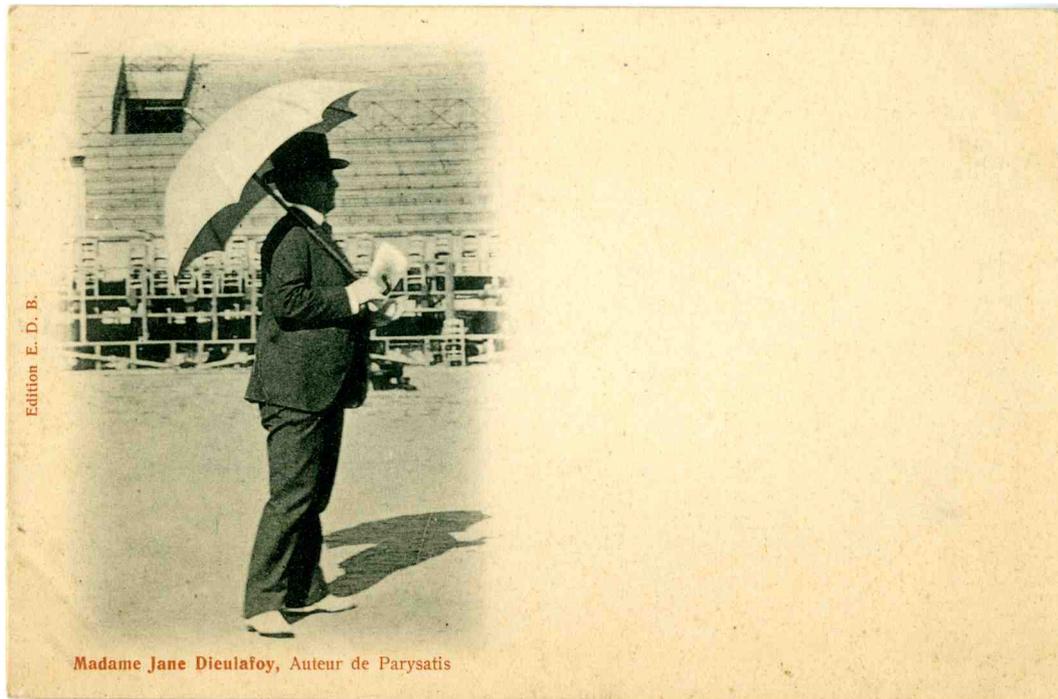


Ill. 8 : *Parysatis* aux arènes de Béziers : le retour de la chasse, photo, s.d.

© AmB, 5 Fi 351

Éclairage sur *Parysatis* (1902)

Parmi les contributions de Saint-Saëns, il semble judicieux de nous concentrer sur une création pour interroger les critères ci-dessus énoncés. Notre choix de *Parysatis* est lié à la richesse des ressources : le riche fonds iconographique des Archives de Béziers d'une part, le reportage paru dans *Le Gaulois* et le dossier que *L'Art du Théâtre* consacre à la production d'autre part. En croisant ces sources avec l'étude de la partition chant-piano et le dépouillement de périodiques, nous en esquissons une présentation.



Ill. 9 : Madame Jane Dieulafoy, carte postale, éditions E.D.B., s. d.
© AmB, 5 Fi 339

La tragédie *Parysatis* est signée de Jane Dieulafoy (1851-1916), figure atypique de la Belle Époque. Intrépide soldate pendant la guerre de 1870, elle en conserve son costume d'homme. Originaire de Montgiscard en Haute-Garonne (sur le canal du Midi, conduisant à Béziers), l'auteure du roman orientaliste *Parysatis* est aussi photographe et reporter à cheval de l'ancienne Perse, en compagnie de son époux, de 1881 à 1882⁷⁵. Son adaptation du roman en drame avec musique de scène⁷⁶ s'opère à la demande de Saint-Saëns en 1901, après que l'auteure ait assisté aux représentations de *Déjanire*, sur l'invitation de Louis Gallet. Au plan local, *Parysatis* est le troisième opus du cycle biterrois, succédant à *Déjanire*, puis au succès populaire de *Prométhée* de G. Fauré (1900). Sur les rives persanes de Suse, le drame s'ouvre en l'an 401, après la bataille de Cunaxa, où le royal Artaxerxès écrase son frère Cyrus et son armée de mercenaires grecs. Au palais royal, la reine mère Parysatis, sorte d'Agrippine persane, se trouve au cœur du conflit entre les factions. Lorsqu'Artaxerxès, triomphateur avec les mages, bannit son propre

⁷⁵ Jane DIEULAFOY (née Magre), *Parysatis*, Paris : A. Lemerre, 1890 ; *Une amazone en Orient : du Caucase à Persépolis (1881-1882)* ; *L'Art antique de la Perse Achéménide*, Paris : Des Fossez, 1884-1885. Avec son époux, l'archéologue Marcel Dieulafoy, elle mène une campagne de fouille à Suse en 1885.

⁷⁶ *Parysatis, drame lyrique en 3 actes et un prologue, paroles de Mme Jane Dieulafoy, musique de M. Camille Saint-Saëns. Album officiel*, Marseille : imp. Moullot fils aîné [1902]. *Parysatis, drame de Mme Jane Dieulafoy, musique de C. Saint-Saëns*, partition pour chant et piano réduite par l'auteur, Paris : A. Durand et fils [1902].

Camille Saint-Saëns à pleine voix. Juin 2017.

Sabine TEULON LARDIC, « À pleine voix et en plein air à Orange, Nîmes, Béziers : créations et reprises de Saint-Saëns (1894-1921). »

descendant, amoureux d'une princesse captive, il sera *in fine* maudit par Parysatis et renversé par le peuple. Après la magie malfaisante de Déjanire, dont l'amour meurtrier et le suicide clôturaient la tragédie, Parysatis rejoint la constellation des héroïnes tragiques qui peuplent ces théâtres de plein air, telles *Sémiramis* (1904) de J. Péladan ou *Messaline* d'I. de Lara dans l'amphithéâtre de Nîmes. Par ailleurs, déplacer l'altercation entre pouvoir autocratique et pouvoir politique vers la sphère publique (l'intervention décisive du peuple dans *Parysatis*) peut s'interpréter comme une lecture (pro)républicaine en 1902.

ALBUM OFFICIEL

Théâtre en plein air des Arènes de Béziers

DIMANCHE 17 ET MARDI 19 AOUT 1902
à 3 heures de l'après-midi

PARYSATIS

Drame inédit en trois actes et un Prologue

Paroles de M^{me} **Jane DIEULAFOY**, Musique de **Camille SAINT-SAËNS**

L'Orchestration des Musiques d'Harmonie a été traitée par Monsieur **EUSTACE**

DISTRIBUTION :

RÔLES PARLÉS. — Parysatis, M^{me} **SEGOND-WEBER**, de la Comédie-Française ;
Aspasie, M^{me} **CORA-LAPARCERIE**, de l'Odéon, du Vaudeville et de la Porte-Saint-Martin ;
Phédyme, M^{lle} **BRILLE**, de l'Odéon ; Artaynte, M^{lle} **FONTENEY**, de l'Odéon ;
Atossa, M^{lle} **FABER**, du Conservatoire ;
Artaxerxès, M. **DORIVAL**, de l'Odéon ; Darius, M^{lle} **ODETTE DE FEHL** (travestie), de l'Odéon ;
Orontès, M. **DECŒUR**, de l'Odéon ;
Gardien du Sceau royal. - Un Messager, M. **DUPARC**, de l'Odéon.

RÔLES CHANTÉS : M. **ROUSSELIÈRE**. — M^{me} **KORSOFF**. — M. **ALEXIS BOYER**
(Coryphées) de l'Opéra. de l'Opéra-Comique. de l'Opéra-Comique.

Mise en scène de M. **D'HERBILLY**, régisseur général du Théâtre National de l'Odéon.
Régisseur des Chœurs : M. **COCHOIS**, de l'Opéra Populaire.

Décors de MM. **MARCEL JAMBON** et **A. BAILLY**, peintres décorateurs de l'Opéra.
Costumes de la Maison **LÉON COUSIN**, de Paris. — Accessoires de la Maison **DOLQUES**, de Paris.

60 DANSEUSES, sous la direction de M. **BUCOURT** (de l'Opéra), maître de ballet du Théâtre de la Gaîté.

Chef d'Orchestre : M. **PAUL VIARDOT** (de l'Opéra), des Concerts symphoniques de Marseille.
Chef du Chant et des Chœurs : M. **Jean NUSSY-VERDIÉ**.

1^{er} ORCHESTRE D'HARMONIE, chef : M. **Giraud**.

2^{me} ORCHESTRE D'HARMONIE (*Lyre Biterroise*), sous la direction de M. **Alicot**. — ORCHESTRE D'INSTRUMENTS A CORDES
20 HARPE A PÉDALES **ÉRARD**, sous la direction de M. **Hasselmanns**, professeur au Conservatoire de Paris.
25 TROMPETTES D'HARMONIE (*Itallie Biterroise*), chef : M. **Aussenac**.

17 TROMPES DE GRASSE, chef : M. **Lauber**. — 250 CHORISTES, HOMMES et FEMMES.
La Chorale *Biterroise*, chef : M. **Thalic**. — *Orphéon l'Avenir*, chef : M. **J. Escudé**, et AMATEURS de Béziers.
450 INSTRUMENTISTES. — CHŒURS DES FEMMES, de l'Opéra-Comique de Paris, Monte-Carlo.

Ill. 10 : *Parysatis*, affiche

© AmB, 5Fi 470

Décentralisation et démocratisation sont actées par les moyens de production qui mutualisent les potentiels de la cité biterroise, de la région et de la capitale. Les deux harmonies, l'orchestre à cordes (à l'exception des harpistes), le chœur masculin, les techniciens et les figurants bénévoles sont recrutés localement ou en région, comme il apparaît sur l'affiche. Signalons la contribution de musiciens locaux, le cousin Nussy-Verdié, ou encore le chef de musique militaire, Eustace, à nouveau orchestrateur des musiques d'harmonie. À l'instar des décorateurs Jambon⁷⁷ et Bailly, les comédiens sont issus de la sphère parisienne – Eugénie Second-Weber de la Comédie-Française, Cora Laparcerie et Georges Dorival de l'Odéon – comme les trois coryphées (voir notre Tableau en annexe). La nomenclature orchestrale est d'une ambition encore jamais atteinte : 20 harpistes sous la houlette d'Alphonse Hasselmans (professeur au Conservatoire de Paris), 25 trompes du Rallye biterrois et 15 trompes de chasse (conduites par Lauber), les harmonies regroupant 100 musiciens. Leur disposition sur la piste (*orchestra*) participe de la vision comme de la réception stéréophonique des auditeurs depuis chaque gradin. Elle maintient également la coordination entre musiciens et acteurs, contrairement à la fosse « mystique » de Bayreuth. Enfin 250 choristes et 68 danseuses⁷⁸ se mêlent aux protagonistes pour cette luxueuse production, seulement égalée par celle d'*Héliogabale* de Déodat de Séverac en 1910⁷⁹.

La réalisation débouche sur un véritable *péplum* avant les réalisations cinématographiques, soit la vision d'une antiquité « kitsch » véhiculée par un grand spectacle populaire selon l'historienne du genre⁸⁰. Louis Feuillade (1873-1925), chroniqueur taurin héraultais, y assiste d'ailleurs avant de réaliser ses propres films muets (*Héliogabale* en 1911, *Barrabas* en 1920). Les répétitions, en premier lieu externalisées, précèdent la première :

Les répétitions commencèrent à Paris dans les premiers jours de mai, sous la direction des auteurs ; elles eurent d'abord lieu à l'Odéon, puis à l'Athénée-Saint Germain. À Béziers, le dimanche 10 août, eut lieu la première répétition générale dans les arènes. Rien n'était plus curieux et aussi plus amusant que ces répétitions. C'était un va-et-vient incroyable : M. et Mme Dieulafoy travaillant fiévreusement, veillaient avec minutie aux moindres détails, tandis

⁷⁷ Marcel Jambon (1848-1908), décorateur formé dans l'atelier de Rubé et Chaperon, travaille pour les théâtres de la Comédie-Française, de l'Odéon et de l'Opéra. Alexandre Bailly (1866-1947), son gendre, devient son collaborateur.

⁷⁸ « *Parysatis* à Béziers », *L'Art du Théâtre*, 1901, p. 192.

⁷⁹ Voir Jean-François LATTARICO, « Une tragédie romano-languedocienne : notes sur l'*Héliogabale* d'E. Sicard et Déodat de Séverac », *Provence et Languedoc à l'opéra en France au XIX^e siècle*, p. 135-155.

⁸⁰ Voir Annie COLLOGNAT, « L'Antiquité au cinéma », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 1, n° 3, 1994, p. 332-351, en ligne.

que Saint-Saëns, coiffé d'un chapeau melon, allait de l'un à l'autre, s'occupant des chanteurs, des choristes et des danseuses, réglant au besoin avec M. d'Herbilly l'extraordinaire mise en scène⁸¹.

Décor et scénographie misent sur l'esthétique monumentale tout en lorgnant vers l'archéologie méditerranéenne, toute visée inhérente aux trois lieux, rappelons-le. Restituer la Perse est un défi que réalise le célèbre atelier parisien, sous l'autorité scientifique du couple Dieulafoy, archéologues patentés de la Perse Achéménide.



Ill. 11 : Parysatis, décor, carte postale

© AmB, 5Fi 475

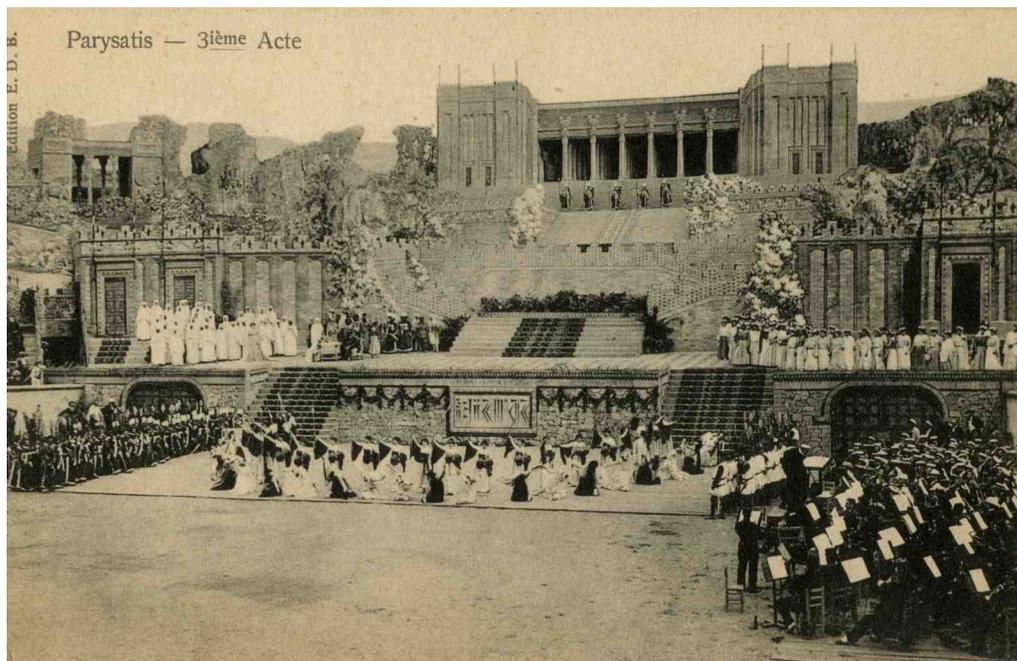
Le décor brossé par Jambon est gigantesque car il ne mesure pas moins de cinq mille mètres carrés de superficie. Il est praticable d'un bout à l'autre. C'est le plus grand qui ait jamais existé ; c'est aussi le plus beau après celui de *Déjanire*. [...] Le palais de Suse, conforme à la restitution qu'en a faite au Louvre Mme Dieulafoy, est d'une exactitude historique parfaite. Tous les détails, même les plus petits, en ont été respectés avec un soin méticuleux. Les prairies au gazon verdoyant, les jardins avec leurs beaux palmiers et leurs plantes aux nuances variées, produisent le plus bel effet. En un mot, toute la

⁸¹ THOREL, « Comment M. Saint-Saëns écrivit *Parysatis* ». Voir également la carte postale écrite par la dramaturge : « Quand j'ai quitté Paris, la pièce était parfaitement sue, non seulement par les principaux interprètes, mais encore par les doublures, nous avons donc [...] de compter sur une interprétation excellente. La nouvelle que me donne M. Combes (?) achève de me satisfaire. Comme nous sommes certains de la beauté incomparable de l'œuvre musicale, nous n'avons plus à souhaiter maintenant que deux belles journées de soleil. » (*Parysatis, le décor*, carte postale, Archives municipales de Béziers, 5 Fi 475).

flore orientale est là, étalant sa végétation luxuriante [...]. À droite et à gauche, de belles montagnes, dressant leurs sommets altiers, semblent provoquer le firmament et donnent l'illusion complète de la réalité⁸².

Les costumes-mêmes des archers sont dessinés et colorés d'après la fameuse Frise des archers⁸³, butin français des fouilles entreprises par le couple Dieulafoy, et ramené pour reconstitution au Louvre. Le segment des arènes, dévolu à la scénographie, permet de travailler la profondeur par des artifices que décrit la dramaturge, metteuse en scène aux côtés du régisseur de l'Odéon :

J'avais remarqué que, pour *Déjanire*, ce qui donnait en grande partie l'impression de la vie réelle, c'était la succession de plans différents ; aussi ai-je disposé trois séries d'archers royaux sur trois plans distincts. [...] Au premier plan, dans l'arène même et devant l'orchestre, j'ai placé une première série d'archers représentés par des hommes ; au second plan, sur la scène proprement dite, une seconde série d'archers, mais cette fois représentés par des femmes ; enfin, dans le palais même, une troisième série d'archers représentés par des enfants. En multipliant ainsi les échelles, l'illusion de la réalité est complète⁸⁴.



Ill. 12 : *Parysatis* 3^e acte, carte postale, éditions E.D.B. (AmB, 5Fi 277)

Les arts de la scène et la musique entrent en convergence d'une esthétique issue du classicisme, âge d'or de la tragédie en France, tout en préfigurant les futurs péplums.

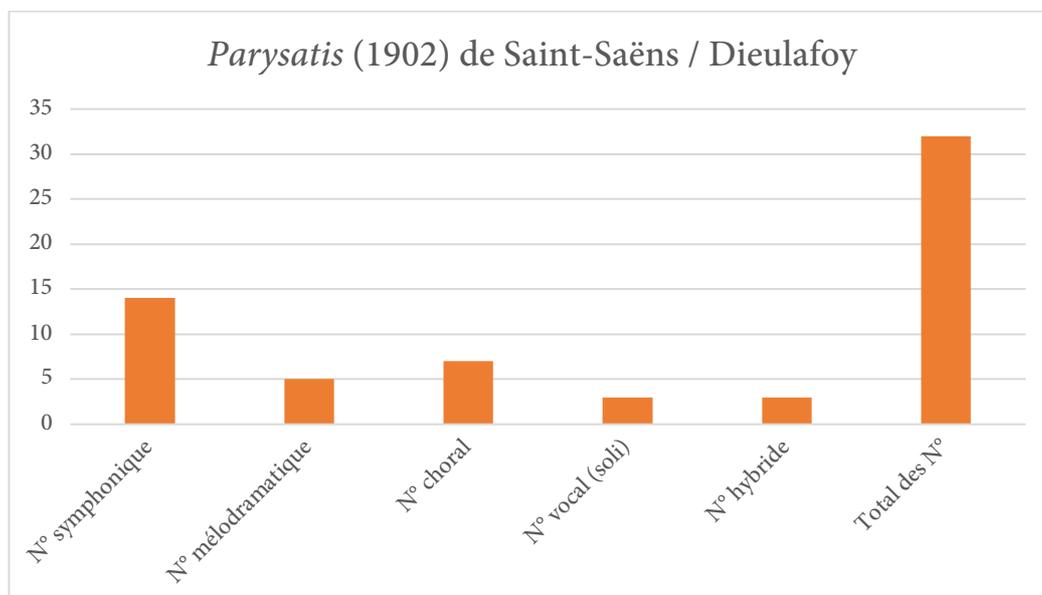
⁸² « La première de *Parysatis* aux Arènes de Béziers », *L'Éclair*, 18 août 1902.

⁸³ Concernant ce joyau de la Perse, voir le site du Louvre.

⁸⁴ THOREL, « Comment M. Saint-Saëns écrivit *Parysatis* ».

Aujourd'hui, les peintres de théâtre aiment les perspectives biaisées et les plantations compliquées, ils fuient les symétries, ils redoutent la monotonie des grandes ordonnances et ils composent des décors charmants ou luttent pour le plaisir des yeux, la couleur et la géométrie. La disposition de nos salles permet ces recherches précieuses parce que le point de vue ne varie guère et que le tableau est restreint. Il en va tout autrement dans les Arènes, où les spectateurs répartis sur un immense anneau ont devant les regards une scène aux proportions colossales. Le seul moyen de corriger en partie cet inconvénient [...] est de placer le tableau sur un plan parallèle aux grands édifices et de donner à la décoration une symétrie par rapport à l'axe commun de la scène. Une seconde raison est [...] la majesté sereine de ces grands ensembles architecturaux. Il existerait ainsi entre le drame, la musique et le décor une harmonie dont l'œuvre entière profiterait⁸⁵.

Composer une tragédie à l'antique se vérifie enfin dans la logique associative du verbe, de la musique et de la pantomime, un aspect caractéristique des créations, rappelons-le. À *pleine voix* se décline ici en parlé et peu de chanté comme le synthétise notre graphisme. Sur trente-deux numéros, souvent enchaînés au sein d'une scène pour plus de fluidité⁸⁶, la prépondérance des musiques symphoniques (14) n'éclipse ni les mélodrames (5) ni les chœurs avec orchestre (7), tandis que de rares *sol* vocaux (3) émergent du bloc.



Graphisme : Répartition des numéros de la partition de *Parysatis*

⁸⁵ DIEULAFOY, « D'Athènes à Béziers ».

⁸⁶ Le n° 2 du 1er acte, le grand ballet n° 3 du 2^e acte, le final du 3^e acte de *Parysatis*.

Lorsque les protagonistes du drame sont des acteurs – la reine mère Parysatis, son fils le roi Artaxerxès, le prince Darius, la princesse Aspasia –, le peuple persan ou bien les corps constitués s'expriment, eux, par le chœur, notamment les mages influents de la religion mazdéenne (n° 1, 3^e acte). Chaque corps social est traduit par un dispositif : le chœur est mixte pour incarner le collectif du peuple, tel le final « O soleil de justice » (n° 3H, 3^e acte), il est féminin pour les prêtresses (n° 2 et 2 bis, 2^e acte), masculin pour les mages (n° 2, 1^{er} acte) ou les chasseurs (n° 4, 2^e acte).

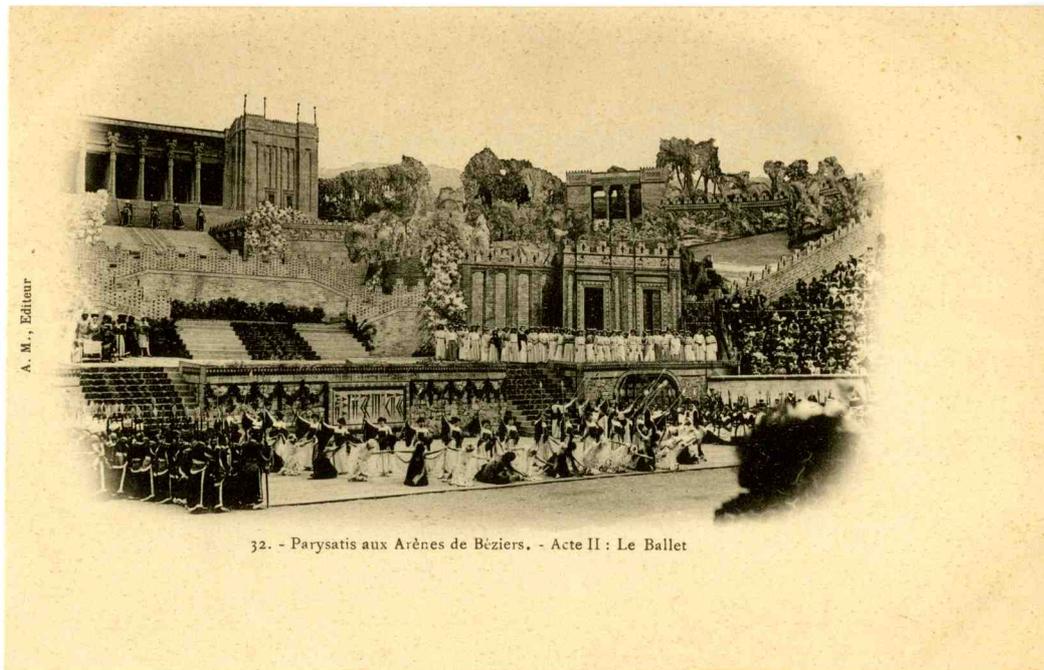
La prédominance des musiques de scène n'est pas seulement réservée à une parenthèse de l'*actio* – tel le cortège solennel des forces armées (n° 2 Marche et chœur, 1^{er} acte) ou encore l'« Entrée » de chaque protagoniste – mais peut structurer le drame. À cet égard, la récurrence du second matériau thématique de « l'Entrée de Parysatis » devient un ressort de la dramaturgie. Son premier énoncé douloureux, *Andante sostenuto* en mode de *la* (transposé en *si b* mineur), est une lamentation orchestrale qui symbolise le coffret contenant les cendres de son fils Cyrus.

Exemple musical 1 : « Entrée de Parysatis », *Parysatis*, partition chant et piano, Paris : Durand & fils, n° 1C (acte I), p. 24, mesures 23-27.

Repris peu après, lorsque Parysatis reprend ledit coffret des mains du mage d'Ormazd, ce thème réapparaît plus tard lors de son altercation avec son second fils, le roi Artaxerxès. La malédiction que la reine lui assène s'opère à la suite de ce motif de rappel, comme si l'ombre de Cyrus (frère du roi), s'interposait entre eux

lors du jeu de scène : « Les gardes écartent respectueusement Parysatis [...]. Alors, elle revient vers Artaxerxès⁸⁷ ».

Différemment, les musiques de scène se plient également à la fonction divertissante du ballet que le roi persan offre à son assemblée. En imitation des cordophones persans, la phalange des harpistes entre aussitôt dans la danse⁸⁸. Au fil des cinq pièces virtuoses qui s'enchaînent, Saint-Saëns use de procédés pseudo-archaïques. Le diatonisme, le statisme harmonique (déroulement sur pédale) jouant d'une modalité élargie, est dynamisé par des *ostinati* mélodico-rythmiques (n° 3C et 3 D, 2^e acte) où se glissent les crotales (n° 3C). Mais n'adoptait-il pas ces archétypes allusifs... dans le ballet gallo-romain des *Barbares*⁸⁹ ?



Ill. 13 : *Parysatis*, le Ballet

© AmB, 5Fi 342

Le rare traitement mélodramatique semble réservé aux moments paroxystiques du drame, telle la lamentation de la reine mère, ou encore la conversion d'Aspasie (n° 3B, 3^e acte). À cet égard, la douleur de la reine, apprenant la mort de son fils, est un modèle d'intimité tragique. Sa déploration parlée se superpose soit à la monodie instrumentale, soit aux longs silences, dans une esthétique assumée du

⁸⁷ SAINT-SAËNS, *Parysatis*, n° 3F (3^e acte) p. 140-141.

⁸⁸ Même référence, « Entrée du ballet », n° 3, p. 72-73.

⁸⁹ Voir Sylvie DOUCHE, « *Les Barbares* sont un chapitre nouveau : esquisse analytique du dixième opéra de Camille Saint-Saëns », *Provence et Languedoc à l'opéra en France au XIX^e siècle*, p. 199-222.

fragment⁹⁰. Elle renoue avec celle que le compositeur réservait à la Plainte d'Antigone (*Antigone*, n° 9) et atteste, par-là, sa vision transversale du théâtre antique. Encore faut-il compter avec la diction quasi chantante des tragédiens autour de 1900 – le *contralto* d'E. Second-Weber – pour mesurer l'impact de cette complémentarité voix/orchestre, celle d'une Cassandre quasi berliozienne.

Que devient l'à *pleine voix* chanté ? Il est plus rarement soliste que choral. Les sobres *sol*i des mages (ténor et baryton solistes) diffèrent de la prestation orientalisante de la soprano colorature, « Le Rossignol et la Rose ». Cette légende de la mystique persane, symbolisant l'amour sacrificateur⁹¹, se résume à un immense mélisme – « Ah ! » – sur pentaphone descendant⁹², alternativement posé sur arpèges de harpe et accord choral.

⁹⁰ SAINT-SAËNS, *Parysatis*, n° 1C (1^{er} acte), p. 23-24.

⁹¹ Légende récemment réactualisée par une nouvelle d'Oscar WILDE, *Le rossignol et le rosier* (1888).

⁹² Le pentaphone provient d'un élément antérieurement exposé, lors du duo victorieux des mages solistes (*Parysatis*, n° 1B 1^{er} acte, p. 15).

B Le Rossignol et la Rose 79

SOPRANO SOLO
Senza tempo (ad lib.)

p
Ah!

pp

s.s. Ah!

sempre pp

s.s. Ah! Ah!

Sopranos et Contraltos (Tout de suite après le solo) *mf*
Ha!

Ténors *mf*
Ha!

Basses *mf*
Ha!

6094

Exemple musical 2 : « Le Rossignol et la Rose », Parysatis, partition chant et piano, Paris : Durand & fils, n° 3B (acte II), p. 79, mesures 1-5.

Quant aux chœurs, agents de la dramaturgie dans tout opéra de Saint-Saëns, ils s'accordent tant au modèle antique qu'au potentiel des orphéons locaux par les doublures d'orchestre. Leur archaïsme d'écriture, là encore, se décline en stéréotypes éprouvés depuis *Antigone* et *Déjanire* : psalmodies à l'unisson, syllabisme et homorythmie, dessin mélodico-rythmique réitéré. Le tout déploie une sorte de transe éloquente sur des échelles modales ou défectives. La dimension spatiale du son n'est pas oubliée : en sus de la disposition stéréophonique des chœurs et orchestres, la hauteur du décor offre une percée grandiloquente à la Marche des armées d'Artaxerxès, initiée par les « trompettes sur la terrasse supérieure du palais⁹³ ». Pour toute composante, le compositeur a pris la mesure des conditions du théâtre de plein air, aspect que Chantavoine désigne par « recul optique et acoustique » (*infra*). Il serait intéressant d'observer les liens éventuels entre ces techniques de composition et celles des musiques de péplum, nouvelle mythologie du XX^e siècle : on pense notamment aux compositions d'après-guerre en technique stéréophonique, signées par Miklos Rozsa (*Quo vadis*, 1951⁹⁴). On l'aura deviné, *Parysatis* est une œuvre aussi atypique que *Les Troyens*⁹⁵, dans sa manière de ranimer l'antique, ce que résume *La Revue musicale* :

Les musiques de scène qui accompagnent les personnages aux instants d'émotion profonde, les chœurs de mages et de femmes qui disent les impressions de la foule, à l'instar de la tragédie antique, et jusqu'au ballet qui vient distraire, comme dans nos opéras, le farouche tyran et aussi le spectateur, tout est délicatement senti, finement pensé, et exprimé dans une langue admirable de précision, d'élégance et d'ingénieuse clarté ; on retrouve là toutes les précieuses qualités qui font de M. Saint-Saëns un classique, et un classique français⁹⁶.

Des lieux et des hommes...

Un grand mouvement artistique commence et grandit en province. Paris considère encore ces manifestations comme des tentatives, une forme de théâtre « à côté », une manière de curiosité d'art. Il n'en est rien. Nous assistons à une renaissance de notre forme dramatique. Des essais, d'abord confus, puis plus précis, qu'a donnés le théâtre de plein air, un genre nouveau

⁹³ SAINT-SAËNS, *Parysatis*, n° 2 (1^{er} acte), p. 27.

⁹⁴ Voir Christophe VENDRIES, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) », *Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité*, 127-1, 2015, en ligne : <https://journals.openedition.org/mefra/2791>.

⁹⁵ *Les Troyens* de Berlioz sont sélectionnés pour la chorégie 1905 d'Orange, puis pour les Fêtes de la Victoire dans l'amphithéâtre nîmois. Voir Sabine TEULON LARDIC, « *Les Troyens à Carthage* "nationalisés" par les Fêtes de la Victoire dans l'amphithéâtre de Nîmes (1919) », *Lélio*, n° 38, novembre 2017, p.55-75.

⁹⁶ « *Parysatis* aux Arènes de Béziers », *La Revue musicale*, vol. 2. n° 8, août 1902.

est en train de sortir, ou plutôt de renaître de ses cendres, un genre qui unira trois arts, danse, poésie, musique⁹⁷.

Ce futur librettiste des spectacles de Béziers livre l'originalité de ces créations, qui n'est pas seulement de langage et d'esthétique (*Pelléas et Mélisande* de Debussy), mais qui jette des semences pour l'avènement du spectacle de masse ou des péplums de l'ère hollywoodienne.

Avant la Grande Guerre les œuvres de Saint-Saëns, républicain et nationaliste, contribuent au mouvement de décentralisation (régionalisation pour Béziers) et de démocratisation culturelles qui s'accomplit davantage dans les théâtres de plein air que dans ceux subventionnés. Lieux et hommes lui en sont d'ailleurs reconnaissants lorsque l'avenue Saint-Saëns est baptisée dans la ville de Béziers.



Ill. 14 : Béziers. avenue Saint-Saëns, éditions Marius Pons
© AmB, 5 Fi 17

En sus de l'exportation d'œuvres du compositeur, un nouveau genre théâtral s'expérimente, dépendant du concept de latinité et du regard que l'Occident porte sur son Antiquité, généré par la configuration des réceptacles méridionaux. Pour l'avenir du spectacle vivant, nous retenons la synergie des partenariats et d'acteurs polyvalents (une dramaturge-archéologue, un viticulteur-chorège), une synergie plus collaborative qu'ailleurs, et ce, avant la fondation du TNP (1920) et des

⁹⁷ Maurice MAGRE, « L'union des trois arts », [Périodique non identifié], 29 août 1910, in *F-Pn Arts du Spectacle Collection Rondel Rf 1108*.

Camille Saint-Saëns à pleine voix. Juin 2017.

Sabine TEULON LARDIC, « À pleine voix et en plein air à Orange, Nîmes, Béziers : créations et reprises de Saint-Saëns (1894-1921). »

festivals d'après-guerre. En 2018, cette synergie est incontournable dans l'économie du spectacle vivant. Promouvoir la mixité des professionnels et amateurs pour favoriser la cohésion sociale, produire en partenariat depuis les territoires et valoriser le patrimoine sont les préconisations du ministère de la Culture.

Annexe

Diffusion d'œuvres scéniques de Saint-Saëns dans les théâtres méridionaux de plein air (1894-1921)

Date de création (reprises) lieu	Œuvre, genre (actes) / C [création] R [reprise] Librettiste ou parolier	. formation instrumentale, direction . solistes et /ou comédiens . metteur en scène, décorateur, chorégraphe → nouvelle conception (scénographie, éclairage, partenaires)
1894, 11 et 12 août (1899, 14 août) Th. antique d'Orange	<i>Hymne à Pallas-Athénée</i> / C Jean-Louis Croze	. Orch. du Théâtre-Français, dir. Laurent-Léon . Lucienne Bréval (Opéra de Paris)
1897, 3 août Th. antique d'Orange	<i>Antigone</i> , tragédie avec musiques de scène / R Sophocle (adaptation de P. Meurice et A. Vacquerie)	. Orch. Colonne . acteurs.trices de la Comédie-Française → relier déclamation et chant « à l'antique » dans un théâtre antique
1898 28 & 29 août (1899, 1903, 1924) Arènes de Béziers	<i>Déjanire</i> , tragédie avec musique de scène orchestrée par C. Eustace (4 a.) / C Louis Gallet	. Harmonies militaires, harpes, orphéons locaux, dir. Saint-Saëns, J. Alicot, J. Nussy-Verdier . C. Laparcerie (<i>Déjanire</i>), E. Second-Weber (<i>Iole</i>), G. Dorival (<i>Hercule</i>); <i>sol</i> i chantés par Armande Bourgeois, Valentin Duc (Opéra de Paris) . Décors : M. Jambon et A. Bailly. Chorégraphe : Van Hamme → Scénographie : utilisation de char sur la piste pour l'arrivée des protagonistes
1900 Béziers	<i>La Lyre et la harpe</i> , op. 57, cantate / R Victor Hugo	. Orphéons locaux, dir. J. Nussé-Verdié, C. Saint-Saëns au piano . [4 solistes et chœur mixte]
1902, 16 juin (1919) Th. antique d'Orange	<i>Samson et Dalila</i> , opéra (3 a.) / R Ferdinand Lemaire	. Orch. de Lyon, dir. G. Coste . Berthe Soyer (<i>Dalila</i>), Jean Bucognani (<i>Samson</i>)

<p>1902, 17, 19 août (1903) Arènes de Béziers</p>	<p><i>Parysatis</i>, drame lyrique (prologue et 3 a.) / C Jane Dieulafoy</p>	<p>. Harmonies de Béziers, de Montpellier (orchestration de C. Eustace), 1 orch. à cordes, ensemble de harpes, orphéons locaux, chœur féminin (Paris), dir. P. Viardot . E. Second-Weber (<i>Parysatis</i>), C. Laparcerie (<i>Aspasie</i>), G. Dorival (<i>Artaxerxès</i>), <i>solis</i> chantés par L. Korsoff, Rousselière et A. Boyer . Mise en scène : d'Herbilly et J. Dieulafoy. Décors : M. Jambon et A. Bailly. Chorégraphe : Bucourt → Occupation scénique sur 3 niveaux : sur la piste, l'estrade, les gradins</p>
<p>1912 23 juin Amphithéâtre de Nîmes</p>	<p>> <i>Botriocéphale</i>, bouffonnerie antique (1 a.) / R > <i>Antigone</i>, tragédie avec musiques de scène / R Sophocle (adaptation de P. Meurice et A. Vacquerie)</p>	<p>> Georges Dorival, Mlle Dione (acteurs) >. Orch. de l'Opéra de Marseille et de Nîmes, dir. Rey. 2 chorales de Nîmes . Julia Bartet, J. Delvair, Georges Dorival (acteurs de la Comédie-Française) → relier déclamation et chant « à l'antique » dans un amphithéâtre</p>
<p>1919 23 & 24 août Th. antique d'Orange</p>	<p>> <i>Hélène</i>, drame lyrique (1 a.), livret de Saint-Saëns / R > <i>Samson et Dalila</i> opéra (3 a.) / R</p>	<p>>. Orch. de Paris (Colonne ?), dir. C. Chevillard . Marcelle Demougeot (<i>Hélène</i>), Antoinette Laute-Brun (<i>Vénus</i>), Paul Franz (<i>Pâris</i>) >. Orch. de Paris (Colonne ?), dir. C. Chevillard . Paul Franz (<i>Samson</i>), Lyse Charny (<i>Dalila</i>)</p>
<p>1921 21 août Arènes de Béziers</p>	<p><i>Antigone</i>, tragédie avec musiques de scène / R Sophocle</p>	<p>. Orch. et chœurs, dir. Jean Nussy-Verdier . Madeleine Roch (<i>Antigone</i>)</p>