

Les Oratorios de Saint-Saëns : Grâce, grandeur et tradition*

Lesley A. WRIGHT

« Saint-Saëns a parcouru dans ses oratorios les [...] stades principaux du genre [...]. [I]ls remplissent exactement la notion d'un poème sacré. En même temps ils unifient les puissances combinées des voix et des instruments [...]. Enfin, ce sont des œuvres toutes musicales, non scéniques. Pour aucun d'eux, on ne songerait à essayer l'adaptation qu'on a faite au théâtre de la Damnation de Faust. [...] [L]'oratorio [est] la plus haute des formes libres où l'art musical, par ses seuls moyens, puisse s'incarner. »
Émile Baumann¹.

Au cours de sa longue carrière, Saint-Saëns a achevé trois œuvres que tous les spécialistes classifient comme des oratorios : *L'Oratorio de Noël* (1858 [Paris, 1858]), *Le Déluge* (1875 [Paris, 1876]), et *The Promised Land* (1912-1913

* Je tiens à exprimer toute ma gratitude à M. Olivier Nidelet, responsable de la lecture patrimoniale et des archives de la Ville de Dieppe, et à ses collègues, pour leur aide et leur gracieux accueil. Mes plus vifs remerciements vont aussi à Mme Marie-Gabrielle Soret – qui prépare actuellement, avec Denis Herlin, la correspondance croisée entre Louis Gallet et Saint-Saëns – pour m'avoir communiqué les échanges relatifs au *Déluge*.

¹ Émile BAUMANN, *Les Grandes Formes de la musique : l'Œuvre de Camille Saint-Saëns*, Paris : Société d'éditions littéraires et artistiques, 1905, p. 381.

[Gloucester, Angleterre, 1913])². À première vue, elles semblent tout à fait différentes – pas seulement en raison de leur date de composition, mais par la langue de leur texte, leur genèse, leurs proportions et leur réception. Pourtant, certains éléments fondamentaux persistent en dépit de ces différences superficielles. Ces oratorios sont enrichis par l'érudition de Saint-Saëns et la grande maîtrise de son art ; de plus, dans chacun d'entre eux, le compositeur s'occupe des notions de genre et de tradition. Après la Première Guerre mondiale, Romain Rolland fait remarquer que ce compositeur « pénétré de la science de Bach et Hændel³ » ressemble spirituellement aux vieux maîtres :

Il semble qu'on traverse des paysages qu'on a vus autrefois et qu'on aime : non que jamais on puisse noter des ressemblances directes ; — nulle part les réminiscences ne sont peut-être plus rares que chez ce maître qui porte dans sa mémoire tous les maîtres anciens, — mais c'est par l'esprit même qu'il leur ressemble. Et là est le secret de sa personnalité [...]⁴.

Dans son histoire de l'oratorio, Howard Smither donne une excellente vue d'ensemble⁵, mais n'affronte que brièvement définitions et articles sur ce genre dans les dictionnaires français de musique du XIX^e siècle. Ces sources nous aident à clarifier notre compréhension de cette catégorie et de sa « tradition » durant la vie de Saint-Saëns. Par exemple, en 1834 (et de nouveau en 1839 et en 1847), Fétis définit l'oratorio comme un « Drame en musique dont le sujet est pris dans la Bible et dans les légendes des saints⁶ » ; il met l'accent sur Händel :

[...] célèbre musicien allemand qui a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre, [et] a composé de magnifiques ouvrages en ce genre sur des paroles anglaises : *le Messie*, *Judas Machabée*, *Athalie*, *Samson* et la cantate des *Fêtes d'Alexandre* sont cités surtout comme des modèles du style le plus élevé. Quels que soient les progrès de la musique à l'avenir, Hændel sera toujours cité comme un des plus beaux génies qui ont illustré cet art⁷.

² Émile Baumann classe *La Lyre et la harpe* d'oratorio « symbolique » (dans *Les Grandes Formes de la musique*, p. 376-381), mais on l'appelle plus généralement « ode », une sorte de grande cantate laïque. Il y a aussi un oratorio de jeunesse, laissé inachevé (voir ci-dessous).

³ Romain ROLLAND, « Camille Saint-Saëns », *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris : Hachette, 1917, p. 87.

⁴ ROLLAND, « Camille Saint-Saëns », p. 95.

⁵ Howard SMITHER, *A History of the Oratorio: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, vol. 4, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000, p. 507-551 et p. 552-612 (Ch. IX « Oratorio in France : Social Context, Libretto, Music » et Ch. X « Selected French Oratorios »).

⁶ François-Joseph FÉTIS, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Librairie musicale d'E. Duverger, 1834, p. 363 (et dans l'édition de 1839, p. 365-366 et de 1847, p. 402).

⁷ FÉTIS, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, p. 153 (et dans l'édition de 1839, p. 161-162 ; mais dans l'édition de 1847, le mot « transformations » remplace celui de « progrès », p. 205).

En 1844, les frères Escudier décrivent non seulement le développement historique de ce genre, mais font aussi la liste de ses composants standard : « Quant à la musique, qui participe à la fois du genre libre et du genre sévère, elle se compose de récitatifs simples et obligés, de solos, duos, trios, morceaux d'ensemble et chœurs⁸. » Ils mettent Händel, Haydn, Mozart, Beethoven et Mendelssohn sur leur liste de compositeurs les plus célèbres qui ont illustré le genre, et ils mentionnent, parmi les oratorios les plus remarquables, le *Messie* de Händel, la *Création* de Haydn, le *Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven, et le *Paulus* de Mendelssohn⁹. En 1880 (et dans leurs éditions de 1881 et 1913), Alexandre Bisson et Théodore de Lajarte énumèrent la *Passion selon Saint-Mathieu* de Bach, *Judas Machabée* de Händel, et la *Création* de Haydn dans une brève entrée de dictionnaire¹⁰. Il est intéressant de noter que les dictionnaires publiés en France autour de 1900 ne comprennent pas de répertoire français récent comme modèle¹¹. En 1986, Danièle Pistone considère aussi, dans son article sur l'oratorio à Paris de 1870 à 1900¹², que Händel, Bach, Haydn, Beethoven et Mendelssohn étaient les principaux promoteurs de la renaissance de l'oratorio en France¹³.

Saint-Saëns, l'un des acteurs de cette renaissance, a également une haute estime pour ces compositeurs et surtout pour des œuvres telles que *La Création* de Haydn (« oratorio dans lequel il déploya une fertilité d'invention, un luxe de

⁸ Léon et Marie ESCUDIER, *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres*, t. 2, Paris : Bureau central de musique, 1844, p. 28-29.

⁹ Léon et Marie ESCUDIER, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, t. 2, Paris : Michel Lévy frères, 1854, p. 100-101. L'édition de 1854 et celle de 1872 (Paris : E. Dentu) ajoute à cette liste de 1844 *La Passion selon Saint-Mathieu* de Bach et l'*Élias* de Mendelssohn.

¹⁰ Alexandre BISSON et Théodore de LAJARTE, *Grammaire de la musique*, Paris : A. Hennuyer, 1880, p. 94 (et dans l'édition de 1881, p. 98 et de 1913, p. 98).

¹¹ Voir, par exemple, Hugo RIEMANN, *Dictionnaire de musique*, traduit de la 4^e édition, revue et augmentée par Georges HUMBERT, Paris : Perrin, 1899, p. 577 : « La forme de l'o. a atteint son apogée dans l'œuvre de Hændel ». Une entrée amplifiée et altérée se trouve dans la 2^e édition française, de 1913, p. 733-734 : « La forme de l'o. a atteint son apogée dans les Passions de J.-S. Bach. Mais une autre forme, cultivé en grand part par les compositeurs d'opéras et se rapprochant de plus en plus de celui-ci dut son plus grand développement à Hændel. Tandis que les Italiens avaient peu à peu négligé les chœurs, Hændel remit en honneur les ensembles vocaux et donna ainsi l'impulsion la plus vive aux grandes œuvres chorales. »

¹² Danièle PISTONE, « L'oratorio à Paris de 1870 à 1900 », *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Hændel*, Festschrift Günther Massenkeil, sous la direction de Rainer CADENBACH et Helmut LOOS, Bonn : Voggenreiter Verlag, 1986, p. 345-356.

¹³ Pour une étude nuancée de la signification socio-culturelle de l'enthousiasme pour les oratorios de Händel autour des années 1870, voir Katharine ELLIS, « Baroque Choral Music: The Popular and the Profound », *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 209-240, et aussi Pierre DEGOTT, « La "hændelisation" de l'oratorio français de 1873 à 1910 », Bru Zane Mediabase, en ligne.

richesses orchestrales que l'oratorio ne connaissait pas¹⁴ ») et *Les Saisons* (« œuvre colossale, la plus variée, la plus pittoresque de toute la musique ancienne et nouvelle. Ce n'est plus l'oratorio purement religieux : c'est une peinture audacieuse de la nature¹⁵ »). Il évalue intelligemment le style et la nouveauté d'une œuvre de son époque quand, par exemple, il critique le *drame sacré* de Massenet, *Marie-Magdeleine* :

D'aucuns ont considéré comme une nouveauté la forme dramatique donnée à l'oratorio ; c'est une erreur capitale. Les oratorios de Hændel, type du genre, ne diffèrent en rien de ses opéras [...]. Ce qui est nouveau c'est le côté réaliste de l'œuvre de MM. Gallet et Massenet ; ils y ont gagné la couleur orientale et ses mille coquetteries : ils y ont perdu la grandeur et le prestige légendaire. [...] Ce qui est charmant dans *Marie-Magdeleine*, c'est le bonheur d'expression avec lequel l'auteur a rendu des sentiments d'une excessive délicatesse¹⁶.

Grâce, grandeur et tradition (et tout particulièrement ses liens avec des piliers fondateurs de la renaissance de l'oratorio français, Händel, Bach et Haydn) – ces concepts pertinents sur l'oratorio français proviennent de Saint-Saëns lui-même et de sources françaises publiées de son vivant ; et elles nous sont utiles dans ce bref tour de ses oratorios.

*

Pour son deuxième Noël en tant qu'organiste de l'église de la Madeleine, Saint-Saëns compose, à seulement 23 ans, un oratorio. C'est aussi sa première grande réussite dans l'écriture pour voix et orchestre. Tout d'abord intitulé *Oratorium pro nocte Nativitatis Christi*, le livret se base sur des textes latins qu'il a lui-même tiré de la Bible et de la liturgie catholique¹⁷. Le jeune compositeur combat « pour rendre exactement le stress musical des mots, en changeant plusieurs fois d'avis¹⁸ ». La première version ne respecte pas, par exemple, l'accent tonique latin, car Saint-Saëns a cru bien faire en se réglant sur la quantité des syllabes. Plus tard, grâce aux conseils de Liszt, il a réécrit beaucoup de passages, mais,

¹⁴ Voir Camille SAINT-SAËNS, « Joseph Haydn et Les Sept Paroles », *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, présentés et annotés par Marie-Gabrielle SORET, Paris : Vrin, 2012, p. 766 (texte publié dans *l'Écho de Paris*, 7 janvier 1912, p. 1, et repris dans *L'École Buissonnière*, 1913).

¹⁵ Même référence.

¹⁶ Voir Camille SAINT-SAËNS, « Musique », *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, p. 99-100 (texte publié dans *La Renaissance littéraire et artistique*, II, n° 11, 19 avril 1873, p. 83-84, signé Phémus).

¹⁷ Voir *Oratorium pro nocte Nativitatis Christi*, manuscrit autographe consultable sur Gallica.

¹⁸ Camille SAINT-SAËNS, *Oratorio de Noël* op. 12 (partition d'orchestre), édité par Edward BLAKEMAN, Frankfurt/M./Leipzig : C.F. Peters, 2008, « Preface ».

comme il l'explique dans une lettre à Dom Joseph Kreps, organiste de l'Abbaye de Louvain :

je ne pouvais rectifier tout sans détruire mon œuvre et il en est résulté une côte mal taillée où la bonne prosodie et la mauvaise vivent ensemble, ce qui me chagrine, car j'ai la mauvaise prosodie en horreur. [...] Mais la prosodie de mon *Oratorio* n'est pas défendable ; on doit chanter « *Déus méus* » et non pas « *Deús meús* »¹⁹.

Pour cette première version de l'oratorio, Saint-Saëns écrit (entre le 4 et le 15 décembre 1858) six morceaux pour cinq solistes, un chœur (SATB), cordes (*Violino I, Violino II, Viola, Violoncello*) et orgue. Plus tard, il augmente sa partition de quatre numéros supplémentaires (n° 4 *Air avec Chœur*, n° 6 *Chœur*, n° 7 *Trio*, n° 9 *Quintette et Chœur*) et ajoute les contrebasses et la harpe²⁰. Les cordes et l'orgue tendent à doubler les parties vocales, ce qui est typique du *stile antico* du XVIII^e siècle. Et le début du « *Quare fremuerunt* » évoque le style baroque avec sa présence puissante et austère ; plus proche de Händel que de Bach, il s'aligne brièvement sur l'idée de « grandeur » malgré sa modeste longueur et son gracieux « *Gloria Patri* ». Saint-Saëns, sans donner de date, constate qu'il a essayé aussi de jouer son oratorio d'après la partition pour le chef d'orchestre Jules Padeloup, qui « Au bout de huit mesures, [...] se leva en s'écriant avec mépris : "Mais c'est du Bach !" et refusa d'en entendre davantage²¹. » Il est vrai que dans l'édition publiée par Durand, Saint-Saëns indique pour son serein *Prélude pastorale* « Dans le style de Séb. Bach²² ».

Le Ménestrel fait état de représentations complètes de l'*Oratorio de Noël* pendant les années 1880 et plus tard. De plus, deux numéros particulièrement favorisés et

¹⁹ Voir aussi le « Critical Commentary » de BLAKEMAN (dans Camille SAINT-SAËNS, *Oratorio de Noël*, p. 63-64) pour une description des sources. Pour la lettre du 4 août 1919 à Dom Joseph Kreps O.S.B., voir Camille SAINT-SAËNS, « L'Ave Maria dit "d'Arcadelt" », *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, p. 1033-1034 (texte publié dans *Les Questions Liturgiques et Paroissiales*, VI, n° 1 août-septembre 1919 [revue non localisée] et republié sous le titre « Saint-Saëns et l'accent latin, L'Ave Maria dit "d'Arcadelt" », *La Tribune de Saint-Gervais*, n° 274-275, septembre-octobre 1922, p. 239-241.

²⁰ Voir aussi *Oratorio de Noël* op. 12, Partition d'orchestre, Copie avec corrections et modifications de l'Auteur consultable sur Gallica. Dans son édition critique de l'*Oratorio de Noël* (à paraître chez Bärenreiter en 2020), Christina Stahl étudie en détail les multiples révisions de cet ouvrage.

²¹ Voir Camille SAINT-SAËNS, « Le Théâtre au concert », *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, p. 434 (texte publié dans *La Nouvelle Revue*, XII, t. 66, septembre-octobre 1890, p. 5-13 et repris dans *Portraits et Souvenirs*, 1900, et dans *Le Monde musical*, XIII, n° 21, 15 novembre 1901, p. 320-322).

²² Howard SMITHER (*A History of the Oratorio: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 568-569) présente sept raisons pour lesquelles il pense que Saint-Saëns a modelé son oratorio sur la II^e partie de l'*Oratorio de Noël* de Bach même si l'œuvre a « une grande différence de style ».

souvent présentés en extraits sont le charmant « *Tecum principium* » et le chœur final « *Tollite hostias* », qui évoque un choral de Bach. Saint-Saëns lui-même choisit le « *Tollite hostias* » pour conclure le concert du 1^{er} septembre 1867²³, où il a dirigé les 200 exécutants environ de sa cantate *Les Noces de Prométhée*, couronnée lors du concours officiel de l'Exposition de 1867. Terminer un concert d'une telle importance avec ce morceau souligne non seulement l'amour de Saint-Saëns pour cet oratorio de jeunesse mais aussi son désir de situer ses œuvres vocales dans une tradition chorale cosmopolite²⁴.

²³ Voir « Nouvelles diverses : Paris et départements », *Le Ménestrel* vol. 34, n° 40, 1^{er} septembre 1867, p. 320.

²⁴ L'Exposition universelle de 1867 ouvre ses portes du 1 avril au 3 novembre 1867. Au sujet du concours voir Hugh MACDONALD, *Bizet*, Oxford/New York : Oxford University Press, 2014, p. 123-124, et Stephen STUDD, *Saint-Saëns: A critical biography*, Madison [NJ] : Fairleigh Dickinson University Press, 1999, p. 65-67.

10

23

VI. Coro.

Maestoso.

Soprano
Tollite hostias, et adorate Dominum in a-tri-o sancto e-jus:

Alto
Tollite hostias, et adorate Dominum in a-tri-o sancto e-jus:

Tenore
Tollite hostias, et adorate Dominum in a-tri-o sancto e-jus:

Basso
Tollite hostias, et adorate Dominum in a-tri-o sancto e-jus:

Violino I.

Violino II.

Viola

Violoncello

Organo
con Ped.

1^{re} Volta. 2^{de} Volta.

Ex-ten-tur caeli, et ex-ul-tet ter-ra, à facie Domini, quoniam ve-nit, al-le-lu-ia. -ia. -ia.
Ex-ten-tur caeli, et ex-ul-tet ter-ra, à facie Domini, quoniam ve-nit, al-le-lu-ia. -ia. -ia.
Ex-ten-tur caeli, et ex-ul-tet ter-ra, quoni-am ve-nit, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia. -ia. alle-lu-ia.
Ex-ten-tur caeli, et ex-ul-tet ter-ra, quoni-am ve-nit, alle-lu-ia, al-le-lu-ia. -ia. -ia.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

SAINT-SAËNS, manuscrit de l'Oratorio de Noël, p. 23, N° VI « Tollite hostias »
© gallica.bnf.fr

Joué en entier ou en partie, en concert ou pendant une messe, l'Oratorio de Noël a sa place dans le répertoire. Mélodieux, plein de dignité, avec ses parties vocales

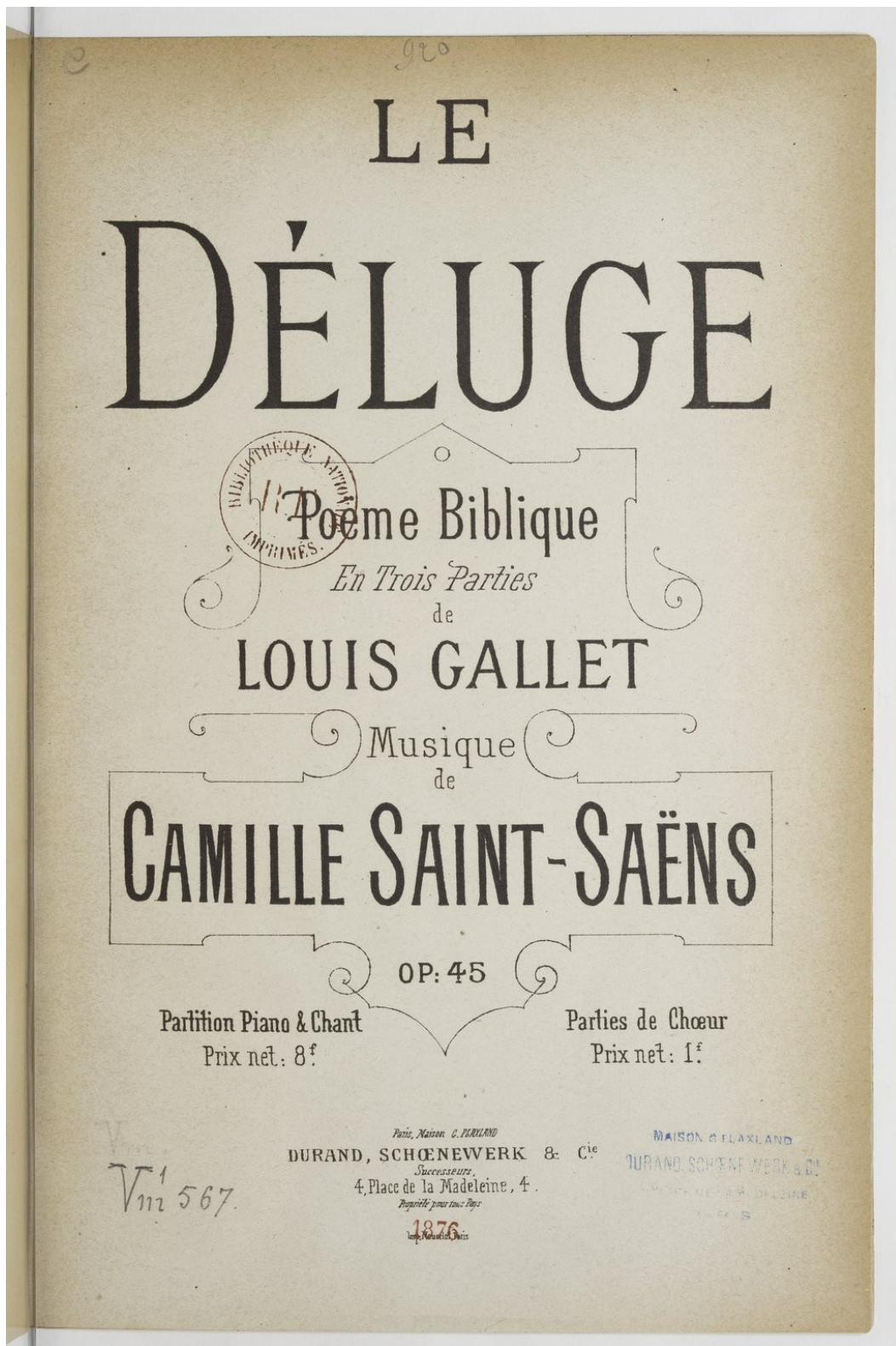
« à la portée d'un chœur d'église moyen²⁵ », ce bref oratorio (à peine quarante minutes) a plus d'affinités avec la « grâce » et la « tradition » qu'avec la « grandeur », mais il conserve son attrait pour les exécutants et les auditeurs d'aujourd'hui.

Selon les tempi choisis par le chef d'orchestre, *Le Déluge*, Op. 45, ne prend qu'environ dix minutes de plus à représenter que l'*Oratorio de Noël* ; cependant, cet oratorio laisse une impression infiniment plus forte et originale. Saint-Saëns met en cause les limites du genre, et se mesure aux anciens maîtres, en particulier Händel et Haydn. En même temps il explore la transformation thématique, les harmonies audacieuses, la puissance et les couleurs de l'orchestre romantique. La partition en grande partie terminée en novembre 1875, Saint-Saëns se demande encore comment l'intituler. Hésitant entre oratorio, poème lyrique, cantate biblique ou autre²⁶, il choisit finalement « Poème Biblique en Trois Parties²⁷ ».

²⁵ SMITHER, *A History of the Oratorio: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 572.

²⁶ Jann PASLER, « Business and Politics, with Humor: Saint-Saëns and Auguste Durand », *Saint-Saëns and His World*, sous la direction de Jann PASLER, Princeton [NJ] : Princeton University Press, 2012, p. 28.

²⁷ Voir la partition chant et piano sur Gallica.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Couverture de la partition chant et piano du Déluge (1876)
© gallica.bnf.fr

Son librettiste Louis Gallet appelle *Le Déluge* « un drame symphonique en trois parties, paraphrase et parfois version textuelle du texte biblique, se lisant d'un bout à l'autre sans indication d'aucune sorte et d'où le musicien a tiré à son gré des soli, des chœurs et quelques ensembles constituant un vaste système de la plus belle tenue²⁸ », mais son contemporain Edmond Stoullig reconnaît le caractère hybride de l'œuvre en lui attribuant un genre berliozien, la « symphonie dramatique²⁹ ».

Il est possible que la collaboration de Gallet avec Massenet pour *Marie-Magdeleine* (création en avril 1873) ait donné l'idée à Saint-Saëns de demander à son collaborateur pour *La Princesse Jaune* (opéra-comique, 1 acte, 1872) un texte biblique. Saint-Saëns explique plus tard que c'est lui qui en a eu l'idée. « Ayant lu, par hasard, dans une vieille Bible, cette phrase étonnante, qui est un vers : Et Dieu se repentit d'avoir créé le monde³⁰ », il a proposé à Gallet le sujet du *Déluge*, et l'a dissuadé d'introduire des personnages³¹. Lors de son compte rendu sur la création du 5 mars 1876 sous la direction d'Édouard Colonne, le compositeur et critique Octave Fouque remarque l'impersonnalité du récit biblique et l'austérité de l'approche de Saint-Saëns :

L'auteur du *Déluge* [...] ne commente pas l'Histoire Sainte, il la traduit ; il n'invente pas, il n'imagine pas, il préfère s'en tenir au texte biblique et essaie de rendre la grandeur des livres sacrés sans chercher à y mêler le moindre sentiment étranger. C'est cette aspiration vers le grand, le sévère, nous dirions presque cette exagération de la raideur et de l'austérité, qui marquent le talent de M. Saint-Saëns et qui donnent la note générale de son œuvre³².

Basé sur le livre de la Genèse, le texte de Gallet n'utilise que la voix anonyme du récitant et celle de Dieu. Cette dernière est interprétée par des solistes ou par le chœur, ce qui ne va pas sans surprendre certains de ses contemporains : « Ce n'est plus Dieu en trois personnes, mais en cent personnes³³ », remarque le compositeur et critique Victorin Joncières. Ainsi Saint-Saëns évoque un Dieu qui n'est ni masculin, ni féminin, ni un individu ; il est tout. Plus tard Baumann aussi valorise cette œuvre en soulignant sa perspective :

²⁸ Louis GALLET, « Théâtre : Musique », *La Nouvelle Revue*, t. 68, 1891/1-2, p. 874.

²⁹ Edmond STOULLIG, Coupure de presse, *Le Courrier d'État*, 11 mars 1876, F-DI Archives de la ville de Dieppe, Médiathèque Jean Renoir [Dossier thématique « Bonnerot » 73, *Le Déluge*].

³⁰ Voir Camille SAINT-SAËNS, « Louis Gallet », *Écrits*, p. 751 (texte publié dans *l'Écho de Paris*, 12 novembre 1911, p. 1 et repris dans *l'École buissonnière* [1913]).

³¹ Même référence.

³² Octave FOUQUE, « Concerts du Châtelet : *Le Déluge* », vol. 43, n° 11, *Revue et Gazette musicale*, 12 mars 1876, p. 83-84, ici p. 83.

³³ Victorin JONCIÈRES, « Revue Musicale », *La Liberté*, 20 mars 1876.

Mais combien le poème se serait amoindri, s'il avait dévié de cette impersonnalité surhumaine et profondément biblique ! Sa grandeur tient à la constance du même point de vue, et la majesté de ce point de vue, nul, sauf Michel-Ange dans sa *Création de l'homme* et Haydn dans la *Création*, ne l'avait comprise à un degré aussi dogmatique³⁴.

Il y a, dans le texte de Gallet, de longs vers de douze syllabes typiquement associés au récitatif. Saint-Saëns les divise en solos, chœurs et ensembles, mais il dépend fortement du récitatif, ce qui suscita des critiques lors de la création ; en outre, il utilise quelquefois une déclamation rythmée et chorale³⁵. En liant les deux discours de Dieu basés sur des lignes de huit syllabes, il suit la poésie de Gallet, et dans le premier de ces morceaux il introduit l'important motif de la colère de Dieu, (« J'exterminerai cette race ») au début d'un chœur fugué hændelien³⁶. La même idée, remaniée, apparaît dans les cuivres quand Dieu punit le genre humain avec le Déluge. Et, près de la fin, lorsque Dieu donne sa bénédiction, Saint-Saëns altère le rythme et confie cette idée aux solistes. Un chœur fugué conclut l'œuvre. Même s'il s'agit d'une tradition de l'oratorio de se terminer ainsi, ce procédé est ici particulièrement approprié « pour symboliser et réaliser l'ordre donné par Dieu aux hommes, de croître et de multiplier³⁷ ».

D'autres idées encore, habilement développées, unifient *Le Déluge* : notamment, le gracieux thème de « l'innocence », d'abord exécuté par le violon solo dans le prélude, et la phrase du contralto qui décrit Noé : « C'était un homme juste ». Avant le solo du violon, le prélude en *mi* mineur présente une section fugué dont le sujet est comparé par Studd à « Bach dans une de ses sombres humeurs chromatiques³⁸ ». D'autre part, le musicologue Jean Chantavoine lie ce « fugato erratique » à la « tradition des préludes ou interludes symphoniques de *La Création* et des *Saisons*³⁹ ».

La réception de cet oratorio pendant et immédiatement après la création fut pour le moins « partagée », surtout après la remarquable 2^e partie, mais les applaudissements ont dominé les sifflets, et Colonne en a exécuté un *bis*. De nombreux critiques ressassent l'infériorité inhérente à la musique descriptive, le manque général de mélodie, l'absence d'émotions humaines et l'influence de Wagner. Léon Kerst déclare qu'il ne s'agit pas du tout là d'un oratorio : « L'intervention des voix, dans la nouvelle œuvre de M. Saint-Saëns, était-elle

³⁴ BAUMANN, *Les Grandes Formes de la musique*, p. 369.

³⁵ Voir Eleanor OLIN, « Reconstructing Greek Drama : Saint-Saëns and the Melodramatic Ideal », *Melodramatic Voices : Understanding Music Drama*, sous la direction de Sarah Hibberd, New York: Ashgate, 2011 et Routledge, 2016, p. 51-52.

³⁶ Voir la partition d'orchestre du *Déluge* sur Gallica.

³⁷ Jean CHANTAVOINE, *Camille Saint-Saëns*, Paris : Richard-Masse, 1947, p. 44.

³⁸ STUDD, *Saint-Saëns: A critical biography*, p. 108.

³⁹ CHANTAVOINE, *Camille Saint-Saëns*, p. 42.

indispensable ? Mon jugement [...] dit *non*, sans hésiter. [...] Le *Déluge* n'est pas un poème biblique ; c'est une symphonie biblique dans l'acception la plus savante du mot⁴⁰. » Certains critiques trouvent cependant de la beauté dans « Sur l'onde frissonnante », la douce cantilène chantée par M^{lle} Vergin dans la 3^e partie du *Déluge*, « parce que ce gracieux motif mélodique trahit une émotion intérieure⁴¹ » ; « Rien de charmant comme cette suave mélodie — un peu trop courte à notre sens — que murmure le soprano [...]. Il y a plus de musique dans ces quelques mesures que dans tout le savant fracas de la seconde partie⁴². »

Malgré les réserves concernant le style et le genre de cette œuvre, toute la presse musicale admire la science et l'orchestration magistrale de Saint-Saëns. Par exemple, en planifiant son oratorio pour mettre en valeur l'inondation, il utilise seulement les cordes et la harpe dans la première partie (sauf un roulement de timbales soulignant les paroles de Dieu, « Ma clémence est lasse ») et un orchestre romantique de dimensions normales dans la dernière, mais pour la tempête centrale, il amplifie largement les cuivres et la percussion pour sonner la malédiction de Dieu⁴³. Le crescendo et decrescendo, magnifiquement contrôlés, sont tellement frappants qu'on oublie facilement que cette représentation de la furie des éléments ne prend que neuf minutes environ. Ernest Reyer remarque que les flots montent « lentement et chromatiquement » et que les aigles « glapissent, un peu comme les grands oiseaux de nuit » dans la saisissante « Course à l'abîme » de Berlioz⁴⁴.

En dépit de la controverse initiale, *Le Déluge* était exécuté de nombreuses fois en France et à l'étranger (souvent dirigé par Saint-Saëns lui-même), et même consacré par les Concerts du Conservatoire en février 1891⁴⁵. De plus, les sociétés de concerts programmaient fréquemment le solo de violon du Prélude, « tout empreint de sérénité transparente, sublime évocation du Paradis terrestre⁴⁶ ». Gallet surveille de près la présence de l'oratorio sur les programmes et avertit Saint-Saëns quand on la rejoue :

⁴⁰ Léon KERST, « Revue musicale », *La Presse*, 12 mars 1876.

⁴¹ V[ICTOR] W[ILDER], « Concerts et soirées », *Le Ménestrel*, vol. 42, n° 15, 12 mars 1876, p. 119.

⁴² Victorin JONCIÈRES, *La Liberté*, 20 mars 1876.

⁴³ Jean GALLOIS (*Charles-Camille Saint-Saëns*, Sprimont : Mardaga, 2004, p. 172) qualifie d'« harmonie militaire » l'addition de deux trompettes à six pistons en *fa*, deux trombones à six pistons, et trois saxhorns contrebasses (deux en *mi* bémol et un en *si* bémol).

⁴⁴ Ernest REYER, « Revue musicale », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 mars 1876.

⁴⁵ Kern HOLOMAN, *The Société des Concerts du Conservatoire (1828-1967)*, Berkeley, CA : University of California Press, 2004, p. 278 et p. 294. Jean BONNEROT, *Camille Saint-Saëns (1835-1921), sa vie et son œuvre*, Paris : A. Durand et fils, 1922, p. 79.

⁴⁶ Fernand DE LA TOMBELLE, « Le Déluge : Notice Explicative », Argentan, Impr. Émile Langlois, [mars 1912], F-DI, Archives de la Ville, Médiathèque Jean Renoir [Dossier thématique « Bonnerot » 73, *Le Déluge*].

[T]rès belle présentation intégrale du *Déluge* au Conservatoire ; grand succès de public et de presse. [...] Vous en souvenez-vous de cette soirée de 1875 où nous trébuchions dans les dunes alors vertes, pour regagner la gare, le soir du jour où je vous lus les premiers vers de ce *Déluge* ! 1875-1895, vingt ans presque⁴⁷.

Dans la *Nouvelle Revue*, Gallet devient emphatique sur leur succès mutuel :

Deux très belles exécutions du *Déluge* ont eu lieu au Conservatoire, sous la direction de M. Taffanel. L'œuvre magistrale de Saint-Saëns, devenue classique, compte depuis vingt-deux ans [sic] déjà parmi les plus hautes conceptions de l'école contemporaine. Elle est des rares que l'on ne discute plus, à quelque parti que l'on appartienne. Elle eut pourtant des commencements orageux, et on pourrait dire, à son propos, que les chefs-d'œuvre les plus résistants sont ceux qui naissent dans la tempête⁴⁸.

Vu sa beauté et particulièrement sa grandeur, *Le Déluge* mérite plus de présence dans le répertoire actuel.

Saint-Saëns a écrit l'*Oratorio de Noël*, pour la congrégation mondaine de la Madeleine, et *Le Déluge*, pour les habitués des concerts parisiens. Mais il a composé *The Promised Land* (La Terre Promise) pour le public anglais (et pour les chœurs anglais)⁴⁹ ; toutefois, après la mort du maître, son librettiste Hermann Klein émit l'hypothèse que son collaborateur n'était plus en phase avec ce qui se faisait en Angleterre⁵⁰ :

Il pensait, comme il le dit alors, que c'était à l'appréciation anglaise que l'on devait certains des chefs-d'œuvres de Hændel, Haydn, Weber, Mendelssohn et Gounod [...], laquelle exigeait, du moins dans l'oratorio, une adhésion partielle à certaines formes et façons stéréotypées adoptées par ces

⁴⁷ Louis GALLET, à Saint-Saëns, l.a.s., Paris, 10 février 95 [texte fourni par M.-G. Soret].

⁴⁸ Louis GALLET, « Théâtre : Musique », *La Nouvelle Revue*, t. 93, 1895/3-4, p. 187 [texte fourni par M.-G. Soret].

⁴⁹ Voir Helene et Bill WHITSON, « Return to the Promised Land: Classical Choral Music of the 1915 Panama-Pacific International Exposition », Notes de programme pour le San Francisco Lyric Chorus, dir. Robert Gurney, Mission Dolores Basilica, San Francisco, California, Concerts du 22-23 août 2015, p. 10-12, en ligne (Helene Whitson a eu la gentillesse de fournir à l'auteur et le programme et les extraits enregistrés par ce chœur).

⁵⁰ Les représentations pendant la vie de Saint-Saëns sont peu nombreuses : 11 septembre 1913, Three Choirs Festival, Gloucester, Angleterre ; 27 novembre 1913, Royal Choral Society, Royal Albert Hall, Londres ; 27 juin 1915, Festival Hall, Panama-Pacific International Exposition, San Francisco ; 20 février et 12 mars 1916, Association des Grands Concerts, Théâtre des Champs-Élysées, Paris. Voir la critique des trois représentations parisiennes en 2005 par Bruno PEETERS, « Concerts : *The Promised Land* », forumopera.com, en ligne.

compositeurs [...]. Je lui répondis clairement que ce n'était pas du tout le cas. Il comprit, mais ne tint pas compte de mon avertissement⁵¹.

Klein semble se référer aussi à la critique sévère du *Times* en 1913 :

The Promised Land est bien loin d'être un chef d'œuvre. En acceptant le livret anglais, M. Saint-Saëns pensa davantage à ce qui conviendrait le mieux au lieu et à l'audience plutôt qu'à ce qui lui aurait convenu. On doit admirer la courtoisie avec laquelle il sut s'effacer en prenant Hændel et Mendelssohn comme modèles, et essaya de plaire [...] au public anglais [...]. Mais agir ainsi se révélait fatal à la permanence de son œuvre⁵².

D'autres critiques apprécient davantage la partition. En vérité, si on la considère comme un tribut à la tradition de l'oratorio anglais, les adjectifs utilisés, surtout par la presse française, tels que *sonore*, *pleine de dignité*, *architecturale*, et *noble* contribuent à démontrer que, dans cette partition d'une durée d'environ une heure, le lien spirituel de Saint-Saëns avec le passé, si bien décrit par Romain Rolland, joue souvent un rôle⁵³.

Son biographe, Jean Bonnerot, déclare que le sujet de Moïse était cher à Saint-Saëns et « lui rappelait son premier Oratorio, « *Les Israélites sur la montagne d'Oreb* », composé à l'âge de treize ans et demeuré inachevé⁵⁴ ». Utilisant le début du poème de l'Abbé de Voisenon (1708-1775) (le texte du premier oratorio donné au Concert spirituel, créé en mars 1758⁵⁵), le jeune compositeur a écrit une partition de 32 pages (remarquablement élaborées) pour deux solistes (Moïse, ténor ; Aaron, baryton), chœur (SATB), et orchestre⁵⁶. Presque quarante ans plus tard, Saint-Saëns demande à Klein de préparer un livret d'oratorio sur l'histoire de Moïse, approuvé par le maître vers la fin de 1886. Ni le festival de Norwich, ni celui de Leeds n'acceptent le projet, et, en apprenant qu'Anton Rubinstein est sur le point de terminer un opéra appelé *Moïse*, Saint-Saëns

⁵¹ Hermann KLEIN, « Saint Saëns as I knew him », *Musical Times*, vol. 63, n° 948, 1 février 1922, p. 92. Professeur de chant (et disciple de Manuel Garcia), Herman(n) Klein (1856-1934) est critique musical au *Sunday Times* (1881-1901), au *New York Herald* (1902-1909) et à la *Saturday Review* (1917-1921). Pour Saint-Saëns il traduit l'opéra *Hélène* en 1907 et le chœur « Aux Aviateurs ».

⁵² « Gloucester Musical Festival : New Works », *The Times*, 12 septembre 1913.

⁵³ ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 87.

⁵⁴ BONNEROT, *Camille Saint-Saëns (1835-1921)*, p. 193-194. Voir le texte de l'Abbé de Voisenon, mis en musique par Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, *Les Israélites à la montagne d'Oreb*, sur Gallica.

⁵⁵ Howard SMITHER, *A History of the Oratorio: The Oratorio in the Classical Era*, vol. 3, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987, p. 541.

⁵⁶ Camille Saint-Saëns, *Les Israélites sur la montagne d'Oreb* [1848], manuscrit autographe disponible sur Gallica.

décide d'abandonner l'idée⁵⁷. Les deux hommes se croisent encore quand Klein vient à Paris, « délégué pour accompagner les chœurs anglais qui prenaient part au festival⁵⁸ » et pour faire partie d'un jury du Concours international de Musique (26-28 mai 1912⁵⁹) ; Saint-Saëns lui parle de nouveau de leur « Mort de Moïse ». En juillet 1912 le compositeur étudie et traduit les paroles anglaises, en août il commence à ébaucher son oratorio, et en octobre il termine l'esquisse⁶⁰. Plus tard en 1912, il fait savoir d'Alger à son librettiste qu'il vient de terminer l'orchestration de la première partie, en prenant exactement deux semaines : « J'emploie un orchestre très-simple lorsque les chœurs chantent, ayant remarqué que les chœurs submergent tout. Aussi je ne voudrais pas plus de deux-cents choristes, c'est bien suffisant⁶¹. » Saint-Saëns achève sa partition d'orchestre le 15 février 1913, pendant qu'il est au Caire⁶². Dès le printemps des articles font la publicité du nouvel oratorio, maintenant intitulé *The Promised Land* suivant la suggestion d'Alfred Henry Littleton, chef de la maison d'édition Novello⁶³. Au mois d'octobre 1912, Littleton arrange avec le directeur du Three Choirs Festival (A. Herbert Brewer) la première exécution de l'œuvre dans la magnifique cathédrale de Gloucester⁶⁴. Plus tard, le Comité du Festival, abandonnant sa préférence antérieure pour le talent anglais, prend la décision définitive d'honorer l'éminent compositeur français, alors âgé de 77 ans, par la création de son oratorio⁶⁵. Une occasion pour laquelle Saint-Saëns non seulement jouera un *Concerto pour piano* de Mozart (K. 595) au concert du 10

⁵⁷ Hermann KLEIN, *Thirty Years of Musical Life in London (1870-1900)*, New York: The Century Company, 1903, p. 174-176.

⁵⁸ BONNEROT, *Camille Saint-Saëns (1835-1921)*, p. 193.

⁵⁹ Voir *Concours International de Musique : programme des 26, 27, 28 mai 1912* sur Gallica.

⁶⁰ BONNEROT, *Camille Saint-Saëns (1835-1921)*, p. 194.

⁶¹ Camille SAINT-SAËNS à Hermann KLEIN, l.a.s. 30 décembre 1912, F-Pn [NLA 383, 71 Lettres de Camille Saint-Saëns à Hermann Klein, 1906-1917.

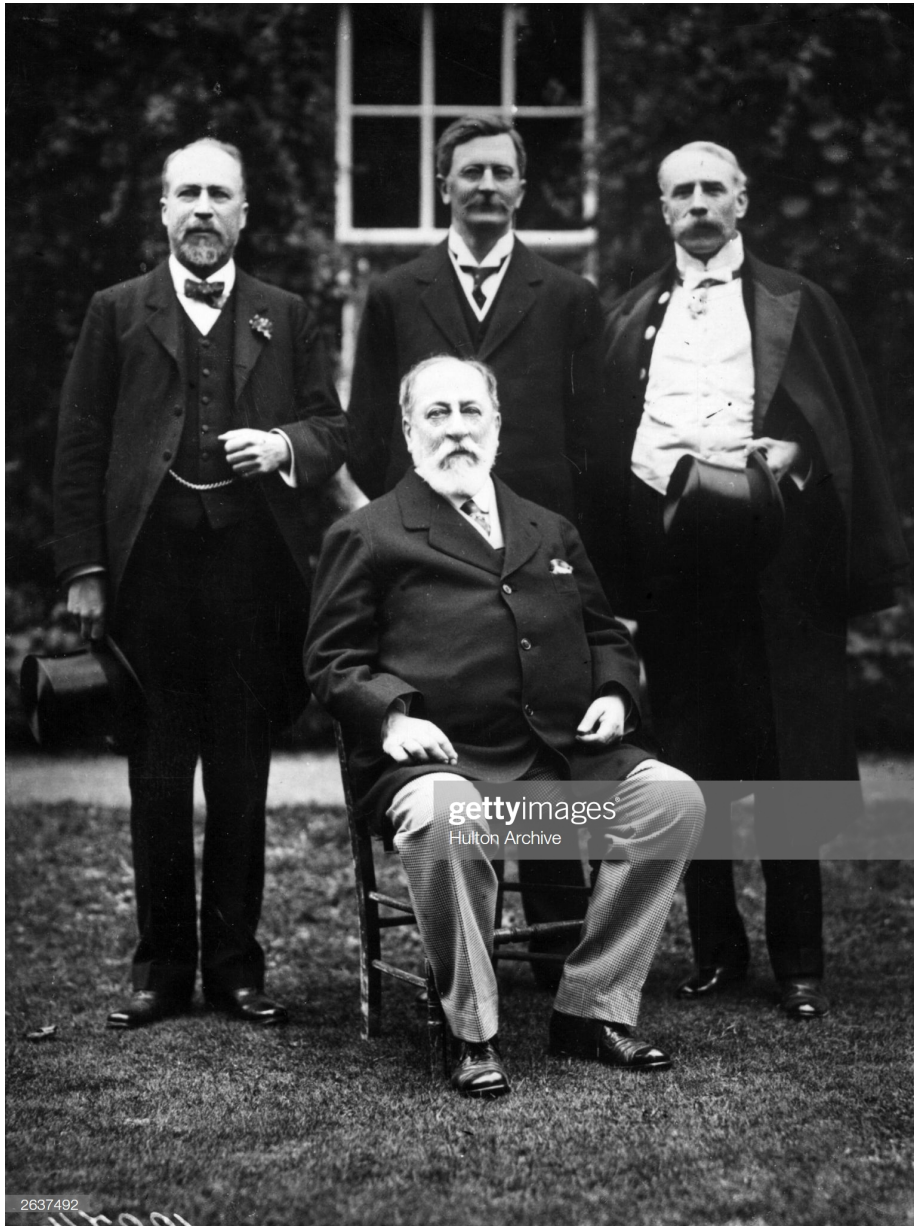
⁶² BONNEROT, *Camille Saint-Saëns (1835-1921)*, p. 194. Voir le manuscrit autographe de *The Promised Land* sur le site de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.

⁶³ Hermann KLEIN à Camille SAINT-SAËNS, l.a.s., 4 août 1912, F-DI, Archives de la ville de Dieppe, Médiathèque Jean Renoir [Correspondance Klein/Saint-Saëns.

⁶⁴ Hermann KLEIN à Camille SAINT-SAËNS, l.a.s., 16 octobre 1912, F-DI, Archives de la ville de Dieppe, Médiathèque Jean Renoir [Correspondance Klein/Saint-Saëns.

⁶⁵ Le Three Choirs Festival se proclame « le plus ancien festival de musique classique non compétitif du monde ». Pippa DRUMMOND (dans *The Provincial Music Festival in England 1784-1914*, Burlington, VT : Ashgate, 2011/Routledge, 2016, p. 134-141) remarque que puisque les donations du public pendant le Festival subventionnent les travaux de bienfaisance, les organisateurs privilégient la programmation des œuvres populaires (e.g., le *Messie*, l'*Élias*).

septembre, mais fera aussi preuve d'une énergie considérable en dirigeant *The Promised Land* le lendemain matin, le 11 septembre 1913⁶⁶.



Saint-Saëns assis au Festival de Gloucester, avec Dr. Charles Harford Lloyd,
Dr. Alfred Herbert Brewer, et Dr. Edward Elgar,
© Getty Images

⁶⁶ Au même concert le public entend la scène finale de *Salomé* (Richard Strauss), chanté par la célèbre soprano Aino Ackté, et la création d'une « scena » pour soprano et orchestre, *Luonnotar*, op. 70 (Jean Sibélius), dédié à Ackté par le compositeur. Voir « The Gloucester Music Festival », *Musical Times*, vol. 54, n° 848, 1^{er} octobre 1913, p. 665. Voir aussi Anthony BODEN et Paul HEDLEY, *The Three Choirs Festival: A History*, Woodbridge, Suffolk : Boydell Press, 2017, p. 190-191.

Au début de la partition pour chant et piano, Hermann Klein cite la *Jewish Encyclopedia*⁶⁷ comme source de l'idée principale du livret : « Une interprétation moderne des paroles bibliques suggère que “Moïse et Aaron ne furent pas autorisés à pénétrer dans la Terre Promise car ils ne croyaient pas Dieu capable de faire jaillir l'eau du rocher” ». Moïse manifeste sa complète incrédulité en « *frappant* fort deux fois le rocher de son bâton au lieu de lui *parler* comme Dieu le lui avait commandé (Nombres xx, 8)⁶⁸. »

Neuf sur quinze des numéros de la partition emploient le chœur (qui raconte souvent l'action ou la commente), mais le plus important des solistes, Moïse (baryton), a un grand solo dans chacune des trois parties⁶⁹. Saint-Saëns insiste sur l'importance de ce rôle quand il écrit à Klein en juillet 1913 : « Si nous n'avons pas un grand interprète pour notre *Moïse*, notre œuvre est fichue ! Aussi, je compte bien sur vous pour avoir ce qu'il y aura de mieux⁷⁰. »

Bien que Klein conseille Saint-Saëns parfois sur le texte anglais, il loue sa maîtrise de la langue : « Je suis sûr de votre justesse en déclamation anglaise comme en toutes choses, car votre oreille ne vous trompe jamais⁷¹. » Et c'est Saint-Saëns qui prend en charge la traduction en français après que Novello lui envoie le texte de *La Terre promise* : « en français !!! sans que j'aie été admis à travailler à cette traduction ! elle est exécration et inchantable, elle ne pourra servir à rien⁷². » Juste avant la création française il parle de son texte dans une lettre à Henri Quittard, publiée dans *Le Figaro* du 19 février 1916 :

En principe, je n'aime pas, en français, l'alliance de la musique et de la prose ; mais je change de sentiment quand il s'agit d'une prose qui n'est pas la prose courante de la conversation, une prose moulée sur la musique,

⁶⁷ Isidore SINGER (dir.), *Jewish Encyclopedia*, vol. IX, New York / London : Funk and Wagnalls, 1905, p. 53.

⁶⁸ Camille SAINT-SAËNS, *The Promised Land* op. 140, London : Novello, 1913, p. iv. Klein dit qu'il prend son texte des Nombres et du Deutéronome, et des Psaumes, mais Kevin Moody (« *The Promised Land: An Examination in Light of Saint-Saëns's Musical Aesthetics* », DMA dissertation, Université de Houston, 2013, p. 7) observe qu'il y a également des passages tirés d'Exode, Joshua (un verset), Job et des Lamentations.

⁶⁹ Voir Helen LENEMAN, *Moses: The Man and the Myth in Music*, Sheffield, England : Sheffield Phoenix Press, 2014, p. 42-43 et p. 221-225.

⁷⁰ Camille SAINT-SAËNS à Hermann KLEIN, l.a.s., 4 juillet 1913, F-Pn [NLA 383, 71 Lettres de Camille Saint-Saëns à Hermann Klein, 1906-1917.

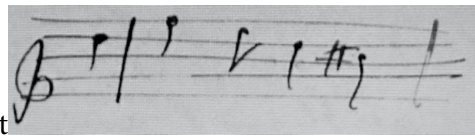
⁷¹ Hermann KLEIN à Camille SAINT-SAËNS, l.a.s., 22 septembre 1912, F-DI, Archives de la ville de Dieppe, Médiathèque Jean Renoir [Correspondance Klein/Saint-Saëns.

⁷² Camille SAINT-SAËNS à Hermann KLEIN, l.a.s., 5 mai [1914], F-Pn [NLA 383, 71 Lettres de Camille Saint-Saëns à Hermann Klein, 1906-1917.

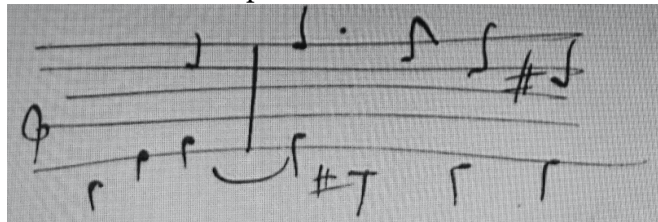
comme c'est ici le cas, ou une prose rythmée et sonore, en mi-chemin entre la prose et le vers⁷³.

Parmi les critiques parisiens, Henri Quittard du *Figaro*, suit le plus assidûment les représentations de *The Promised Land*, se déplaçant à Gloucester, où il trouve « une atmosphère qui est précisément celle de l'oratorio tel que Hændel – non point Bach – l'a conçu⁷⁴ ». Plus sympathique que les critiques anglais il déclare à ses lecteurs : « Certes, un maître tel que Saint-Saëns n'a pas eu l'intention [...] d'écrire un pastiche de Hændel. Et malgré quelques ressemblances tout extérieures et peu considérables, *La Terre promise* est bien originale et dans la vraie manière de Saint-Saëns, et de Saint-Saëns seul⁷⁵. »

Encore une fois plusieurs idées récurrentes se trouvent dans la partition, mais les nombreuses façons dont Saint-Saëns relie son œuvre ne sont pas comprises en 1913, malgré l'accès des critiques à la partition pour chant et piano. Le compositeur, irrité, réagit ainsi :

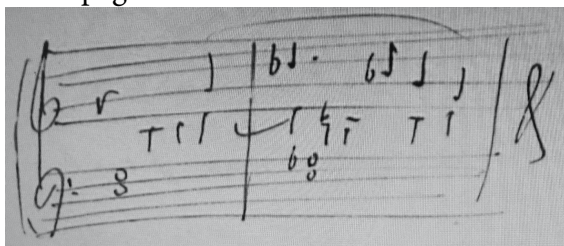


Ce premier thème n'est pas seulement



mais

ce qui est tout différent. On ne leur a pas montré ce thème âpre et sévère accompagnant douloureusement l'ascension de Moïse sur la montagne

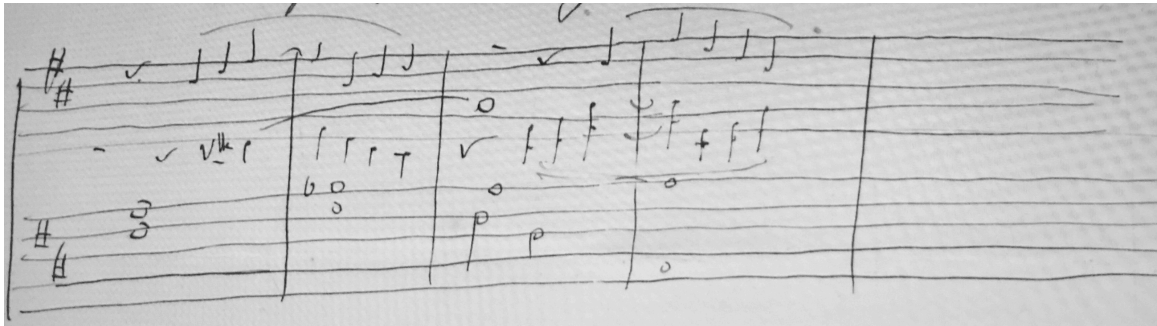


et dans le final se changeant en douceur et en joie.

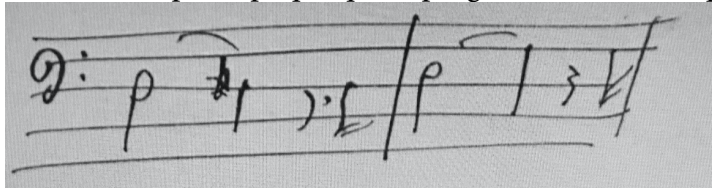
⁷³ Voir Camille SAINT-SAËNS, « Un oratorio de Camille Saint-Saëns » [Lettre à Henri Quittard, 18 février 1916], *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, p. 947 (texte publié dans *Le Figaro*, 19 février 1916, p. 1).

⁷⁴ Henri QUITTARD, « Les grands concerts : Un oratorio de Camille Saint-Saëns (De notre envoyé spécial) Gloucester, 13 septembre », *Le Figaro*, 15 septembre 1913. Henri Quittard (1864-1919), musicologue et spécialiste de la musique française des XVI^e et XVII^e siècles, rédige la critique musicale du *Matin* et à partir de 1909 du *Figaro* et devient également l'archiviste à l'Opéra de Paris à partir de 1912.

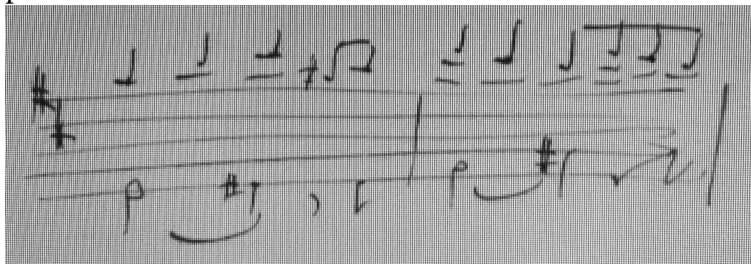
⁷⁵ Même référence.



On ne leur a pas expliqué que la progression chromatique du début



peignait la marche pénible des Hébreux dans le désert, laquelle devenait dans le final la marche joyeuse vers la *Terre promise* en se combinant avec le premier thème transformé



et bien d'autres choses encore⁷⁶.

On loue souvent l'orchestration « habile et raffinée » de *The Promised Land*⁷⁷. Saint-Saëns se sert de triple bois, 4 cors et trompettes, 3 trombones (alto, ténor et basse), timbales, cordes et orgue, le tout joint aux quatre solistes (SATB) et un chœur mixte se divisant en double chœur. Mais le *Times* ricane : « L'emploi de l'orgue, ici et ailleurs, est un appel presque pathétique à la tradition hændélienne ⁷⁸. » Aucun des effets descriptifs n'est aussi prolongé et impressionnant que dans la deuxième partie du *Déluge*, mais on mentionne souvent le moment où l'eau surgit après que Moïse frappe le rocher, trouvant que ces « passages chromatiques [...] [sont] curieusement comme le feu de Wagner⁷⁹ ».

Il y a des moments saisissants sans accompagnement, ce qui laisse l'architecture chorale résonner pleinement ; on remarque aussi « des exemples bien développés

⁷⁶ Camille SAINT-SAËNS à Hermann KLEIN, l.a.s., 16 septembre 1913, F-Pn [NLA 383, 71 Lettres de Camille Saint-Saëns à Hermann Klein.

⁷⁷ « Saint-Saëns's "The Promised Land." First Performance in France », *The Musical Times* vol. 57, n° 878, 1^{er} avril 1916, p. 196.

⁷⁸ « Gloucester Musical Festival : New Works », *The Times*, 12 septembre 1913.

⁷⁹ Même référence.

du vieux genre en contrepoint⁸⁰ ». L'écriture chorale est plus exigeante, toutefois, que dans *Le Déluge*. À l'Exposition Internationale Panama-Pacifique à San Francisco, ces difficultés conduisent à un véritable naufrage : « Le chœur était piteusement inadapté aux besoins de la partition. Celle-ci était au mieux « non vocale » et ingrate à chanter. Saint-Saëns écrivit pour les voix sans tenir compte du tout de la capacité d'un chœur moyen⁸¹ ».

Le morceau le plus souvent apprécié par le public, même à San Francisco, est « The Lord will not always chide » (n° 10). Charmant, expressif et mendelssohnien, il est écrit pour double chœur, sans accompagnement, et en grande partie diatonique ; une idée inspirée par Händel caractérise la section contrastante (« He brought streams out of the rocks »). Le final de la seconde partie est également bien reçu. Cet air de Moïse (n° 12) « chanté par le baryton, avec des répons de chœur d'abord en écho, puis grandissant en un *crescendo* imposant et emporté, est d'une magnificence de lignes vraiment inspirée⁸² ». En style mélodique et rythmique populaire, ce morceau semble se référer aux scènes d'opéra : « La large mélodie, soutenue par les cordes en pizzicato, est très simple, mais la monotonie même de sa répétition lui confère un certain poids⁸³. »

La presse musicale parisienne en février 1916 (juste avant la Bataille de Verdun) fait souvent allusion à la francité d'une composition magistrale : « Musicalement, le maître Saint-Saëns a composé une œuvre magnifiquement sonore, d'une belle ordonnance classique, d'un sentiment religieux très profond, une œuvre qui peut subir, sans crainte d'infériorité, la comparaison avec les *Oratorios* de Hændel⁸⁴ » ; au lieu de « déchiqeter » l'architecture sonore de l'ouvrage, Louis Schneider préfère « louer en bloc la tendance simple, sobre, la noblesse et la clarté où s'avèrent une fois de plus les qualités si françaises de la musique de M. Saint-Saëns⁸⁵ ». Sonorité pure, impact restreint, forme claire – éléments d'un style « néo-classique ». Quittard aussi met l'accent sur le caractère classique et français de la partition :

[L']auteur de *La Terre Promise* a gardé la conviction que les formes musicales fixes qu'admettaient les classiques ont leur raison d'être et leurs beautés propres [...]. « *La Terre Promise*, ai-je écrit en 1913, ne veut être ni dramatique, ni pittoresque. Lyrique et décorative simplement – dans un

⁸⁰ Herbert THOMPSON, « New Oratorio by Dr. Saint-Saëns "The Promised Land" », *The Musical Times*, vol. 54, n° 846, 1^{er} août 1913, p. 509.

⁸¹ Walter ANTHONY, « Mishap mars Melody at Concert », *San Francisco Chronicle*, 28 juin 1913. Saint-Saëns dirige lui-même le concert du 27 juin 1915.

⁸² Louis SCHNEIDER, « Concerts », *Le Gaulois*, 21 février 1916.

⁸³ « Gloucester Musical Festival », *The Times*, 12 septembre 1913.

⁸⁴ SCHNEIDER, « Concerts », 21 février 1916.

⁸⁵ Même référence.

goût très voisin de celui des grands motets français des dix-septième et dix-huitième siècles. »⁸⁶

Quant aux évaluations posthumes, c'est peut-être Chantavoine qui résume le mieux l'importance de cet oratorio :

Le souvenir de Hændel et de Mendelssohn, adoptés par l'Angleterre comme compositeurs sacrés, n'est peut-être pas étranger à la conception de cet ouvrage, de caractère narratif et descriptif, où les pages nobles et pittoresques ne manquent pas, sans atteindre à celles du *Déluge*⁸⁷.

Les oratorios de Saint-Saëns couvrent la plupart de sa carrière. Avec des histoires disparates, chacun d'entre eux dialogue avec la conception française de ce genre vocal au dix-neuvième siècle et se caractérise aussi par leur maîtrise du métier, par leur grâce et leur grandeur – ainsi que par leurs rapports extrêmement raffinés à la tradition oratorienne. En somme, ces œuvres qui font partie de « la plus haute des formes libres⁸⁸ » contribuent de façon importante à un répertoire français qui est riche et encore insuffisamment exploré.

© Lesley WRIGHT

Traduit de l'anglais par Jacqueline DISEGNI

⁸⁶ Henri QUITTARD, « Les Grands Concerts », *Le Figaro*, 23 février 1916.

⁸⁷ CHANTAVOINE, *Camille Saint-Saëns*, p. 44, n. 1.

⁸⁸ BAUMANN, *Les Grandes Formes de la musique*, p. 381.