

La réception des *Barbares* dans la presse parisienne

Sylvie Douche

L'opéra de Saint-Saëns fut globalement très bien reçu lors de sa création – « nouveau joyau » pour certains, comme pour Auguste Mangeot (*Le Monde musical*, 31 octobre 1901). Malgré cela il tomba rapidement dans l'oubli. Depuis plusieurs années, le compositeur accumule les honneurs et il apparaît à tous comme une respectable personnalité du monde musical. Le public se souvient de sa *Déjanire* (« Tragédie à l'antique ») donnée à Béziers en 1898 et ne manque pas d'établir de multiples parallèles avec les opéras précédents. De *Déjanire* jusqu'en 1904, Saint-Saëns illustre essentiellement le répertoire vocal. Point encore de musique de film ou ses derniers opus pour piano. Notre écoute n'est donc pas tout à fait celle des premiers auditeurs des *Barbares* et ce qui est relaté ci-dessous est à mettre en perspective avec la perception qu'en a notre XXI^e siècle. Nous allons envisager quelques-uns des éléments saillants de l'œuvre qui furent variablement appréciés à l'époque et renvoyons, pour de plus amples commentaires, au dossier de presse que nous avons publié chez Lucie Galland en 2005.

Il est d'abord surprenant de constater combien certains critiques furent gênés par la forme qu'adoptait ce nouvel opéra. L'insertion générique de celui-ci devenait un véritable problème. L'enchaînement des morceaux faisait conclure à Victor Debay qu'il s'agissait d'une suite, non d'un Tout, comparé au *Samson et Dalila* précédent (*Le Courrier musical*, 1^{er} novembre), quand Jules Combarieu se désolait de la structure d'ensemble, pensée

comme la juxtaposition d'un poème symphonique et d'un opéra (*La Revue musicale*, novembre). Naturellement, le début de l'opéra (*Prologue*) interroge et divise les chroniqueurs. Il est profondément admiré par Fourcaud (*Le Gaulois*, 24 octobre 1901) ou par Camille Bellaigue qui y voit un bel assemblage thématique plus efficace que dans la suite du drame (*Revue des deux mondes*, 15 novembre). Mais Combarieu (*op. cit.*) y décèle encore une manifestation hybride d'ouverture – même s'il lui reconnaît des qualités synthétiques – car plus longue que ce que requiert une ouverture traditionnelle, trop longue proportionnellement au drame (voir Gaston Carraud, *La Liberté*, 25 octobre) et qui plus est, fermée, avec récitatif ajouté. Quoi qu'il en soit, très souvent, ces défauts sont imputés au livret dont les péripéties de l'élaboration furent largement relayées par la presse dans les semaines précédant la création. Un des plus virulents commentaires se lit sous la plume de Pierre Lalo : « On dirait un livret de cantate pour l'Institut ; mieux encore : le sommaire d'un livret de cantate » (*Le Temps*, 30 octobre). Combarieu, mécontent, s'étonne qu'il fût du célèbre Victorien Sardou (*La Revue musicale*, octobre), oubliant Gheusi. Pougin (*L'Événement*, 24 octobre) généralise la faiblesse des livrets utilisés par Saint-Saëns affirmant que le compositeur n'eût « jamais de bonheur avec ses *libretti* » (*L'Événement*, 24 octobre). Ailleurs, l'on relève qu'il est clair et simple (Charles Carrus, *Le Constitutionnel*, 26 octobre), et l'on est prêt à complimenter sa belle facture dès lors qu'on accepte le « caractère parfaitement débonnaire du héros germain » (Arthur Coquard, *La Quinzaine*, octobre). Arthur Pougin (*L'Événement*, 24 octobre) est même lassé de ces faux héros et appelle de ses vœux des « héros qui parlent vraiment à nos souvenirs et à notre imagination ». Le livret apparaît scéniquement peu efficace car ne permettant pas de réels changements de décors ou de renouvellement des personnages entre les deux premiers actes (O'Divy, *Le Soleil*, 24 octobre). Les auditeurs de 1901 se réjouirent cependant des couleurs orchestrales favorables aux changements de climats internes au drame.

C'est sans doute l'élément qui fut unanimement admiré. Ainsi, Hugues Imbert reconnaît dans l'orchestration la marque du talent du compositeur, louant la « belle ordonnance » et sa « clarté » caractéristiques

(*Le Guide musical*, 27 octobre), d'autres soulignent son efficacité et la perfection de son alchimie (Coquard), admirant son aspect « fluide et coloré » (Carraud). Combarieu se réjouit que Saint-Saëns n'ait pas cédé à la tentation de « symphonies brillantes et chaudes » pour dépeindre la barbarie ennemie tandis que Lalo, satisfait de la pondération dont fait preuve l'auteur, évoque une orchestration « de salon » (*op. cit.*). Imbert partage cette opinion et souhaite que les jeunes compositeurs s'inspirent de cet « exemple salutaire » lorsqu'ils veulent « faire grand », la beauté symphonique annonçant la beauté vocale (Raymond Bouyer, *La Nouvelle Revue*, novembre-décembre). « Un Saint-Saëns est trop avisé pour donner dans le genre, ou le poncif barbare » s'exclame Bellaigue ! À l'inverse, la discrétion dont fait preuve l'orchestre déçoit Léon Kerst qui imagine que sans doute le rôle secondaire des instruments permettrait de gagner en repos ce qu'il perdait en importance (*Le Petit Journal*, 24 octobre 1901). D'ailleurs, beaucoup considèrent – tels Emmanuel Arène (*Mercur de France*, novembre 1901) ou Pierre Laroche (*Le Théâtre*, novembre) – que les pages orchestrales décrivant l'arrivée ou les combats des Barbares auraient dû être plus violentes. Quelques moments de l'opéra sont tout de même très remarquables comme l'invocation à Vesta et particulièrement le deuxième acte, pour lequel Bellaigue note la « voluptueuse beauté du duo d'amour » ; opinion largement partagée par d'autres de ses confrères comme Charles Sarrus (*Le Constitutionnel*, 26 octobre 1901), Gustave Larroumet (*Le Figaro*, 22 octobre), Paul Milliet qui le trouve beau « d'un bout à l'autre » (*Le Monde artiste*, 27 octobre) ou Maxime Gray, séduit également par le duo féminin qui précède (*La Presse*, 25 octobre). Tandis que le public actuel s'étonne quelque peu de la présence, de la longueur et de l'hétérogénéité des scènes dansées, les spectateurs de 1901 furent conquis, notamment par la tourbillonnante farandole aux accents provençaux – « sur un motif de couleur arabe » nous dit Auguste Mangeot ! (*Le Monde musical*, 31 octobre). L'entrain et le mouvement y sont célébrés, même au prix de certaines redondances (Debay). Avec ces scènes de ballet, Saint-Saëns s'inscrivait dans la droite ligne des anciennes tragédies lyriques françaises, ce que n'ont pas manqué de remarquer ses contemporains.

En effet, *Les Barbares* sont placés par les contemporains de sa création comme étant au carrefour de divers héritages. Il y a d'abord « le vieux Rameau » auquel on songe et Raymond Bouyer n'hésite pas à qualifier l'œuvre de « tragédie lyrique » en raison d'une facture foncièrement française, notamment dans la construction du livret (Fourcaud). Ce dernier, pour parler de la mesure de l'œuvre, emprunte à Alfred Bruneau l'expression de « tranquille maîtrise », dont s'empare également Paul Milliet, qui affirme qu'avec cet opéra Saint-Saëns « a pris de l'ampleur, de la sérénité, une sorte de tranquillité grandiose ». Plus loin dans son article, le même Bouyer – et avec lui, Adolphe Jullien (*Le Journal des débats*, 27 octobre) – se félicite de n'y entendre aucun des systèmes allemands comme l'usage du leitmotiv, même si Pougin reproche au compositeur de pratiquer la déclamation continue (*Le Ménestrel*, 27 octobre). Puis, s'attardant sur la palette orchestrale, il précise que Saint-Saëns agit « en coloriste issu du sage Méhul et du magicien Berlioz ». La figure de Gluck est également évoquée, notamment en raison des nombreuses interventions des chœurs. Malgré quelques tentatives de comparaison avec ses opéras précédents, les critiques échouent à situer *Les Barbares* qui apparaissent comme une œuvre unique au sein de la production du compositeur (Mangeot). Ils y entendent parfois des lignes vocales peu éloignées de celles de Massenet (Jullien). C'est toutefois la référence à l'antique qui semble la plus attendue. Le prologue, conçu sur le modèle des tragédies grecques, est souvent mentionné, même s'il fut comparé, pour sa poésie, à celui de *Roméo et Juliette* de Gounod (Coquard). Or, musicalement, la référence antique est fort mince et le compositeur s'affranchit visiblement des poncifs modals. Pourtant, d'aucuns purent lire une influence de la chorégraphie grecque dans les moments dansés (Larroumet) même si ces instants sont de courte durée, Bellaigue précisant qu'après l'hommage à l'archéologie, le ballet se poursuit « en des modes simplement gracieux ou gais ». Enfin, la presse ne manqua pas d'établir quelques parallèles avec les œuvres à l'affiche en 1901, notamment les créations d'*Astarté* de Leroux et de *Grisélidis* de Massenet.

Souvent regardé « résolu continuateur de notre belle école française » (Debay), Camille Saint-Saëns peut s'enorgueillir d'avoir doté l'opéra

français d'une nouvelle pièce dramatiquement efficace. Si les attentes de l'époque qui a vu naître *Les Barbares* étaient sans doute plus réalistes que les nôtres, les chroniqueurs de 1901 ont bien perçu les éventuelles faiblesses psychologiques du drame. Heureusement, l'adresse du compositeur et le talent des interprètes furent pour beaucoup dans le succès de l'œuvre. En effet, malgré quelques réticences à l'égard de la contralto Meyriane Héglon (Livia), les compliments sont unanimes pour la jeune soprano Jeanne Hatto (Floria). Il en va de même pour les rôles masculin, même si le premier ténor n'est peut-être pas aussi bien servi par Albert Vaguet que celui d'Hildibrath par le baryton Jean Riddez ou celui du Veilleur en la personne du ténor Charles Rousselière, véritable révélation. L'interprétation convaincante et la mise en scène somptueuse auront souligné la psychologie, plus complexe qu'il n'y paraît, des principaux protagonistes.



Groupe de musiciens pour le ballet du troisième acte.
Le Théâtre, novembre 1901. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Group of musicians for the ballet in Act III.
Le Théâtre, November 1901. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Fl. 1.
 Fl. 2.
 Ob.
 Cl. A.
 Cl. B.
 Bsn.
 Cb. B.
 Trup.
 Tromb. et Tuba
 Timp.
 Cymb.
 Gr. C.
 Vlns.
 Vlns.
 C. B.
 C. B.

D. & F. 5968

Marche funèbre pour le cortège funéraire d'Euryale au troisième acte.
 Partition d'orchestre. Éditions Durand.

March for the funeral cortège, Act III.
 Full score. Éditions Durand.