

Le Théâtre antique d'Orange avant *Les Barbares*

Étienne Jardin

La restauration du Théâtre antique d'Orange – supervisée par l'architecte Augustin Caristie (1783-1862) dans la première partie du XIX^e siècle et achevée par Jean-Camille Formigé (1845-1926) – permet à ce lieu construit par les Romains (au I^{er} siècle de notre ère) d'accueillir à nouveau du public dès la fin du Second Empire. Le premier événement artistique d'ampleur y est organisé le 21 août 1869 sous l'égide de Félix Ripert et Antony Réal, fervents représentants du Félibrige. Le programme de cette « fête romaine » est tout entier consacré à l'art lyrique. *Joseph* de Méhul (1807) – qui connaît alors une seconde jeunesse sur les théâtres des villes françaises (amplifiée par une reprise au Théâtre-Lyrique de Paris en 1862) – ouvre une soirée complétée avec la scène des tombeaux du *Roméo et Juliette* du compositeur italien Vaccai et une cantate inédite composée par le musicien avignonnais Germain Fuzet (dit G.-F. Imbert) sur un livret de l'Orangeois Antony Réal : *Les Triomphateurs*. Si quelques artistes parisiens tiennent les premiers rôles (Genevois, récemment recruté à l'Opéra ; Bataille, chanteur à l'Opéra-Comique ; et Palmyre Wertheimber, du Théâtre-Lyrique), ce sont des chanteurs d'Avignon et l'orchestre du théâtre de cette ville, sous la direction d'Imbert, qui assurent l'essentiel de la cohorte musicale. La fin des *Triomphateurs* est par ailleurs l'occasion de célébrer les gloires artistiques locales :

Le tableau final représentait un groupe de déesses et de muses. La paix s'est avancée et a récité des vers où elle invoquait les triomphateurs anciens et modernes. Elle a cité, parmi d'autres grands noms, un nom cher aux populations méridionales, celui du grand poète Mistral.

(Le Ménestrel, 29 août 1869.)

À bien des égards, cette première tentative est un point d'accomplissement dans le développement musical du Vaucluse. Fortement soutenu depuis la fin de la Restauration par les pouvoirs publics locaux, le théâtre d'Avignon s'est imposé au fil du siècle comme une scène principalement tournée vers le grand opéra et l'opéra-comique dans un paysage artistique où nombre de villes de la même ampleur se contentent de ne programmer que le drame ou la comédie. La pérennité du théâtre lyrique permet par ailleurs à d'autres activités de voir le jour dans le département : des sociétés philharmoniques (structures pourtant surtout typiques du nord de la France) y apparaissent ponctuellement au cours de la monarchie de Juillet ; et le mouvement orphéonique, qui accompagne à grand cœur l'idéal démocratique de la Deuxième République, s'y épanouit pleinement au cours des années 1850 et 1860 grâce notamment aux efforts conjugués du directeur du conservatoire d'Avignon, Joseph Brun, et du compositeur Imbert. Avignon – avec ses chœurs, certains chanteurs de sa troupe, l'orchestre de son théâtre et une œuvre écrite par un compositeur local – trouve dans cette soirée au Théâtre antique un écrin parfait pour démontrer son aura artistique aux oreilles du pays. Les comptes rendus de cette première soirée dans la presse parisienne se chargent de relayer son prestige.

Si la fête romaine de 1869, organisée par des héritiers du poète Mistral, est portée par une idéologie propre à la Provence, elle s'inscrit néanmoins dans un mouvement que l'on peut observer à l'échelle européenne : l'apparition de grandes fêtes estivales tout autant chargées de valoriser la force musicale d'un territoire que d'attirer vers lui des notables du continent tout entier. Durant la trêve de la saison de concerts des principaux centres musicaux, les capitales de plus faible envergure se livrent à une compétition dont les enjeux sont à la fois d'ordre symbolique (le prestige

artistique) et d'ordre financier : on organise ainsi de préférence ces festivités au moment de la tenue d'une foire commerciale (c'est le cas à Orange en 1869) afin d'en amplifier l'attrait et d'y attirer un maximum d'acheteurs potentiels. Ce type d'événement – qui prend parfois le nom de festival – apparaît dans le nord de la France dès le début du XIX^e siècle et son organisation se répand progressivement et augmente à mesure que le développement des transports ferroviaires ou maritimes diminue les distances entre les villes. Les artistes parisiens – poursuivant ainsi une longue tradition de tournée dans les principaux théâtres du pays pour faire entendre les rôles qu'ils ont créés ou défendus sur les scènes de la capitale – trouvent dans ces événements un complément de revenu non négligeable et leurs noms (associés aux institutions lyriques qu'ils représentent) concourent à augmenter l'intérêt des spectateurs.

Le conflit franco-prussien semble avoir freiné l'organisation de nouvelles festivités à Orange jusqu'en 1874. Sur le modèle des fêtes romaines de 1869, ce sont alors deux soirées successives (23 et 24 août) qui permettent d'entendre *Norma* de Bellini (dans sa traduction française de 1840) puis deux opéras-comiques très populaires : *Le Chalet* d'Adam (1834) et *Galathée* de Massé (1852). Des dissensions apparaissent alors entre les organisateurs des fêtes : l'ambition initiale n'était-elle pas de renouer esthétiquement avec les spectacles antiques ? Le grand opéra et l'opéra-comique, malgré leur popularité dans la région, ne sont-ils pas contre-productifs pour atteindre ce but ? C'est autour de la Comédie-Française que les fêtes sont organisées à partir de 1886 : ses principaux artistes créent, les 28 et 29 août 1886, *L'Empereur d'Arles* du poète avignonnais Alexis Mouzin et interprètent *Précieuses ridicules* de Molière ; deux ans plus tard, le drame antique fait enfin son apparition à Orange avec *Œdipe-Roi* de Sophocle (dans sa traduction de Jules Lacroix entrée au répertoire de la Comédie-Française en 1858).

L'opposition entre les défenseurs de l'art dramatique et les amoureux d'opéra est contenue au cours des années 1890 et 1900 par le Lyonnais Paul Mariéton qui se charge de l'organisation des fêtes à partir de 1888. Les événements de 1894, 1897 et 1899 se détournent des opéras roman-

tiques et des opéras-comiques populaires sans pour autant laisser la musique en dehors du théâtre. Les musiques de scène composées par plusieurs artistes contemporains viennent en effet ponctuer les drames représentés : en 1897, par exemple, *Les Érinyes* (Leconte de Lisle) sont accompagnés par la musique de Massenet (créée au théâtre de l'Odéon en 1873) et *Antigone* de Sophocle par celle de Saint-Saëns (créée au Théâtre-Français en 1893). C'est l'orchestre Colonne qui se charge alors de l'interprétation. On retrouve encore une partition de Saint-Saëns au programme de la soirée du 14 août 1899 : l'*Hymne à Pallas-Athénée* (créé à cette occasion). C'est la soirée du 12 août 1900 qui permet un retour en grâce de l'art lyrique dans le Théâtre antique : *Iphigénie en Tauride* de Gluck (1779) y obtient un succès d'autant plus éclatant qu'il convient à la fois aux partisans de l'art antique (qui voient dans la dramaturgie gluckiste l'héritage de la tragédie grecque) et aux mélomanes romantiques. Paul Mariéton note en 1908, dans l'opuscule qu'il consacre à son action à Orange :

Ce chef-d'œuvre de la Tragédie musicale où, plus encore que dans *Orphée*, *Armide*, et *Alceste*, Glück [sic] s'est élevé au-dessus des temps pour chanter l'hymne immortel de l'Amitié et du Sacrifice, nous apparut comme le spectacle idéal du plus prestigieux théâtre du monde. La musique de Glück s'adaptait supérieurement, mais elle seule, aux proportions du Mur sublime.

(Paul Mariéton, *Le Théâtre antique d'Orange et ses chorégies*, 1908.)

La réussite d'*Iphigénie* explique en partie la commande à Saint-Saëns d'un opéra spécifiquement conçu pour Orange : opéra qui devra respecter l'esthétique des « chorégies » (c'est le nom que portent ces fêtes à partir de 1899).

L'ampleur que prennent les chorégies d'Orange au tournant du siècle est sans doute à mettre au crédit du dynamisme de Paul Mariéton. Celui-ci parvient à faire de ces événements non plus simplement une fête régionale mais une affaire nationale. Il peut d'ailleurs compter sur le soutien du député radical-socialiste de la Drôme, Maurice Faure (1850-1919), fonda-

teur en 1876 de *La Cigale*, première société littéraire régionale parisienne qui s'associe au Félibrige, entre 1888 et 1897 pour l'organisation des fêtes orangeoises. C'est à l'initiative de Faure que l'État vote des crédits pour la continuation de la restauration du lieu et nomme une Commission ministérielle du Théâtre antique d'Orange chargée d'encadrer l'organisation des fêtes. Trois ministres du gouvernement Dupuy assistent aux représentations de 1894 ; des crédits supplémentaires sont alloués en 1895 pour achever les travaux. D'une certaine manière, les fêtes d'Orange viennent ainsi justifier l'investissement de l'État dans l'aménagement du lieu : alors que l'on serait plutôt tenté de laisser à certaines ruines leur poésie, la restauration de ce théâtre peut aboutir car elle permet une « décentralisation artistique et littéraire ». Au cours des débats parlementaires du 16 février 1895, le député Édouard Lockroy indique aussi :

Il y a dans un petit coin de la Bavière une commune pauvre et inconnue, autrefois, riche et célèbre aujourd'hui, devenue un grand centre artistique où viennent, de tous les points de l'Europe, des artistes dévots et des gens du monde qui veulent se donner l'apparence d'être des artistes. On y célèbre l'obscurité du génie allemand dans sa manifestation la plus haute et la plus parfaite. Pourquoi n'aiderons-nous pas à créer, par contraste, dans cette Provence à demi romaine, non loin de cette grande mer intérieure, sur les bords de laquelle sont nées la civilisation, la philosophie et la poésie de notre race, un grand centre artistique où l'on viendrait célébrer le génie grec et romain, ancêtre du nôtre, et dont nous avons recueilli et consacré, au sein de la société moderne, le génie, l'héritage et les traditions ?

On n'osera pas, ce jour-là, prononcer le nom de Bayreuth dans l'enceinte de la Chambre des députés et c'est à un Allemand que reviendra le soin d'énoncer véritablement la nouvelle ambition d'Orange : à l'issue des représentations des chorégies de 1900 – organisées au sortir d'un congrès international de la presse afin de s'assurer du plus large écho possible – Ludwig Bräutigam publie à Goslar un texte sur le Théâtre antique en l'intitulant *Das französische Bayreuth*.

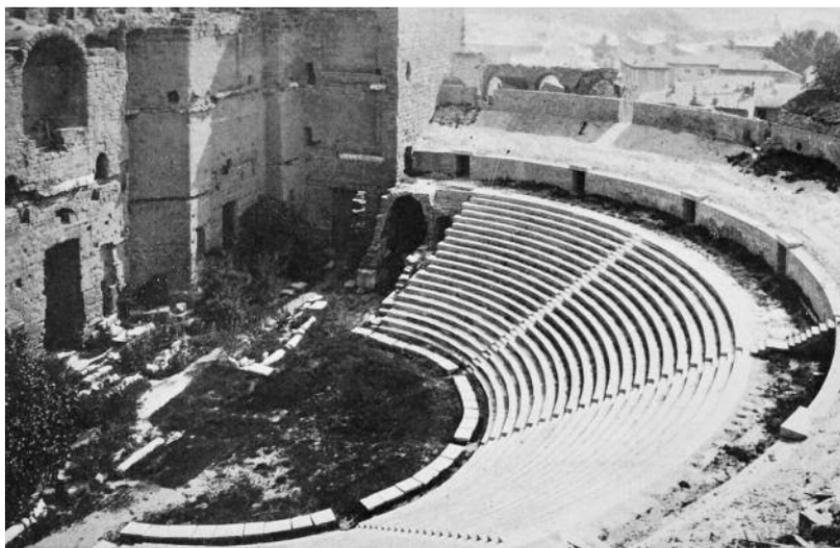
Au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle, les digues érigées jusqu'alors en France pour freiner l'influence du wagnérisme commencent à céder : entre 1893 et 1900, *Le Vaisseau fantôme*, *L'Or du Rhin*, *La Walkyrie*, *Les Maîtres chanteurs*, *Tristan et Iseult* et *Siegfried* sont représentés pour la première fois en France. Bayreuth est devenu un nouveau centre musical de l'Europe, un lieu de pèlerinage semblant renforcer jour après jour une hégémonie culturelle allemande qui inquiète les Français battus à Sedan. L'antagonisme fort entre la France et l'Allemagne pousse le pouvoir politique à chercher des soutiens en se tournant vers la Méditerranée. La « race » invoquée par le député Lockroy n'est pas fondée sur le sang (comme dans la conception allemande) mais sur un héritage historique. On pourrait ici résumer à l'extrême les écrits de l'historien Gérard Noiriel en signalant que la définition de l'identité nationale française prend, après 1870, un tournant radical : reposant jusqu'alors sur la pensée de Michelet, tournée vers l'avenir, elle tend à s'orienter vers le passé (notamment avec l'historien Fustel de Coulanges). Amputée d'une partie de son territoire, la France doit se redéfinir. Autoproclamée héritière de la civilisation romaine, elle propose à travers elle un contre-modèle pouvant rivaliser avec l'outre-Rhin. Sur le plan esthétique, Paul Mariéton a parfaitement intériorisé cet objectif :

La seule Provence ne possède-t-elle pas, avec le Pont du Gard, le Théâtre d'Orange, les Arènes d'Arles et de Nîmes, les « Antiques » de Saint-Rémy, dans un rayon de moins de cent kilomètres, 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 Race. [...]

Il s'agit de représenter à l'avenir, et chaque année, à côté de chefs-d'œuvre consacrés, une ou plusieurs œuvres nouvelles, conformes aux traditions gréco-latines, à cet esprit classique, méditerranéen, dont tant de courants barbares écartent la Romanité depuis un siècle.

(Paul Mariéton, *Le Théâtre antique d'Orange et ses chorégies*, 1908.)

Le contexte que nous venons de décrire est celui dans lequel *Les Barbares* ont été commandés aux librettistes de Saint-Saëns et l'on ne peut manquer d'observer la transparence politique du traitement de l'argument initial. Les Gaulois sont évacués de l'intrigue dans le Prologue dès la deuxième strophe du récitant de manière presque comique : « Les Gaulois, qu'affolait cette houle grondante, / Cherchaient leur salut dans les bois. » Ne restent plus, face à face, que des Germains belliqueux et des Romains gardiens du monde civilisé.



Le Théâtre antique d'Orange.
Musica, août 1905.

The Roman theatre of Orange.
Musica, August 1905.