

Luttes d'influence

Marie-Gabrielle Soret

En 1900, et depuis quelques années déjà, plusieurs villes du sud de la France ont pris goût à l'organisation de grandes manifestations de plein air, à l'image du festival de Béziers qui connaît un vif succès. La Ville d'Orange, poussée par le mouvement des Félibres et aidée par la Direction des Beaux-Arts, veut mettre en valeur le Théâtre antique et utiliser ces ruines, ce décor splendide, pour y donner régulièrement des représentations. Quelques productions avaient déjà été montées dans ce lieu pouvant accueillir près de 12 000 personnes, et des spectacles de tragédies et d'opéras sont donnés l'été par des artistes détachés des troupes parisiennes. Cette fois, avec l'idée de créer l'équivalent d'un « Bayreuth français », on décide de passer commande d'une grande œuvre lyrique conçue tout spécialement pour le Théâtre antique et écrite par des auteurs dont la notoriété attirerait le public.

Le célèbre dramaturge, Victorien Sardou (1831-1908) est pressenti pour écrire le livret sur un argument proposé par Pierre-Barthélémy Gheusi (1865-1943) qui le mettra en vers. Pour la musique, après avoir songé à Xavier Leroux puis à Jules Massenet, on pense à Camille Saint-Saëns (1835-1921). C'est l'homme de la situation, car l'association d'un grand écrivain de théâtre et d'un grand musicien ne pourra en effet qu'attirer l'attention sur ce nouvel ouvrage et exciter la curiosité du public.

Mais Saint-Saëns se fait prier. Il connaît le Théâtre d'Orange et juge difficiles et hasardeuses les conditions d'y donner un spectacle – « une arène lugubre, sans décors », où les conditions acoustiques ne sont pas

idéales pour l'orchestre, où le Mistral peut souffler à tout instant, où un orage peut venir ruiner la représentation. La Commission d'Orange, qui tient à ce projet, revient à la charge. On promet à Saint-Saëns tout ce qu'il voudra : une très belle distribution, un orchestre plus fourni, la réalisation d'effets spéciaux de lumière et des décors pour habiller un peu le mur de scène. Le musicien finit par se laisser convaincre. Il est attiré par l'argument proposé – *Les Barbares*, qui met en scène un épisode agité de l'histoire antique – et affectionne particulièrement le traitement de ce type de sujets ; il a déjà écrit trois autres opéras sur des trames historiques : *Henry VIII*, *Étienne Marcel* et *Ascanio*. Il est aussi séduit par la perspective de collaborer avec Victorien Sardou. Il écrira plus tard : « Dirai-je le charme de cette collaboration, j'y ai gagné, prix incomparable, d'avoir connu Sardou dans l'intimité, d'avoir bu à cette source intarissable d'esprit, d'érudition, de bonne humeur dont rien ne saurait donner l'idée. » Les trois auteurs commencent donc à travailler au printemps de l'année 1900. Saint-Saëns attend que Sardou écrive sa pièce à partir de l'argument proposé, Gheusi doit ensuite la versifier et l'envoyer au musicien. Mais les choses traînent, Sardou est souvent malade, fait mille choses en même temps. L'été et l'automne passent, et Saint-Saëns ne voit toujours rien venir.

Il faut préciser que le spectacle est effectivement difficile à concevoir pour la scène d'Orange, qui présente beaucoup de contraintes : le décor est unique, les entrées et sorties des personnages ne peuvent se faire que sur les côtés. De plus, l'ouvrage doit être court et se terminer à dix heures et demie : Orange n'ayant pas une capacité hôtelière suffisante, les spectateurs doivent se loger à Avignon et il faut leur garantir de pouvoir attraper le dernier train. Sardou proteste car, avec le minutage prévu pour la musique, il ne reste finalement que peu de place pour le texte et il lui faut réduire encore l'action et la simplifier. Lui qui rêvait de mettre en scène des enlèvements de femmes, des combats et des orgies barbares, il doit peu à peu tout supprimer.

Lassé d'attendre des textes qui n'arrivent pas, Saint-Saëns, ne supportant pas le froid des hivers parisiens, part pour l'Algérie, comme il le fait chaque année, à la fin de décembre 1900. Dès lors, tous les échanges

entre les différents protagonistes – Sardou, Saint-Saëns, Gheusi, les éditeurs, et le directeur de l'Opéra – vont se faire par correspondance, jusqu'au retour du compositeur à Paris, en avril 1901. À travers ces lettres, on peut ainsi reconstituer toutes les étapes de la conception de l'œuvre : les aménagements des textes, des vers et de la musique, les *desiderata* des uns et des autres concernant la mise en scène ou la distribution des rôles aux chanteurs, chacun tenant évidemment à préserver sa partie.

Cependant, à la fin de mars 1901, l'idée de créer l'œuvre dans le Théâtre antique est finalement abandonnée. À grand regret, la Commission d'Orange recule en effet devant les frais que vont nécessiter le déplacement de tous les artistes, chanteurs, danseurs, choristes et instrumentistes de l'Opéra de Paris – soit 400 personnes à transporter, nourrir et loger pendant quatre jours –, à quoi s'ajoutent les aléas de la météo, qui font courir un véritable risque à la production. Personne, ni la ville, ni l'État, ni les mécènes pressentis, ne veut s'engager dans une production aussi coûteuse. *Les Barbares* seront finalement créés à Paris, au Palais Garnier, le 23 octobre 1901, dans une mise en scène très réaliste conçue par le directeur Pedro Gailhard et Victorien Sardou – la présence de deux paires de bœufs, venant chaque soir d'une ferme des environs de Paris pour tirer les chars des Barbares, faisant la joie du public et des journalistes.

Mais le livret, conçu tout d'abord pour Orange, doit donc être remanié pour l'Opéra de Paris. Cette élaboration ne s'est pas faite sans douleur. En effet, les deux fortes personnalités de Sardou et de Saint-Saëns s'affrontent sur bien des points. Sardou est connu pour son intransigeance, son souci du détail poussé jusqu'à la maniaquerie ; et pour Saint-Saëns – dont la réputation de mauvais caractère n'est plus à faire – tout est sujet à discussion : l'intrigue, l'action, la prosodie, les dialogues, la durée de la pièce qu'il faudra allonger par un prologue et un ballet. S'ensuivent d'après négociations au cours desquelles Gheusi s'efforce de concilier les exigences de l'un et de l'autre, et tente de préserver son propre travail. Saint-Saëns retouche insidieusement les vers qu'il a à mettre en musique, pensant que les auteurs ne s'en apercevront pas. Mais Gheusi se plaint à Sardou qui, de son côté, tente de faire entendre raison à Saint-Saëns, lequel résiste :

« Suis-je si déraisonnable ? Je veux tout prévoir et ne pas être forcé de retripoter ma partition quand on la mettra en scène. Ce n'est pas comme pour une pièce où tout se fait en deux traits de plume. Évidemment vous m'avez mal compris ; il est impossible que vous ne soyez pas de mon avis. » Lorsque Saint-Saëns annonce qu'il a considérablement élagué le grand duo du deuxième acte, Sardou s'impatiente et prend Gheusi à témoin : « J'écris à cet agité. – Je ne sais ce qu'il veut dire avec ce duo, dont je ne connais pas une note, et sûr il a supprimé tout ce qui en faisait la gradation et l'intérêt. – Ce n'est pas une collaboration – c'est un combat ! » Sardou et Gheusi avaient en effet imaginé un livret plus chargé en épisodes « barbares », sans doute plus animé, alors que Saint-Saëns au contraire, au fur et à mesure de l'élaboration de l'ouvrage, est d'avis de simplifier l'intrigue, de l'épurer, pour faire davantage ressortir le caractère tragique des personnages et laisser place à la musique.

La chronologie a été « aménagée » par les librettistes, car si l'invasion et la bataille ont bien eu lieu en 105 avant J.C., la ville d'Orange n'a été fondée que vers 35 avant Jésus-Christ. Quant au Théâtre antique lui-même, il a été élevé en 100 après Jésus-Christ, sous le règne d'Auguste. Mais l'essentiel pour les auteurs était davantage d'installer un cadre et un décor symboliques pour leur tragédie, plutôt que de s'attacher à rendre une vérité historique. L'idée était aussi d'incarner une confrontation entre monde germain et monde latin, entre « barbarie » et civilisation gallo-romaine. Et si, à la création, le public s'attendait à plus de bruit et de fureur (comme le titre et l'argument le laissaient présager), c'est pourtant bien l'idylle entre Floria et Marcomir, le serment et la vengeance de Livie, qui sont au cœur du drame, et non la bataille elle-même, qui reste au second plan. Il s'agit d'une tragédie lyrique, et les sentiments des personnages, leurs émotions, leurs déchirements intérieurs, y priment sur la fresque historique qui leur sert de toile de fond. Saint-Saëns a magnifiquement su les traduire en musique, avec clarté, dans une écriture orchestrale souple et chatoyante qui jamais n'écrase les voix. Et ces deux rôles de Floria et de Livie, femmes tourmentées, l'une par l'amour, l'autre par la mort, sont parmi les plus beaux qu'il ait écrits pour l'opéra.



M^{me} Héglon dans le rôle de Livie.
Le Théâtre, novembre 1901. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Madame Héglon as Livie.
Le Théâtre, November 1901. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.