

Saint-Saëns et l'Antiquité

Vincent Giroud

Musicien « classique » au plein sens du terme, Saint-Saëns était, plus qu'aucun autre de sa génération, profondément imprégné de culture antique. On pourrait dire que son esthétique musicale se nourrissait de cette dernière au point de se confondre avec elle. Si nombre de ses œuvres ont été inspirées par l'Antiquité, ce n'est donc là que le signe le plus visible d'une dilection qui allait jusqu'au culte et qui ne s'est jamais démentie tout au long de sa vie. Saint-Saëns n'est certes pas le seul compositeur du XIX^e siècle à s'être passionné pour l'Antiquité, ni cette passion n'était l'apanage des « classiques » : il suffit de penser à l'amour de Berlioz pour l'*Énéide*. Mais l'étendue et la profondeur de ses connaissances – bon latiniste, ce qui était courant, mais aussi bon helléniste, ce qui l'était moins, avec un intérêt marqué pour l'archéologie sous toutes ses formes, y compris organologiques – font de Saint-Saëns un cas exceptionnel. Existe-t-il un autre exemple d'un musicien de son rang qui ait publié une *Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine* (1886) et un *Essai sur les lyres et les cithares antiques* (1902) ?

En parcourant son catalogue, y compris les projets non réalisés, il est difficile de ne pas être émerveillé par la diversité que revêt l'inspiration antique chez Saint-Saëns : outre l'influence gréco-romaine, qu'il conviendrait de subdiviser entre mythologie et histoire (la guerre de Troie constituant une sorte d'entre-deux ambigu, comme le montre assez bien la publicité sensationnelle générée à l'époque par l'entreprise de Schliemann), il faudrait faire une place à part à l'antiquité biblique (du *Déluge* à *The Promised Land*, en passant par *Samson et Dalila*), gallo-romaine (de la

musique de scène pour le *Vercingétorix* d'Edmond Cottinet aux *Barbares*), perse (*Parysatis*) et égyptienne (*La Foi*). On ne saurait donc en donner ici qu'une idée partielle et succincte en nous concentrant principalement sur son œuvre symphonique et son œuvre théâtrale.



Écrite en 1856, créée en février de l'année suivante mais demeurée inédite jusqu'en 1974, *Urbs Roma* est traditionnellement rangé parmi les symphonies de jeunesse, mais il semble qu'aux yeux du compositeur, qui venait de célébrer sa vingtième année, elle ait été plutôt un poème symphonique en quatre mouvements (un peu comme *Aus Italien* de Richard Strauss), encore que le délicieux thème et variations qui la termine évoque irrésistiblement les suites symphoniques de Tchaïkovski. Si le programme n'en est pas connu, le choix de la forme latine pour le titre – qui peut évoquer aussi bien la symphonie *Roma* de Bizet, postérieure de dix ans, que l'opéra du même titre de Massenet, bien plus tardif (1912) – laisse clairement entendre que c'est de la Rome antique qu'il s'agit : un commentateur a décrit le troisième mouvement comme une « marche funèbre pour la mort d'un empire ». Si l'on veut bien lier cette œuvre – la plus longue page symphonique de son auteur – aux poèmes symphoniques plutôt qu'aux symphonies de celui-ci, l'ensemble confirmerait son statut comme le maître du poème symphonique à sujet antique, précédant chronologiquement, aussi bien que quantitativement, *Les Éolides* (1877) et la *Psyché* (1888) de César Franck.

C'est en effet avant tout avec le triptyque *Le Rouet d'Omphale*, *Phaéton* et *La Jeunesse d'Hercule* que Saint-Saëns a atteint, entre 1872 et 1877, la grande popularité auprès du public de concert parisien. Indépendamment de la beauté intrinsèque de chacune des trois partitions, naguère si renommées, cette popularité s'explique par l'habileté avec laquelle Saint-Saëns a su marier la forme inventée par Liszt (lui-même auteur d'un *Prométhée* et d'un *Orphée*) à des personnages et des situations mythologiques qui « parlaient » immédiatement à des auditeurs du début de la Troisième

République, même moyennement cultivés, et les invitaient à accompagner leur écoute de tout ce que cette familiarité pouvait suggérer à leur imagination, sans aller jusqu'à chercher, comme Strauss allait le faire dans ses propres poèmes symphoniques, à leur imposer un cadre narratif plus précis. La sobriété de la démarche musicale répondait donc, sur le plan esthétique, au classicisme de l'inspiration.

À l'époque, des critiques comme Camille Bellaigue ont beaucoup insisté, parfois jusqu'à l'excès, sur le lien entre l'inspiration antique de Saint-Saëns et le classicisme Grand Siècle. Il s'agissait de renforcer l'image du fameux compositeur national, que l'on pouvait donc présenter comme l'antithèse du génie allemand, l'anti-Wagner par excellence. Saint-Saëns a prêté la main à cette propagande dans ses propres écrits, notamment lorsqu'il manifeste sa préférence pour les sujets légendaires ou historiques « latins » ou méditerranéens et son peu d'attrance pour les « brumes » germano-scandinaves. Ainsi peut s'expliquer, par exemple, son intérêt pour le personnage d'Hercule, sujet de deux poèmes symphoniques et de deux œuvres pour la scène. En plus de rappeler le Samson biblique, Hercule est, avec Orphée, l'un des héros grecs que la Renaissance avait adoptés avec le plus d'enthousiasme, de Michel-Ange et Pollaiuolo à Véronèse et jusqu'au livret de l'abbé Buti pour l'*Ercole amante* de Cavalli commandé pour le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse ; en France, il a inspiré, entre autres, l'*Hercule mourant* (1634) de Rotrou et l'opéra du même titre (1761) de Dauvergne, sans parler du rôle qu'il joue dans l'*Alceste* (1674) de Lully et Quinault. Mais Hercule – contrasté, fantasque et changeant, avec des côtés à la fois hypermasculins et efféminés – est au fond un personnage plus baroque que classique, et à coup sûr plus proche de Hugo que de Racine. Or ce n'est pas Racine, c'est Hugo, justement, que Saint-Saëns désigne comme le seul créateur français que l'on puisse opposer à Wagner. Il faut donc recadrer, pour ainsi dire, l'inspiration antique de Saint-Saëns par référence à son profond attachement à la dramaturgie romantique, et plus particulièrement hugolienne, si sensible dans sa contribution à la musique dramatique. Comme l'a bien noté Erin Brooks, en dépit de l'intérêt indéniable de Saint-Saëns pour les questions archéologiques et

scientifiques les plus actuelles, sa conception du monde antique reste, en bon contemporain de Schliemann, incorrigiblement romantique.



L'intérêt de Saint-Saëns pour la représentation scénique de l'Antiquité a commencé très tôt. Pour ses débuts au théâtre, il écrit une musique de scène pour *Le Martyre de Vivia*, mystère en vers de l'auteur nîmois Jean Reboul monté à l'Odéon en 1850 avec Marie Laurent, dont le cadre est le Carthage des premiers temps du christianisme. Mais on relève dans ses projets de jeunesse inachevés une *Antigone*, une pastorale intitulée *Églé* (peut-être par référence à la sœur de Phaéton), et deux œuvres mettant en scène Cléopâtre – l'une d'après la nouvelle de Gautier *Une nuit de Cléopâtre*. Contemporaine de son second échec au prix de Rome, l'ouverture de concert *Spartacus* (1863), écrite (comme *Urbs Roma*) pour un concours organisé par la Société Sainte-Cécile de Bordeaux, évoque par ses dimensions les ouvertures à programme de Berlioz et peut donc se rattacher, elle aussi, aux poèmes symphoniques. D'après Jean Bonnerot, son biographe autorisé, elle aurait été inspirée par une tragédie, demeurée inédite et, semble-t-il, jamais représentée, bien que son auteur, Alphonse Pagès, fût le gendre de Charles de La Rounat, directeur du Théâtre de l'Odéon. Saint-Saëns devait connaître l'auteur et admirer l'œuvre, et il ne fait pas de doute qu'il était fasciné par son sujet, puisqu'il aurait même envisagé d'en tirer un opéra, lequel aurait, en quelque sorte, fait pendant à la *Salammô* d'Ernest Reyer ; le parallèle est d'autant plus séduisant que, selon la même source, Reyer, dans un moment de découragement, aurait proposé à Saint-Saëns de lui céder son livret.

Deux cantates à sujet antique datent de la même période. La première est la *Scène d'Horace*, pour soprano, baryton et orchestre, dont le texte est la scène 5 de l'acte IV de la tragédie de Corneille ; écrite en 1860, elle fut créée en 1866, sous la direction de Padeloup, avec en Camille Anne Charton-Demeur, la première Didon des *Troyens* de Berlioz. La seconde, *Les Noces de Prométhée*, pour soli, chœurs et un orchestre des plus

fournis, fut composée en 1867 à l'occasion d'un concours de l'Exposition universelle sur des paroles de Romain Cornut, élève du Lycée Bonaparte (aujourd'hui Condorcet) qui avait lui-même remporté le concours du livret ; mais bien que Saint-Saëns eût été déclaré vainqueur par le jury présidé par Berlioz, sa cantate ne fut exécutée qu'après la fin de l'exposition. Quant à *Samson et Dalila*, ébauché dès 1859, sa conception contemporaine de ces divers projets permet de le rattacher naturellement à cette inspiration antiquisante. On peut y noter en outre l'opposition entre orientalisme musical, spécifiquement associé à l'évocation des Philistins (dont la fameuse Bacchanale) et l'écriture chorale classique, aux accents haendéliens, réservée aux Hébreux : cette opposition n'est pas sans rappeler l'ode *La Lyre et la Harpe*, pour solistes, chœur et orchestre, sur un poème de Victor Hugo qui met en parallèle la lyre païenne et la harpe chrétienne, créée au festival de Birmingham en 1879. À part *Samson*, toutefois, l'œuvre lyrique de Saint-Saëns aurait pu sembler s'orienter vers d'autres types de sujet : fantastique dans la tradition hoffmannienne avec *Le Timbre d'argent*, larges tableaux historiques à la manière du grand opéra français avec *Étienne Marcel*, *Henry VIII* et *Ascanio*, drame romantique dans la tradition hugolienne avec *Proserpine*, où seule une allusion associe l'héroïne à la divinité antique.



C'est donc presque par accident, ou en tout cas par hasard, que s'est réveillée l'inspiration antique de Saint-Saëns avec *Phryné*, alors même qu'il n'envisageait pas de nouveau projet lyrique. Toutefois, les années 1890 sont celles où il s'est impliqué dans l'édition complète des opéras de Rameau, après s'être investi dans celle des opéras français de Gluck au cours des deux décennies précédentes. Il a donc été amené à s'intéresser aux rapports entre opéra et Antiquité. Désireux de répondre à l'invitation de Léonce Detroyat, son collaborateur pour *Henry VIII*, qui était sur le point de prendre les rênes du Théâtre de la Renaissance et lui proposait d'y créer un nouvel opéra, il s'était souvenu de la *Phryné* que lui avait soumise quelques

années plus tôt l'apprenti dramaturge Lucien Augé de Lassus. Archéologue de formation, auteur notamment d'un ouvrage sur les spectacles antiques publié en 1888 avec une dédicace à Saint-Saëns, celui-ci n'avait guère à son actif comme librettiste que deux cantates de prix de Rome, l'une et l'autre sur des sujets antiques, *Endymion* (1885) et *Didon* (1887). Dans le livre qu'il a publié sur Saint-Saëns l'année de sa mort en 1914, Augé de Lassus a évoqué de manière charmante la genèse exceptionnellement rapide de l'ouvrage, dont la musique fut écrite à Alger au début de 1893 et orchestrée avec la collaboration d'André Messager pour l'acte I. Detroyat ayant dû déclarer forfait à peine après avoir ouvert sa saison avec *Madame Chrysanthème* de Messager et *Les Contes d'Hoffmann*, *Phryné* fut aussitôt récupérée par Léon Carvalho pour l'Opéra-Comique, installé place du Châtelet à l'ancien Théâtre-Lyrique depuis l'incendie de la seconde Salle Favart en 1887. Servi par une distribution de premier ordre, *Phryné* était créée le 24 mai 1893 avec un vif succès.

Si, comme l'explique Pierre Sérié, le public et les critiques sont venus voir *Phryné* avec le tableau de Gérôme en tête, ni Saint-Saëns ni son librettiste, férus l'un et l'autre de culture antique, n'avaient besoin de ce truchement, et il est révélateur que les témoignages d'Augé de Lassus et de Bonnerot ne le mentionnent même pas. Comme l'indique Hugh Macdonald, Saint-Saëns, avant d'être sollicité par M^{me} Detroyat, avait envisagé de tirer de l'histoire un ballet : le dernier numéro du divertissement du *Faust*, dont Gounod, en 1869, avait d'ailleurs pensé le charger, ne s'intitule-t-il pas « Danse de Phryné » ? Les critiques de 1893 se sont émerveillés de la facilité, au point de s'en alarmer parfois, avec laquelle Saint-Saëns s'est coulé dans le moule traditionnel de l'opéra-comique à morceaux. Outre *Philémon et Baucis*, avec lequel ils ont trouvé certaines ressemblances, le prototype de la comédie lyrique à sujet antique était la *Galathée* de Victor Massé, sur un livret de Barbier et Carré, créé à la Salle Favart en 1852 avec Delphine Ugalde. Pour Saint-Saëns, ennemi de la gaudriole en art, ces deux œuvres pouvaient représenter, sinon des modèles, du moins des points de repère dans une tradition d'un certain comique de bon ton qui se situait pour lui aux antipodes de l'opéra-bouffe

d'Offenbach. Le choix du sujet peut donc s'interpréter comme un discret manifeste : on pouvait prendre pour héroïne l'archétype de la courtisane antique sans pour autant se moquer de l'Antiquité. Or non seulement Saint-Saëns ne se moque pas de l'Antiquité, mais il a tenu à introduire discrètement dans sa partition des allusions à la musique grecque antique. Ces références – mode dorien dans le chœur d'hommage à Phryné entendu au début et réentendu dans la scène de l'Apparition, voix à l'unisson dans l'hymne à Aphrodite du second acte – ne sont pas nécessairement d'une authenticité à toute épreuve, ni n'étaient-elles aisément perceptibles par la plupart des auditeurs de 1893. Elles n'en sont pas moins les marques d'un effort conscient de contextualisation musicale : la recherche d'une « couleur » grecque comparable, *mutatis mutandis*, à la couleur anglaise que le compositeur avait recherchée dans *Henry VIII*.



Même souci d'authenticité dans la musique de scène écrite en cette même année 1893 par Saint-Saëns pour la première présentation de *l'Antigone* de Sophocle à la Comédie-Française, dans une nouvelle traduction de Paul Meurice et Auguste Vacquerie. Saint-Saëns connaissait bien ces deux membres importants de la « maison Hugo » : sa *Proserpine* était adaptée d'une pièce du second et son *Ascanio* d'un drame du premier. En préfaçant l'édition de sa partition, qui comporte une quinzaine de numéros, il explique avoir visé à une « extrême simplicité » de préférence aux « effets chatoyants de l'art moderne », son but étant de « reproduire autant que possible l'effet des chœurs antiques ». Inspirés par les travaux contemporains sur la musique de l'Antiquité du musicologue et compositeur belge François-Auguste Gevaert et des recherches ethnomusicologiques de Louis Bourgault-Ducoudray, les dix chœurs sont écrits à l'unisson et selon les anciens modes grecs (le dorien principalement). Toutefois, si l'hymne pindarique cité dans le chœur final est authentique, de même qu'un emprunt à un fragment récemment découvert et associé alors à Euripide, l'utilisation d'une mélodie populaire grecque tirée du recueil de

Bourgault-Ducoudray révèle les limites de l'approche « archéologique » puisqu'elle suppose, pour reprendre les termes d'Erin Brooks, que « les musiques folkloriques sont immuables et éternelles ». C'est d'ailleurs ce morceau d'inspiration populaire qui semble avoir obtenu le plus grand succès à la création. Les rares critiques bien informés, comme Julien Tiersot, n'ont pas manqué de relever le caractère illusoire de toute tentative de reconstitution de la déclamation grecque antique : on ne saurait plaquer sur le français, où les valeurs de quantité sont quasiment absentes, un système fondé sur une langue où elles sont capitales. Mais, comme l'a récemment démontré Hugh Macdonald, le propos n'était pas tant de reconstituer une antiquité musicale perdue que de lui trouver un équivalent sonore perceptible à des oreilles modernes, et de ce point de vue, avance Macdonald, Saint-Saëns n'a pas fait œuvre moins radicale que le Stravinsky d'*Œdipe Rex*. On comprend d'autant mieux sa fierté d'avoir su imposer sa démarche ouvertement scientifique (et non hédoniste) de la musique convenable à une pièce antique – l'opposé, peut-on dire, du Massenet des *Érinnyes* – et, de fait, sa musique de scène pour *Antigone*, après le dépaysement initial, a connu une belle carrière. Pour la création au théâtre antique d'Orange en 1894, il a composé l'hymne pour voix et orchestre *Pallas Athénée*, chanté à cette occasion par Lucienne Bréval. Le poème de Jean-Louis Croze, filleul de Louis Gallet, y célèbre la Provence, « sœur de la Grèce », et les Provençaux, « nouveaux Hellènes », en des termes qui eussent été droit au cœur de Darius Milhaud.

Ce sentiment de proximité culturelle entre le sud de la France et la Grèce antique connaissait une nouvelle illustration en 1897 lorsque Saint-Saëns recevait une commande d'un dynamique viticulteur languedocien, Fernand Castelbon de Beauhostes, désireux d'établir un festival en utilisant les nouvelles arènes de Béziers alors en construction. On ne peut plus réservé sur l'acoustique du plein air, Saint-Saëns fut, en revanche, séduit par l'idée de ce qui lui était présenté comme une tentative de restauration du théâtre antique. Il fit donc appel à Gallet, son collaborateur de prédilection, pour ce qui devait être leur dernier projet commun, et c'est Gallet qui, connaissant l'intérêt de son ami pour ce personnage

mythologique, proposa comme sujet la mort d'Hercule. Inspirée par *Les Trachiniennes* de Sophocle et *Hercule sur l'Œta* traditionnellement attribué à Sénèque, *Déjanire* était triomphalement créée à Béziers le 28 août 1898, Saint-Saëns lui-même dirigeant les effectifs énormes réunis pour les deux représentations. Une version allégée fut créée en novembre de la même année au théâtre de l'Odéon, sous la direction d'Édouard Colonne.

Sous-titrée « tragédie lyrique », *Déjanire* diffère de ce qu'on entend habituellement par cette appellation. Mais il ne s'agit pas non plus, comme le laisseraient croire les *Annals of Opera* de Loewenberg et la dernière édition du dictionnaire Grove, d'une simple musique de scène, mais de ce qu'Erin Brooks a appelé un « genre hybride », ou, disons, intermédiaire, car la musique y occupe une place de premier plan. La pièce de Gallet comporte des passages déclamés et des passages chantés, en plus des chœurs, du divertissement et des interludes orchestraux ; toutefois les interventions chantées ne concernent aucun des personnages de la pièce, mais deux coryphées (soprano et ténor). À l'instar du *Prométhée* commandé à Fauré pour le festival de 1900, et créé avec un succès comparable (avec un prologue pour orchestre d'harmonie, cordes et harpes composé par Saint-Saëns), cette première *Déjanire* est un jalon important dans l'histoire des représentations de plein air qui ont considérablement modifié le paysage musical français au xx^e siècle et contribué à la création d'un « nouveau théâtre épique », pour emprunter l'expression brechtienne. Allant plus loin encore, Joël-Marie Fauquet y voit une préfiguration, contemporaine des premières présentations cinématographiques des frères Lumière, des grands péplums italiens et hollywoodiens à venir.



Le théâtre antique d'Orange, où les fameuses chorégies étaient organisées, sous l'impulsion du Félibrige, depuis 1869, ne pouvait voir que d'un œil inquiet la montée en puissance de Béziers, que l'on commençait à saluer, assez trompeusement d'ailleurs, comme un « Bayreuth français ». D'où l'idée d'une commande d'un ouvrage lyrique associant la signature

prestigieuse de Victorien Sardou à celle d'un grand compositeur lyrique ; Massenet, puis Xavier Leroux, pressentis, s'étant désistés tour à tour, Saint-Saëns accepta le défi. Toujours méfiant vis-à-vis de l'acoustique du plein air, il fut sans doute soulagé quand l'idée de monter l'œuvre nouvelle à Orange fut abandonnée pour des raisons pratiques. Le scénario préparé pour Sardou par Pierre-Barthélémy Gheusi a pour cadre le théâtre antique même (plus ou moins réarrangé en temple de Vesta) et pour support historique le plus dramatique événement de l'Antiquité lié à la ville d'Orange, la bataille d'Arausio, où les armées romaines furent écrasées par les Cimbres et les Teutons en 105 av. J.-C. (les « Barbares » du titre de l'opéra). Certes, le théâtre d'Orange fut construit au moins un siècle plus tard, mais l'opéra historique est coutumier de ce genre d'accommodement avec l'histoire, et il faut reconnaître que le scénario des *Barbares* allie concision et clarté et que son message implicite – une réconciliation est-elle possible entre les « Germains » et les « Gallo-Romains », autrement dit l'Allemagne et la France ? – était d'actualité. Malgré les difficultés de la collaboration avec Sardou et surtout Gheusi (« Ce garçon n'est vraiment bon à rien... », écrivait Saint-Saëns à son éditeur), l'opéra fut monté dans d'excellentes conditions artistiques et la création, le 23 octobre 1901, remportait un vif succès. La redécouverte récente de cet ouvrage a révélé, une fois encore, combien l'inspiration antique, quand bien même s'y mêlent des touches provençales plus modernes, pouvait stimuler l'imagination musicale de Saint-Saëns.

Parysatis, second ouvrage offert par le compositeur à Béziers pour le festival de 1902, montre une fois de plus la diversité de ses intérêts. Son choix s'est en effet porté sur le roman historique éponyme publié en 1890 par l'archéologue Jane Dieulafoy, figure haute en couleur (elle s'habillait en homme et se décrivait elle-même comme une « amazone ») qui avec son mari Marcel Dieulafoy avait fait dans les années 1880 trois expéditions en Perse jusqu'à la Suse antique, dont il revinrent avec rien moins que la Frise des lions du palais de Darius aujourd'hui au Louvre ; elle devait ensuite contribuer à la création du prix Femina en 1904. Le drame en trois actes qu'elle a tiré elle-même de son roman à l'invitation de Saint-Saëns

se situe à Suse au v^e et au tout début du iv^e siècles avant notre ère et met en scène la reine Parysatis, épouse de Darius II et mère d'Artaxerxès et de Cyrus le jeune, la défaite et la mort de ce dernier étant évoquées dans le prologue orchestral. Comme dans *Déjanire*, la partie vocale n'implique aucun des personnages principaux et se limite aux chœurs et aux nombreuses interventions de trois coryphées, dont la célèbre vocalise *Le Rossignol et la Rose*, entrée depuis au répertoire des sopranos légers. Outre certains des « effets d'orientalisme » habituels dans l'écriture, Saint-Saëns a coloré sa partition par l'emploi d'une percussion fournie.

Ayant mis Corneille en musique dans les années 1860 avec sa *Scène d'Horace*, Saint-Saëns s'est tourné vers Racine, comme Massenet l'avait fait pour *Phèdre*, en écrivant une musique de scène (purement orchestrale) pour une reprise d'*Andromaque* au début de 1903, où Sarah Bernhardt s'est produite successivement dans le rôle-titre et en Hermione dans son propre théâtre de la place du Châtelet. Pas plus que Massenet il n'a cherché à obtenir une couleur « Grand Siècle », mais plutôt à traduire la violence et la passion qui s'expriment dans la tragédie par des effets expressifs dans la tradition beethovenienne et romantique.

Commandé par Raoul Gunsbourg pour l'Opéra de Monte-Carlo alors que Saint-Saëns envisageait une nouvelle fois de renoncer à l'opéra, *Hélène*, par ses dimensions (une heure), semble annoncer les futures *Salomé* et *Elektra* de Strauss. Selon le témoignage du compositeur, il s'agissait pourtant d'un projet ancien : celui de donner une réponse artistique à la « caricature » produite par Offenbach dans *La Belle Hélène* en traitant le même sujet à sa manière propre. Et plutôt que de s'adresser à un librettiste professionnel, il a entrepris d'écrire lui-même son livret en s'inspirant de diverses sources antiques, dont Virgile pour l'évocation de la chute de Troie par Pallas (autrement dit Athéna), qui apparaît aux deux amants pour tenter de les dissuader de fuir ensemble. Que cette apparition ait été comparée à l'époque à celle de Brünnhilde à Siegmund dans *La Walkyrie* montre à quel point les critiques du temps étaient incapables de s'affranchir du carcan wagnérien, même dans une œuvre aussi esthétiquement éloignée du *Ring*. En revanche, l'écriture vocale opulente des trois

rôles principaux – Melba, Alvarez et Héglon à la création monégasque de février 1904, avec *La Navarraise* en première partie –, et l'orchestration non moins opulente peuvent, par anticipation, faire songer à Strauss, mais, comme le souligne Hugh Macdonald (qui considère l'œuvre comme l'un des fleurons de la production lyrique de son auteur), avec un surplus de délicatesse et de clarté.

On rattachera à l'inspiration antique l'imposante musique de scène écrite pour la pièce d'Eugène Brieux, *La Foi*, dont l'action se déroule dans l'Égypte du Moyen-Empire, et dont la création, initialement prévue pour l'Odéon, eut également lieu à Monte-Carlo en avril 1909. Ayant ébauché sa partition à Louxor et consulté l'égyptologue Georges Legrain, Saint-Saëns a cherché à obtenir une couleur égyptienne à la fois par des effets d'écriture modale et dans l'orchestration, qui, outre l'emploi de deux harpes, d'un gong et du célesta, fait appel à des crotales, sistres, castagnettes et clochettes.



On ne s'étonnera pas, au terme de ce parcours, que le dernier projet lyrique de Saint-Saëns ait été d'inspiration antique. Enhardi par le succès de *Déjanire*, il avait aussitôt envisagé de la transformer en opéra, mais en avait été découragé par la mort de son fidèle Gallet l'année même de la création. La présence de l'entrepreneur Gunsbourg à Monte-Carlo et la nomination de Messager à l'Opéra permirent au projet de renaître par le biais d'une commande conjointe, et l'œuvre nouvelle fut créée dans la principauté le 14 mars 1911 et montée au Palais Garnier le 22 novembre. Car il s'agissait bien d'une œuvre nouvelle, sur un livret en grande partie réécrit par Saint-Saëns lui-même, et avec une musique largement inédite. Selon l'étude approfondie menée par Hugh Macdonald, un quart seulement de la partition de 1911 est repris de la *Déjanire* de 1898 et même cette partie a été considérablement révisée. Comme sa devancière, mais en un autre sens, la nouvelle *Déjanire* peut donc être décrite comme une œuvre hybride, tournée à la fois vers le passé et l'avenir : dramatiquement, elle

marque un retour à Racine qui contraste avec les préférences affichées par son auteur pour le modèle hugolien, de même que musicalement elle peut rappeler Gluck, ou le Berlioz des *Troyens*, avec un accent mis sur la « belle déclamation mélodique » chère à son auteur, mais non sans évoquer le Saint-Saëns des débuts, puisqu'elle emprunte, à deux reprises, au poème symphonique *La Jeunesse d'Hercule*. Mais ce « retour à l'ordre », pour citer Cocteau, semble anticiper certains aspects du néoclassicisme des années vingt, conférant à cette hybridité même un aspect résolument moderne.



Acte I de *Phryné*. Illustration parue dans *Le Monde artiste*.
Bibliothèque nationale de France.

Act One of *Phryné*. Illustration published in *Le Monde artiste*.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Sibyl Sanderson en Phryné. *L'Art du théâtre*, août 1901.
Bibliothèque nationale de France.

Sibyl Sanderson as Phryné. *L'Art du théâtre*, August 1901.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.