

# Réinventer la tragédie « à l'antique » :

## *Déjanire* dans les arènes de Béziers

Sabine Teulon Lardic

Au tournant de 1900, lorsque la géopolitique se recentre sur la Méditerranée, la culture gréco-latine est réactivée dans tous les champs de la création artistique. Ce retour, seconde vague depuis la Renaissance, s'appuie certes sur les travaux d'archéologues, géographes et naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il est également motivé par l'intérêt de représenter une entité méditerranéenne, berceau originel de l'Europe. En France, ce récit est d'autant plus instrumentalisé qu'il permet d'affirmer la préséance de sa civilisation gallicane sur celle de « l'ennemi » vainqueur en 1870, l'Allemagne. Par ailleurs, les acteurs culturels réinventent le théâtre dit « de plein air » sous la III<sup>e</sup> République, dans un élan de démocratisation et de déconcentration depuis Paris. Ils sont soutenus par les députés du Parti radical socialiste, acteurs du prosélytisme laïque censé façonner l'identité républicaine à condition d'irriguer tout le territoire. Lors de cycles festivaliers d'été, théâtre et opéra s'implantent désormais en des lieux décentralisés, devant des milliers de spectateurs massés sur les gradins. Cette configuration interprète à sa manière les préceptes de Romain Rolland, de ne pas ouvrir « de nouveaux vieux théâtres » mais plutôt « d'élever le Théâtre par et pour le Peuple [...], un art nouveau pour un monde nouveau » (*Le Théâtre du peuple*, 1903). Dans le midi de la France, les lieux patrimoniaux (Théâtre antique d'Orange, amphithéâtres de Nîmes et d'Arles) sont notamment investis tant par le drame antique – Sophocle, « un cigalier d'Athènes » selon la boutade du félibre Mariéton, directeur du Théâtre antique – que

par l'opéra de répertoire (*Carmen*, *Mireille*, etc.). Surnommés tour à tour « Bayreuth français », ces lieux s'adjoignent en 1898 les arènes de Béziers (Hérault), elles, pionnières de la création théâtrale et musicale, à l'instar de Wagner à Bayreuth deux décennies auparavant.



#### MOBILISER LE SPECTACLE DE PLEIN AIR POUR UNE CRÉATION PARTENARIALE

À la confluence de ces contingences, Saint-Saëns, compositeur républicain et germanophobe, s'inscrit pleinement dans ce mouvement de prosélytisme culturel que la presse adosse au concept idéologique « d'éducation populaire ». De 1898 à 1902, trois de ses créations dramatiques sont conçues pour le théâtre de plein air : *Déjanire*, *Les Barbares*, *Parysatis*, respectivement en collaboration avec les dramaturges Louis Gallet, Victorien Sardou et Pierre-Barthélemy Gheusi, et Jane Dieulafoy. Si l'opéra *Les Barbares* est finalement créé à l'Opéra de Paris (1901) plutôt qu'au Théâtre antique d'Orange, les deux autres œuvres naissent aux arènes « modernes » de Béziers sous la forme hybride d'une tragédie déclamée avec musique de scène. Ce cycle théâtral est impulsé grâce au mécénat de Fernand Castelbon de Beauxhostes (1854-1934). Ayant vécu une expérience musicale favorable dans l'acoustique des arènes de Valencia (Espagne), ce viticulteur-musicien relève le défi :

Ce fut pour moi une révélation ou plutôt l'explication du succès remporté chez les Grecs et les Romains par les spectacles de plein air. Ces spectacles ne pourrait-on pas les faire revivre en France, dans notre Midi qui n'a rien à envier au soleil d'Athènes ou de Rome, alors surtout que nos populations méditerranéennes doivent justement à leurs illustres origines ce goût naturel du beau sous toutes ses formes, la faculté de s'émouvoir et le don précieux entre tous de comprendre ? – Je n'eus plus de repos qu'un véritable essai n'ait été tenté.

Désormais, chaque été, ce lieu de spectacle taurin, à la jauge d'environ 12 000 places, est détourné de sa fonction principale de *plaza de toros* pour un court cycle théâtral, populaire par sa fréquentation, d'envergure nationale par sa créativité et sa somptuosité scénique. Les commandes successives sont notamment adressées à Saint-Saëns, Fauré, Levadé et Déodat de Séverac. L'économie originale du spectacle biterrois mise à la fois sur l'échelle nationale par les compositeurs, comédiens, chanteurs et décorateurs issus de la capitale, et sur celle régionale par la mutualisation des harmonies et orphéons de l'arc méditerranéen, puisque le mécène est aussi président de La Lyre biterroise. Lors des deux soirées inaugurales, l'ambition du projet et sa réalisation susciteront d'emblée l'intérêt d'un public socialement mixte :

L'enthousiasme était à son comble. La joie débordait de tous les cœurs, et cette manifestation naturelle est le plus beau témoignage de haute estime que puisse ambitionner un auteur. Oui ! le peuple a fait entendre lundi aux Arènes sa formidable voix, et ses acclamations ont fait pleurer de joie M. Gallet.

(*Le Petit Méridional*, 31 août 1898)



## DÉJANIRE DANS LES ARÈNES DE BÉZIERS : RÉACTUALISER LA TRAGÉDIE GRECQUE

Compositeur adulé sur l'estrade de concert comme sur la scène lyrique, Saint-Saëns entame à Orange (*Hymne de Pallas-Athénée*, 1894) puis à Béziers de nouvelles aventures. Cette dernière coopération serait advenue d'une manière fortuite, bien que son cousin, Jean Nussy-Verdier, pianiste de la Chambre musicale de Béziers, soit probablement un relais précieux :

J'avais entrepris de faire une tournée de concerts d'orgue, et je rencontrais des difficultés [...] lorsque je reçus une lettre de M. Castelbon de

Beauxhostes, que je ne connaissais nullement, se faisant fort d'obtenir pour moi l'orgue de la cathédrale de Béziers. [...] Quand j'arrivai à Béziers j'y fus reçu à bras ouverts, et tout de suite M. Castelbon me parla du projet qu'il caressait ; on achevait de construire les arènes : il s'était aperçu de leur sonorité et désirait l'utiliser pour l'art. Mais de quelle façon ? Nous fîmes des essais de chant, de musique, et tout de suite, je fus fixé ; ce qu'il fallait faire aux arènes, c'était la restauration du Théâtre antique. Louis Gallet, mon collaborateur ordinaire, méditait alors *Déjanire*, ne sachant encore s'il en ferait une tragédie ou un opéra ; il en fait une tragédie avec chœurs, et la *Déjanire* que l'on connaît fit son apparition en 1898, avec un succès qui fut le premier point de départ de toutes les représentations de plein air qui se succèdent tous les étés.

(*Le Théâtre, la vie mondaine*, 25 février 1911)

Depuis le choix dramatique jusqu'à la production et à la scénographie, il s'agit de réactualiser le spectacle tragique grec par l'inaugurale *Déjanire* en 1898. Elle figurera d'ailleurs en reprise lors des éditions 1899 et 1903 du cycle de Béziers. La communication de ces événements par l'édition de cartes postales du spectacle dévoile le souci de diffusion des acteurs locaux, tandis que l'annonce des spectacles et leur réception ont une large chambre d'écho dans la presse régionale et nationale.

Le choix de *Déjanire*, héroïne grecque d'après *Les Trachiniennes* de Sophocle, procède des enjeux idéologiques signalés précédemment, à savoir la représentation de figures mythologiques identifiées. C'est une proposition que Gallet adresse à son complice Saint-Saëns l'été 1897 (sur les gradins d'Orange) ; elle sera le chant du cygne du dramaturge, décédé peu après la création. L'héroïne anté-chrétienne renoue avec le paganisme dont Saint-Saëns est adepte depuis ses voyages extra-européens : « Et puis je ne suis pas païen pour rien. J'ai horreur de la lumière artificielle, je n'aime que le soleil » (lettre à Castelbon, 23 janvier 1898). Les enjeux amoureux autour de *Déjanire* et de son époux, Hercule l'invaincu, s'orientent vers l'issue tragique au pied du bûcher (primitivement élevé comme sacrifice à Jupiter). L'immolation d'Hercule sur celui-ci,

suite à son empoisonnement, respecte la narration antique. En effet, le don de la tunique (talisman amoureux du Centaure Nessus à Déjanire) devient *in fine* la promesse d'une mort violente pour le guerrier, brûlé par l'onguent mortel que contient le vêtement.

Pour cette réalisation pionnière, les deux concepteurs s'entendent sur la complémentarité d'une tragédie déclamée et de « l'action traversée par la musique de scène et agrémentée d'un ballet » (pour reprendre les propos de Louis Gallet dans *Le Petit Méridional* du 9 août 1898). En sus des rôles parlés, la dramaturgie accorde une importance « opératique » aux scènes de foule, exploitant l'ampleur de la scénographie en plein air et... le concours de choristes autochtones. Car la production de *Déjanire* invente des partenariats afin de mutualiser la participation de professionnels et d'amateurs dans la sous-préfecture de l'Hérault. Les formations requises attestent la volonté politique d'une mairie radical-socialiste qui rencontre l'action citoyenne du mécène viticulteur. Celle-ci est d'ailleurs louangée dans les vers du Prologue, pompeusement disséminés entre diverses sonneries :

Béziers, noble cité,  
Sœur des cités latines,  
Salut ! [...]  
C'est pourquoi tes fils  
Rêvent désormais de victoires nouvelles  
Où viendront triompher sous le riant soleil  
La Poésie et la Musique, sœurs jumelles !

Côté instrumental, une triple formation au pied des gradins (ensemble de harpes, harmonie, orchestre à cordes) crée une sorte de stéréophonie pour les publics par sa disposition répartie côtés cour et jardin. Le choix prédominant des harmonies (vents et percussions) semble insolite, mais s'avère pertinent pour leur adéquation au plein air. Si l'ensemble de harpes provient de Paris, les instrumentistes à cordes sont recrutés en Espagne (Liceo de Barcelone), tandis que trois harmonies militaires sont locales

ou transfrontalières : le 17<sup>e</sup> régiment d'infanterie de Béziers, le 2<sup>e</sup> génie de Montpellier (dont le chef Charles Eustace assume l'orchestration pour ces formations) et la musique de la Garde de Barcelone : au total 250 exécutants ! Côté choral, le chœur mixte forme une large *vox populi*, les femmes viennent de Paris et de Béziers, les hommes sont issus des orphéons la Lyre, le Rallye biterrois, tous coachés par Nussy-Verdié, félicité d'avoir assumé « la tâche, en apparence impossible, de faire apprendre les chœurs, parfois d'une grande difficulté, à cent quarante hommes [*sic*], tous biterrois, ne sachant pas une note de musique » (Saint-Saëns, *L'Écho de Paris*, 1912). En revanche, acteurs et chanteurs solistes sont des professionnels exogènes, respectivement artistes de l'Odéon – Cora Laparcerie (Déjanire), Eugénie Segond-Weber (Iole), Georges Dorival (Hercule) –, et de l'Opéra de Paris – la soprano Armande Bourgeois (habituelle Brünnhilde à Garnier) et Valentin Duc, ténor d'origine biterroise. Quant au concours d'une soixantaine de danseuses, il renoue avec les usages de la tragédie lyrique comme de l'opéra français contemporain.

Enfin, la magnificence des arts de la scène est l'œuvre de décorateurs parisiens et du chorégraphe du Capitole de Toulouse (Van Hamme). Fabriqués dans la capitale, les costumes antiques « dévoilent les gracieux contours de Déjanire et d'Iole » lorsque le vent se lève au cours du spectacle. Quant à la scénographie imposante, elle est coordonnée par deux metteurs en scène (d'Herbilly de l'Odéon et Baudu de la Monnaie) et élaborée sur place seulement deux semaines à l'avance. Ayant travaillé au théâtre de l'Odéon, les comédiens répètent, eux, seulement deux jours avant la première... dès la descente du train de la Compagnie P.-L.-M. Le maître dirige la première de *Déjanire* sous le soleil postméridien, « en pantalon clair, corps d'habit mais casque colonial ; le compositeur est armé en guise de baguette de chef d'orchestre, d'un long bâton de bambou recouvert de papier blanc ». Lors de la seconde programmation (1899), son disciple Gabriel Fauré lui succède avant d'élaborer et de créer *in situ* son *Prométhée*, l'année suivante.

Unir déclamation, chant et scénographie en embrassant la triple dimension d'un théâtre de plein air, c'est le second défi tenté par les

concepteurs. À son actif, le compositeur a expérimenté l'acoustique lors du transfert de sa musique de scène d'*Antigone* vers le Théâtre antique d'Orange (chorégie de 1897), après avoir amorcé des recherches d'archéologie du spectacle via la publication des *Notes sur les décors de théâtre de l'Antiquité moderne* (1886). Effectivement, dans la configuration circulaire des arènes, la spatialisation conjointe du son et de la scénographie est revivifiée d'après l'héritage gréco-latin. Marcel Jambon et Alexandre Bailly exploitent tout un segment du cercle pour y bâtir l'espace scénique en hauteur et profondeur, depuis la piste jusqu'en haut des gradins. D'immenses toiles peintes évoquent, qui l'Acropole du palais d'Hercule, qui « une perspective de montagne d'une étonnante vérité » (*La Vie théâtrale*, septembre 1898). Comme au temps de Sophocle, l'*orchestra* (la piste) est alternativement occupé par choristes et danseurs. De surcroît, les concepteurs osent y faire circuler le char (élément récurrent des vases antiques) tout en reliant les espaces du spectacle :

Ainsi, aux arènes de Béziers, dans *Déjanire* et *Parysatis*, lorsque nous fîmes évoluer sur la piste choristes et danseuses, et circuler des chars, nous étions dans la tradition des Tragiques grecs. L'arrivée de *Déjanire* sur un char du haut duquel elle apostrophait Junon, d'où elle descendait ensuite pour gravir les degrés du palais, était foudroyante.

(Saint-Saëns, *Causerie sur l'art du théâtre*, 1905)

En outre, le plein air permet l'embrasement réel du bûcher d'Hercule, *clou* spectaculaire, relayé par la presse.

Les ressources sonores s'étagent, elles aussi, depuis la piste – les trois formations orchestrales signalées – jusqu'aux divers niveaux scéniques, réservés aux rôles de la tragédie : déclamation parlée ou chantée par les deux coryphées. Le compositeur de *La Jeunesse d'Hercule* (poème symphonique en partie recyclé) déploie sa mosaïque de pièces depuis le puissant prologue jusqu'au chœur conclusif célébrant la mort d'Hercule, le tout selon une esthétique assumée du fragment. Certes, celle-ci tourne le dos à la déclamation continue wagnérienne (Bayreuth), mais elle préfigure la pla-

ce octroyée aux musiques dans le futur *péplum* cinématographique. Le sublime grandiloquent unifie toutefois les épisodes musicaux par une simplification consentie de l'écriture qui laisse toute visibilité aux vers intercalés. Depuis les cordes d'airain des harpes (*Prologue*) jusqu'aux scansions des trompettes sur scène (*Entrée d'Hercule*, acte II) et aux imprécations de Déjanire en surimpression (acte III), la fresque s'anime. La sauvagerie rythmique des danses (acte IV) côtoie l'âpreté archaïsante des masses chorales souvent en antiphonie, femmes (*Hymne à Éros*) contre hommes, commentant évidemment l'action. Aussi vaillant que les sublimes acteurs déjà signalés, le ténor Valentin Duc chausse les cothurnes pour lancer son *Épithalame* à pleine voix (acte IV). Avant l'ère des musiques amplifiées, ces dispositifs musicaux inventent donc des procédés à la mesure des ambitions du théâtre de plein air, sans omettre la valorisation de la *vox populi*.



#### DE CHENILLE EN PAPILLON, L'EXPORTATION DE DÉJANIRE À L'OPÉRA

À la demande de Paul Ginisty, directeur de l'Odéon, présent lors de la création biterroise, *Déjanire* connaît un premier remaniement orchestral pour son exportation à l'intérieur de l'Odéon (novembre 1898). Toutefois, le musicien semble regretter les conditions initiales du théâtre de plein air :

Où est le grand espace de la scène des arènes biterroises ? Où le soleil lui-même semblait être de la pièce, en venant éclairer de ses rayons le bûcher d'Hercule [...] ? Où sont les quinze harpes à l'orchestre ? – A l'Odéon nous n'en avons que deux : heureusement qu'elles sont excellentes.

(*Le Figaro*, 11 novembre 1898)

Enfin, après l'expérience déterminante de l'opéra *Les Barbares*, le musicien s'attelle à la réécriture opératique de *Déjanire*, musique et vers, car



ce n'est pas d'un simple remaniement dont il s'agit. Sauf quelques chœurs conservés [...] l'œuvre est entièrement nouvelle, puisque tous les rôles qui étaient parlés sont actuellement chantés. [...] J'ai passé tout l'hiver au travail de cette nouvelle partition.

(*Comœdia*, 24 mars 1910)

En 1898, le public parisien n'assure pas la fervente réception que les méridionaux ont réservée à la *Déjanire* biterroise. Alfred Bruneau, de l'école naturaliste, apprécie cependant la mosaïque « des préludes, des chœurs parfois développés, des musiques souvent très brèves, un seul accord d'orchestre, quelques mesures de fanfare, [qui] servent à mettre les personnages de la pièce dans l'atmosphère qui leur convient, à expliquer leurs actes, à préciser leurs gestes, à ponctuer leurs tirades » (*Le Figaro*, 12 novembre 1898). Hors de son milieu ambiant de conception, ce transfert semble nuire à la renommée du compositeur vieillissant lorsqu'il le met en concurrence avec la modernité de *Pelléas et Mélisande* :

La *Déjanire* de M. Saint-Saëns est le point de mire sur lequel vont s'exercer les francs-tireurs du debussysme. – *Déjanire* ne vit-elle pas le jour à Orange ? – Il n'en reste plus rien. L'ancienne *Déjanire* était la chenille, la nouvelle sera le papillon.

(*La Revue musicale*, 1<sup>er</sup> septembre 1910)

Sous l'Ancien-Régime, Lully et ses collaborateurs inventaient la tragédie lyrique pour rendre gloire au Roi-Soleil et à sa cour. Deux siècles plus tard, la *Déjanire* de Béziers est à bien des égards une tragédie moderne sur un sujet antique qui s'adresse aux citoyens de la III<sup>e</sup> République avec une ambition idéologique qui l'ancre dans la culture gréco-latine. Grâce au projet des concepteurs et organisateurs, elle inaugure l'ère du spectacle décentralisé, démocratisé par la mixité des participants et la masse des spectateurs, tout en projetant dans l'arène une sorte de *sound system*... « à l'antique » !



Camille Saint-Saëns. *Le Théâtre*, 1<sup>er</sup> décembre 1901.  
Bibliothèque du conservatoire de Genève.

Camille Saint-Saëns. *Le Théâtre*, 1 December 1901.  
Bibliothèque du Conservatoire de Genève.