

## Le dernier opéra de Saint-Saëns

Vincent Giroud

La genèse de *Déjanire* remonte au printemps 1897 et aux relations nouées alors par Saint-Saëns avec Fernand Castelbon de Beauxhostes (1859-1934), prospère vigneron et musicien amateur biterrois qui l'avait invité à donner un récital sur les orgues de la cathédrale de sa ville natale. Castelbon s'ouvrit au compositeur de son projet de créer un festival à Béziers en utilisant les immenses arènes modernes alors en construction (à des fins principalement tauromachiques) sur le site d'un amphithéâtre antique et lui proposa de l'inaugurer l'année suivante avec un ouvrage dramatique de sa composition. Or, après *Phryné* (1893), Saint-Saëns avait envisagé d'abandonner l'opéra, n'y retournant que pour achever la *Frédégonde* de son ami Guiraud qui échoua lamentablement au Palais Garnier en 1895. A priori peu enthousiaste de l'acoustique de plein air, qu'il estimait défavorable à un ouvrage chanté de bout en bout, le compositeur fut en revanche séduit par l'idée de participer à ce qu'il appelait lui-même « la restauration du Théâtre antique ». Possédant une solide culture classique, et véritablement passionné de l'Antiquité, il avait donné son interprétation personnelle de l'accompagnement musical de la tragédie grecque en 1893 avec sa musique de scène pour l'*Antigone* de Sophocle, adaptée par Paul Meurice et Auguste Vacquerie et destinée à la Comédie-Française. Après avoir testé avec Castelbon les possibilités des arènes, il fit appel à son collaborateur préféré, Louis Gallet, qui lui proposa le sujet de la mort d'Hercule. Quant à la forme de l'œuvre, elle comporterait des chœurs chantés et des pages orchestrales, ainsi qu'un ballet au dernier acte, mais les rôles de la tragédie proprement dite seraient déclamés. C'est sous cet aspect que la pièce, intitulée *Déjanire* et sous-titrée « tragédie lyrique », fut créée avec grand succès aux arènes de Béziers le 28 août 1898. La

jeune Cora Laparcerie, de l'Odéon (future M<sup>me</sup> Jacques Richepin), jouait le rôle-titre, avec comme partenaires principaux Georges Dorival, lui aussi de l'Odéon, en Hercule, et, en Iole, Eugénie Segond-Weber, de la Comédie-Française, Saint-Saëns lui-même dirigeant la partie musicale. Avec la même distribution, mais dans une version orchestralement et choralement allégée, *Déjanire* fut donnée six fois à l'Odéon en décembre de la même année, sous la baguette d'Édouard Colonne. Reprise à Béziers en 1899, elle fut montée en 1901 à Toulouse et l'année suivante à Bordeaux.



Bien que satisfait de l'expérience de Béziers, Saint-Saëns – qui s'était par ailleurs réconcilié avec l'opéra – ne tarda pas à envisager de transformer la *Déjanire* de 1898 en véritable tragédie lyrique, chantée de bout en bout. Mais la tâche lui paraissait d'abord insurmontable, car il avait perdu son collaborateur Gallet, mort le 16 octobre 1898. Quant à trouver un théâtre, il s'entendait médiocrement avec le directeur du Palais Garnier, Pedro Gailhard, malgré le succès qu'y avaient remporté *Les Barbares* en 1901 ; et ses relations n'étaient pas meilleures avec Albert Carré, qui en 1898 avait succédé à Léon Carvalho à la tête de l'Opéra-Comique. Mais les perspectives s'améliorèrent en 1904 lorsque le compositeur entama une collaboration nouvelle avec l'Opéra de Monte-Carlo. Construit par Charles Garnier et inauguré en 1879, ce théâtre était dirigé depuis 1893 par Raoul Gunsbourg. De naissance roumaine, cette personnalité haute en couleur, après diverses aventures, avait été précédemment à la tête du Grand-Théâtre de Lille. Disposant d'un budget important et jouissant de l'appui du prince Albert I<sup>er</sup> et de la princesse Alice, riche Américaine dont la famille était apparentée au poète Henri Heine, Gunsbourg fit de la principauté, dans les trois premières décennies du siècle, l'un des centres les plus importants de la création lyrique contemporaine, du *Jongleur de Notre-Dame* (1901) de Massenet à *L'Enfant et les sortilèges* (1925) de Ravel. Pour Monte-Carlo, Saint-Saëns composa d'abord le « poème lyrique » en un acte *Hélène*, dont il écrivit lui-même le livret d'après les sources antiques, et

qui fut créé dans la principauté en février 1904. Ayant prouvé à soi-même qu'il était à la hauteur de la tâche, il pouvait à présent considérer la refonte de *Déjanire* en opéra comme un projet réalisable. Elle fut cependant retardée par d'autres partitions, dont un second opéra pour Monte-Carlo, *L'Ancêtre*, représenté pour la première fois en février 1906. L'occasion lui fut enfin donnée par un troisième facteur favorable, la nomination d'André Messager et de Leimistin Broussan pour succéder à Gailhard à la direction de l'Opéra de Paris en 1908. Sollicité en vue d'une nouvelle création lyrique à la fois par Messager, avec qui il avait de bons rapports personnels et professionnels (Messager avait composé à sa demande des récitatifs pour *Phryné*), et d'autre part par le prince de Monaco et Gunsbourg, Saint-Saëns leur offrit de refondre *Déjanire*, et la proposition de cette commande conjointe fut acceptée.

La composition de la seconde *Déjanire* fut entreprise en décembre 1909 au Caire, où le frère du Khédive, Mohammed Ali Pacha, mettait à la disposition du compositeur un pavillon de sa villa dans l'île de Roda. Elle fut menée à terme en mars 1910 à Monte-Carlo et à Cannes, et la partition chant et piano parut chez Durand en septembre. Quant au livret, il était publié par Calmann-Lévy au début de l'année suivante au moment des représentations monégasques, portant le nom de Saint-Saëns comme co-auteur avec Gallet sur la page de titre. Curieusement, la *Déjanire* de 1911 y est présentée comme une « reprise » alors qu'il s'agissait d'une authentique création. Cette confusion se retrouve dans divers ouvrages de référence parus depuis.



Le livret de Gallet, dont Saint-Saëns – à une importante exception près – n'a modifié que des aspects formels, s'inspire principalement des *Trachiniennes* de Sophocle et, dans une moindre mesure, d'*Hercule sur l'Œta*, pièce romaine du premier siècle de notre ère dont l'attribution à Sénèque est depuis longtemps contestée. Du mythe originel, qui figure également au neuvième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, Gallet a conservé les grandes

lignes : Déjanire, femme d'Hercule, pensant reconquérir l'amour de son époux, lequel s'est épris de sa jeune captive Iole, lui offre une tunique trempée jadis dans le sang du Centaure Nessus, l'une des nombreuses victimes d'Hercule. Or le sang devient un poison qui brûle Hercule une fois qu'il a revêtu le vêtement, et le fait agoniser dans d'atroces souffrances. Des sources antiques, Gallet – suivant l'exemple de Rotrou dans son *Hercule mourant ou la Déjanire* (1634) – n'a pas conservé le personnage d'Hyllus, fils d'Hercule et de Déjanire, à qui le héros expirant donnait l'ordre d'épouser Iole, fondant ainsi la famille des Héraclides, dont se revendiquaient les Doriens. Les adaptations lyriques de Cavalli (*Ercole amante*, 1662, livret de l'abbé Buti), Haendel (*Hercules*, 1745, livret de Thomas Broughton) et Dauvergne (*Hercule mourant*, 1761, livret de Marmontel) allaient jusqu'à faire d'Hyllus, amoureux de Iole, le rival de son père. Gallet a introduit une modification de son cru en donnant ce rôle à Philoctète, qui, tout en étant lié aux mythes d'Hercule, n'apparaît ni dans la pièce de Sophocle ni dans *Hercule sur l'Œta*, et qui, chez Rotrou, est un simple confident du héros. L'intrigue repose donc sur un quatuor qu'on peut qualifier de racinien : Déjanire est jalouse d'Hercule, qui aime Iole, laquelle aime Philoctète et est aimée de lui. Un cinquième personnage, inventé par Gallet, est Phénice, nourrice et confidente de Déjanire (par ailleurs douée de dons de prophétie). Quant au lieu de l'action, Gallet, sans doute familier des incertitudes antiques sur l'emplacement géographique des villes citées par les sources, ne la situe pas à Trachis comme chez Sophocle, mais au palais d'Échalie, ville conquise par Hercule et dont il vient de tuer le roi Eurytos, père de Iole. En révisant le texte de 1898 afin de le mettre en musique, Saint-Saëns a modifié le dénouement sur un point important : alors que dans la pièce de Gallet, Déjanire, horrifiée par sa méprise, annonçait son suicide (comme dans *Les Trachiniennes* et dans *Hercule sur l'Œta*), dans l'opéra, elle se lamente, mais l'on n'en dit pas plus sur son sort : on peut donc supposer qu'elle survit, ce qui était déjà le cas dans l'opéra de Cavalli.

La tâche principale du compositeur était de rendre « chantable » un texte conçu à l'origine pour être déclamé. Comme il s'en explique dans un article publié par la revue *Musica* en novembre 1911, « un texte

destiné à la déclamation et un texte destiné au chant ne sont pas la même chose ». Le problème n'était pas les vers blancs, presque jamais rimés, de Gallet : Saint-Saëns, malgré sa préférence affichée pour les formes poétiques traditionnelles, a respecté ce choix. Il s'agissait plutôt d'élaguer, de condenser, et parfois d'amplifier en fonction des exigences du chant, « en modifiant même l'allure de certaines scènes ». L'exemple qu'il donne, et dont il suffit de citer un extrait, montre la sûreté de son jugement et de son goût, car il améliore en fait en tous points le texte de son collaborateur. Là où Gallet avait écrit, dans la scène entre Iole et Déjanire au début de l'acte II :

Tu viendras seulement, enchaînée à mon char,  
 Captive du héros, c'est-à-dire la mienne,  
 Vivre au palais de Calydon.  
 Et je m'y souviendrai que tu fus presque reine !  
 Toi, tu te souviendras que, moi vivante,  
 Hercule ne peut pas connaître une autre épouse !

Saint-Saëns récrit :

Mais tu viendras, enchaînée à mon char,  
 Désormais ma captive,  
 Vivre au palais de Calydon.  
 Là, je te ferai voir que, moi vivante,  
 Hercule ne peut avoir une autre épouse !



Quant à la musique proprement dite, si certaines modifications sont de nature cosmétique, Saint-Saëns révèle, dans le même article, pourquoi il a été amené à écrire le rôle d'Hercule – basse chez Haendel, basse-taille chez Cavalli et Dauvergne – pour un ténor, une fois la décision prise de lui confier l'épithalame de l'acte IV : le coryphée qui le chantait en 1898 était le ténor

biterrois Valentin Duc (créateur de *Patrie !* de Paladilhe au Palais Garnier en 1886) et le morceau, à présent confié au héros, n'était pas transposable vu sa place dans la partition. Cet épithalame (« Viens, ô toi, dont le clair visage ») est le seul extrait de l'œuvre enregistré à l'époque – en 1911, et en français, par le fameux ténor portoricain Antonio Paoli, qui avait chanté Samson à la Scala – sans qu'on sache si la réalisation de cet enregistrement est à mettre en rapport avec la création de l'opéra la même année.

C'est en fait une partition largement nouvelle que Saint-Saëns a préparée pour la seconde incarnation de *Déjanire*, car même les passages instrumentaux et choraux repris de 1898 (environ un quart de la musique, selon Hugh Macdonald) ont été réinstrumentés, et parfois transposés dans une autre tonalité. Le prélude est différent, même si, comme son prédécesseur, il cite le thème initial du poème symphonique de Saint-Saëns *La Jeunesse d'Hercule*, créé par Colonne en 1877 – et dont la coda apparaît de surcroît dans l'apothéose qui termine l'opéra. Le chœur dansé du quatrième acte n'est pas non plus identique à celui de Béziers.



La création de *Déjanire*, le 14 mars 1911, au Grand-Théâtre de Monte-Carlo, était un événement à la mesure de la réputation du compositeur, et l'accueil du public paraît avoir été enthousiaste. La mise en scène était assurée par Gunsbourg lui-même, et la direction musicale par Léon Jehin, dont l'épouse, Blanche Deschamps-Jehin, avait été la première Dalila du Palais Garnier en 1892. Le rôle-titre était chanté par Félicia Litvinne, elle-même une Dalila réputée et dont la voix, habituellement caractérisée comme soprano dramatique, correspondait plus vraisemblablement à un soprano de type Falcon ; née à Saint-Petersbourg, élève de Pauline Viardot, elle avait également chanté le rôle de Catherine d'Aragon lors de la reprise d'*Henry VIII* à l'Opéra en 1909 et participé à la création de *L'Ancêtre* à Monte-Carlo. Hercule était le ténor marseillais Lucien Muratore qui, depuis ses débuts à l'Opéra-Comique en 1902 dans *La Carmélite* de Reynaldo Hahn, était devenu le principal ténor de l'Opéra. Le soprano lyrique

rennais Yvonne Dubel incarnait Iole, le baryton Henri Dangès Philoctète, et le mezzo-soprano Germaine Bailac Phénice.

Litvinne, Muratore et Dangès conservèrent leurs rôles à la création parisienne au Palais Garnier, le 22 novembre de la même année, cette fois avec Yvonne Gall en Iole et, en Phénice, le contralto Lyse Charny, interprète particulièrement prisée par Saint-Saëns. En privé, ce dernier, qui semble avoir été satisfait de la présentation scénique et de l'exécution musicale à Monte-Carlo, n'a pas caché son mécontentement de ce qu'il a vu et entendu à Paris, et notamment des tempi beaucoup trop statiques adoptés par Messenger (et que Saint-Saëns s'est efforcé de corriger lors de l'unique soirée où il est monté au pupitre). Donnée cinq fois à Monte-Carlo, avec deux représentations supplémentaires l'année suivante, *Déjanire* ne fut affichée que dix-sept fois au Palais-Garnier entre 1911 et 1913. On aurait pourtant tort de conclure que l'ouvrage fut boudé par les théâtres. Monté dès décembre 1912 à Bruxelles (avec Claire Friché dans le rôle-titre), il l'était l'année suivante à Lyon, à Dessau (Durand ayant publié une version en langue allemande), à Alger, au Caire, à Marseille, à Bordeaux, à Enghien et à Aix-les-Bains, puis à Cannes en 1914. Les représentations marseillaises, qui donnèrent l'occasion à Muratore de reprendre son rôle dans sa ville natale, furent celles qui donnèrent à Saint-Saëns le plus de satisfaction. La Chicago Opera Association assura la création nord-américaine le 9 décembre 1915, sous la baguette de son directeur musical Cleofonte Campanini, toujours avec Muratore, que secondaient cette fois le soprano sarde Carmen Melis en *Déjanire* et le baryton Alfred Maguenat en Philoctète ; certaines sources mentionnent des représentations new-yorkaises, peut-être par les mêmes interprètes, mais il est difficile d'en retrouver trace. La guerre, et l'absence d'une partition éditée en langue italienne, expliquent que la carrière de l'œuvre, pourtant bien engagée, ait été aussi courte. On n'a repéré qu'une seule exécution moderne tronquée, au Festival de Radio France à Montpellier, en 1985, sous la direction de Serge Baudo, avec le soprano croate Dunja Vezjović dans le rôle-titre.



Saint-Saëns s'inquiétait lui-même de l'effet que produirait *Déjanire* sur le public. « Ce sera une partition étrange, sans analogue, à ma connaissance, écrivait-il à son éditeur Jacques Durand ; elle ne plaira pas du tout, ou elle plaira énormément, il n'y a pas de milieu. » La création de *Déjanire*, notamment celle au Palais Garnier, a évidemment suscité une presse abondante, comme l'exigeait le statut du compositeur, mais d'une lecture assez peu éclairante de prime abord. Une fois la part faite des manifestations du respect dû au doyen des musiciens français, on se rend compte, en effet, que les critiques ont été plus déconcertés que séduits par l'œuvre nouvelle. Saluant en Saint-Saëns l'incarnation moderne du musicien « classique », ils soulignent avant tout la dimension rétrospective de l'ouvrage, comme Saint-Saëns lui-même les y invitait avec les autocitations de *La Jeunesse d'Hercule*. Au moins un critique (Louis Vuillemin, dans *Comœdia*) tente, sans le creuser, un rapprochement pourtant prometteur entre le héros de *Déjanire* et celui de *Samson et Dalila*, « l'Hercule juif ». Pour ses adieux à l'opéra, Saint-Saëns, qui appréciait *Ein Heldenleben* de Strauss, voulait-il suggérer une auto-identification avec son protagoniste – comme Samson un héros déchu, dont il avait déjà chanté les mésaventures amoureuses dans *Le Rouet d'Omphale* (1871) ?

Les références à Gluck abondent chez pratiquement tous les critiques, mais elles sont superficielles et comme imposées par la dénomination de « tragédie lyrique ». Or, si Saint-Saëns se revendique en effet de l'héritage gluckiste (« cela sans préméditation de ma part, entraîné dans cette voie par le caractère archaïque du sujet »), il y avait là matière à malentendu. Dans ses écrits, Saint-Saëns ne cesse en effet jamais de s'insurger contre les mauvaises traditions d'interprétation, telle la « diction large du récitatif » prônée par Duprez, dont souffraient en France les opéras de Gluck : « Gluck n'est ni large, ni pompeux, ni solennel ; Gluck, c'est la vie, c'est la passion, c'est le sentiment dramatique dans ce qu'il a de plus intense », écrivait-il en 1908 en réponse à un article d'Arthur Pougin dans *Le Ménestrel*. De même avait-il conçu *Déjanire* avant tout comme un drame de la jalousie, plein de vie et de fureur amoureuse. Les mots de noblesse et de pureté qui reviennent d'une recension à l'autre laissent craindre que

« ces mouvements stupides faits pour endormir une fourmillière », ainsi que le compositeur décrit les tempi de *Messenger* dans une lettre à son ami Philippe Bellenot, aient bel et bien tiré l'ouvrage dans la direction de l'ennui distingué.

Créée la même année que *Petrouchka*, cohabitant au Palais Garnier avec *Salomé* (que Saint-Saëns détestait), *Déjanire* était certes une œuvre qui tournait le dos à la mode. Dans sa recension, Jean Chantavoine, lui-même lié avec Strauss, oppose explicitement l'ouvrage avec *Elektra*. Dans la sienne, Pougin, sans mentionner Strauss, complimente implicitement, et non sans ironie, Saint-Saëns d'avoir produit une sorte d'anti-*Salomé* :

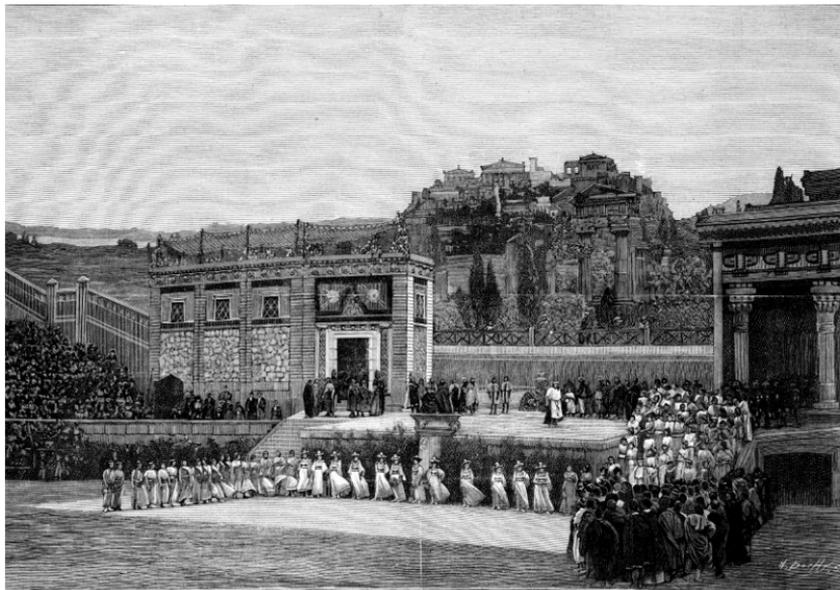
Une musique tonale, rythmée, sans intervalle gauches ou sauvages, où l'oreille n'est pas froissée et déroutée par des rencontres et des chocs de notes inattendus, où les voix ne sont pas dévorées par le fracas de l'orchestre, qui leur permet d'articuler librement les paroles, comme M<sup>me</sup> Litvinne en donne si bien l'exemple, voilà qui n'est pas fréquent.

Or cette caractérisation ouvertement « antimoderne » donne une image fautive d'une partition ne ressemblant à aucun des opéras précédents de Saint-Saëns, et qui a dû dérouter quelque peu ses premiers auditeurs. Des pages aimables et décoratives comme l'épithalame de l'acte IV – qui provient de la *Déjanire* de 1898 mais n'en a pas moins été, en 1911, le grand succès de la soirée – y voisinent en effet avec des scènes puissamment dramatiques lesquelles, suivant le modèle racinien, sont avant tout des confrontations, certaines violentes : entre Hercule et Phénice puis Iole et Philoctète à l'acte I, entre Déjanire et Iole, Déjanire et Hercule, puis Iole, Philoctète et Hercule à l'acte II, et entre les quatre personnages, sous l'œil inquiet de Phénice, à l'acte III. Musicalement, le contraste est fort entre les passages choraux et cérémoniaux de 1898, à la couleur modale plus ou moins affirmée, et le caractère inhabituellement chromatique de l'écriture des scènes nouvellement composées. Saint-Saëns n'avait donc pas tort de s'interroger sur la réception de ce qui demeure (avec *L'Ancêtre*) son opéra le plus méconnu, et à coup sûr le plus surprenant :

Ces harmonies consonantes, ces modes grecs, tout cela n'est pas du tout au goût du jour ; j'espère cependant qu'on se laissera prendre à la belle déclamation mélodique à laquelle je me suis efforcé d'atteindre en me rattachant à notre ancien opéra français.

Outre Gluck et le Gounod de *Sapho* ou de *Polyeucte*, on ne saurait oublier sous ce rapport le Berlioz des *Troyens*, œuvre que Saint-Saëns admirait profondément. Mais si *Déjanire* se situe clairement dans la tradition de la tragédie lyrique française, les critiques d'avant-guerre ne pouvaient évidemment pas se rendre compte de sa modernité cachée. Sans aller jusqu'à risquer une comparaison avec l'*Antigone* (1927) d'Honegger, ne peut-on pas voir dans ce classicisme à contre-courant une anticipation du néo-classicisme des années vingt ?

---



Représentation de *Déjanire* à Béziers. Le ballet.  
*Le Monde illustré*, 3 septembre 1898.  
Bibliothèque nationale de France.

Performance of *Déjanire* at Béziers. The ballet.  
*Le Monde illustré*, 3 September 1898.  
Bibliothèque Nationale de France.