

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SAISON 2020 - 2021



samson et dalila

CAMILLE SAINT-SAËNS


**opéra national
du rhin** opéra d'europe

SAMSON ET DALILA / CAMILLE SAINT-SAËNS

Opéra en trois actes
Livret de Ferdinand Lemaire
Créé au Hoftheater de Weimar le 2 décembre 1877

[NOUVELLE PRODUCTION]

Direction musicale **Ariane Matiakh**
Mise en scène **Marie-Eve Signeyrole**
Collaboration aux mouvements **Julie Compans**
Décors et costumes **Fabien Teigné**
Lumières **Philippe Berthomé**
Conception vidéo **Marie-Eve Signeyrole**
Collaboration artistique à la vidéo **Laurent La Rosa**

Samson **Massimo Giordano**, ténor
Dalila **Katarina Bradić**, mezzo-soprano
Le Grand Prêtre **Jean-Sébastien Bou**, baryton
Abimélech **Patrick Bolleire**, basse
Un vieillard hébreu **Wojtek Smilek**, basse
Un messager philistin **Damian Arnold**, ténor
1^{er} Philistin **Néstor Galván**, ténor
2^e Philistin **Damien Gastl**, baryton-basse

Chœur de l'Opéra national du Rhin
Chef de chœur **Alessandro Zuppardo**
Orchestre symphonique de Mulhouse

STRASBOURG

Opéra

ve 16 octobre 20 h
ma 20 octobre 20 h
ve 23 octobre 20 h
di 25 octobre 15 h
me 28 octobre 20 h

MULHOUSE

La Filature

ve 6 novembre 20 h
di 8 novembre 15 h

Les confidences
de Samson et Dalila

STRASBOURG

Opéra, Salle Bastide
sa 10 octobre 13 h 30



En langue française,
surtitrages en français et en allemand

Durée approximative
2h15 entracte compris

Conseillé à partir de 12 ans

Contact: Hervé Petit
tél + 33 (0)3 68 98 75 23
courriel: jeunes@onr.fr

Opéra national du Rhin • 19 place Broglie
BP 80 320 • 67008 Strasbourg
operanationaldurhin.eu

ARGUMENT

Dans la province de Gaza, sur la place qui abrite le temple de Dagon, foi, passion et trahison jouent un trio mortifère.

Acte I

Sur les marches du temple de Dagon

Guidé par l'invincible et valeureux Samson, le peuple d'Israël prie son dieu de le libérer de l'emprise des Philistins. Intervient alors le satrape* Abimélech qui les fait taire par ses propos injurieux et haineux. Cette colère a pour conséquence de réveiller l'esprit vaillant de Samson. Le défiant, il le tue et invite ses camarades à le suivre dans la révolte.

Voilà les Hébreux libérés de leurs chaînes, ce qui fait sortir le Grand-Prêtre du dieu Dagon du temple pour réunir ses soldats. Mais ceux-ci, terrifiés par la puissance du héros Samson, s'enfuient, laissant le Philistin seul sur les marches, maudissant le peuple d'Israël. Toutefois, s'il n'est pas possible de combattre par les armes, le Grand-Prêtre peut bien user de ruses. Et c'est la belle Dalila qui se propose pour séduire Samson. Parée, elle passe les portes du temple entonnant une mélodie enivrante à laquelle le jeune homme tente de résister par la prière. Malgré la mise en garde d'un vieil Hébreu, il se laisse emporter par les charmes de la jeune femme et celle-ci s'en retourne triomphante sous le couvert du temple.

Acte II

Le duo passionné

Dalila, sereine, attend sagement que Samson la rejoigne, certaine qu'il finira par se laisser séduire. Le Grand-Prêtre de Dagon vient quérir son aide pour vaincre le héros et va jusqu'à lui proposer de l'argent. Mais loin de désirer une contrepartie matérielle, la prêtresse souhaite seulement que vengeance soit faite. Samson lui a résisté une fois dans le passé et cela, elle ne peut lui pardonner. Cette trahison sera sa revanche.

Samson, succombant aux charmes envoûtants de Dalila s'en vient auprès d'elle. Par ses mots, la belle prêtresse l'ensorcelle et, une fois celui-ci libéré de toute méfiance, elle l'implore de lui confier le secret de sa puissance en gage de sa sincérité à son égard. L'invincible héros cède à sa requête : il détient sa force de par sa chevelure. Cet aveu lui est fatal. Trahi dans la foulée, la jeune femme lui coupe les cheveux et le remet aux mains des Philistins.

Acte III

La réponse céleste

Emprisonné, les yeux crevés, Samson entend résonner les voix du peuple d'Israël. Effondré, il regrette sa trahison.

Au temple de Dagon, l'ambiance est à la fête, le vaillant guerrier y est amené en signe de victoire. Dans cette atmosphère légère et moqueuse, la voix de Samson s'élève en ultime prière. Il souhaite que son peuple garde sa liberté en échange de sa vie. Entendu par le dieu d'Israël, il retrouve momentanément sa force et fait s'écrouler le temple. Aucun n'en réchappe : ni lui, ni Dalila, ni le Grand-Prêtre et les Philistins, tous sont anéantis.

LES PERSONNAGES PRINCIPAUX ET LEURS RELATIONS

Samson • TÉNOR *

Juge hébreu doté d'une force surhumaine qu'il doit à sa chevelure, il pousse son peuple à la révolte. Il est à l'origine de la mort d'Abimélech, juge d'Israël, et de la colère du Grand-prêtre de Dagon, un dieu de l'agriculture important chez les Philistins. Dalila, Philistine sensuelle et sournoise, le séduit et le conduit à sa perte. Ignorant les avertissements d'un vieil Hébreu, il succombe aux charmes de la jeune femme et lui confie le secret de sa surpuissance : ses cheveux. Il est désormais à la portée des Philistins qui lui crèvent les yeux et l'emprisonnent. Dieu répond toutefois à ses dernières prières en lui restituant sa force pour un ultime moment. Il fait s'effondrer le temple, menant tous ses hôtes vers un destin funeste.

Dalila • MEZZO-SOPRANO *

Prêtresse philistine, de la vallée de Sorek en Israël. Pour se venger de Samson qui la repousse, elle décide de le séduire et de répondre à la requête du Grand-Prêtre : obtenir le secret de sa force. Une fois l'homme endormi, elle lui coupe sa chevelure et le livre aux Philistins. Samson parviendra à se venger de sa trahison, l'emportant avec lui dans la mort.

Grand-Prêtre de Dagon • BARYTON *

Grand prêtre philistin. Défait par Samson, il cherche à s'en venger. Il demande à la belle Dalila de le charmer afin de lever le voile sur le mystère qui entoure son invincibilité.

Abimélech • BARYTON *

Satrape*, sorte de gouverneur de Gaza. Philistin, il s'oppose aux Hébreux et entre en conflit avec Samson. Ce dernier le tue au cours d'un duel les opposant (Acte I).

Vieil Hébreu • BASSE *

Il prévient Samson du danger que peut représenter Dalila et tente de le ramener à la raison. En vain toutefois.

Un messager philistin • TÉNOR *

Apeuré par Samson, il incite les deux Philistins à s'enfuir avec lui à la fin de l'Acte I.

Premier Philistin • TÉNOR *

Avec son camarade, le Deuxième Philistin, ils tentent de défendre les intérêts de leur peuple. Mais devant la force de Samson, ils se sauvent.

Deuxième Philistin • BASSE *

Côte à côte avec le Premier Philistin, il cherche à soutenir son peuple mais fuit devant la puissance du juge hébreu.

À PROPOS...

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) COMPOSITEUR



Camille Saint-Saëns par Félix Tournachon dit Nadar

Élève de Camille-Mary Stamaty, le compositeur français fait ses débuts au piano à 2 ans et demi. Rapidement virtuose, il est recommandé auprès du professeur Pierre Maleden. À l'âge de 10 ans, il donne son premier récital composé des reprises d'œuvres classiques de grands compositeurs.

En grandissant, sa curiosité se porte aussi vers les sciences et la littérature. Dans cette mouvance, il est l'auteur, sous le nom de Phémios, de divers articles dans de journaux comme la *Renaissance littéraire et artistique*, la *Gazette musicale* et la *Revue bleue*. Il écrit également en 1876, à Bayreuth, pour les journaux *L'Estafette* et *Le Voltaire* (la série *Harmonie et mélodie*).

En 1848, il étudie l'orgue avec François Benoist au Conservatoire national de musique, obtient le premier Prix d'orgue, se perfectionne également dans la composition, l'accompagnement et le chant. Sa cantate *Ode à Sainte-Cécile* lui permet de remporter le premier Prix du concours de la Société Sainte-Cécile de Bordeaux.

À 18 ans, il compose sa première Symphonie en *mi bémol* puis sa symphonie *Urbs Roma* (1857) et obtient ainsi de nouveau le premier Prix au Concours organisé par la Société Sainte-Cécile. L'église de la Madeleine à Paris l'accueille comme organiste. Ses prouesses musicales retiennent l'attention d'un autre grand compositeur, Franz Liszt (1811-1886). Ce dernier le soutiendra plus tard dans la création de son opéra *Samson et Dalila* à Weimar qui enthousiasmera le public parisien en 1892.



Camille Saint-Saëns portrait en 1858

Cultivant des idées subversives, il se plaît à défendre des œuvres de Richard Wagner (1813-1883) – qu’il rencontre pour la mise en place de *Tannhäuser* en 1859 – et de Robert Schumann (1810-1856) œuvres jugées hérétiques face aux doctrines du Conservatoire. Il s’entoure, entre autres, d’artistes influents de son temps comme Georges Bizet, Hector Berlioz, Gioachino Rossini côté musique, mais aussi le peintre et dessinateur Gustave Doré.

Outre le temps consacré à sa passion, il accepte la charge de professeur de piano à l’École Niedermeyer en 1861, dans laquelle il enseigne 4 ans et où l’un de ses élèves n’est autre que le futur compositeur Gabriel Fauré (1845-1924). En 1871, son engagement patriotique le fait s’investir dans la fondation de la Société nationale de musique qui cherche à porter et stimuler les créations musicales françaises.

Sous l’impulsion du commanditaire Albert Linbon, il crée l’opéra *Le Timbre d’argent* et à la mémoire du mécène, mort en 1877, il compose son *Requiem* qui est donné à l’église Saint-Sulpice de Paris. Marié à Marie-Laure Truffot en 1875, deux fils naissent de cette union mais périssent rapidement engendrant la rupture du couple. À la mort de sa mère en 1888, après un voyage en Algérie, il rejoint le nord de la France pour s’établir à Dieppe où il écrit le recueil de poèmes *Rimes familiales*.

Ses multiples voyages lui donnent de la notoriété et de l’inspiration. Il parcourt l’Europe de l’Est, l’Asie mais aussi les États-Unis et l’Amérique Latine. Un séjour en Autriche lui fait écrire l’une de ses œuvres les plus notoires, le *Carnaval des animaux*. Au cours de concerts pour la Croix Rouge, il fait la connaissance de Tchaïkovski et improvise avec lui un événement notable : un ballet avec le pianiste Nikolai Rubinstein.

Enfin, le cinéma lui doit la musique du film *L’Assassinat du duc de Guise* en 1908. Il est alors le premier compositeur classique à faire profiter de son talent le monde du grand écran. Vers la fin de sa vie, il écrira beaucoup pour le théâtre et dans les journaux, dont les comédies *La Crampe des écrivains*, *Le Roi Apepi*, *Botriocéphale* ou encore la série d’articles *Germanophilie*.

En 1921, il fête ses 75 ans de carrière par un concert au Casino de Dieppe avant de retourner à Alger, ville devenue avec les années sa première demeure, et d’y mourir.

Œuvres de théâtre lyrique

- 1872, création de *La Princesse jaune*, livret de Louis Gallet
- 1877, création de *Samson et Dalila*, livret de Ferdinand Lemaire
- 1877, création du *Timbre d'argent*, livret de Jules Barbier et Michel Carré
- 1877, création d'*Étienne Marcel*, livret de Louis Gallet
- 1883, création d'*Henri VIII*, livret de Léonce Détroyat et Armand Silvestre
- 1887, création de *Proserpine*, livret de Louis Gallet
- 1890, création d'*Ascanio*, livret de Louis Gallet
- 1893, création de *Phryné*, livret de Lucien Augé de Lassus
- 1895, création de *Frédégonde*, livret de Louis Gallet
- 1904, création d'*Hélène*, livret de Camille Saint-Saëns
- 1911, création de *Déjanire*, livret de Louis Gallet

Poèmes symphoniques

- *Le Rouet d'Omphale*, créé en 1871
- *Phaéton*, créé en 1873
- *La Danse macabre*, créé en 1874
- *La Jeunesse d'Hercule*, créé en 1877



Camille Saint-Saëns Salle Gaveau à Paris en 1913

Deux librettistes importants pour Camille Saint-Saëns

Ferdinand Lemaire (1832-1879)

Essentiellement célèbre pour avoir écrit le livret de l'opéra *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, cet homme de lettres fut également le parolier de certaines des mélodies du compositeur dont la plus notoire à ce jour est *Souvenances* (1858).

Louis Gallet (1835-1898)

Né à Valence le 14 février 1835 et mort à Paris le 16 octobre 1898, il est un des librettistes réguliers des ouvrages de Saint-Saëns, mais aussi de ceux de Jules Massenet, Charles Gounod et Georges Bizet. Il est aussi auteur dramatique mais aussi de romans et des poésies.

AUTOUR DE L'ŒUVRE

Esquissée, remisee, retravaillée, impactée par l'Histoire, mais également entourée de bons esprits pleins d'avenants, *Samson et Dalila* a nécessité une longue gestation pleine de tergiversations notamment autour de sa dénomination, de tentatives de sabotage... avant, enfin, sa création française triomphale et sa carrière non moins couronnée de succès.

L'ouvrage sur le métier: façonnage et réception

Article «*Samson et Dalila ou le Temps perturbé: de la genèse à la création*» de M^r Yves Gérard. Extraits du programme de salle pour le *Samson et Dalila* donné par l'Opéra national du Rhin (saison 2002-2003 en version concertante).

Premiers travaux

Quelques lettres retrouvées du librettiste, Ferdinand Lemaire, employé à la Compagnie des Chemins de fer du Nord et poète à ses heures, prouvent, que c'est dans l'été de 1859, que germa dans l'esprit des deux amis l'idée d'écrire un oratorio. Selon le compositeur - et il n'y a pas lieu d'en douter - le sujet en aurait été suggéré par un amateur de musique, vieil ami de la famille Saint-Saëns. Il aurait évoqué un *Samson* auquel Voltaire avait travaillé de 1733 à 1736, établissant un livret proposé à Rameau qui ne termina jamais l'opéra, réutilisant les quelques fragments composés dans d'autres œuvres. Ces deux noms ne pouvaient que séduire Saint-Saëns. Dès sa plus jeune adolescence, il avait joué au piano certaines pièces pour clavecin de Rameau et dans les années 1890, il devait devenir l'éditeur général de la grande édition des œuvres complètes de ce musicien, chez Durand. Quant à Voltaire, la belle bibliothèque familiale rassemblée en partie par le couple de ses grand-oncle et grande-tante, les Masson, lui offrait l'occasion de découvrir son œuvre. D'un autre côté, une solide formation religieuse et les obligations d'organiste à la Madeleine, où il officiait depuis 1857, avaient imprégné Saint-Saëns d'une bonne connaissance des textes sacrés: ce fût la veine biblique qui l'emporta. Ferdinand Lemaire s'inspira du *Livre des Juges*, XII, 13-16 (Bible de Jérusalem), réduisant drastiquement les nombreuses péripéties de l'histoire de Samson [...].

Le 11 août 1859, le librettiste envoie au musicien le texte complet de ce qui sera le chœur initial du futur opéra «Dieu d'Israël, écoute la prière de tes enfants», Acte I scène 1. En envoyant le fragment, Ferdinand Lemaire précisait: «Voici une partie de la première partie de notre oratorio. [...] Une fois dans l'action, [...] il y a toujours un peu d'intérêt et pour me donner du cœur vous devriez, mon cher ami, commencer votre travail et venir me presser sur votre gilet de flanelle.» [...] Le manuscrit, à la Bibliothèque Nationale de France, indique que toute la scène était achevée le 26 septembre 1859. [...] Plus troublante est une autre lettre qui semble indiquer l'esquisse du second acte avant la réalisation du début du premier, légitimant ainsi ce que Saint-Saëns a toujours prétendu: qu'il avait commencé la composition de *Samson* par le second acte, mais en donnant alors une année bien antérieure, 1859, à celle communément admise, 1867. Lemaire renvoie de nouveaux vers à placer à la fin du duo entre le Grand-prêtre et Dalila, Acte II scène 2, en faisant des commentaires sur cette scène: «Je ne suis pas de ton avis. [...] Il n'y a rien de surprenant à faire dire au Grand-prêtre qu'il va relever le courage de ses soldats et préparer une attaque, une surprise, pour s'emparer de Samson dans le cas où il se

déroberait aux charmes de Dalila. D'après la Bible, plusieurs fois Samson fut attaqué par les Philistins en armes, espérant toujours le surprendre et le vaincre. Je n'en ai pas moins donné satisfaction à ton désir.» Et d'ajouter qu'il va s'occuper de «la première scène qui doit ouvrir le premier acte», ce qui nous renvoie à la lettre précédente d'août 1859. Serait-ce à cette époque que Saint-Saëns demanda l'inclusion d'un orage au deuxième acte?: «Savez-vous comment cette idée m'était venue? Un jour, en écoutant la scène d'orage dans *Otello* de Rossini. Mais alors je conçus un orage qui ne serait plus un hors-d'œuvre mais qui tiendrait à l'action et ferait corps avec elle.» L'idée fut conservée dans le prélude du second acte de *Samson* [...].

En tout cas, il semble que, passée cette flambée de composition achevée ou esquissée, les deux auteurs aient abandonné l'œuvre. Plus tard, soucieux de tester les réactions de quelques amis intimes, dont Anton Rubinstein, Saint-Saëns, avec trois chanteurs dont il ne se rappelait plus les noms, improvisa une soirée chez lui, 168 rue du faubourg Saint-Honoré: «Je le fis entendre [le second acte] chez moi devant un auditoire d'élite qui n'y comprit absolument rien. J'avais écrit les parties vocales seulement pour les chanteurs; tout le reste était dans ma tête, il n'y avait d'écrit que des fragments d'esquisse.» L'auditoire resta de glace. Une nouvelle tentative fut organisée, en août 1867, avec le peintre, et excellent ténor, Henri Regnault en Samson, Augusta Holmès en Dalila, et Romain Bussine en Grand-Prêtre. Tout semblait prêt, comme l'affirme Regnault au peintre Emmanuel Jadin: «C'est vendredi que nous jouons au grand théâtre du faubourg Saint-Honoré, le Grand Opéra de Samson. [...] Tu nous grimeras et tu nous donneras de bons conseils.» (26 août 1867). Malheureusement, et contrairement à l'opinion générale se portant garante de la soirée, l'exécution n'eût pas lieu: «Plus de Samson. Camille craint que cela ne le fatigue avant la cantate. Et, après, Bussine partant, la chose devient impossible. Tant pis! Nous aurions été splendides et Dalila surtout.» (26 août 1867). Saint-Saëns venait de remporter le concours musical pour l'Exposition universelle de 1867 à Paris, avec sa cantate *les Noces de Prométhée*: les répétitions accaparaient le compositeur. Indifférence et contretemps ne pouvaient que décourager une fois de plus les auteurs. C'est ce qui est arrivé; l'œuvre fut remisee.



Vue de l'exposition universelle de 1867

La rencontre avec Franz Liszt

Il fallut une nouvelle rencontre avec Franz Liszt, à Weimar, lors de la célébration du centenaire de la naissance de Beethoven, pour relancer l'idée de l'œuvre. Liszt et Saint-Saëns jouèrent une réduction pour piano à quatre mains du poème symphonique de Liszt, *Festklänge*, lors d'une brillante soirée chez la cantatrice Emilie Merian, le 29 mai 1870. La rencontre dut glisser sur l'état de *Samson* (alors dénommé *Dalila*) et, tous les commentateurs sont unanimes à suivre le témoignage de Saint-Saëns lui-même, Liszt, ne demandant rien à voir, n'exigeant rien, faisant une totale confiance au compositeur, le pria instamment de terminer son ouvrage en lui promettant sa création à Weimar. Peu après cette offre généreuse, les désastres de la guerre franco-prussienne de 1870 et les troubles de la Commune, en 1871, brisèrent une fois encore le temps de la composition, qui ne se retrouvera qu'à la fin de 1873, et toute l'année 1874, période capitale pour la progression de l'œuvre. Dès le 27 janvier 1874, Ferdinand Lemaire renvoie à Saint-Saëns de nouveaux vers « bien faibles, aussi faibles que ceux qu'ils doivent remplacer ; ils n'ont qu'un mérite ; ils peuvent, je crois, se chanter sans rien changer à ta musique... » Or il s'agit des vers pour le fameux air « Printemps qui commence », dans la scène finale de l'acte I auquel le compositeur avait donc retravaillé fin 1873.



Natif de Mulhouse, Charles Nicot est un des créateurs du rôle de Samson (1874)

Puis ce fut l'exécution du 2^e acte à Croissy (près de Bougival) sur un petit théâtre construit par un amateur dans sa propriété privée. Pauline Viardot a raconté la soirée du 20 août 1874, avec Auguez en Grand-prêtre, Nicot en Samson et elle-même en Dalila. Cette fois on avait osé un décor et des costumes : « Quand la toile s'est levée, évoque la cantatrice, et que Saint-Saëns m'a vue dans toutes mes parures orientales, il s'est arrêté [il était au piano] pour s'écrier : Ah ! Que c'est beau ! » Tourgueniev fut du même avis et, dans une lettre du 8 septembre 1874 à l'éditeur Hetzel, il nous laisse supposer qu'il dût y avoir une seconde représentation : « Voilà que votre fils vient ce soir à Croissy, à la représentation de *Dalila* du second acte, qui est une très belle chose comme musique et où Mme Viardot est véritablement très belle. »

La présence de Pauline Viardot n'est pas anodine. C'est pour elle que Saint-Saëns conçut le personnage de Dalila. Petit adolescent d'à peine quatorze ans (il était né le 9 octobre 1835), il l'avait rencontrée pour la

première fois le 2 mai 1849, dans un concert de charité organisé par l'épouse du dramaturge et librettiste le plus célèbre de l'époque, Eugène Scribe. Madame Viardot venait de triompher, le 16 avril 1849, dans le rôle de Fidès lors de la création du *Prophète* de Meyerbeer. [...] Cette fois, le jeune compositeur se retrouvait entouré de toutes ses admirations de jeunesse : Gluck, Berlioz et la cantatrice. L'idée, en 1859, de concevoir un oratorio pour M^{me} Viardot s'explique alors parfaitement. Malheureusement la qualité perdue de la voix ne permettait plus d'espérer, après 1874, une création du rôle de Dalila par Pauline Viardot. Et pourtant son apparition en courtisane chamarrée de bijoux orientalisants l'inscrit d'emblée dans la lignée des Salomé, Salammbô, Dalila et autres héroïnes troubles et troublantes peintes par Gustave Moreau à la même époque, que Saint-Saëns connut personnellement, tout autant que dans celle de ces femmes aux corps de lianes, tentatrices et vénéneuses qu'imaginèrent les décadents de la fin du XIX^e siècle tout comme des artistes d'Europe centrale aussi différents que Gustav Klimt ou Alfons Mucha.



Pauline Viardot une des créatrices du rôle de Dalila.

La création

Enfin l'année 1874 se terminait par la mise en route de l'acte III de *Samson* comme Saint-Saëns le rapporte à un ami, René Thorel : « En 1874, me sentant plus gravement atteint [dans ma santé], je suis allé passer le même mois [novembre] à Alger [à la Pointe Saint-Eugène et la Pointe Pescade] ; c'est alors que j'ai esquissé le troisième acte de *Samson et Dalila*. » L'achèvement de la partition, en gros, se fera, Bacchanale comprise, en janvier 1876. Comme dans toute partition lyrique, petites modifications, corrections, ajouts, transferts se concrétiseront au gré du figinage de la partition d'orchestre et des représentations à venir. Car si le temps morcelé de la composition était pratiquement terminé, celui de la création sur scène allait commencer.



Vengeance et mort de Samson. Gravure sur bois coloriée (1860)
Schnorr von Carolsfeld Julius (1794-1874)

Ce furent les exécutions fragmentaires en concert. Le 26 mars 1875, [l'orchestre (ndlr)] Colonne donnait le premier acte seulement. On ressortit les rengaines d'harmonies osées et d'absence de mélodies, ce qui était un comble ; simplement, les « grands airs » (celui des chœurs, de Samson et « Printemps qui commence ») ne s'annoncent pas bruyamment mais surgissent spontanément de la trame lyrique avec leur système d'écriture propre et différent l'un de l'autre. Le 26 mars 1880, dirigé cette fois par Saint-Saëns, l'orchestre Colonne récidiva, mais avec le troisième acte seulement. L'accueil fut plus favorable : il est vrai que, entre temps, la création de *Samson et Dalila*, promise par Liszt, avait eu lieu à Weimar, le 2 décembre 1877, dans une traduction allemande de Richard Pohl, suggéré par Liszt et déjà traducteur de Berlioz, avec des artistes peu connus hors du cercle du théâtre de la Cour. Seul, le chef Edouard Lassen était connu de Saint-Saëns bien isolé, en l'absence de tout journaliste français, et entouré seulement de quelques rares amis : son élève, Gabriel Fauré ; son éditeur, Auguste Durand ; son compagnon de la Société nationale de musique, fondée en 1871, le chanteur Romain Bussine, et un ami grand amateur de musique M. Clerc. La représentation terminée, le petit groupe

se contenta, à l'hôtel *Zum Erbprinzen*, de porter un toast à la gloire de Liszt. Mais le succès était là : les deux représentations qui avaient eu lieu, éclatantes, avec la présence de toute la famille grand-ducale à la première, avaient vu l'œuvre triompher auprès du public et des interprètes dans leur ensemble. Ce ne fut pourtant qu'un signal encore isolé. Saint-Saëns s'était donné beaucoup de mal pour mettre au point cette première production (il en gardera le souci de « contrôler » nombre de représentations futures). Il en fut tout de même récompensé en dirigeant son opéra à Hambourg, le 14 mars 1882, avec un très grand succès.

Une exécution, en oratorio, avait eu lieu, le 5 mai 1878, à Bruxelles, relançant le débat : *Samson*, opéra ou oratorio ? Tous les historiens, suivant d'ailleurs l'affirmation du compositeur, adoptèrent l'idée que le librettiste aurait, dès le départ, suggéré un opéra. Si l'on en juge par les fragments de correspondance évoqués, il était pourtant bien entré dans l'idée d'un oratorio. [...]

[...] il fallut attendre la folle entreprise du Théâtre des Arts de Rouen pour assister à la création en France de *Samson et Dalila*, le 3 mars 1890. Gabriel Marie, qui la dirigea, a conté comment une tentative de décentralisation lyrique proposa à Rouen de monter *Benvenuto Cellini* de Berlioz ou l'ouvrage de Saint-Saëns. La direction et le chef optèrent pour ce dernier et, convaincue de l'échec, la troupe, au milieu de quolibets de tous côtés, traîna les pieds pour apprendre l'œuvre et la monter. Dès le premier acte on réalisa tout à coup que le succès était assuré et le triomphe final fit que l'on redonna *Samson* quatorze fois de suite, chiffre pratiquement jamais atteint en province [...].

Gabriel Marie et Verdhurt, le directeur, se décidèrent à monter l'œuvre à Paris, ce qui se réalisa avec le même succès, le 31 octobre de cette même année 1890 à l'intérieur du théâtre de l'Eden à Paris [...]. D'autres projets malheureux de Verdhurt conduisirent l'Eden à la faillite. Si la carrière parisienne de *Samson* s'arrêtait subitement, les théâtres de province en France et quelques théâtres à l'étranger commencèrent à se jeter sur la partition tout au long de 1891, avant que l'Opéra de Paris songe enfin à prendre le relais.

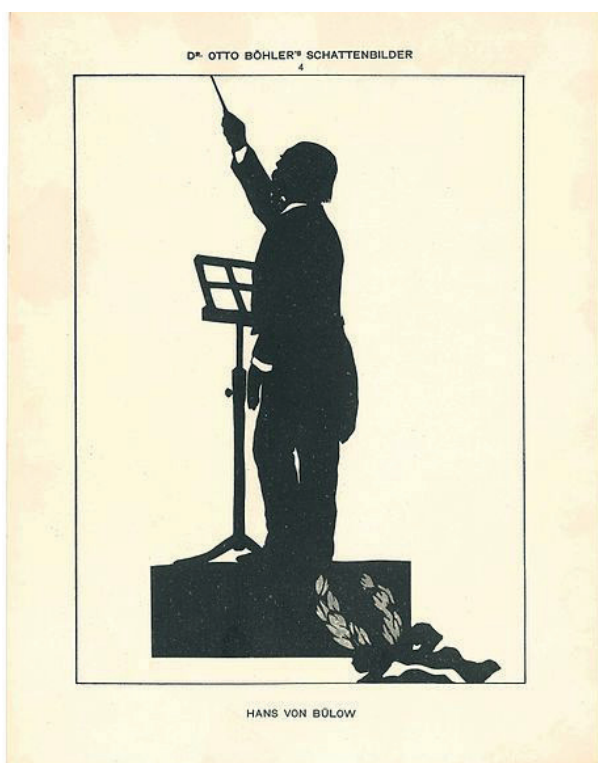
En pendant à la soirée grand-ducale de décembre 1877, la soirée du 23 novembre 1892, où officiait le président Carnot, fut un nouveau triomphe [...]. L'œuvre s'imposait définitivement comme opéra du répertoire, et se répandit très vite sur toutes les grandes scènes lyriques d'Europe, d'Amérique du Nord (à New York dès le 8 février 1895 après New Orleans le 24 janvier 1893) et d'Amérique du Sud : Saint-Saëns, à 81 ans, le dirigea encore à Rio de Janeiro et à Buenos Aires en 1916. Rien qu'à l'Opéra de Paris on fêta la 200^e représentation le 19 juin 1903 et l'on s'apprêtait à célébrer la 500^e au début de 1922, à peine trente ans après la création, lorsque Saint-Saëns mourut, en quelques heures, à Alger, le 16 décembre 1921. On approche aujourd'hui de la millième.

Les réactions de la presse

Le silence de la presse n'était plus de mise : elle s'empara de l'ouvrage de Saint-Saëns, relançant le débat sur « oratorio ou opéra » et critiquant le livret, non sans raison. Peu après la création parisienne, un ami du compositeur, Edmond Cottinet, homme de théâtre, s'exclamait : « L'émerveillement me reste. Quel chef d'œuvre ! Faut-il que vous soyez puissant pour l'avoir écrit sur un poème aussi mal torché ! » Cet auditeur amical évoque la discussion qui s'ouvrit dans la critique mais pas dans le public qui prêta peu d'attention à l'histoire bien connue, ou à la versification, banale. L'amateur d'opéra était séduit par les grands solos chantés par les héros (« Amour vient aider ma faiblesse », « Mon cœur s'ouvre à ta voix », l'air de la meule, en plus des airs déjà évoqués) ; les musiciens l'étaient, séduits, par la qualité des textures harmoniques et mélodiques mutuellement enrichies par l'inclusion de motifs conducteurs structurant la trame dramatique et symphonique, par le charme sonore dû aux choix

habiles des combinaisons instrumentales, par la force et l'élégance, alternées, de l'écriture musicale. Willy, le persifleur premier mari de Colette, reconnut la situation particulière du livret, dans sa chronique *L'ouvreuse du cirque d'été* de décembre 1892: «En fait de poème, celui de *Samson* est aussi mal bâti que possible, mais les situations y sont simples et claires, les sentiments très humains, et le musicien a été servi grandement par ces qualités essentielles. D'ailleurs, qu'on traite ou non cet opéra d'oratorio, une chose est certaine: la valeur énorme de la réalisation musicale.» Ces «qualités essentielles» ont été en effet bien exploitées par Saint-Saëns dans l'organisation même du drame, par une habile opposition entre états violents et paisibles sans que la tension générale – qui soutient l'histoire – ne cesse un seul instant. À l'acte I, la violence de la colère des Hébreux asservis, de l'emprise morale de Samson, de la rébellion libératoire de la tribu des enfants d'Israël opposée à la douceur «païenne» de Dalila et de ses suivantes. À l'acte II, le charme pénétrant de la sensualité de Dalila opposé, aux débuts, aux violences de l'orage, du trouble de l'héroïne, de l'inquiétude du grand-prêtre, finalement unis par la violence de la haine et, après le duo d'amour, à la violence, à la fin, du rapt de Samson par les soldats. À l'acte III, inverse de l'acte I, d'abord, par la mélancolie de la tristesse résignée et amère des Hébreux prisonniers, trahis par Samson, et par la douleur de ce dernier, opposés, en seconde partie, à la turbulence du peuple philistin et à la puissance irrésistible de la Foi provoquant la catastrophe finale. Paul Dukas, dans un long et bel article dans la *Revue hebdomadaire* de décembre 1892, voyait en *Samson et Dalila* une sorte de perfection de l'opéra français à la fin du XIX^e siècle. De fait, l'absence volontaire de système dramatique de la part de Saint-Saëns, l'a amené à fondre deux «références esthétiques» qui lui étaient proches: l'idée wagnérienne du drame et le souvenir de la tragédie lyrique française venue de Rameau.

Hans von Bülow, élève favori de Liszt, et premier époux de sa fille Cosima, sut bien situer la position du compositeur français vis-à-vis de l'esthétique allemande et de la lignée wagnérienne: «Cet ouvrage [*Samson*] est le meilleur opéra allemand [sic] et au sens wagnérien du mot, le drame musical le plus important qui ait vu le jour dans ces vingt dernières années. Saint-Saëns est le seul musicien contemporain qui ne se soit pas laissé égarer par les doctrines wagnériennes, mais qui en ait tiré un enseignement salutaire.» Paradoxalement, c'est peut-être vers l'esthétique de la tragédie lyrique française que Saint-Saëns a réorienté cette «origine» wagnérienne.



Hans von Bülow par Otto Böhler

Lorsque Voltaire déclare, dans son projet de 1733, qu'il veut faire « un beau spectacle, bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs, les actes courts [et qu'il] sera beau que deux actes se soutiennent sans jargon d'amourette », mais qu'il faudra peindre l'exaspération de l'amour, en maître absolu, on croit, voir, en filigrane l'organisation de l'œuvre de Saint-Saëns. Et lorsque Voltaire précise qu'il veut des chœurs et des divertissements, que ce sera un opéra « rempli de majesté, de spectacle, de terreur », et qu'il faut éviter la scène de la coupe de la chevelure, « une sottise sacrée en moins », il semble que Saint-Saëns, se substituant à Rameau qui ne sut, ne put ou ne voulut pas couler ses talents musicaux dans le moule d'un livret pertinemment organisé, ait comblé les ambitions de Voltaire, bien inconsciemment.

En 1892, en réponse à un article de la Tribune de Genève, de 1891, Saint-Saëns résumera sa position en disant : « Tous mes opéras ont été faits [il en a déjà écrit six lorsque *Samson*, imaginé dès 1859 a rejoint l'Opéra de Paris] d'après la même méthode qui consiste, en gros, à utiliser les procédés wagnériens qui sont assimilables à ma nature, tout en gardant sur bien des points ma façon de voir, et surtout mon style propre, autant qu'il est possible ! La couleur, le caractère différencient mes ouvrages. Si dans *Dalila* la couleur est plus brillante et le caractère plus intense, cela tient peut-être aux personnages principaux du drame qui ne sont pas seulement des rôles mais des types d'un relief exceptionnel. » Par delà le temps morcelé de la composition et le temps perturbé de la création de *Samson et Dalila*, c'est, en effet, le relief exceptionnel des deux héros qui, depuis plus de cent ans, a assuré le succès permanent de l'ouvrage auprès des chanteurs, des musiciens et du public. »

Yves Gérard est professeur honoraire du Conservatoire de Paris. Auteur du catalogue général de l'œuvre de Boccherini, il participe à l'édition de la correspondance et de la critique musicale de Berlioz. Il est l'auteur d'une anthologie d'articles de Saint-Saëns.

La France de *Samson et Dalila*

Extrait de l'article « *Comment Samson finit par trouver sa voie* » de Marc Dumont. Extraits du programme de salle pour le *Samson et Dalila* donné par l'Opéra national du Rhin (saison 2002-2003 en version concertante).

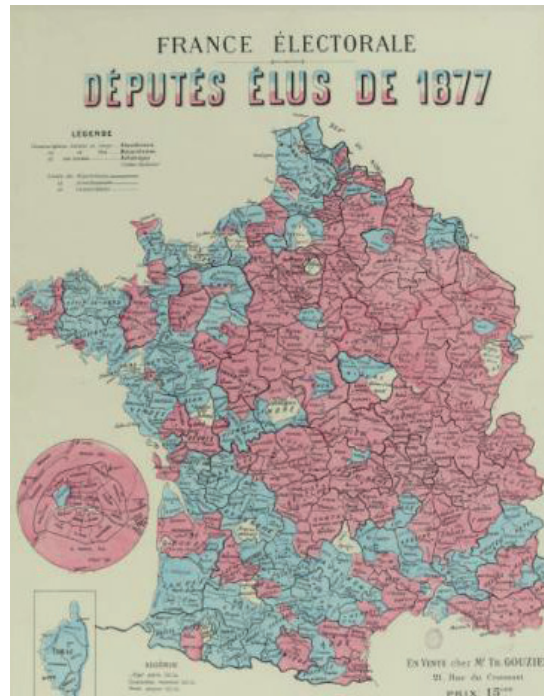
Un contexte marquant

Ce contexte musical s'inscrit bien sûr dans les brûlures d'une Histoire agitée. Entre la création allemande de 1877 et la première à l'Opéra de Paris en 1892, quinze années marquées par des luttes, des enjeux dont certains entrent en résonance avec le succès français de l'œuvre.

Les souvenirs du Second Empire inconséquent et d'un certain Paris insouciant restaient présents et souvent associés à ceux d'une Babylone moderne. Comme si l'effondrement de Sedan trouvait un écho dans l'effondrement des colonnes du Temple. Comme si la jouissance d'une certaine société avait alors provoqué l'affaiblissement puis la chute d'une civilisation affaiblie. Les blessures de la Commune de 1871 étaient encore à vif ; les femmes y avaient tenu un rôle important, montrant parfois une force qui pouvait en remontrer aux hommes.

La France se déchirait sur des questions touchant aux caractères d'une République non assurée, enjeu entre les forces politiques. D'autant que cette année 1877 voyait éclater la grave crise entre le Président Mac Mahon et les Républicains emmenés par Gambetta. La campagne électorale fut

violente en vue des élections d'octobre. La laïcité était un des enjeux. Monter alors un nouveau sujet biblique, particulièrement celui-ci, sur une scène d'Opéra pouvait dissuader plus d'un directeur. Quelques années plus tard, le conflit autour de la laïcité ne cesse de s'aiguïser. Et un élément nouveau est intervenu dans la vie politique : la publication en 1886 du livre d'Edouard Drumont *La France juive*, le best-seller français de cette époque (deux cents éditions !), avec *La Vie de Jésus* d'Ernest Renan.



Ce climat d'antisémitisme est indissociable d'une époque où éclate bientôt - en 1894 - l'Affaire Dreyfus. Ce contexte n'est pas sans se refléter dans le succès de *Samson*. Si le nazir est bien un héros juif, de nombreux écrits catholiques rappellent que Saint-Augustin - repris par l'iconographie médiévale - fut le premier à voir dans Samson un précurseur du Christ, en comparant l'annonce de sa naissance par un ange - comme Isaac et Jean-Baptiste également - ainsi que sa mort réinterprétée sous forme de sacrifice. En 1852, dans son *Dictionnaire de Théologie*, l'Abbé Bergier écrivait encore : «Samson est une noble figure du chrétien qui peut tout en celui qui le fortifie, qui est faible comme le reste des hommes quand il perd la grâce et vit séparé de Dieu.»

Il avait donc fallu attendre quinze ans après la création pour que l'ouvrage s'inscrive au programme de l'Opéra de Paris. Quinze longues années. Décidément, nul n'est prophète en son pays, pas même l'un des créateurs de la Société nationale de Musique, le promoteur tous azimuts de l'Ars Gallica...



Parmi les faits notoires, on signale une grave épidémie de diphtérie. Sous l'impulsion des Allemands, les transports publics se développent ; l'extension du cadre urbain ainsi que l'essor des banlieues sont rendus possibles grâce à des entreprises d'omnibus. Après des pourparlers laborieux une société anonyme, la Strassburger Pferde-Eisenbahngesellschaft tient sa première assemblée le 5 avril 1877. Deux ans plus tard, les premiers tramways circulent dans la ville. C'est aussi l'année de la création des *Neueste Nachrichten*, ancêtre des *Dernières Nouvelles d'Alsace*, mais aussi de *La revue alsacienne de Nancy* de Seinguerlet (1877 - 1890). C'est aussi l'année de la mort du célèbre peintre G. Brion. On signalera aussi la parution de : *D'Elsaesser Schatzkäster* de Louis Ad. Stœber.

1877 *Les Dernières Nouvelles* (d'Alsace) sont nées

Sur le plan musical, les années 1870 sont assez riches : en 1873 est monté le *Requiem* de Brahms, en 1876, *L'Enfance du Christ* de Berlioz, en 1878, Saint-Saëns vient diriger sa *Jeunesse d'Hercule* ; en 1900, *La Damnation de Faust* de Berlioz a un grand retentissement. 1870 a été un grand déchirement dans le domaine musical comme dans les autres. La société se replie sur elle-même, le programme des concerts est épluché par la police et doit comporter autant de morceaux allemands que français...



Le Théâtre municipal, actuel Opéra de Strasbourg incendié en 1870 après le siège de Strasbourg par les Prussiens



Dessin d'Émile Schweitzer pour le *Strasbourg historique et pittoresque depuis son origine jusqu'en 1870* de Adolphe Seyboth, 1894. Une fête durant le Second Empire, devant l'Opéra de Strasbourg...

1877 ANNÉE DE LA CRÉATION

Histoire et Politique

France: le 16 mai, le Président Mac-Mahon renvoie Jules Simon. En juin, dissolution de la Chambre. Le 3 septembre, mort d'Adolphe Thiers. Le 14 octobre, élections républicaines. Les Républicains gardent la majorité. Le 10 novembre, démission de De Broglie.

Victoria, impératrice des Indes.



Angleterre: les anglais détournent des arbres à caoutchouc du Brésil, mettant ainsi fin au monopole brésilien.

Turquie: guerre prusso-turque

Afrique: en Afrique du Sud, annexion du Transvaal par les Anglais, provoquant un premier affrontement entre les Boers, dont Paul Kruger anime la résistance. Le Transvaal recouvrera son indépendance en 1881.

Amériques: élection du républicain Rutherford B. Hayes à la présidence des États-Unis; cette élection marque la fin de la Reconstruction.

Interdiction du Ku - Klux - Klan.

Chine: grande famine.

Japon: la dernière révolte des samouraïs contre la modernisation du pays est écrasée à Kagoshima.

Sciences, techniques et découvertes

Invention simultanément par Charles Cros (par ailleurs poète) et Edison du phonographe et du microphone.

Usagers des 1^{er} phonographes
C. Cros



Thomas Edison
et son phonographe



Constantin-Louis Senlecq: procédé théorique de la télévision.

Herschel prend pour la première fois des empreintes digitales.

Herbert Spencer: principes de sociologie.

Ludwig Boltzmann: création de la mécanique statistique et exprime l'entropie en termes de probabilités.

Découverte de deux satellites de Mars par A. Hall.

Ch. Frieder et J. M. Crafts: découverte d'un procédé général de synthèse organique, permettant la soudure de chaînes latérales au noyau benzénique.

Installation de la Société alsacienne de construction mécanique à Belfort.

Installation par Arsène Saupiquet d'importantes conserveries à Nantes.

Architecture

Henry Hobson vient d'achever la **Trinity Church de Boston** qui fait date dans l'évolution de l'architecture américaine.

À Milan, inauguration de la **galerie Victor-Emmanuel II**, endeuillée par la mort de l'architecte, Giuseppe Mengoni, qui fit une chute de 40 mètres du haut d'un échafaudage où il inspectait les ornements, la veille de l'inauguration.

Fondation de la Société des architectes diplômés du gouvernement, l'organisation la plus importante de cette profession jusqu'à la création de l'Ordre des architectes (octobre 1940).

Philosophie, idées et religions

Lewis Henry Morgan : *La société archaïque*.

Ernest Renan : *Les Évangiles*.

Eduard Hartmann : *Philosophie de l'inconscient*.

Antoine-Augustin Cournot : revue sommaire des doctrines économiques.

Le Convent du Grand Orient supprime l'obligation de croire au « Grand architecte de l'univers ».

Littérature



Publicité pour *Pinocchio*

Carlo Collodi : *Les aventures de Pinocchio*.

G. Bruno (pseudonyme de Augustine Fouillée) : Le tour de France par deux enfants (qui raconte l'histoire de deux enfants qui quittent Phalsbourg en 1871, pour fuir l'occupation allemande ; succès colossal).

Giosuè Carducci : *Odes barbares*.

Alphonse Daudet : *Le Nabab*.

Gustave Flaubert : *Trois contes*.

Edmond de Goncourt : *La fille Elisa*.

Victor Hugo : *L'art d'être grand père*, *Histoire d'un crime*, *La légende des siècles* (2^e série).

Keller : *Roméo et Juliette au village*.

Frédéric Mistral : *Calendal*.

Léon Tolstoï : *Anna Karénine*.

Verdaguer : *L'Atlantide* (en Catalan).

Emile Zola : grand succès de *L'assommoir*, édité en 1876



Illustration pour *L'assommoir* (Emile Zola)

Fondation de La plume.

Naissance de **Hermann Hesse**.

Théâtre

Reprise de *Hernani*, avec Sarah Bernhardt, c'est un triomphe.

Sarah Bernhardt en Doña Sol dans *Hernani*



La clé de Labiche est un échec et il cesse d'écrire pour le théâtre.

Danse

Marius Petipa: *La bayadère* triomphe à Saint-Pétersbourg.

Piotr Ilitch Tchaïkovski: *Le lac des cygnes*.



Maquette de décor pour l'Acte II du *Lac des cygnes*

Musique

Alexandre Borodine: *2^e symphonie* «épique».

Johannes Brahms: *2^e symphonie*.

Emmanuel Chabrier: *L'étoile*.

Antonin Dvořák: *Stabat Mater*.

Gabriel Fauré: *1^{ère} sonate pour violon et piano*.

Jules Massenet: *Le roi de Lahore*.

Modest Moussorgski: *Chants et danses de la mort*.

Robert Planquette: *Les cloches de Corneville*.

Franz Schubert: *2^e symphonie*

Piotr Ilitch Tchaïkovski: *Francesca da Rimini*,
Concerto pour violon.

Audition intégrale, au Concert Colonne, de *La damnation de Faust* de Berlioz.

Richard Wagner compose *Parsifal* et première audition privée de l'opéra à Heidelberg. Première viennoise de *Die Walküre*. Première américaine à New York du *Fliegende Holländer*. Il est reçu à Windsor par la reine Victoria.

Inauguration du Festival de Salzbourg.

Peinture

Gustave Caillebotte: Le pont de l'Europe.

Paul Cézanne: autoportrait au chapeau de paille;
Madame Cézanne dans un fauteuil rouge.

Autoportrait au chapeau de paille, Paul Cézanne



Walter Crane: naissance de Vénus.

L'absinthe, Edgar Degas



Wilhelm Leibl: portrait de la comtesse Rosine von Treuberg.

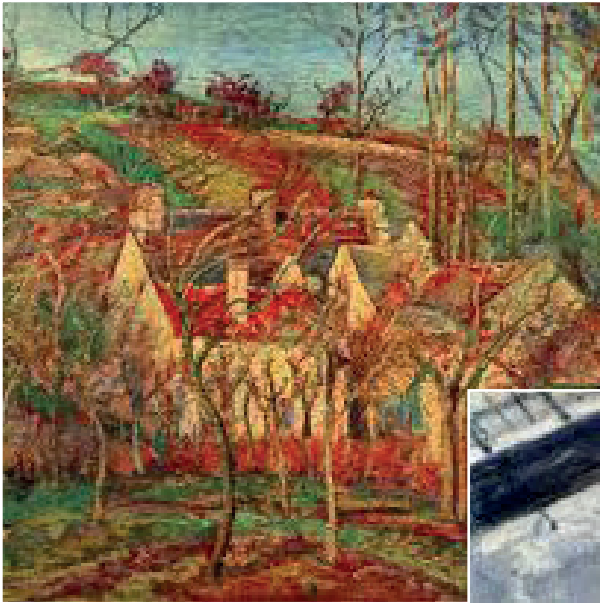
Frederick Leighton: Athlète luttant avec un python.

Édouard Manet: Nana

Nana, Edouard Manet



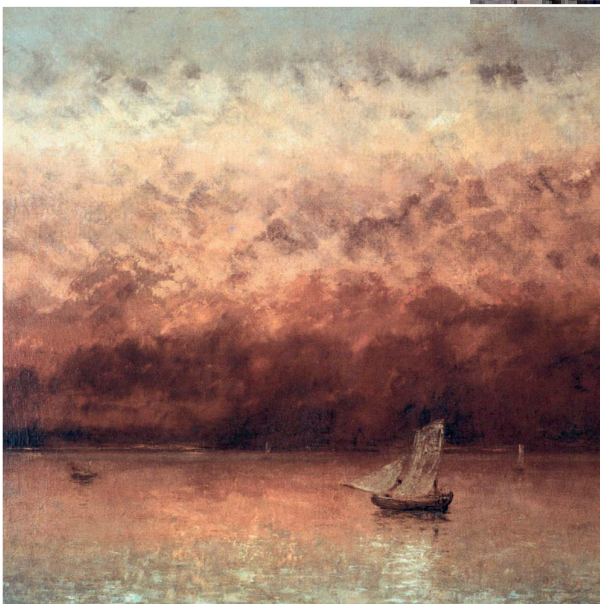
Claude Monet: *Les dindons blancs* et début de la série des Gare Saint-Lazare et étude systématique de la lumière.



Les toits rouges, Camille Pissarro



La Gare Saint-Lazare, Claude Monet



*Coucher de soleil sur le
Lac de Genève, Gustave Courbet (1876)*

Camille Pissarro: *Les toits rouges, coin de village ; L'arbre en fleur.*

Auguste Rodin: *L'homme qui marche, L'âge d'airain.*

Schilling: Monument national Germania.
Mort de Gustave Courbet.

LA PRODUCTION



ARIANE MATIAKH

DIRECTION MUSICALE

Après des études dans la classe de Leopold Hager à Vienne et des masterclasses menées par Seiji Ozawa, elle est Révélation aux Victoires de la musique classique 2009 ainsi que lauréate du concours Donatella Flick 2008 à Londres. Elle a acquis ses premières expériences dans le domaine de l'opéra en tant que cheffe assistante de l'Opéra Orchestre de Montpellier avec James Conlon, Armin Jordan, Emmanuel Krivine et Alain Altinoglu. Elle est ensuite engagée au Komische Oper Berlin, à l'Opéra royal de Stockholm, puis à Amsterdam, Göteborg, Graz, Nice, Strasbourg et Halle. Elle est invitée pour diriger des formations musicales de premier plan, entre autres l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre Philharmonique de Hambourg à l'Elbphilharmonie, les Orchestres Symphoniques des Radios de Berlin, Cologne et Leipzig, l'Orchestre Philharmonique de Dresde, la Staatskapelle Halle, l'Orchestre du Capitole de Toulouse et l'Orchestre philharmonique de Strasbourg. En 2019/20 elle est invitée au Royal Opera House Covent Garden de Londres pour diriger *La Bohème* et au Norske Opera à Oslo pour *Carmen*. En 2020/21, elle fera ses débuts à l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Hesse, l'Orchestre Symphonique de Bâle et à l'Orchestre Symphonique de Bamberg. À l'OnR, elle a dirigé *Don Pasquale* avec l'Opéra Studio, *Giselle* avec le Ballet et *Werther* en 2018.



MARIE-EVE SIGNEYROLE

MISE EN SCÈNE

Licenciée ès Lettres Modernes à la Sorbonne, et titulaire d'un master de cinéma, elle réalise ses premiers films et poursuit un parcours à deux voies : réalisatrice et auteure-metteuse en scène. En 2012, elle signe sa première mise en scène d'opéra *La Petite Renarde rusée* de Janacek à l'Opéra de Montpellier. Elle est auteure et metteuse en scène du spectacle musicale alternatif *la Soupe Pop* à Montpellier et du spectacle musical *14+18* à l'Opéra national de Paris, pour « Dix mois d'école et d'opéra » en co-production avec l'Opéra national de Lorraine, Montpellier et Reims. Elle participe à l'Académie Européenne de Musique du Festival d'Aix-en-Provence en tant qu'auteure et metteuse en scène et développe son projet d'opéra contemporain *Vanilla Pudding*. En 2015, elle met en scène *Le Monstre du labyrinthe* de Jonathan Dove sous la direction de Sir Simon Rattle, au Festival d'Aix-en-Provence, repris à Lille, Montpellier et Lisbonne. Ses productions récentes comptent notamment *La Damnation de Faust* de Berlioz à Hanovre, *Nabucco* à Lille et Dijon, *Ronja Räubertochter* à Zurich, *Carmen* à Riga, *Il tabarro* et *Royal Palace*, *La notte di un nevrastenico* et *Gianni Schicchi* à Montpellier, *Owen Wingrave* à Nancy, *Eugène Onéguine* à Limoges. La saison dernière elle a mis en scène *Le Monstre du labyrinthe* à Amsterdam, signé le livret et mis en scène *Baby Doll* sur des musiques de Beethoven pour l'Orchestre de chambre de Paris en coproduction avec l'Auditorium de Lyon, l'Arsenal de Metz, l'Opéra de Montpellier et la Fondation Gulbenkian. À l'OnR elle a mis en scène *Cendrillon* de Wolf Ferrari à l'Opéra Studio et *Don Giovanni* en 2019.

ELEMENTS D'ANALYSE



Samson boit à la mâchoire d'âne, G.B. Langetti, entre 1650 et 1660, Galleria dell'Accademia de Florence

Samson : Figures d'un héros

L'histoire de Samson, racontée dans l'*Ancien Testament* (Livre des Juges, chap. 13 à 16), aurait eu lieu au XII^e siècle avant Jésus-Christ. Selon la Bible, Samson aurait été désigné par Dieu pour sauver le peuple hébreux persécuté par les Philistins, et devenir un «juge d'Israël», c'est-à-dire un chef de tribu assurant un rôle politique mais aussi religieux. Afin qu'il mène à bien sa mission politique et religieuse, Dieu (ou Yahvé) dote Samson d'une force prodigieuse contenue dans sa chevelure. C'est grâce à ce pouvoir que Samson, pendant de longues années, mène la guerre contre les Philistins et devient un Juge d'Israël. Mais sa renommée héroïque ne l'empêche pas de céder au charme de Dalila, qui lui soutire le secret de sa force, le livre aux Philistins et le mène ainsi à la mort. Si Saint-Saëns ne raconte que ce dernier épisode, la vie de Samson recèle d'exploits et de péripéties dont certains annoncent déjà la rencontre d'avec la fatale Dalila.

Naissance et premier exploit de Samson

Le chapitre 13 du *Livre des Juges* raconte comment un ange serait descendu sur Terre pour annoncer la naissance de Samson à sa mère : deux miracles en un, puisque cette femme était stérile. À sa naissance, Dieu fait don à l'enfant d'une force surhumaine, liée par un lien sacré à sa chevelure.

Le mythe nous invite en filigranes à voir en Samson un nazir*. Le naziréat correspond à une très vieille pratique de la religion juive que nous ne connaissons plus que par les récits bibliques, la recherche historique et l'archéologie. Le nazir était élevé dans la pratique des armes et redoublait sa pratique

religieuse de deux interdictions majeures : celle de boire de l'alcool, et celle de se couper les cheveux. La chevelure joue quoi qu'il en soit un rôle important dans le mythe de Samson, puisqu'elle lui procure la force physique qui lui permettra, à maintes reprises, de vaincre les Philistins. Ces derniers sont pourtant absents du premier – et du plus célèbre – exploit de Samson.

Le chapitre 14 des Juges raconte que, jeune homme, Samson se met en route, accompagné de ses parents, pour aller demander la main d'une jeune fille : c'est alors qu'un lion surgit des vignes avoisinantes et se jette sur notre héros, qui, le saisissant par les mâchoires, le déchire en deux...

Samson, sacré sensuel

Comme nombre de héros bibliques, Samson est doté de défauts humains, trop humains. Notre Juge est belliqueux et colérique, mais aussi joli-cœur, et ces traits de caractère le desservent autant qu'ils le servent dans sa guerre contre les Philistins. Car si c'est par la séduction et les armes que Samson entre en guerre, c'est charmé par la belle Dalila qu'il perdra sa dernière bataille.

Portrait de Samson en mante-religieuse

Après l'épisode du combat contre le lion, notre galant Samson s'apprête à se marier avec une Philistine, ce qui semble quelque peu embarrassant pour un héros du peuple juif... Mais le narrateur biblique ne tarde pas à expliquer au lecteur interdit les raisons des fiançailles de Samson et de la jeune Philistine : c'est, en fait, une stratégie guerrière (« Son père et sa mère ne savaient pas que le Seigneur inspirait ce choix et qu'il cherchait une occasion de conflit avec les Philistins qui, en ce temps-là, dominaient Israël. »). Le narrateur motive ainsi l'amour que Samson éprouve pour la jeune Philistine par une logique autre que celle du désir amoureux : la vengeance. Les noces seraient alors un champ de bataille comme un autre. Le lecteur doit-il croire le narrateur biblique ? Samson n'agirait-il pas en fait, au détriment de sa religion, motivé par un amour sans arrière-pensée politique ? Quoi qu'il en soit, c'est bien par le mariage que Samson entre en guerre...

Lors des noces, racontées dans le chapitre 14 des Juges, Samson propose une énigme à ses invités et leur promet des vêtements s'ils en trouvent la réponse. Mais sa promesse, qui a réussi à lui arracher la réponse, la répète aux convives, lesquels s'empressent de narguer Samson en la lui récitant en chœur. Enervé, Samson s'en va alors tuer trente Philistins, récupère leurs habits et les donne à ses invités. Puis, de rage, il repousse celle qui devait être sa femme et la donne à un de ses amis. Mais, après avoir donné son épouse à un autre, Samson change vite d'avis, et décide d'aller la rechercher (chap. 15). Il se voit alors opposer un refus par le père. Furieux, Samson attache trois cents renards deux par deux et accroche des torches à leur queue. Il les lâche ensuite dans les champs des Philistins, ce qui détruit leurs récoltes. Ces derniers se vengent sur la jeune épousée et son père en les faisant brûler vifs. Pendant ce temps, Samson observe cette petite guerre civile de loin, caché dans une grotte. Il est vite retrouvé par des alliés des Philistins, qui cherchent à le capturer. S'engage alors un combat homérique, durant lequel Samson tue mille Philistins à l'aide d'une mâchoire d'âne.

C'est à la suite de cet exploit que Samson devient Juge d'Israël pendant vingt ans. Par la suite, le Livre 16 des Juges nous révèle une nouvelle aventure amoureuse (une prostituée) et nous apprend un nouvel exploit dans lequel Samson vole les portes de la ville de Gaza et va les déposer au sommet d'une montagne. Surgit alors Dalila...



Samson et Dalila Peter Paul Rubens [1577-1640]

Don Giovanni contre Dalila

L'épisode des noces ratées, avec son motif du secret et de la trahison féminine, annonçait déjà la rencontre avec une autre Philistine, la charmante Dalila. Pourtant, la stratégie séductrice et guerrière de Samson ne porte plus de fruits : notre héros a trouvé son maître en la matière, en la personne de Dalila.

Le chapitre 16 du Livre des Juges s'étend abondamment sur les échanges qui précèdent la révélation du secret de Samson, contrairement au livret qui ne fait que les évoquer par la bouche de Dalila. En voici la transcription :

Dalila dit à Samson : « Révèle-moi donc pourquoi ta force est si grande et comment tu devrais être lié pour te réduire à l'impuissance. » Samson lui dit : « Si on me liait avec sept cordes d'arc fraîches qui n'ont pas été séchées, je deviendrais faible et je serais pareil à n'importe quel homme. » Les tyrans des Philistins lui firent apporter sept cordes d'arc fraîches qui n'avaient pas été séchées et Dalila le lia avec ces cordes. L'embuscade était en place dans sa chambre et elle lui lança : « Les Philistins sur toi, Samson. » Celui-ci rompit les cordes d'arc comme se rompt le cordon d'étoupe lorsqu'il sent le feu. Mais on ne découvrit pas le secret de sa force.

Dalila dit alors à Samson : « Tu t'es joué de moi et tu m'as dit des mensonges. Maintenant révèle-moi donc comment tu devrais être lié. » Il lui dit : « Si on me liait fortement avec des cordes neuves avec lesquelles n'a été fait aucun travail, je deviendrais faible et je serais pareil à n'importe quel homme. » Dalila prit des cordes neuves dont elle le lia, puis elle lui lança : « Les Philistins sur toi, Samson. » L'embuscade était en place dans la chambre

mais il rompit les cordes qu'il avait aux bras comme si c'était du fil. Dalila dit à Samson : «Jusqu'ici tu t'es joué de moi et tu m'as dit des mensonges. Révèle-moi donc comment tu devrais être lié.» Samson lui dit : «Si tu tissais sept tresses de ma chevelure avec la chaîne d'un tissu et si tu les comprimais avec un peigne de tisserand, alors je deviendrais faible et je serais pareil à n'importe quel homme.» Elle l'endormit, tissa sept tresses de sa chevelure avec la chaîne, les comprima avec le peigne, puis elle lança : «Les Philistins sur toi, Samson.» Il s'éveilla de son sommeil et il arracha le peigne, le métier et la chaîne. Dalila lui dit : «Comment peux-tu dire : «je t'aime», alors que ton cœur n'est pas avec moi. Voilà trois fois que tu te joues de moi et tu ne m'as pas révélé pourquoi ta force est si grande.» Or, comme tous les jours elle le harcelait par ses paroles et l'importunait, Samson, excédé à en mourir, lui ouvrit tout son cœur et lui dit :

«Le rasoir n'a jamais passé sur ma tête, car je suis consacré à Dieu, depuis le sein de ma mère. Si j'étais rasé, alors ma force se retirerait loin de moi, je deviendrais faible et je serais pareil aux autres hommes.»

Dalila vit qu'il lui avait ouvert tout son cœur et elle envoya appeler les tyrans des Philistins en leur disant : «Montez cette fois car il m'a ouvert tout son cœur.» Les tyrans des Philistins montèrent chez elle et ils avaient l'argent en main.

Elle endormit Samson sur ses genoux et elle appela un homme qui rasa les sept tresses de sa chevelure ; alors il commença à faiblir et sa force se retira loin de lui. Dalila lui dit : «Les Philistins sur toi, Samson.» Il s'éveilla de son sommeil et dit : «J'en sortirai comme les autres fois et je me dégagerai», mais il ne savait pas que le Seigneur s'était retiré loin du lui. Les Philistins le saisirent et lui crevèrent les yeux ; ils le firent descendre à Gaza et le lièrent avec une double chaîne de bronze.



Samson et Dalila. Gravure. Gustave Doré env. 1860
Saint-Saëns s'était lié d'amitié avec Gustave Doré.

Ces échanges, qui mènent doucement au point d'orgue de la trahison, frappent le lecteur par les affects qui y transparaissent. Orgueil, désir, désir de mort, tout se mêle dans le lit de Dalila.

Sûr de sa force, persuadé que quoi qu'il arrive, il s'en sortira toujours, Samson semble prendre part avec plaisir au jeu dangereux que lui propose la Philistine. Impossible en effet qu'il ne voit pas la roublardise qui transparaît dans l'exhaustivité des questions et dans leurs répétitions. Le seul égarement qu'on peut imputer à notre héros est, au terme de ce jeu psychologique et sensuel, d'avoir cédé et révéler son secret. Si c'est par épuisement moral que le narrateur biblique motive cet abandon (« Samson, excédé à en mourir, lui ouvrit tout son cœur ») nous pouvons en effet présumer que l'hybris (la confiance disproportionnée que Samson a en lui et dans le soutien de Dieu) n'y est pas étrangère, comme en témoigne sa première réflexion à son réveil : « J'en sortirai comme les autres fois et je me dégagerai ». Mais est-ce bien un égarement que cette révélation ? Samson ne cherche-t-il pas à trouver les limites de sa force, lui qui, jusque-là, était resté invaincu ? Que Samson soit le meurtrier de Samson, ou qu'il ne le soit pas, c'est en tout cas dans la grande toile que Dalila a tissée que ce dernier combat a lieu.

Car, cette fois, Samson succombe. Capturé par les Philistins, qui lui crèvent les yeux, notre héros est enchaîné à une meule dans les prisons de Gaza. Il n'en ressort que pour servir de bouffon aux Philistins réunis le temps d'une cérémonie dans le Temple de leur dieu Dagon. C'est alors que, profitant de la force que la repousse de ses cheveux lui a conférée, Samson adresse une prière à Dieu et, poussant jusqu'à la chute les piliers du bâtiment, mène à la mort, à ses côtés, trois mille Philistins. Cet exploit sera le tout dernier de Samson.

Samson : le mythe



Dalila coupant les cheveux de Samson
Bibliothèque municipale de Lyon

Les origines païennes du mythe de Samson

Les origines païennes du mythe de Samson

Le personnage de Samson s'est façonné au cours du temps, par les apports des mythes, des contes et de l'Histoire.

Les éléments du récit que sont le lion, la chevelure et la force amènent à rapprocher le mythe de Samson du mythe universel du soleil personnifié, dont Hélios et Apollon sont, dans la culture gréco-latine, l'exemple le plus manifeste. De même, Samson évoque par de multiples aspects le héros grec Hercule. Comme ce terrible guerrier, Samson est doté d'une force exceptionnelle. Comme lui, l'un de ses plus célèbres exploits le voit combattre et tuer un lion. Souvenons-nous que les mythes grecs racontent qu'Hercule aurait vaincu le terrible lion de Némée en l'étouffant.

Mais d'autres motifs mythiques et folkloriques imprègnent le personnage de Samson. Ainsi, l'idée du pouvoir, chez Samson : sa force, contenu dans un objet ou une partie du corps, en l'occurrence ses cheveux, est un motif que l'on retrouve fréquemment dans la mythologie et les contes. À la suite du grand ethnographe James Frazer, les spécialistes des mythes et des contes qualifient ce motif d'« External soul », le pouvoir voire la vie du personnage lui étant extérieur. Un exemple parmi d'autres : le méchant Kochtchéï, personnage récurrent des contes russes, ne peut être tué. Sa mort est en effet cachée dans un œuf, lequel est caché dans une cane, laquelle est cachée dans un lièvre, qui est dans un coffre, dans un arbre, sur une île... Kochtchéï veille jalousement sur cet œuf qui, intact, lui garantit l'immortalité. Mais plusieurs contes russes dans lequel il apparaît le voient céder, comme Samson, à l'insistance d'une femme, et révéler son fatal secret... La mythologie grecque nous offre d'autres exemples, dont certains ressemblent beaucoup au mythe de Samson. Ainsi en va-t-il de l'histoire du roi Nisos. Légendaire roi de Magare, Nisos porte dans sa tignasse un cheveu magique qui assure la protection de sa ville. Mais sa fille, Scylla, est amoureuse du roi Minos, qui assiège Magare. Pour garantir la victoire de l'élu de son cœur, Scylla profite du sommeil de son père pour couper le cheveu protecteur. Elle livre ainsi sa propre ville aux ennemis... Plusieurs autres mythes grecs utilisent cette trame narrative : ainsi le roi Ptérélaos est lui aussi trahi par sa fille, Comaetho, laquelle, lui coupant les cheveux, et le prive ainsi de sa force et rend possible l'invasion de la ville. Notons que Scylla et Comaetho, après leur trahison, sont toutes deux mises à mort par leurs amants, lesquels leur reprochent leur attitude antipatriotique.

Sources :

- Siegert Folker. *L'Héraclès des Juifs*. In: Discours religieux dans l'Antiquité. Actes du colloque de Besançon, 27-28 janvier 1995. Besançon : Université de Franche-Comté, 1995. pp. 151-176. [Annales littéraires de l'Université de Besançon, 578]
- Lods Adolphe François Paul. Quelques remarques sur le mythe de Samson. In: *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 4^e année n°6, Novembre-décembre 1924. pp. 493-503.
- Frazer James, *Le Rameau d'or*, 1890 [première édition]



Samson aveuglé, Lovis Corinth (1918)
Berlin, Alte Nationalgalerie

La force du mythe

Des exploits de Samson, nous remarquons que le plus célèbre, celui qui le voit tuer un lion à mains nues, se déroule sans témoin aucun : l'Ancien Testament rapporte en effet que les parents du héros ne cheminaient plus avec lui au moment de l'attaque de la bête. Le lecteur apprend alors que c'est Samson lui-même qui finit par raconter cet exploit à la femme qui était alors sa promise, ainsi qu'à ses amis et parents. Pour peu que l'on ne prenne pas pour argent comptant les paroles du narrateur biblique qui accorde son crédit au nazir choisi par Dieu, le doute peut alors naître dans l'esprit du lecteur : Samson a-t-il vraiment tué le lion ? Est-il si fort qu'il le prétend ? Ou est-il un beau parleur, qui se construit une renommée en contant des exploits imaginaires ? De ce fait, sa véritable force ne réside-t-elle pas en fait dans le crédit que les autres accordent à ces fantaisies ? Et pourtant tous ces exploits ne sont pas cachés, en témoignent le massacre des Philistins et la destruction du Temple... Samson, un demi-mythomane ?

Ces réflexions ne tiennent évidemment qu'en restant dans le cadre de la suspension d'incrédulité qui nous permet de nous immerger dans les récits bibliques. Elles nous permettent quoi qu'il en soit de nous intéresser au mythe.

Plus loin que le mythe que, hypothétiquement, Samson se crée lui-même, c'est à la légende de Samson pris dans sa globalité, et plus largement encore aux utilisations politiques du mythe que nous nous intéressons ici.

MYTHE, subst. masc.

« Récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social. »

Définition du CNRTL (CNRS)

De vérité venue du fond des âges, mise en scène dans des récits légers ou tragiques peuplés de dieux et de héros, le mythe a peu à peu acquis un autre sens ; celui d'histoire à la véracité douteuse, voire celui de mensonge. L'intérêt que les mythes suscitent ne s'explique pourtant pas tant par la question de leur vérité que par celle de leurs buts et de leurs effets. Car en s'enracinant dans l'imaginaire d'un ou de plusieurs peuples pour une durée multiséculaire, le mythe contribue à en façonner l'identité. Il est alors indispensable de lire le mythe pour sa portée sociale et politique : que dit-il des hommes, et que nous dit-il de ceux qui le perpétuent ?

Récit biblique, le mythe de Samson traite ainsi de la Foi et de la difficulté d'obéir à Dieu, puisque Samson cède à une femme et livre ainsi le secret qu'il sait être nécessaire à la protection de son peuple. Mais le mythe s'épanouit aussi hors d'une lecture religieuse et invite à une réflexion morale et politique. Pourquoi n'est-t-il pas facile de faire ce que nous savons être bien - dans le cas de Samson, garder son secret - ? À quel point Samson est-il un héros, lui qui, doté d'une force prodigieuse et invaincu, livre son peuple à l'esclavage ? Que valent la liberté et la souveraineté d'un peuple, et y a-t-il des raisons légitimes pour deux peuples d'entrer en guerre ?

Au-delà de ces questions, le mythe peut aussi appeler une lecture psychanalytique. Soumission de Samson à Dalila qui peut évoquer un masochisme latent, rasage du crâne qui nous rappelle Freud et le complexe de castration...

C'est parce qu'ils posent des questions sans cesse réactualisées, et peut-être pour toujours sans réponse, que les mythes perdurent et nous fascinent autant.

Pour aller plus loin

Une approche religieuse de la destruction du Temple :

Sonnet Jean-Pierre, Wénin André, « La mort de Samson : Dieu bénit-il l'attentat suicide ? De la nécessité de mieux lire », Revue théologique de Louvain, 35^e année, fasc. 3, 2004. pp. 372-381.

Un opéra orientaliste



Les femmes d'Alger dans leur appartement, Eugène Delacroix [1834]

L'orientalisme : histoire d'une mode musicale

L'exotisme

En grec ancien, «*exotikos*» veut dire «*étranger*». Est donc exotique ce qui vient d'ailleurs, et plus précisément ce qui tire son originalité de cette provenance lointaine. Les peuples n'ayant pas attendu la mondialisation accélérée du siècle dernier pour échanger entre eux, l'intérêt pour les cultures étrangères s'est très tôt manifesté chez les peuples des quatre coins du monde, amorcé et nourri par les récits des grands voyageurs comme Marco Polo, Zheng He, Christophe Colomb, Ibn Battûta...

Cet intérêt trouve ainsi un écho dans les arts. En Occident, on invente dès le XVI^e siècle des danses nommées «*morisques*», qui n'ont d'exotique que la présence de clochettes aux pieds des danseurs ainsi que celle d'un tambourin en accompagnement. Ce timide balbutiement ne fera pourtant que se confirmer au cours du temps : au XVII^e, il prend la forme des turqueries, qui nous évoquent le personnage du Grand Mamamouchi dans le *Bourgeois Gentilhomme* de Molière (1670), ainsi que le harem du *Bajazet* de Racine. Par ailleurs, l'essor des salons de curiosités permet d'exposer des instruments étrangers. Le souffle ne se tarit pas au XVIII^e siècle : en 1725, des Indiens de Louisiane dansent en musique au théâtre des Italiens, en 1735 Rameau compose l'opéra ballet *Les Indes galantes*, et la fin de siècle voit la création de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart en 1782... Du côté de la Littérature, les Lumières font perdurer l'exotisme en lui donnant une portée politique : en témoignent les *Lettres persanes* de Montesquieu et le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot (1772). L'exotisme sert à comparer et critiquer les différents régimes politiques, notamment à travers le mythe du bon sauvage...

Les premiers orientalistes

L'exotisme prend amplement, à partir des années 1830, la forme de l'orientalisme. Les pays de l'Orient comme la Chine, l'Inde, l'Empire ottoman et, vers 1850, le Maghreb, inspirent les artistes. Le Moyen Orient et le Maghreb, qui connaissent des crises politiques importantes, attirent l'attention de ces occidentaux en mal de nouveautés. Les philhellénistes consacrent de nombreux ouvrages à la guerre qui oppose les Turcs à l'Empire ottoman de 1821 à 1832. De même, la Prise d'Alger en 1830, qui entraîne la colonisation du pays par la France et qui avait été annoncée par l'expédition de Napoléon en Egypte en 1798, ouvre de nouvelles perspectives de voyage.



Arabes assis, Jean-Joseph Benjamin-Constant (1877)
[année de la création de *Samson et Dalila*]

Des écrivains comme Baudelaire (« l'Invitation au voyage » dans *Les Fleurs du Mal* en 1857), Lamartine (*Voyage en Orient* en 1835) ou Nerval et Heredia subliment ces contrées orientales qui conservent dans la première moitié du siècle l'image féérique et sensuelle que les turqueries leur avaient donnée. Ingres livre une image érotique et merveilleuses des harems et Théophile Gautier, très tôt fasciné par les bayadères, ces danseuses indiennes, raconte une expérience exotique dans son *Voyage en Espagne* (1843). Hugo constate en 1829, dans la préface de son recueil *Les Orientales*: « Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie.[...] Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu ». Par ailleurs, Hugo associe l'orientalisme à la recherche de liberté de l'artiste romantique :

« L'espace et le temps sont au poète.
Que le poète donc aille où il veut en faisant ce qui lui plaît: c'est la loi ».

Victor Hugo

Félicien David

Les compositeurs, comme leurs collègues peintres et poètes, sont profondément marqués par l'orientalisme. Mais, au début du XIX^e siècle, ces compositeurs, qui pour la plupart n'ont jamais visité les pays orientaux, ne font qu'emprunter quelques motifs «arabisants» pour les incorporer à une musique qui reste très conventionnelle et tonale. Il faut attendre Félicien David (1810-1876) pour que la musique orientale cesse d'être un vernis et commence à transformer la musique occidentale. Jeune compositeur affilié aux saint-simoniens et inconnu du public, il décide de partir en Égypte prêcher le saint-simonisme en mars 1833. Il revient en 1835, et publie l'année suivante un recueil pour piano : les *Mélodies orientales*. Dans sa préface, il dit composer à la manière orientale tout en harmonisant, de sorte qu'une oreille occidentale ne soit pas troublée : «Les *Mélodies orientales* sont dues à la vie nomade du jeune auteur de ce recueil. Le titre de *Mélodies* n'a pas été adopté sans discernement. Les peuples à demi barbares qui pullulent dans le Levant n'ont guère d'autre musique que quelques cris nationaux chantés à l'unisson ; ils ignorent ce que c'est que l'*Harmonie*. Les morceaux publiés n'étant souvent autre chose que des souvenirs, des thèmes populaires transportés sur le clavier, le titre de *Mélodies* était un hommage rendu à leurs auteurs primitifs et inconnus, et un moyen de cacher modestement au public le travail d'*Harmonie* qu'il a fallu faire pour rendre cette musique sauvage agréable à nos oreilles européennes.»

L'emprunt que fait Félicien David à la musique orientale, bien que novateur pour l'époque, peut sembler rester encore superficiel. Le succès obtenu par le recueil est de courte durée, et il faut attendre 1844 pour qu'une pièce marquante révèle Félicien David au public comme aux autres compositeurs parisiens. Cette pièce est une ode symphonique nommée *Le Désert*.

Le compositeur intègre à sa musique des éléments tirés des chants qu'il a entendus en Égypte. Ainsi, la pièce contient des reconstitutions de chants de muezzin : le rythme se fait alors souple, l'ornementation est enrichie. Hector Berlioz, qui assiste à la première de la pièce, écrit dans le Journal des débats : «Un grand compositeur venait d'apparaître, car un chef-d'œuvre venait d'être dévoilé. Le compositeur se nomme Félicien David ; le chef-d'œuvre a pour titre *Le Désert*, ode-symphonie !»



Pèlerins allant à la Mecque [1861] Léon Belly [1827-1877] Musée d'Orsay.

Verdi et son Aïda



Costume d'Amneris pour Aïda de Verdi, par G. Magnani (1872)

En 1871, Giuseppe Verdi crée à Paris son opéra *Aïda*. Cette pièce contient ce que l'on pourrait appeler des clichés musicaux : par exemple le tempo est délibérément lent, il correspond alors aux attentes qu'un public occidental pouvait avoir d'une pièce dite orientale. Comme de nombreuses autres œuvres prétendant à un statut de pièces orientales, *Aïda* use de procédés orientaux sans pour autant renouveler le langage tonal : les cadences sont gommées, de même pour les modulations et les marches harmoniques. Une pédale harmonique, dotée d'un ostinato rythmique, est utilisée. De même le compositeur altère les degrés de l'échelle mélodique. Les tonalités alors employées restent incertaines. Verdi utilise grandement le mode mineur harmonique en insistant sur la seconde augmentée. Pour ce qui est de l'orchestration, la sobriété est de rigueur. Les instruments privilégiés sont le hautbois, le cor anglais, le piccolo et la flûte. Les parties de violons sont ornementées de nombreux mordants. Enfin, des cymbales antiques et des tambourins, qui jouent un rythme obsessionnel, créent une sensation cyclique qu'un public occidental rattache aux sociétés dites primitives.

Des Hispaniques à Paris

Mais au fur et à mesure que le siècle avance, les emprunts aux musiques orientales servent de plus en plus à renouveler la musique occidentale. Ce revirement est dû en parti au fait que Paris, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, reçoit de nombreux compositeurs étrangers. Des personnalités, comme le compositeur tchèque Reicha (un des professeurs de Berlioz) proposent à la capitale de nouvelles façons d'appréhender la musique savante. Mais surtout Paris voit arriver des compositeurs espagnols qui apportent une musique dont l'orientalisme n'est plus de façade mais d'essence. La modernité et la grandeur de leurs compositions font que la capitale se passionne pour cette branche de l'orientalisme qu'est l'hispanisme.

De l'Espagne, Victor Hugo disait qu'elle était «à demi-africaine» (les Maures ont envahi le pays et y sont restés près de huit siècles). L'Espagne relève elle aussi de l'Ailleurs, bien qu'elle soit géographiquement plus proche de l'Europe occidentale que ne l'est le Moyen Orient. De nombreux compositeurs ont contribué à la diffusion de la musique hispanique à Paris, et ce dès le début du siècle.

Ainsi, Manuel Garcia (1775-1832) contribue à la diffusion du boléro – que Maurice Ravel reprendra en 1928 avec le brio que l'on sait – du fandango, de la seguidilla et de la tirana en France. Représenté à Paris pour la première fois en 1805, son opéra *El poeta calcutista* connaît un grand succès, en particulier grâce à l'aria *Yo que soy contrabandista*. Franz Liszt, en 1836, fera de cet air le thème de son *Rondeau fantastique sur un thème espagnol* qu'il dédiera à George Sand, laquelle s'en inspirera à son tour pour écrire en 1837 *Le contrebandier*. Dans cet air, une couleur archaïsante est apportée par l'utilisation du mode phrygien. Le 6/8, lui, rappelle des danses comme la buleria.

En 1830, la publication des *Caprichos Liricos Espanoles* contribue à la popularité de la musique espagnole à Paris. Manuel Garcia y fait fusionner le bel canto avec des chants andalous.

Durant la première moitié du siècle, un autre compositeur espagnol conquiert Paris. Il se nomme Fernando Sor (1778-1839) et diffuse dans la capitale une musique dont l'hispanisme est principalement assuré par l'usage d'un instrument relativement nouveau pour l'Europe occidentale : la guitare. Nous lui devons une méthode et des pièces pour guitare admirables, ainsi que de nombreux recueils de chants accompagnés par cet instrument (*Douze séguidilles* entre autres).

Notons que si les porteurs d'une musique hispanique la plus authentique furent les Espagnols, de nombreux compositeurs occidentaux entreprirent d'écrire, en suivant leur exemple, une musique orientale plus réaliste que celle composée par leurs prédécesseurs. Ils y réussirent avec plus ou moins de succès. Ainsi, le russe Glinka composa, après un voyage en Espagne entrepris en 1845, un *Caprice brillant sur le thème de Jota aragonaise* (1851) mais, s'il s'inspire d'une caractéristique de la musique espagnole - la jota, une danse traditionnelle originaire d'Aragon - il pare son œuvre d'un lustre et d'une brillance peu réalistes. Cherubini, quant à lui, avait déjà composé en 1813 son opéra *L'étendard de Grenade*, qui glorifiait l'Espagne mauresque et où étaient insérées des variations sur des *Folies d'Espagnes* - lesquelles seront reprises par Liszt dans sa *Rhapsodie espagnole* de 1863.



Célestine Galli-Marié créatrice de *Carmen* de Bizet par Nadar

La fin du siècle voit l'apogée de cet hispanisme : le guitariste et compositeur espagnol Francisco Tàrrrega (1852-1909) écrit ses œuvres les plus populaires : *Capichio arabe*, *Recuerdos de la Alhambra*, *Lagrima*, *Danza mora*... Les compositeurs et pianistes Granados et Albeniz, qui séjournent eux aussi à Paris pour quelques années, influencent leurs collègues français, ou futurs collègues, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Maurice Ravel, Camille Saint-Saëns, Georges Bizet, Claude Debussy et Paul Dukas. Ces derniers retiendront des œuvres de ces maîtres des éléments comme le rythme de la habanera et l'utilisation des modes, dont l'andalou, que Manuel de Falla utilisera abondamment dans son ballet - pantomime *l'Amour sorcier* - en 1915. En 1872, Georges Bizet, s'inspirant de la nouvelle d'Alphonse Daudet *L'Arlésienne* (dans *Les Lettres de mon moulin*) crée une musique de scène du même nom qui reprend des chansons provençales. En 1875, il compose son opéra *Carmen*, qui est d'abord boudé des critiques et du public avant de devenir un succès retentissant.

Et après l'apogée ?

L'Orientalisme est un courant voué à disparaître après le romantisme tardif du début du XX^e siècle. Camille Saint-Saëns parlait d'une impossibilité funeste pour les Européens de comprendre d'autres civilisations que la leur » (dans *Ecole buissonnière, notes et souvenirs*, 1913). L'Occident a-t-il jamais vraiment compris la musique orientale ? Quoi qu'il en soit, cette dernière, sous une forme certes approximative, a bien été assimilée.

Sources :

Fascinantes étrangetés : La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle Actes du colloque de La Côte-Saint-André [Isère], 24-27 août 2011 [dans le cadre du festival Berlioz]. Textes réunis par Luc Charles-Dominique, Yves Defrance, Danièle Pistone Éditions L'Harmattan, 2014, 407p.

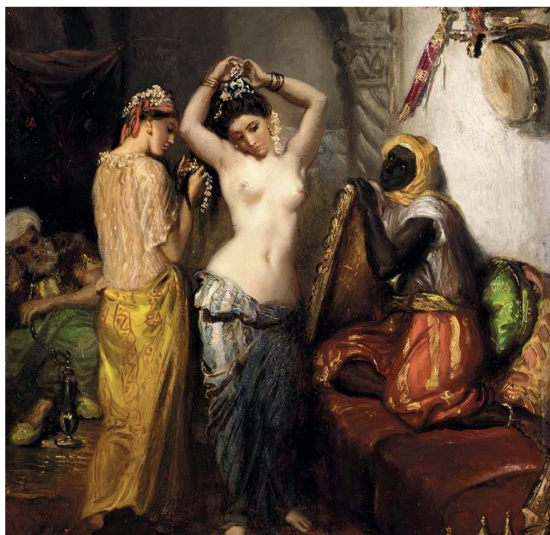
« Musiciens français et espagnols aux XIX^e et XX^e siècles : une interaction musicale » Sylvaine Pillet, Les cahiers de la Société historique et archéologique des VIII^e et XVII^e arrondissements, 2005, 12p

L'orientalisme se voit supplanté à la fin du XIX^e siècle par une passion collective pour la musique russe. Par la suite, tout le XX^e siècle ne voit se succéder que différentes formes d'exotismes, avec par exemple l'avènement du jazz en Europe dès les années 1920. Mais l'exotisme du XIX^e siècle, avec surtout l'orientalisme, a permis d'enrichir le langage musical, par l'apport de chansons populaires régionales et de cellules rythmiques propres aux danses hispaniques, et enfin en réhabilitant l'usage des modes.

Sous le soleil de Saint-Saëns

À la charnière entre les siècles, Claude Debussy, Camille Saint-Saëns et Maurice Ravel proposent un exotisme qui, s'il garde parfois des traces d'une Espagne pittoresque comme dans *L'Heure espagnole* de Ravel en 1911, tend plus à représenter de manière réaliste la gloire et la grandeur de l'Espagne du Siècle d'Or. Ainsi, loin des gitans, des danseuses et des bandits, Ravel met en musique une princesse de la Cour d'Espagne dans la « Pavane » de *Don Quichotte à Dulcinée* en 1932. Le compositeur puise dans l'histoire du pays pour enrichir et renouveler sa musique. Debussy montre lui aussi une facette pittoresque de l'Espagne dans ses *Estampes* en 1903 et dans son *Iberia* en 1912. Le rythme de la habanera, légèrement modifié, se retrouve dans toutes ses œuvres d'influence hispanique. Dans sa dernière œuvre espagnole, *En blanc et noir* en 1915, Debussy propose cependant une vision moins pittoresque de l'Espagne en s'inspirant des peintres Goya et Velasquez. De Debussy, Manuel de Falla dira : « Je déclare que si Debussy s'est servi de l'Espagne comme source d'une des plus belles parties de son œuvres, il a payé toutefois si généreusement ce qu'il a pris que l'Espagne est devenue sa débitrice » (article « Claude Debussy et l'Espagne », dans *La revue musicale*, 1920).

Camille Saint-Saëns, dans les trois dernières décennies du siècle, remodèle son style en profondeur grâce aux apports d'un exotisme compris et assimilé lors de ses nombreux voyages en Égypte et en Algérie, où il se rend dès 1873. Déjà habitué aux modes par une connaissance pointue des musiques anciennes, le compositeur utilise des mélodies maghrébines sans adapter ces dernières à la musique tonale occidentale, comme nombre de ses prédécesseurs l'avaient fait. En 1870, il utilise dans ses *Mélodies persanes* des techniques qu'il doit à Félicien David. Ces techniques sont entre autres les ostinatos rythmiques, les pédales de basse de quinte réalisées par une basse en bourdon, et des parties mélodiques en partie modales. Son 5^e concerto (opus 103, 1896) est surnommé « l'Égyptien ». En effet dans le deuxième mouvement, l'Andante, il donne une chanson d'amour nubienne qu'il aurait entendue lors d'un voyage en Égypte. Ce thème, qui fait appel au pentatonisme, se développe et se nourrit d'emprunts à des danses arabes.



Nu dans un Harem, Théodore Chassériau (env. 1852) Coll. part.

« L'attrait de l'ailleurs »

Samson devait donc devenir un opéra ; exotique de surcroît. Désir d'Orient dans un monde où les orientalismes étaient à la mode ? Saint-Saëns écrivait en 1871 une partition portant ce titre, *Désir d'Orient*. Et ce fût à Alger qu'il acheva toutes les esquisses du troisième acte de son opéra en octobre 1873. C'est à Alger qu'il mourut le 16 décembre 1921. À l'époque des [Eugène] Delacroix et [Théodore] Chassériau, l'Orient imaginaire ne s'étend-il pas de l'Afrique du Nord à la Perse, et même au-delà ? En 1870, Saint-Saëns achevait son cycle de *Mélodies persanes* ; dix ans plus tard, il composait sa fameuse *Suite algérienne*. Un orientalisme qui se retrouve non seulement au cœur de *Samson* (et pas seulement dans la fameuse Bacchanale), mais encore bien des années plus tard, dans *Africa*, sa fantaisie pour piano et orchestre de 1891, dans son *Chant saphique* pour piano et violoncelle de l'année suivante, tout comme dans les *Souvenirs d'Ismailia* pour piano, datant de 1895, ou sa marche pour orchestre militaire *Sur les bords du Nil* écrite en 1908. Et lorsque, promeneur solitaire à Louqsor en 1909, Saint-Saëns entend la voix d'un muezzin appeler à la prière, il parle de ses « vocalises presque irréelles où l'on surprend, à l'état naissant, les premiers balbutiements de l'art musical. » Comment mieux dire que pour lui l'orientalisme n'a rien de la pacotille ?

Avec *Samson*, c'est vers un Orient antique que Saint-Saëns se tourne. L'Antique choisi comme thème d'un opéra de l'« Ars Gallica » ? Pourquoi pas... Mais la mode est-elle encore à l'Antique ? Berlioz avait déjà, dans les années soixante, essuyé l'indifférence avec ses *Troyens*. Offenbach, quant à lui, avait tant raillé les beaux hellènes... Mais les marbres grecs comme les travaux d'Hercule restent des références inusables. En janvier 1877, Saint-Saëns termine une page d'orchestre qu'il nomme d'ailleurs *La jeunesse d'Hercule*. Pourtant, oser la Bible sur une scène lyrique, n'est-ce pas risqué, démodé d'avance, au temps où *La Juive* d'Halévy commençait vraiment à dater ? À moins que ce choix ne puisse être reçu comme une réaction chrétienne au wagnérisme triomphant, qui réinvente au théâtre toute une mythologie teutonne, païenne, tournant le dos à une tradition biblique multi-séculaire... Quant à mêler la foi et l'orientalisme, il le fit à nouveau, beaucoup plus tard, en 1908, lorsqu'il composa *La Foi*, trois tableaux symphoniques superbes et méconnus, sur un argument d'Eugène Brieux, journaliste à succès. L'œuvre, « qui n'est pas du tout un opéra », comme le précisait lui-même Saint-Saëns, développe l'opposition entre la Foi et la Raison... en racontant le sacrifice rituel d'une jeune fille égyptienne soumise à la religion pharaonique. »



Le soir sur les terrasses (Maroc), huile sur toile, Benjamin-Constant [1879] Musée des Beaux-Arts de Montréal

Dalila : fatale séductrice



L'Apparition, huile sur toile, Gustave Moreau (1876-1877) Fogg Art Museum Harvard

La belle Orientale

Comme les superbes femmes qu'Eugène Delacroix ou Jean-Auguste-Dominique Ingres disposent dans des intérieurs enfumés, la *Salammbô* de Flaubert ou les *Salomé* de Gustave Moreau, Dalila est une incarnation du type de la beauté orientale, languissante et séductrice, qui émoustilla tant la France du XIX^e siècle.

La montée en force d'une bourgeoisie qui cultive la pruderie dans le couple et le plaisir dans les bordels, comme la mise en place d'un discours scientifique qui prend pour objet le corps et la jouissance, n'est pas sans impact sur les fantasmes qui composent l'Orientalisme. La femme orientale, à qui on attribue une volupté d'autant plus excitante qu'elle est cachée, est, du point de vue des arts, le plus prolifique de ces fantasmes. Harems et hammams inspirent les plus grands peintres, lesquels se laissent d'autant plus aller à leurs rêveries qu'il leur est impossible de connaître la vie de femmes auxquelles, en tant qu'hommes et en tant qu'étrangers, ils ont peu ou pas accès.

Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme, Jean-Auguste-Dominique Ingres parmi d'autres nous livrent des portraits de ces femmes irréelles : brunes, alanguies, parées et parfumées, les femmes de l'Orient semblent rêvasser ou attendre. Qu'elles soient représentées nues dans les hammams ou vêtues dans leurs intérieurs, elles ont toutes le corps potelé par l'inaction et la richesse. Parfois, les peintres au contraire font d'elles un portrait où la dolence laisse place à une forme de sensualité plus agressive : c'est notamment le cas pour les danseuses, dont la légendaire Salomé est l'archétype.

Source

Vinson, David. « L'orient rêvé et l'orient réel au XIX^e siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français », Revue d'histoire littéraire de la France, vol. 104, no. 1, 2004, pp. 71-91.

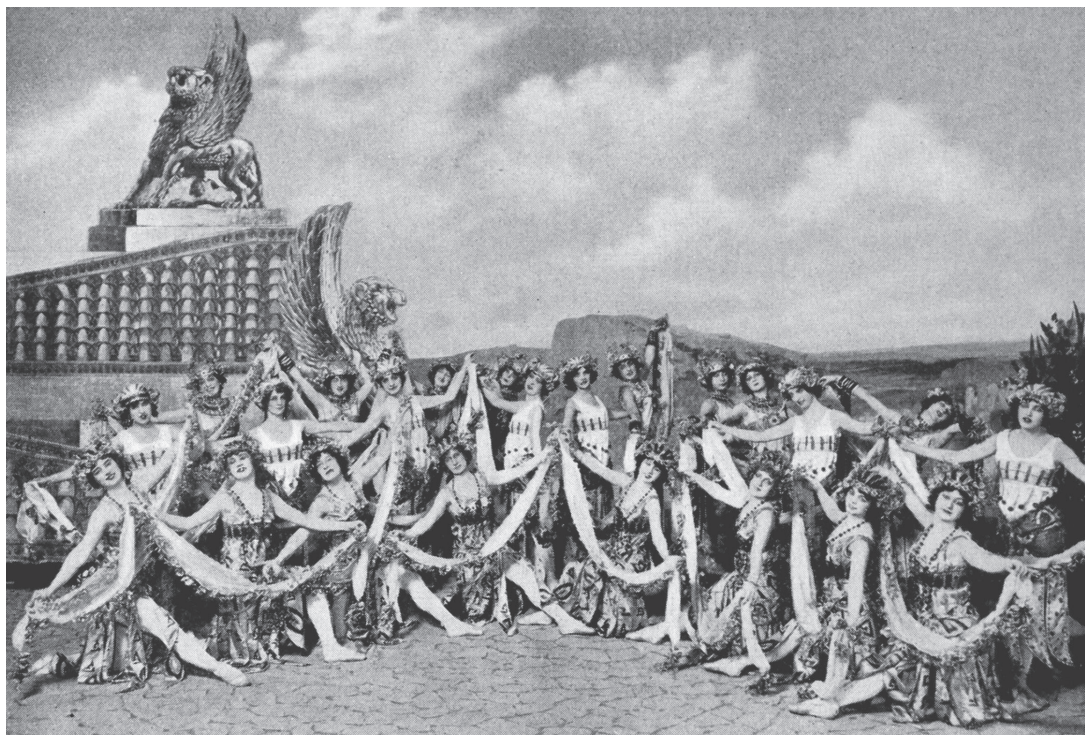
L'héroïne des Philistins

Tentatrice, Dalila pourrait aussi être vue comme héroïque. Comme Samson, ne travaille-t-elle pas pour son peuple? Et ne parvient-elle pas à réduire à l'impuissance l'un des plus grands héros de son temps? Le récit biblique réduit à néant tout héroïsme de sa part: c'est l'argent que lui proposent les princes philistins contre sa trahison qui la motive. Rien n'est dit d'elle après sa trahison... Le livret de notre opéra est différent: Dalila agit par haine envers Samson, et refuse l'or que les Philistins lui proposent: «Qu'importe à Dalila ton or! / Et que pourrait tout un trésor / si je ne rêvais la vengeance!». Il n'est plus question d'argent, mais d'honneur, de politique et de croyance, comme le chantent les Philistins au Troisième acte: «Dalila venge en ce jour / son Dieu, son peuple et sa haine».

Conséquence de son implication politique, Dalila, dans notre opéra, meurt avec son peuple, écrasée par la chute du temple.

À la volonté du peuple

Le peuple à l'opéra



Samson et Dalila Danse des Philistines (1917) Photo *The Victrola book of the opera*

Le peuple peut être défini de plusieurs manières: catégorie sociale qui se caractérise par un faible niveau de revenu (les classes populaires), ou entité politique qui regroupe toutes les classes sociales d'un pays et qui trouve comme éléments fédérateurs le territoire, l'histoire et la culture. Ces deux définitions peuvent s'enchaîner: en 1789, l'abbé Sieyès fait du Tiers-Etat le représentant légitime de ce peuple entendu comme nation.

À l'opéra, le peuple en tant que classe populaire est depuis toujours présent sur scène à travers des personnages souvent issus de la *commedia dell'arte**: le valet et la servante rusés, le soldat fanfaron. Cependant, tous les courants opératiques ne donnent pas la même importance à ces personnages, et pendant longtemps ce fut le registre (sérieux, comique) de l'opéra qui détermina cette importance. Ainsi, l'opéra comique*, né au XVIII^e siècle sur les tréteaux des foires parisiennes, fait des personnages populaires les rôles principaux, tandis que l'Opéra sérieux* privilégie les récits sérieux donc les personnages nobles.

Le peuple entendu comme nation trouve sa représentation la plus explicite et manifeste dans les scènes de chœurs, et notamment chez des compositeurs comme Giuseppe Verdi et Richard Wagner. Tous deux ont participé, dans leur pays respectif, à l'avènement des nations qui caractérise l'Europe du XIX^e siècle.

Verdi fût ainsi un membre actif du Risorgimento*(la résurgence : retour aux fondamentaux) et son opéra *Nabucco* eut un impact important sur le cours de la vie politique italienne. Créé le 9 mars 1842, *Nabucco* reprend le récit biblique de l'esclavage des Juifs à Babylone. Mais il a fallu attendre une représentation de l'opéra, à Bologne à l'été 1846, pour que le public reconnaisse dans les Juifs opprimés une image du peuple italien gouverné par les Autrichiens. En effet, en 1846, l'Italie n'est pas encore un pays uni et souverain, mais un agglomérat de royaumes dont la plupart sont sous la coupe de la famille autrichienne des Habsbourg. Une scène en particulier déclenche l'enthousiasme du public : c'est l'air « Va pensiero », au cours duquel un chœur représente le peuple juif pleurant sa liberté perdue.

Repris en tous lieux par les patriotes, cet air acquiert une portée politique. En 1847, Mariani, chef d'orchestre italien ami de Verdi, dirige *Nabucco* sans en référer aux autorités autrichiennes de Milan. La représentation excite le public qui à la fin se lance dans une manifestation anti-autrichienne. Les autorités autrichiennes reprochent à Mariani d'avoir « donné à la musique de Verdi un caractère révolutionnaire ». Menacé d'emprisonnement, Mariani s'exile.

Paroles de l'air « Va pensiero » [opéra *Nabuccodonosorn*, Acte III]

*Va, pensiero, sull'ali dorate;
Va, ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal!*

*Del Giordano le rive saluta,
Di Sionne le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perduta!
Oh membranza sì cara e fatal!*

*Arpa d'or dei fatidici vati,
Perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu!*

*O simile di Solima ai fati
Traggi un suono di crudo lamento,
O t'ispiri il Signore un concerto
Che ne infonda al patire virtù!*

Va, pensée, sur tes ailes dorées ;
Va, pose-toi sur les pentes, sur les collines,
Où embaument, tièdes et suaves,
Les douces brises du sol natal !

Salue les rives du Jourdain,
Les tours abattues de Sion ...
Oh ma patrie si belle et perdue !
Ô souvenir si cher et funeste !

Harpe d'or des devins fatidiques,
Pourquoi, muette, pends-tu au saule ?
Rallume les souvenirs dans le cœur,
Parle-nous du temps passé !

Semblable au destin de Solime
Joue le son d'une cruelle lamentation
Ou bien que le Seigneur t'inspire une harmonie
Qui nous donne le courage de supporter nos souffrances !

Comme *Nabucco*, *Samson et Dalila* met en scène un peuple opprimé auquel la liberté a été ravie. Comme dans *Nabucco*, le chœur incarne le peuple. Notons d'ailleurs la présence presque systématique des chœurs dans la partition de *Samson et Dalila* : qu'ils représentent les Hébreux ou les Philistins, ils sont présents sur scène ou chantent en coulisses pendant presque tout l'Acte I et tout l'Acte III. Seul l'acte II, durant lequel Dalila rencontre le Grand-Prêtre de Dagon avant de charmer Samson, donne lieu à des scènes en comité restreint...

La foule : une obsession politique

Le XIX^e siècle et la peur de la foule

Suite à la Révolution française, le peuple acquiert une dignité politique que même l'Empire et la Restauration ne peuvent faire oublier (les Bourbons, de retour au pouvoir en France en 1815, conservent une partie de la Constitution sous forme de Charte). La Révolution française essaime partout en Europe : durant le XIX^e siècle, dans tout le continent apparaissent par épisodes réguliers des révoltes dont les acteurs recherchent le statut de nation, et donc la reconnaissance de leurs singularités culturelles et historiques, parfois même la représentation de cette nation par la République, voire la démocratie. Les intellectuels des quatre coins du continent - en France après Emmanuel Sieyès se succèdent, entre autres, Jules Michelet, Ernest Renan... - s'interrogent : qu'est-ce qui lie ensemble les idées de peuple, de nation, et de souveraineté ? Et quelle devrait être la conséquence politique de ces liens ?

Ces questionnements amènent logiquement à un autre : Qu'est-ce qui crée une foule ? Et qu'est-ce qui la meut ? La réponse à cette question a un enjeu politique d'importance. Car ce sont des foules qui, en France, ont amené en partie au bousculement politique de la Révolution. Foule des députés du Tiers-État à laquelle se sont joints quelques députés de la Noblesse et du Clergé ainsi que des passants, qui, le 20 juin 1789, envahit la salle du Jeu de Paume, à Versailles, pour y siéger et s'y proclamer Assemblée nationale constituante. Foule, aussi, les femmes de Paris qui les 5 et 6 octobre 1789 vont chercher la famille royale à Versailles pour la ramener dans la capitale...

Définir la foule, comprendre la manière par laquelle elle se crée et fonctionne, revêt donc une importance capitale, puisque les enjeux sont la stabilité de l'ordre public, mais aussi celle des régimes en place.

Après l'éruption révolutionnaire, nombreux sont les intellectuels et politiciens à voir dans la foule une force primitive, sauvage et barbare. Parmi ces figures : des royalistes, qui ont vu dans l'exécution de Louis XVI et de Marie-Antoinette un blasphème sans précédent, et qui se retrouvent dans les écrits du contre-révolutionnaire Joseph de Maistre, des historiens comme Hippolyte Taine, mais aussi des écrivains. Victor Hugo voit ainsi dans la foule une forme avilie du peuple. À chacune des révoltes qui secouent la France du XIX^e (révolte des Canuts de 1831, insurrection de 1832, révolution de février 1848...), la peur de la foule terrible et de ses débordements réapparaît. Échos de cette crainte, alimentés par l'avènement de la psychologie et de la sociologie, les recherches sur le thème de la foule et de la délinquance se multiplient à la fin du XIX^e. En 1895, Gustave Le Bon publie sa *Psychologie des foules*.

Le souvenir de la Commune : le spectre de la guerre civile

En 1877, le dernier grand événement politique dans lequel les foules jouèrent un rôle primordial fut la Commune de Paris. À l'annonce de la défaite de Napoléon III face à la Prusse, le 1^{er} septembre 1870, et de la fin du Second Empire, annoncée le lendemain, une foule de Parisiens se rue à l'Hôtel de Ville le 4 septembre. C'est par la voix de Gambetta que la III^{ème} République y est proclamée. Un Gouvernement de la Défense nationale est alors créé, afin de mener à bien la fin de guerre avec la Prusse, dont les troupes encerclent Paris à partir du 17 septembre.

Mais les négociations échouent, et le 28 janvier 1871, le Gouvernement de la Défense nationale doit céder et signer l'armistice aux conditions de la Prusse. Cette annonce est très mal accueillie par la population parisienne, qui se sent trahie. Se superpose à cette colère une méfiance vis-à-vis des membres

du Gouvernement de la Défense nationale, tous issus de la bourgeoisie, quand le peuple parisien est à cette époque majoritairement composé d'ouvriers et d'ouvrières. La fracture est alors définitive entre la nouvelle Assemblée nationale, qui succède à partir du 8 février au Gouvernement de Défense nationale et qui est majoritairement composée de Provinciaux conservateurs pour la paix, et la population parisienne et ses élus, majoritairement républicains et bellicistes.



Incendie des Tuileries, lithographie pour Paris et ses ruines, Léon Sabatier et Albert Adam, [1873]
Bibliothèque historique de la Ville de Paris

Cette rupture ne tarde pas à prendre la forme de guerre civile : dans la nuit du 17 au 18 mars 1871, après l'installation de l'Assemblée nationale à Versailles et l'entrée de troupes prussiennes dans la capitale, le républicain modéré Adolphe Thiers, désigné chef du pouvoir exécutif de la République par l'Assemblée, envoie un régiment de soldats français saisir les canons parisiens, situés sur la butte Montmartre. Il veut ainsi désarmer les protestataires. Mais les soldats, quoi qu'ils aient été venus pour les arrêter, s'allient avec les Parisiens et fusillent les chefs qui leur avaient donné l'ordre de tirer sur la foule.

Le siège de la capitale est renforcé : tout est fait pour venir à bout d'une population déjà affamée et affaiblie par un hiver très dur. Le 28 mars 1871, les Parisiens élisent une Commune de Paris, qui légifère sur des questions sociales (droits du travail, éducation) et qui organise la résistance armée face à la Prusse et aux troupes de l'Assemblée. C'est la guerre entre les Communards et les Versaillais...

Source

Mollier Jean-Yves, « Les foules au XIX^e siècle », Revue d'histoire du XIX^e siècle, Tome 17, 1998/2. pp. 9-14.

Le 21 Mai, les Versaillais parviennent à entrer dans Paris. Malgré les barricades dressées pour empêcher leur avancée, les Communards ne peuvent contenir les troupes versaillaises, beaucoup plus nombreuses. Lors des combats, l'Hôtel de Ville et le château des Tuileries sont incendiés. C'est un véritable carnage qui a lieu du 21 au 28 mai : on parlera par la suite de «Semaine sanglante». Les derniers Parisiens, retranchés dans le cimetière du Père Lachaise, sont froidement exécutés. On compte des dizaines de milliers de victimes, auxquelles s'ajoutent par la suite de nombreuses condamnations à mort. La Commune est matée. En 1875, à l'initiative du milieu des catholiques conservateurs de la capitale, la première pierre d'une église destinée à symboliser la purification morale de la ville est posée sur la Butte Montmartre : le Sacré-Cœur.

En 1871, Saint-Saëns, qui avait vécu au plus près la défaite de l'armée française face à la Prusse puisqu'il s'était engagé en tant que soldat au début de la guerre, s'est réfugié en Angleterre.

En 1874, il met en musique le poème anti-Communards «Fraternité-Egalité» de Henri Cazalis : c'est la célèbre «Danse macabre».

Des échos actuels

L'actualité de ces dernières années, en France comme à l'étranger, a été émaillée par de nombreux soulèvements populaires. Celui qui vient le plus immédiatement à l'esprit d'un public français est celui des Gilets Jaunes, qui a commencé le 17 novembre 2018, après l'annonce par le gouvernement du président Emmanuel Macron d'une hausse du prix du carburant. La protestation, née dans les espaces ruraux et périurbains où la voiture est un moyen de locomotion nécessaire, s'est répandue dans plusieurs grandes villes de province (Montpellier, Bordeaux, Toulouse...) selon un schéma qui a perduré pendant plus d'un an : quartier général sur les ronds points pendant la semaine, et manifestation en centre-ville le samedi. Ces regroupements, longtemps soutenus par une grande majorité de la population, ont accouché de cortèges immenses. Ils ont aussi été émaillés par diverses violences (scandales des éborgnés aux lanceurs de balles de défense, destructions diverses et notamment le saccage de l'Arc de Triomphe) dont la conséquence a été un raidissement des face-à-face entre manifestants et forces de l'ordre - l'absence de réponse politique adéquate à la crise ne permettant aucun apaisement de la situation.

S'il est à ce jour trop tôt pour tirer toutes les conclusions de ce mouvement, force est de constater qu'il a refait émerger des questions politiques et sociales délaissées par une grande partie des politiques français, comme la question de la démocratie directe via le referendum et de l'inégalité entre les territoires.

C'est aussi l'augmentation du prix du carburant qui, en octobre 2019, a provoqué un important soulèvement en Équateur, après que le président Lenin Moreno a conclu des réformes économiques aboutissant à la suppression des subventions de carburant. Le retrait du décret, le 13 octobre, a mis fin aux affrontements qui pendant dix jours ont secoué la capitale du pays, Quito. Toujours en octobre 2019, et toujours en lien avec la question du prix des transports, de violents soulèvements ont eu lieu au Chili. Élément déclencheur : la hausse du prix du ticket de métro dans la capitale, Santiago. L'annulation de cette hausse n'a pu empêcher la contestation d'enfler, et de se reporter sur d'autres sujets brûlants : la réforme de la Constitution - laquelle est restée inchangée depuis la dictature de Pinochet - et la fin des mesures ultralibérales du président Sebastian Pinera.

Le masque : reconnaissance et protestation dans la mise de scène de l'OnR



Combat de Carnaval et Carême, Pieter Bruegel l'Ancien [1559] Kunsthistorisches Museum de Vienne

Il est commun, dans les manifestations comme dans les mouvements de protestation qui s'inscrivent dans la durée, que les participants choisissent ou adoptent un signe qui a pour fonction la distinction (on se montre en tant que manifestant pour se distinguer du passant) mais aussi le ralliement. Ce signe peut être un drapeau, mais aussi un vêtement ou un accessoire.

Parmi ces signes, un en particulier s'est implanté dans les habitudes et a acquis un statut de symbole de la contestation : le masque. Sa praticité (il n'est pas lourd et tient dans un sac), son utilité (il permet de dissimuler le visage et donc l'identité à une époque où les rues sont pourvues de caméras de sécurité), l'imaginaire auquel il fait appel (celui du carnaval et donc du renversement de l'ordre) expliquent sans doute sa popularité. Cette dernière s'explique aussi par le fait que le masque s'est implanté dans la culture populaire en tant que signe de protestation, à travers des œuvres comme le roman graphique *V pour Vendetta* (paru entre 1982 et 1990, de A. Moore et D. Lloyd) et son adaptation cinématographique (2006, de J. McTeigue). Le masque (et sa déclinaison, le maquillage) est d'ailleurs un élément clé du film *The Joker* (de Todd Phillips), sorti en octobre 2019, qui a rencontré un grand succès de par le monde.

Le monde de l'opéra étant propice aux déguisements et maquillages de toutes sortes, la metteuse en scène Marie-Eve Signeyrole compte faire appel à cet imaginaire du masque pour notre *Samson et Dalila*.



Joaquin Phoenix dans *The Joker* film de Todd Phillips [2019]

Les origines des Philistins

D'après *Le National Geographic* :

La toute première étude ADN pratiquée sur des échantillons prélevés sur un ancien site philistin nous offre un aperçu génétique unique sur les origines des auteurs de troubles les plus notoires de l'Ancien Testament.

Les auteurs de la Bible hébraïque ont précisé que les Philistins ne leur ressemblaient pas : ce groupe d'« incirconcis » est décrit dans plusieurs passages comme venus du « pays de Caphtor » (Crète moderne) avant de prendre le contrôle de la région côtière de ce qui est maintenant le sud d'Israël et la bande de Gaza. Ils ont fait la guerre à leurs voisins israélites, s'emparant même de l'arche de l'Alliance pendant un certain temps. Leurs représentants dans la Bible comprennent le géant Goliath, qui a été abattu par le futur roi David, et Dalila, qui a coupé les cheveux de l'Israélite Samson, le privant ainsi de sa force exceptionnelle.

Les archéologues modernes s'accordent à dire que les Philistins étaient différents de leurs voisins : leur arrivée sur les rives orientales de la Méditerranée au début du XII^e siècle av. J.-C. est relatée par des poteries faisant de nombreux parallèles avec le monde grec antique, l'utilisation de hiéroglyphes crétois et la consommation de porc.

[...]

« Depuis plus d'un siècle, la provenance des Philistins fait débat », écrit par email l'archéologue Eric Cline, qui n'a pas pris part à l'étude. « Nous avons désormais la réponse [de leur provenance] : l'Europe méridionale, et probablement plus spécifiquement la Grèce continentale, la Crète ou la Sardaigne. Cela correspond à ce qui semblait être la réponse la plus probable précédemment, en particulier si l'on en jugeait par [les vestiges archéologiques mis au jour], et cela semble donc être une conclusion logique. » [...]

Un peu de géographie



les Royaumes autour d'Israël en 83 [source Wikipédia] et la Bande de Gaza

Samson et Dalila au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg



Samson et Dalila, Gian Francesco Barbieri, dit Le Guerchin (1654), Huile sur toile, 176 x 223 cm, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg

La mission d'un peintre d'histoire est de rendre son récit lisible et compréhensible par le rendu des expressions et des gestes des personnages. Le Guerchin ajoute un intense jeu des regards entre les figures mais aussi un personnage au fond qui en nous regardant nous interpelle. Le spectateur entre ainsi dans la scène.

Le sujet est tiré de l'Ancien Testament, du Livre des Juges (XVI, 19) et illustre la trahison de Samson par Dalila. Soudoyée par les Philistins, cette courtisane dont Samson était tombé amoureux essaya de lui extorquer le secret de sa force herculéenne. Celui-ci lui ayant révélé qu'elle résidait dans sa chevelure, elle l'enivra et lui coupa les cheveux. Les Philistins, cachés derrière la colonne de droite, purent ainsi s'emparer de Samson pour lui crever les yeux et le réduire en esclavage.

Le moment de l'action choisi par Guerchin n'est pas celui de la capture et de l'aveuglement du héros, mais celui, antérieur, où Dalila a commencé à couper les cheveux de Samson et brandit triomphalement sa paire de ciseaux en se tournant vers les Philistins. Le brillant des ciseaux fait écho à l'épée et à l'armure des soldats. Le temps semble suspendu... en attendant la suite tragique des événements.

Les archives de l'atelier du peintre nous permettent de savoir que Le Guerchin se faisait payer au nombre de figures représentées (ici cinq). Nous y apprenons également que le tableau peint pour le Duc de Mantoue en 1654 fut livré seulement en 1657 et qu'il avait alors un pendant représentant Loth et ses filles (aujourd'hui conservé au Musée du Louvre).

Ces deux sujets ont en commun des figures féminines puissantes, qui abusent par la ruse des figures masculines. Ils mettent également en garde le spectateur contre les dangers de l'ivresse.

Source

pour tout renseignement complémentaire, contactez Aude-Marie FRITZ : Aude-Marie.FRITZ@strasbourg.eu

GLOSSAIRE*

Alto : de l'italien alto qui veut dire « haut », voix de femme dont la tessiture est la plus grave. Son étymologie vient du fait qu'à l'époque l'alto était la tessiture la plus élevée pour les hommes.

Baryton : du grec barytonos « dont la voix a un ton grave », voix masculine de tessiture moyenne qui se situe entre le ténor et la basse.

Basse : voix masculine dont la tessiture est la plus grave.

Commedia dell'arte : style de théâtre né en Italie au XVI^e siècle, dans lequel les comédiens masqués improvisent des scènes pleines de naïveté, de ruse et d'ingéniosité

Mezzo-soprano : d'origine italienne, ce terme signifie "à moitié soprano". Voix féminine, sa tessiture se situe entre le soprano et l'alto.

Opera comique : Né sur les planches des foires de l'Île de France, l'opéra comique veut parodier l'opera seria. Son ton est donc, du début à la moitié du XVIII^e, volontiers badin. Il se fera par la suite plus pathétique et historique jusqu'à redevenir plus léger au début du XIX^e. Il s'éteint à la fin de ce siècle. Par delà sa pluralité de tons, qui ne facilite pas à le cerner, l'opéra comique se caractérise par une alternance de passages chantés et de passages parlés, et par la part belle qu'il donne aux voix de caractère, dont les qualités sont plus théâtrales que musicales.

Nazir : personne consacrée à Dieu et tenue de ne pas boire de boissons fermentées, de ne pas se couper les cheveux et de ne pas s'approcher de ce qui est désigné impur par la loi.

Opera seria : L'*opera seria* naît au début du XVIII^e siècle d'une réforme de l'opéra : on recherche alors à cloisonner comique et sérieux. Son sujet doit être noble, il est issu de la mythologie, des épopées ou de l'Histoire antique. Il aboutit à une conclusion heureuse où la raison l'emporte sur le désordre des passions. L'opera seria, de l'Italie, se répandra dans toute l'Europe. Le genre obéit à des règles strictes et à une structure précise : une ouverture, puis trois actes eux-mêmes composés de plusieurs scènes. Celles-ci comprennent des récitatifs entrecoupés d'arias souvent virtuoses.

Philistins : Peuple ancien, installé dans la région de Canaan, ennemi des Hébreux aux XII^e et XI^e siècles avant J.C.

Risorgimento : En français : « Renaissance ». Mouvement indépendantiste et unificateur italien de la seconde moitié du XIX^e siècle. Aboutit à la proclamation du Royaume d'Italie en 1861.

Satrape : signifiant « protecteur du royaume », le satrape est le gouverneur d'une satrapie, province, division administrative dans l'Empire perse.

Soprano : de l'italien sopra qui veut dire « dessus », voix de femme dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe au-dessus de la mezzo-soprano.

Ténor : du latin tenere « tenir », voix masculine dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe entre l'alto et le baryton.

Tessiture : étendue des sons, échelle et ensemble de notes, qui peuvent être émis par une voix de manière homogène. Il existe comme typologies vocales, de la plus aiguë à la plus grave : le soprano, le mezzo-soprano, l'alto ou contralto, le ténor et contreténor, le baryton, le baryton-basse et la basse.

PISTES PEDAGOGIQUES

Projets interdisciplinaires

En relation avec le livret de l'opéra

Histoire/ géographie, français, éducation musicale, arts plastiques

> « Une envie d'ailleurs », la mode de l'orientalisme et de l'exotisme au XIX^e siècle (Saint-Saëns achève Sanson et Dalila à Alger et y finit sa vie. Une de ses œuvres porte le nom de *Désir d'orient*)

Français, option théâtre, éducation musicale, EPS/ danse

> « Les plus belles déclarations d'amour » (Opéra, théâtre, cinéma, littérature)

Organiser un concours sur ce thème ; au préalable, les élèves peuvent choisir leur déclaration « coup de cœur » puis concevoir la leur par écrit, en vidéo ou scénette théâtrale ou l'exprimer par la danse et la pantomime

Option cinéma, français, éducation musicale

> Elaborer un projet autour du péplum

Arts, français, philosophie

> « Sanson vu par les artistes » :

- évocation de la force surhumaine, commune à Sanson et Hercule,
- amour de Sanson et Dalila,
- faiblesse de Sanson face à Dalila,
- trahison de Dalila, aveuglement du héros.

En relation avec la mise en scène de l'opéra

EPS/ danse et arts circassiens, sciences, arts plastiques et éducation musicale, histoire, français, philosophie

> « Emportés par la foule ! »

« C'est quoi, la foule ? Une multitude de personnes rapprochées les unes des autres. Certes. Mais pourquoi une multitude de personne ne se comporte-t-elle pas comme une multitude d'individualités, mais comme un ensemble, un groupe régi par ses propres lois, des lois qui changent en fonction de sa densité. Etudier la foule, c'est convoquer la mécanique des fluides, la physique, la biologie comportementale, les sciences cognitives. Et si un mouvement est assimilable à une information, il est intéressant en cette époque qui est la nôtre d'étudier la propagation d'une information dans un groupe massif comme par exemple sur un réseau social »

(*La Méthode scientifique* par Nicolas Martin, émission du 24/01/2019, France Culture)

Arts plastiques, lycées professionnels, option théâtre, SVT, histoire

> Masques et maquillages à l'opéra, au théâtre :

- faire passer un message, se cacher à la manière des Anonymous,
- dans la vie quotidienne, pourquoi porter un masque dans le cadre de la santé, au cours des manifestations
- détourner des masques pour les transformer en objets d'art ou constituer une œuvre d'art

En relation avec l'histoire des arts

- > Le romantisme

Arts du quotidien

- > Réaliser une exposition olfactive et visuelle autour de l'orientalisme :
 - épices, parfums et huiles essentielles (rose, fleur d'oranger, encens ; etc...), savons d'Alep, ateliers, jeux de reconnaissance de goût et d'odeur,
 - goûter organisé et partagé avec les parents autour de ce thème afin de partager des savoirs -faire, des histoires autour des différentes cultures de nos élèves.

Arts du spectacle vivant

- > Comparaison de mises en scène après avoir assisté au spectacle
- > La foule, personnage à part entière dans les mises en scène d'opéras : ateliers de danse ou échauffement d'EPS axés sur le déplacement, le mimétisme, les différences de rapidité du déplacement, l'éloignement ou la proximité les uns des autres
- > Les deux ballets de l'opéra : la danse des prêtresses de Dagon et la Bacchanale du troisième acte

Arts du visuel

- > Photographie: foules et manifestations, la force des photos de presse
- Cinéma: le péplum *Sanson et Dalila* "Cecil B. de Mille, 1949 sur la musique de Victor Young
- > Représentations de Sanson et Dalila: Sanson tuant le lion de Léon Bonnat ; Rembrandt, Anton Van Dyck
- > Orientalisme et symbolisme : *Dalila* de Gustave Moreau (Saint-Saëns connaissait bien le peintre), Delacroix et Chasseriau
- > Réaliser une bande dessinée incluant les objets symboliques liés à Sanson et à ses douze travaux (le crâne de l'âne, le lion-ruche ; etc...)
- > Qu'est-ce que la peinture d'histoire, à l'image de l'iconographie de Sanson? Oeuvres d'arts et exemple moral
- > Le panneau de marqueterie décorant le chœur de l'église de Santa Maria Maggiore à Bergame, intersaie consacrées à l'évocation de l'ancien Testament, impressa de Sanson (emblème résumant son histoire)

Arts du langage

- > Les anti-héros à l'image du Joker ; forces et faiblesses des héros
- > Lire un extrait du *Livres des juges* (Dalila dit à Sanson : « Révèle-moi donc pourquoi ta force est si grande ... »)
- > Qui est le « vrai » Sanson ? La légende enrichissant l'histoire ; sa faute, sa foi, le pardon et sa force recouvrée
- > Les douze exploits de Sanson, à l'image d'Hercule, d'un Robin des bois ; différences entre le livret et le récit biblique
- > Le soufflé de Yahvé
- > Religion et séduction : le rôle sulfureux de Dalila, la séduction de Samson par Dalila, d'après le livre des juges
- > Les séductrices célèbres de l'opéra
- > L'exotisme littéraire, les héroïnes orientalisantes (Salomé, Salambo) et les grands écrivains du XIX^e siècle (*Les orientales* de Victor Hugo, par exemple)
- > *La colère de Sanson*, poème d'Alfred de Vigny

Discussion, débat

- > Comment l'idée de vengeance apparaît-elle dans l'opéra *Sanson et Dalila* ? De manière générale, la vengeance est-elle légitime ?
- > Pourquoi dit-on, à propos du personnage de Dalila, qu'elle est la première femme libre de l'opéra ?

En histoire

- > La force du mythe pour faire passer des idées politiques (*Sanson* vivant de sa notoriété, personne n'ayant jamais vu ses exploits)
- > La foule en tant qu'actrice politique ; manifestations et pouvoir décisionnel
- > Recherche documentaire : les événements politiques, artistiques, scientifiques, techniques en France et dans le monde à l'époque de Saint-Saëns, notamment en 1877, année de la création de l'opéra
- > Philistins et Hébreux

Arts du son

- > Le prélude et ses chœur invisibles ; rôle du chœur dans toute l'œuvre comme personnage à part entière (Hébreux opprimés ou Philistins oppresseurs)
- > À propos des cuivres en grand nombre dans l'orchestre : à quoi ressemble et comment sonne un ophicléide (deux dans *Sanson et Dalila*) ? Cet instrument est souvent remplacé par des euphoniums (tubas ténors)
- > Ecouter les grands solos chantés par les héros « Amour vient aider ma faiblesse », le duo célèbre de *Sanson et Dalila* « Mon cœur s'ouvre à ta voix », « L'air de la meule »
- > Pratique vocale ou écoute complémentaire : « I Belong to You », album *The Resistance* du groupe de rock Muse lequel s'est inspiré de l'air « Ah ! Réponds à ma tendresse, verse-moi l'ivresse » (acte II, scène 3) de *Samson et Dalila*
- > L'orientalisme, l'exotisme de *Sanson et Dalila* :
 - l'emploi des percussions, très présentes dans l'orchestration, ce qui est rare à l'époque (celle d'*Aïda* de Verdi)
 - la *Danse des prêtresses de Dagon* (acte I) rythmée par le triangle, tambour de basque et harpe,
 - Bacchanale (acte III) pour repérer l'ornementation de la mélodie et le solo de hautbois non mesuré, l'utilisation de la seconde augmentée et des timbales, castagnettes en fer, cymbales, triangle, grosse caisse et vents.
- > L'influence wagnérienne dans l'opéra : déclamation continue, motifs récurrents, solos instrumentaux et mélodies confiées à l'orchestre, le Prélude de l'acte III rappelant un peu *Tannhäuser* ou les éclumes des forges du Nibelheim (*Rheingold*) pour la Bacchanale
- > Portrait du compositeur : Camille Saint-Saëns, enfant prodige (concertiste à 10 ans) et compositeur du *Carnaval des animaux*
- > Musique à l'image : la musique de péplum, celle de Victor Young pour le film *Sanson et Dalila* (1949) de Cecil B. de Mille
 - Pour aller plus loin
- > Opéra et sujets bibliques, à l'image de *Salomé* de R. Strauss, *Moïse et Aaron* d'A. Schönberg, *Sanson* de Rameau (livret d'après Voltaire)
- > L'opéra français

Musique et Technologie

- > En 1877, l'invention du phonographe par Edison

Arts de l'espace

- > Villes et lieux du livret de l'opéra
- > Sur le thème de l'orient/ occident : Le MUSEM à Marseille, l'Institut du Monde Arabe à Paris
- > En relation avec Saint-Saëns, la ville d'Alger