

L'opéra-comique chez Saint-Saëns

Hugh MACDONALD

Nous admirons et nous chérissons les richesses de la musique française de la Belle Époque, en parallèle avec une période également étonnante de la peinture française. Les musiciens, grands ou impressionnants, sont abondants à cette époque, et les institutions musicales fleurissent, surtout les associations et les orchestres récemment fondés. Mais nous ne reconnaissons que trop rarement le fait que la musique a aigrement souffert de la pauvreté de la critique musicale d'alors, et des torts faits par les critiques ignorants ou malveillants. Après l'échec de *Benvenuto Cellini* en 1838, Berlioz écrit à son père : « Les Français ont la rage de disputer sur la musique sans en avoir les premières notions ni le sentiment. Cela fut au siècle dernier, cela est, et cela sera¹ ». De la même manière, Saint-Saëns écrit en 1894 : « N'est-il pas avéré, notoire, que les écrivains, sans connaître la musique, sont aptes à la juger, mais que les musiciens, en revanche, fussent-ils lettrés, n'ont aucun droit sur le domaine de la littérature² ? »

Une culture traditionnellement littéraire offrait aux hommes de lettres une position privilégiée en tant qu'arbitres du goût. Au cours de la période romantique, les messieurs de la presse qui rendaient compte dans les journaux et les revues des livres, de la poésie, du théâtre, de la musique sont, habituellement, des gens de lettres, très cultivés, souvent écrivains admirables, mais presque totalement ignorants de la musique, sans aucune formation aux techniques musicales que sont l'harmonie, l'instrumentation, etc. Des critiques

¹ Hector BERLIOZ, *Correspondance générale*, t. II, Paris : Flammarion, 1975, p. 457.

² Préface à Lucien AUGÉ DE LASSUS, *Les Grands Maîtres mis en petites comédies*, Paris : Ollendorff, 1894, p. I ; Camille SAINT-SAËNS, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, sous la direction de Marie-Gabrielle SORET, Paris : Vrin, 2012, p. 480.

sans culture musicale furent responsables de la non-identification d'un chef d'œuvre tel que *La Damnation de Faust* en 1846 ; des directeurs sans culture musicale furent responsables du crime de ne pas monter *Les Troyens* à l'Opéra ; Bizet eut la bonne fortune de trouver un directeur sympathique en la personne de Léon Carvalho (sauf dans le cas du grand opéra *Ivan IV*), mais il avait face à lui une presse ignorante qui n'a décerné aucune valeur dans *Les Pêcheurs de perles* et peu de mérite dans *Carmen*.

Ce furent les critiques qui décidèrent que Saint-Saëns, au commencement de sa carrière, était un « symphoniste », donc pas qualifié pour écrire des opéras, ce qui permit aux directeurs de théâtres de refuser *Le Timbre d'argent* et *Samson et Dalila*. Les critiques n'eurent raison que sur un point : Saint-Saëns était vraiment un symphoniste, mais ses talents musicaux étaient également présents dans toute activité musicale imaginable : il était, déjà dans la vingtaine, chef d'orchestre, pianiste, professeur, organiste, écrivain ; en tant que compositeur, il était déjà l'auteur de sonates, de musique pour orgue, pour piano, pour chœur, de musique sacrée et profane, de musique de chambre, de mélodies, et, insistons sur ce point, d'opéras. Dès son enfance il est attiré par l'art lyrique : à l'âge de cinq ans, il étudie la partition d'orchestre de *Don Giovanni*. « Chaque jour, écrit-il, et sans y penser, avec cette prodigieuse facilité d'assimilation qui est la faculté maîtresse de l'enfance, je me nourrissais de la substance musicale [de cet opéra], je me rompais à la lecture de la partition, j'apprenais à connaître les voix et les instruments³. » En entendant quelques années plus tard *Don Giovanni* au Théâtre-Italien, il le connaît par cœur. En novembre 1848, à l'âge de treize ans, il s'inscrit au Conservatoire de Paris, et l'on peut penser qu'il commence à cette époque à fréquenter régulièrement les théâtres lyriques de la capitale.

Puisque c'est l'opéra-comique de Saint-Saëns qui nous intéresse ici, il faut remarquer que les œuvres dont il avait les souvenirs les plus vifs sont des opéras-comiques qui virent le jour en 1849, quand il avait quatorze ans : *Le Toréador* d'Adam, qui partageait l'affiche avec *L'Ambassadrice* d'Auber, au répertoire depuis 1836, *Le Caïd* de Thomas, *La Fée des Roses* d'Halévy, et *Le Songe d'une nuit d'été* de Thomas en 1850.

Devenu élève de la classe de composition d'Halévy en 1851, c'est sans doute pour son maître que Saint-Saëns écrit le premier fragment d'opéra qui nous est parvenu. Il s'agit d'un chœur, « Près de ces charmilles », chanté par des paysans et trois personnages nommés Aimée, Fanny, et Clémency, précédé d'une courte

³ Camille SAINT-SAËNS, *Charles Gounod et le Don Juan de Mozart*, Paris : Ollendorff, 1894 ; *Écrits*, p. 470.

introduction⁴. Il est léger et mélodieux, selon l'usage de tels morceaux. Pour les préparer au prix de Rome, Halévy demandait à ses étudiants de recomposer des vers tirés d'un opéra-comique ancien, bien que dans ce cas on ne connaît pas l'origine des vers.

En 1853, il s'embarque dans une collaboration avec Jules Barbier, déjà librettiste avec Michel Carré des deux opéras les plus réussis de Victor Massé – *Galathée* et *Les Noces de Jeannette* –, qui deviendront bientôt les librettistes les plus recherchés de leur temps. En attendant que Barbier lui livre le livret complet du nouvel ouvrage, dont le titre nous est inconnu, Saint-Saëns compose l'ouverture et le duo suivant pour une comtesse et un personnage du nom de Gaston, dans lequel la comtesse se demande pourquoi Gaston ne tombe pas amoureux d'une certaine jeune fille, quand il est évident que Gaston préfère la comtesse elle-même, une situation délicate parfaitement taillée pour la légèreté que Saint-Saëns lui fournit⁵. Barbier n'en a jamais livré la suite, et l'œuvre n'a pas de titre.

Ce qui devrait être classifié comme le premier opéra de Saint-Saëns est un opéra-comique en un acte, également sans titre, qui existe comme manuscrit complet en partition d'orchestre, comprenant une ouverture et six morceaux, pour huit chanteurs et un chœur⁶. Je lui ai donné le titre *Le Duc de Parme* d'après le personnage le plus important du drame. L'auteur du livret est probablement Ernest de Calonne (1822-1887), poète et dramaturge, autrefois professeur de rhétorique au Lycée d'Alger. Le livret, qui nous indiquerait les dialogues, sans lesquels on ne peut pas reconstruire l'action du drame, est malheureusement perdu. L'ouverture fut jouée à Bordeaux en février 1860, probablement grâce aux efforts de Louis Mézeray, chef d'orchestre dans cette ville, qui avait déjà joué la symphonie en *fa* *Urbs Roma* et qui y donnera peu après l'ouverture de *Spartacus*. Bien que Saint-Saëns ait conservé l'opéra de Calonne, il ne l'a jamais publié. On peut entendre un aperçu de sa saveur comique dans la chanson d'un personnage nommé Paola :

Poco vivace



Un couvent, des grilles et de gros verrous pour deux jeunes filles cela n'est pas doux.

⁴ Sabina TELLER RATNER, *Camille Saint-Saëns 1835-1921: A Thematic Catalogue of his Complete Works*, Oxford : Oxford University Press, 2012, n. 299.

⁵ Même référence, n.300. L'ouverture fut publiée en 1913.

⁶ Même référence, n.301.

De l'année 1857 nous reste une petite scène très amusante pour soprano solo, chœur de femmes et harpe ou piano portant le titre *La Toilette de la Marquise de Présalé*. Quant à savoir s'il est vraiment l'auteur de ce petit jeu d'esprit, Saint-Saëns a répondu : « Parfaitement. Mais je ne veux à aucun prix que l'on sache que c'est de moi⁷. »

Malgré toutes ces aventures, le premier opéra complet de Saint-Saëns est *Le Timbre d'argent*, écrit assez rapidement en 1864-1865. Conçu d'abord comme opéra-comique avec dialogues parlés, on l'a publié comme « opéra fantastique », ce qui me semble être le genre approprié. Puisque nous avons enfin la chance de l'entendre après un silence de plus de cent ans, je n'ai pas l'intention de l'examiner ici dans une étude de ses opéras-comiques. *Le Timbre d'argent* appartient avec le *Faust* de Gounod et les *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach à un genre spécial créé par Barbier et Carré qui relève de la métamorphose et de l'anthropomorphisme.

Durant la collaboration de de Saint-Saëns avec Barbier et Carré, il a composé en 1869 son « *drama lirico* » *Gabriella di Vergy*. C'est le qualificatif d'un opéra de Donizetti (aussi des opéras plus anciens de Carafa et de Mercadante) dont la création posthume avait eu lieu à Naples en 1869. C'est peut-être la nouvelle de cet évènement qui avait suggéré à Saint-Saëns et son collaborateur l'objet de leur parodie. Ce collaborateur est peut-être Barbier ou Pauline Viardot, tous les deux participent au projet vers 1869 et tous les deux montent de leur côté des représentations ultérieures (il y en eut plusieurs jusqu'en 1905). La musique reste inédite, bien que le livret imprimé soit accessible sur Gallica. Selon le livret, le sous-titre de *Gabriella di Vergy* est « Pochade carnavalesque en parodie d'un opéra italien composée (paroles et musique) par un ancien organiste (œuvre de jeunesse). Le livret de ce drame lyrique est écrit dans le dialecte italien usité à Montmartre et à Batignolles, où il a été importé par les Auvergnats. » Gabriella, l'héroïne de Donizetti, croyant que son amant Raoul est mort en croisade, se marie avec le Comte de Vergy. Mais Raoul – naturellement – n'est pas mort ; il revient, avec des conséquences tragiques. Le Comte le tue et en présente le cœur à Gabriella dans une urne. Elle meurt de douleur et d'horreur. La version de Saint-Saëns pour trois voix avec piano et harpe comprend six morceaux légers et courts en style enjoué, mais l'action est inévitablement pleine d'horreur. Le texte est en italien, avec des bribes en français : « Ma femme m'a trompata » chante le Comte. Il chante en se réjouissant du meurtre et du démembrement d'Alfredo (le nom de l'amant de sa femme dans cette version). Puis il en sert à manger le cœur à Gabriella. Accablée d'horreur elle se tue. Je cite le commentaire de Bonnerot : « Ce sont des

⁷ Même référence, p. 332.

amusements de carnaval et qui n'ont pas d'autre prétention et d'autre portée que de faire rire un jour et d'être oublié le lendemain⁸. »

L'opéra-comique suivant de Saint-Saëns a pour sujet une histoire beaucoup plus agréable. *La Princesse jaune* fut commandé par Du Locle, directeur de l'Opéra-Comique, pour l'indemniser de l'annulation du *Timbre d'argent*, accepté à ce théâtre avant la guerre de 1870. Ainsi, bien que *Le Timbre d'argent* soit achevé, et *Samson et Dalila* à moitié achevé, *La Princesse jaune* est le premier opéra de Saint-Saëns qui fut monté sur une des scènes principales de Paris. De nos jours, *La Princesse* est le plus connus des opéras de Saint-Saëns après *Samson et Dalila*. Il en existe au moins trois enregistrements, et beaucoup plus encore de l'ouverture seule. On le monte de temps en temps dans nos théâtres : citons des exécutions en concert à New York (2001) et à Londres (2004), suivies par des représentations scéniques à Lucca (2004), Berlin (2005), Siena (2010), Buxton (2013) et Melbourne (2017). *Phryné*, l'autre opéra-comique achevé de Saint-Saëns, en revanche, n'a pas été représenté depuis 1935 (à l'Opéra-Comique de Paris) et 1938 (au Caire), et en concert depuis 1960, enregistré par l'ORTF, avec Denis Duval en *Phryné* et Jules Gressier pour chef.

La Princesse jaune est important en tant premier fruit de la collaboration avec Louis Gallet, collaboration qui durera 27 années jusqu'à la mort de Gallet en 1898. Bien que Gallet travaille avec beaucoup de compositeurs français, on a l'impression, en lisant la volumineuse correspondance entre les deux hommes, que Saint-Saëns est le musicien avec lequel Gallet a toujours préféré avoir affaire. Avec sa vaste connaissance de la mythologie ancienne et de l'histoire et de la littérature européenne, Gallet s'est intéressé en outre aux décors de ses opéras, quelquefois, comme pour le deuxième acte de *Proserpine*, en dessinant lui-même les décors. Puisque les directeurs de nos jours ne tiennent plus compte des indications scéniques, si importantes au XIX^e siècle, je me permets donc de vous lire ce que prescrit Gallet pour la première scène de la *Princesse jaune*.

Intérieur hollandais. Au fond, une grande verrière qui laisse voir la rue. Deux portes latérales. Grande table de travail chargée de papiers et de livres. Sur un panneau, une figure de femme japonaise. Au-dessous du panneau, une selle tournante, sur laquelle est une faïence à fleurs à demi peinte. A coté, un escarbeau, une tablette chargée de pinceaux et de couleurs. Ça et là, d'autres faïences inachevées. Sur un autre panneau, une horloge. C'est le matin d'un jour d'hiver. Les maisons aperçues vaguement, à travers la verrière du fond, sont couvertes de neige.

⁸ Jean BONNEROT, *C. Saint-Saëns (1835-1921) : sa vie et ses œuvres*, Paris : Durand, 1922, p. 119.

Gallet avait remarqué l'engouement des Parisiens pour la *japonaiserie* depuis que le Japon s'était pour la première fois ouvert à l'occident dans les années 1860. Lors de l'Exposition universelle de 1867, tout le monde avait admiré avec un certain étonnement les costumes et les gravures exposées dans le pavillon japonais, toutes inconnues en Europe jusqu'alors. La présence japonaise à l'Exposition était assez mince, mais suffisante pour impressionner fortement les visiteurs. Quand Saint-Saëns et Gallet ont proposé à Du Locle un sujet japonais, celui-ci prit peur. « Il nous demanda de la mitiger, écrit Saint-Saëns, et ce fut lui, je crois, qui eut l'idée du milieu moitié hollandais, moitié japonais, dans lequel se meut ce petit ouvrage⁹. » Le choix des Pays Bas n'était pas du entièrement au hasard, puisque les marchands hollandais avaient maintenu des liens mercantiles avec le Japon pendant les deux siècles où le Japon était en principe inaccessible aux étrangers. Pour les Hollandais donc, contrairement aux autres Européens, la culture japonaise était au moins faiblement familière.

L'action de l'opéra est peu compliquée. Kornélis, un potier hollandais, manifestement sous l'influence d'une drogue, s'est infatué de l'image de Ming dans un tableau japonais. Troublée par son indifférence, son amante Léna est mystérieusement transformée en double de Ming, ce qui le guérit de son infatuation. Les amants sont réunis. Cela suffit pour un opéra-comique en un acte. En mettant en relief un individu à ce point obsédé par une culture exotique qu'il ne reconnaît plus la réalité, *La Princesse jaune* montre son côté satirique. Le mystérieux Professeur Paulus, que nous ne voyons jamais, fournit la drogue qui a sur le cerveau de Kornélis un effet si malheureux. Le choix de la Hollande pour lieu de l'action souligne le contraste entre le véritable présent et l'ailleurs exotique, ou peut-être entre deux ailleurs exotiques, l'un plus exotique que l'autre. Le livret de *La Princesse jaune* peut être critiqué pour avoir évoqué un peu faiblement le monde de l'hallucination et de l'illusion, compliqué par le désir des auteurs d'introduire des transformations scéniques miraculeuses, à la manière de Barbier et Carré. L'amour de Kornélis pour une image (même s'il ne l'a pas peinte lui-même) pourrait être comparé avec la passion fatale de Conrad pour l'image de Circé dans *Le Timbre d'argent*. On peut penser avec certitude que Gallet a connu cet opéra et que Saint-Saëns lui-même lui a probablement proposé les éléments hoffmanniens de *La Princesse jaune*.

Saint-Saëns était heureux, sans aucun doute, d'introduire de la musique « japonaise ». Elle s'e laisse repérer par les gammes pentatoniques qui avaient servi comme véhicule de la musique orientale, surtout chinoise, depuis le

⁹ *Écrits*, p. 751.

XVII^e siècle. Elles reparaitront dans le *Mikado* de Sullivan et *Madama Butterfly* de Puccini pour peindre le monde japonais.

Saint-Saëns se souvient toujours que l'opéra-comique n'est pas le lieu d'une musique trop sophistiquée. Le critique qui a affirmé que *La Princesse jaune* était « sans mélodie¹⁰ » comptait sans doute sur des airs banaux tels qu'on en trouve abondamment chez les maîtres d'une ère précédente, comme Hérold et Adam. Ni Bizet ni Massenet ne satisferaient ce goût démodé. Pour retenir l'attention de son public, il suffisait à Saint-Saëns de trouver une place pour la musique exotique, et, de temps en temps, pour une musique quasi-folklorique. Avec seulement deux personnages, il y a très peu de musique d'ensemble, et les instants à l'intensité dramatique particulière sont choisis avec soin. Cette partition témoigne d'une richesse lyrique chez Saint-Saëns, et de sa capacité à susciter des sentiments d'une vraie profondeur, même pour un personnage tel que Kornélis qui, avant d'avouer ses erreurs, suscite peu de sympathie ; cependant Léna a dans son troisième air une musique touchante qui révèle la main du maître.

L'autre véritable opéra-comique de Saint-Saëns est *Phryné*, écrit en 1893. Entre la composition des deux ouvrages, on trouve des traces de projets et des fragments qui confirment que Saint-Saëns n'a jamais dédaigné le genre secondaire de l'art lyrique. En 1873, par exemple, au moment où il a dû achever dans l'urgence *Samson et Dalila*, il semble avoir abordé un opéra-comique sur un thème persan. Le livret est de Pierre Grollier, un poète de Montpellier peu connu. Brian Rees trouve dans l'air que chante le personnage Saphi à Léïla, un écho du chant de Samson « Implorons à genoux Le Seigneur qui nous aime ! » Cet ouvrage fragmentaire fut écrit pour Mme Gaveau-Sabatier, une professeure de chant et impresario assez obscure¹¹.

En 1878, Saint-Saëns est l'un des dix compositeurs à contribuer (à raison d'un air chacun) à un opéra-comique sur un poème de Paul Tillier intitulé *Nina Zombi*. Saint-Saëns est l'auteur du final, dont seul un fragment nous est parvenu. Ce chef-d'œuvre extraordinaire fut joué au moins une fois. *Étienne Marcel* fut représenté en 1879, *Henry VIII* en 1883, *Proserpine* en 1887, et *Ascanio* en 1890. Pendant toutes ces années Gallet n'a jamais cessé de lui proposer des sujets de grand opéra, et quelquefois d'opéra-comique, à tel point que Saint-Saëns a dû le prier de temps en temps de se retenir.

En 1892, au moment où Léonce Détroyat, librettiste de *Henry VIII*, devait prendre la direction du Théâtre de la Renaissance sur le boulevard Saint-Martin

¹⁰ Voir Brian REES, *Camille Saint-Saëns: A Life*, Londres : Faber & Faber, 1999, p. 169.

¹¹ RATNER, *Camille Saint-Saëns 1835-1921*, no. 303.

pour y monter des opéras, sa femme s'adresse à Saint-Saëns pour s'informer sur la possibilité d'un nouvel ouvrage de sa main. Ayant collaboré avec Détrouyat dix ans auparavant avec satisfaction, Saint-Saëns cherche une pièce avec enthousiasme. Il n'y avait que le temps pour une œuvre assez courte, comique donc, et il s'est souvenu d'une pièce comique qu'il avait vue quelques années auparavant, une pièce de Lucien Augé de Lassus (1841-1914), dramaturge, voyageur et écrivain, auteur d'au moins un livret d'opéra, *L'Amour vengé*, sur une musique de Léon de Maupéou, joué à l'Opéra-Comique en 1890. C'est uniquement dans sa collaboration avec Saint-Saëns qu'il a satisfait ses ambitions comme dramaturge sérieux¹². Il écrit les poèmes de cantate pour les prix de Rome de 1885 avec *Endymion*, et *Didon* en 1887, ce dernier ayant été remporté par la musique du jeune Gustave Charpentier. C'est par sa participation au prix de Rome qu'il fait la connaissance de Saint-Saëns. Ses intérêts principaux coïncident assez étroitement avec ceux du compositeur : les pays de la Méditerranée et les antiquités grecques et romaines. En 1888, il fait paraître un livre *Les Spectacles antiques* avec une dédicace généreuse à Saint-Saëns, sans doute en hommage à l'essai de Saint-Saëns *Notes sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine*, qu'il publia après sa visite à Pompéi en 1886. Leur amitié devait donner le jour à deux opéras (le deuxième est *L'Ancêtre* en 1906) et à un livre affectueux sur Saint-Saëns écrit par de Lassus vers la fin de sa vie et publié en 1914.

Le récit par Lassus de la genèse de *Phryné* est amusant et très long. L'opéra est composé assez rapidement entre janvier et avril 1893 et joué pour la première fois, non pas au Théâtre de la Renaissance (qui était déjà en faillite), mais à l'Opéra-Comique au mois de mai 1893 sous la direction de son ancien ami Carvalho, avec la célèbre Sybil Sanderson dans le rôle de Phryné. La Phryné originelle était une courtisane athénienne célèbre qui prospérait vers 330 avant JC. On dit qu'elle était la maîtresse du sculpteur Praxitèle et le modèle de la fameuse statue d'Aphrodite largement copiée et recopiée dans le monde antique. Selon la tradition, c'est la première représentation de grandeur naturelle du corps féminin nu, d'autant plus choquant qu'elle fut placée dans un temple. Selon l'écrivain ancien Athenaeus, quand Phryné fut accusée d'impiété devant l'aréopage des Athéniens, elle aurait été condamnée si elle ne s'était pas tenue debout au milieu du palais de justice en se découvrant la poitrine aux yeux fascinés de ses juges. Inspiré par cette histoire, Jean-Louis Gérôme a peint son *Phryné devant l'Aréopagus* qu'il a exposé en 1861. Cette peinture était

¹² La carrière d'Augé de Lassus est exposée dans Jean-Claude YON, « Lucien Augé de Lassus (1841-1914) : passeur culturel ou simple vulgarisateur ? », *Pitres et pantins : transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, sous la direction de Sophie BASCH et Pierre CHUVIN, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 193-210.

connu par Augé de Lassus, et probablement par Saint-Saëns aussi, puisqu'il connaissait bien Gérôme lui-même. Dans ce tableau, c'est l'avocat de Phryné, Hypéride, qui lui a retiré son voile ; elle se présente donc toute nue, en se couvrant le visage des mains. La nudité au théâtre étant à cet époque impossible, Augé de Lassus a conçu un livret dans lequel c'est la nudité de la statue d'Aphrodite qui est en question. Phryné elle-même reste toujours habillée. Sans doute le public espérait voir la belle Sanderson dénudée, ce qui a peut-être gonflé les recettes du théâtre, mais l'action de l'opéra est plus traditionnelle : Phryné est une courtisane qui a pour amant Nicias, neveu de Dicéphile, « archon », c'est-à-dire magistrat-en-chef de la ville d'Athènes. Pour reconnaître son intégrité comme fonctionnaire officiel, on a fait à Dicéphile l'hommage d'un buste, dévoilé au premier acte, en contrepoint à la statue d'Aphrodite dévoilée à la fin. On apprend, cependant, que sa fameuse intégrité n'est qu'un mythe, puisque le magistrat est fatalement attiré par les charmes de Phryné qui l'invite dans son boudoir, mais qui ne lui révèle rien qu'une statue qu'il embrasse dans une passion folle. Dans la tradition de l'opéra-comique, le vieux est humilié par la déception, qui fait rire tout le monde dans un joyeux final. Également dans la tradition de l'opéra-comique, il y a un couple de personnages bouffes, Cynalopex et Agoragine, « démarques », ou magistrats en formation, descendants de Beppo et Giacomo dans *Fra diavolo* et cousins de Pistol et Bardolph dans *Falstaff*. La différence de la musique est frappante : l'ariette de Lampito, par exemple, et les Couplets de Dicéphile sont tout à fait dans le style de l'opéra-comique traditionnel. Le final du premier acte, en revanche, semble être une parodie des pages les plus banales d'Offenbach. Puis on y trouve des évocations de la musique grecque, dans les citharae et sistra joués sur scène, et dans la chanson modale chantée par le chœur à l'unisson, comme chantaient les anciens, selon les experts de l'époque. Ce sont les premiers pas de Saint-Saëns vers le « style grec » qu'on trouve la même année dans *Antigone* et plus tard dans *Déjanire*. Les dialogues de *Phryné* sont spirituels et charmants. Il faut noter l'importance de la statue comme image anthropomorphique, comme les peintures dans *Le Timbre d'argent* et *La Princesse jaune*, et comme la statue faite par Benvenuto Cellini dans *Ascanio*. Le succès de *Phryné* ne fut dépassé du vivant de Saint-Saëns que par celui de *Samson et Dalila*. Malgré la mésentente presque permanente entre Saint-Saëns et Albert Carré, le successeur de Carvalho comme directeur de l'Opéra-Comique, on l'y a régulièrement repris. Presque tous les théâtres lyriques de France l'ont monté jusqu'à la fin de sa vie.

Reste encore un ouvrage de Saint-Saëns qu'il faut reconnaître comme un opéra plus ou moins comique : il s'agit de *Lola*, sous-titré « scène dramatique en vers pour deux personnages », composé au mois de septembre 1900 sur des vers du poète Stéphan Bordèse. Les deux personnages sont une gitane espagnole, Lola,

qui parle, chante et danse, et un gentilhomme espagnol, Don Benites, qui parle mais qui ne chante ni ne danse. L'ouverture et quatre morceaux sont intercalés par des dialogues importants en alexandrins. Fuyant un maître tyrannique, Lola a peur des hommes en général et est poursuivie par des cauchemars sanglants. Elle rencontre Don Benites qui lui offre assistance si elle veut bien chanter pour lui. Sa chanson « Le Rossignol » lui plaît, mais il insiste pour qu'elle danse aussi. Elle danse donc un tango, non pas du type moderne argentin, mais une danse d'origine andalouse, que nous reconnaitrons comme une Habanera. Enfin Don Benites demande à l'embrasser, mais Lola, enragée, tire un stiletto et le plonge dans son cœur. Il pare le coup de son bras. Lola s'enfuit. La musique est entièrement dans le style espagnol. Juste avant la composition de cette scène, Saint-Saëns a passé quelques semaines en Espagne pour s'imprégner d'impressions utilisables. Mais pour le faire représenter aujourd'hui, il faudrait trouver une actrice douée qui chante et qui danse, et puis il faut résoudre le problème des vers, qui devraient être raccourcis et adaptés pour le public moderne. Ce n'est pas du tout impossible et la musique en est digne.

© Hugh MACDONALD