

Regards sur la partition

Gérard Condé

Il serait facile de faire une analyse détaillée de *Proserpine*, de montrer comment, au moyen de *thèmes* multiples, incessamment modifiés et enchevêtrés de mille façons, l'auteur a cherché à rendre les sentiments inexprimés des personnages. L'auteur goûte peu ces sortes de dissections, encore qu'elles soient à la mode ; selon lui, c'est à l'auditeur de faire ce travail, s'il en a le goût, et si l'œuvre lui paraît digne d'être étudiée ; autrement, il lui semble préférable d'écouter naïvement, de se laisser entraîner par le torrent musical comme un batelier se laisse aller au fil de l'eau, sans s'inquiéter de la composition chimique de l'eau qui le porte, des êtres et des choses qu'elle peut renfermer en son sein. De quelle façon qu'elle soit faite, avant tout, la musique doit pouvoir être écoutée musicalement, sans quoi elle ne serait pas de la musique.

(Camille Saint-Saëns, *Quelques mots sur Proserpine*, brochure du Théâtre Zizinia d'Alexandrie, 1902)

Peut-être Saint-Saëns, qui enchevêtre et modifie moins qu'il ne le prétend une douzaine de motifs, visait-il l'étude publiée par Étienne Destranges en 1895 avec l'espoir qu'une justice équitable soit rendue à « cette œuvre, tour à tour charmante et passionnée [...] la mieux venue, après *Samson et Dalila* dans la série des opéras de Saint-Saëns [...] et dont] les passages les plus critiqués en 1887 seraient, avec raison, les plus admirés » (Étienne Destranges, *Une partition méconnue, Proserpine de Camille Saint-Saëns. Étude analytique*, 1895).

Avant lui, Gounod avait signalé l'abondance de « détails du plus vif intérêt sous le rapport de l'expression des caractères et de la justesse de l'intention dramatique » en insistant sur ses qualités de symphoniste, qu'une part du public français jugeait incompatibles avec la composition lyrique : « Son intelligence des ressources de l'orchestre lui en suggère, je dirais plus encore, lui en impose l'emploi continu comme relief de coloris ou d'expression dans la peinture des sentiments ou des caractères. Mais s'il suit pas à pas, et avec une scrupuleuse fidélité, les méandres les plus subtils du drame, il le fait avec un souci constant de la valeur propre et intrinsèque de l'idée et de la forme musicale et ne jette pas la musique en pâture au drame : partout et toujours il reste un musicien. » (*La France*, 23 mars 1887.) L'examen cursif des détails les plus significatifs de la partition de *Proserpine* viendra à l'appui de cette synthèse magistrale des éléments fondamentaux qui en assurent la haute valeur.



Premier acte

S'élevant de la fosse, une mélodie errante instaure un climat d'incertitude. Chantée par les cordes à l'unisson, moirée de doublures de bois, elle serpente autour d'un centre fuyant : c'est le motif de *Proserpine* que voudraient résoudre quatre accords larges et cuivrés, dont les chromatismes ne sont pas moins douloureux ; on y a vu *L'aspiration à l'amour*.

‡ Scène I. Parfait contraste au lever du rideau : en contrepoint des propos ironiques de jeunes seigneurs qui s'entretiennent des fantaisies de Proserpine (et d'un petit chœur qui leur fait écho), la trame orchestrale file, piquante et polychrome, un peu canaille ; ton badin, diatonique, mais écriture ferme comme une *Invention* ou un *Prélude* de Bach ; la musique porte les mots qui la fouettent.

‡ Scène II. Entrevue sous ses deux faces, intime et mondaine, sombre et brillante, l'héroïne peut paraître. Un hautbois développe son motif, puis un alto tandis qu'elle soupire « Sabatino n'est pas venu ». Aveugles ou

sourds, ses amants ferment la parenthèse et poursuivent dans le ton de la scène précédente. Proserpine ne répond pas, l'orchestre le fait pour elle : large pianissimo, *La Tristesse* (variante de *L'aspiration à l'amour*) habite son silence. Puisque Proserpine ne chante pas l'air attendu (étape nécessaire dans une logique d'opéra), Orlando puis Ercole improvisent une galante sicilienne : flûte et harpe accompagnent le premier, hautbois et violons le second. Insensible à tant de délicatesse – c'est assez souligner son malaise – Proserpine s'en retourne avec son mystère (« Sabatino n'est pas venu ») et ses adorateurs. Si elle ne rend pas plus manifeste l'indifférence de Proserpine, si elle n'est pas perçue comme un point d'attraction au centre des conversations modulantes, la sicilienne restera un hors-d'œuvre.

‣ Scène III. Sabatino et son ami Renzo entrent sur ces entrefaites. L'unité et le ton de cette scène de conversation musicale, un peu tendue malgré la connivence, sont assurés par la récurrence d'un motif arpégé en triolets sur les degrés de l'accord parfait avec la sixte ajoutée (*sol-mi-la|sol-mi-do|sol-do-mi|sol* etc.), motif ardent, juvénile, associé à *Sabatino*. Ce dernier, à bout d'arguments, finira par esquisser un arioso : « Ne crains plus que mon âme change », dont la mélodie restera attachée à *L'Amour conjugal*, mais qui ne convainc pas Renzo malgré l'éclat des *sol* aigus.

‣ Scène IV. Passé l'intense éclair d'émotion (mélodico-harmonique) quand Proserpine aperçoit Sabatino, les formules de politesse (reprises par les instruments) et la *Pavane* archaïsante (flûte, alto, violoncelle, harpe et orgue, en coulisse) renouent avec le ton d'aimable galanterie de la Sicilienne.

‣ Scène V. Par contraste, *La Tristesse* (aux cordes) de Proserpine restée seule et la sincérité religieuse de son aveu « Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire » (illuminée par 4 violons solistes) prennent un relief très remarquable d'expression.

‣ Scène VI. Point de départ du drame, l'entrevue entre Sabatino et Proserpine pousse l'ambiguïté à l'extrême car si le trompeur doit chanter « avec une affectation d'humilité impertinente », ses accents précieux ne détoneraient pas dans la bouche du Roméo de Gounod. Il semble y

avoir du vrai quand il avoue « J'ai souffert maintes fois » et du faux... car les arpèges en triolets de son motif courent ici sur l'échelle fatale de septième diminuée aboutissant au trait de clarinette soulignant « horrible ». L'orchestre, en revanche, en dit bien davantage sur la courtisane dont le motif douloureux passe et repasse ; elle se dévoile presque par la véhémence d'une ligne vocale tendue. Sabatino s'en effraie et, pour faire machine arrière, ne trouve que des formules dont le détachement mène à l'insulte. Quand il retrouve Renzo, la flûte puis la clarinette chantent un motif lumineux dont le sens, dévoilé à l'acte II, est, non sans ironie : *Le Triomphe de la Grâce* (d'Angiola) *sur l'Enfer...*

♥ Scène VII. La conclusion paradoxale de Proserpine « Tu me paieras l'affront que *je* viens de *te* faire ! » ne doit pas être chantée *forte* ; elle mène au coup de cafard (« Il n'a pas compris [...] Si Dieu ne me protège, oui j'ai peur de finir par une lâcheté ») dont la large progression de *L'aspiration à l'amour*, succédant aux trémolos anxigènes, lui rendra son énergie. « Mais elle s'illusionne en souhaitant l'amour pur ; elle est de la race des grandes amoureuses ; ce qu'il lui faudrait, c'est l'amour-passion que Sabatino serait incapable de lui donner. » (Saint-Saëns, *Quelques mots sur Proserpine*, 1902.)

♥ Scène VIII. Le Ciel lui envoie le misérable qu'elle appelle pour la délivrer de la malédiction de l'argent : Squarocca, surpris en train de la cambrioler à la faveur de la fête (dont les motifs reviennent sans vraie nécessité). Davantage à propos et savoureux, bassons goguenards et clarinettes dans le registre grave dépeignent bien ce vieux larron.

♥ Scène IX. Le ton a viré de bord ; retour à celui du badinage des premières scènes pour l'examen probatoire que Proserpine impose au mendiant. L'humour vif-argent de Saint-Saëns pétille (harpe, triangle et piccolo) dans la distribution fantasque des répliques d'un scherzo à 6/8 écrit avec la pointe d'une aiguille. On regrettera juste (avec le Monsieur de l'Orchestre du *Figaro*) que, dès la création « Finirez-vous ? Madame ! » ait remplacé le « Vous m'embêtez, madame ! » maintenu dans le livret et la partition.

♥ Scène X. Après cela, le retour des jeunes seigneurs en quête de Proserpine semble d'une gaité plus recherchée, culminant dans l'ariette

cabotine de Squarocca (« Sans être un avaro »). L'annonce du mariage de Sabatino, entremêlant railleries et angoisse est traité avec beaucoup d'économie. Le sol s'ouvre sous les pieds de Proserpine (sombre canon aux altos et violons) qui se retourne vers Squarocca : même musique, même jeu qu'à la scène VIII, mais sur un autre mode. L'acte aurait pu finir là si Saint-Saëns n'aimait se colleter avec les conventions : Proserpine lance un appel à l'orgie.

Deuxième acte

Le livret du premier acte suivait, parfois littéralement, la pièce de Vacquerie. Le second est une initiative de Louis Gallet et de Saint-Saëns, ravi d'écrire un prélude idéalement lumineux que Gounod aurait pu signer, où s'insère le subtil *Ave Maria* en coulisses à trois voix et orgue qui manquerait à tout opéra(-comique) digne de ce nom. Dans le même registre, trois jeunes filles puis trois novices s'adressent en alternance à Angiola, dans la scène I, pour lui prédire ce beau mariage auquel elle avoue ne plus croire ; puis elles mêlent leurs voix. Hors-d'œuvre d'une qualité qui faillit assurer le succès de l'ouvrage tout entier, et qui plante le décor.

‣ Scène II. Une cloche régulière (effet de pédale conclusive) a fait sortir les oiselles sauf Angiola qui accueille Renzo. Ils ne parlent pas de Sabatino dont le motif ardent (arpèges en triolets) passe et repasse aux violons.

‣ Scène III. Présenté un peu vite en héros revenu de l'enfer (dont la flûte rappelle les guirlandes festives, puis célèbre le *Triomphe de la Grâce*) par Renzo – qui se met à distance dans cet acte en usant du *recitativo secco* – Sabatino s'adresse à Angiola en improvisant un sonnet. Gêné par la solennité des alexandrins, Saint-Saëns l'a retaillé en décasyllabes. Les foudres de Gallet l'ont fait revenir à l'original pour les deux tercets qui, alourdis, coulent moins bien. L'air n'en est pas moins gracieusement tourné dans sa progression un peu forcée. Angiola y répond timidement. Saint-Saëns l'a voulu ainsi, au risque de forcer le trait : « Le chaste amour de la sainte paraît peu de chose à côté des passions infernales de la courtisane » (*Quelques mots sur Proserpine*, 1902). « Ô joie immense ! » s'écrie

Sabatino en contrepoint de *L'Amour conjugal* posé sur des syncopes haletantes (altos et violoncelles), écho possible du dialogue avec Proserpine. Renzo, ému, devient lyrique et donne le départ d'un exquis duo valsant (« Effeuillons en riant ») auquel il se joindra. Les voix se croisent avec grâce mais celle de Sabatino, plus tendue, domine.

¶ Scène IV. Ils se séparent quand des pèlerins envahissent le cloître pour recevoir l'aumône et répondre aux besoins du finale, bissé à la création. « Pur chef-d'œuvre – selon Destranges – le groupement des voix, l'arrangement des parties, la distinction de l'idée mélodique, la belle sonorité des ensembles, tout concourt à faire de cette dernière scène une des meilleures pages de Camille Saint-Saëns. » La diversité des retours de « Bonnes gens, prenez ce que Dieu vous donne » a été très appréciée. L'épisode d'espionnage de Squarocca se glisse magistralement, en aparté, dans l'ensemble.

Troisième acte

¶ Scène I. L'édition définitive de la partition révisée ajoute ici une *Tarentelle* et une scène avec chœur. Destranges déplore que la *Tarentelle* « n'offre rien de remarquable ». Saint-Saëns, qui n'en fait pas mention (pas plus que de la nouvelle scène III), savait à quoi s'en tenir : flamboyante et saltatoire, elle permet à l'orchestre de se débrider et offre aux danseurs une note pittoresque. L'accueil que les Gitanos réservent à Squarocca confère une autorité inattendue, mais nécessaire, au personnage dont le motif frémissant reparait. Le chœur, dans le style de l'opéra-comique 1840, vaut surtout par sa convergence subtile vers la *Tarentelle* qu'il ramène.

¶ Scène II. L'acte commençait ici à la création et Squarocca était moins dominant ; son poids accentue la faiblesse de Proserpine dont les arpèges de flûte en triolets révèlent la cause sans le nommer : Sabatino. Puis Squarocca en rajoute, vantant « le sourire charmeur » d'Angiola (sur son motif dont les bois font leur miel) et détaillant ses attraits à plaisir. Proserpine s'impatiente (motif pointé des basses) ; la nouvelle version simplifie le protocole du guet-apens.

‣ Scène III. À la création, Proserpine se désespérait que la révélation des souffrances de l'amour ait fait place à celle de « l'ardente jalousie ». Sur la même musique, elle constate désormais son impuissance à l'emporter dans le cœur de Sabatino. Puis, la rage qui la menait à invoquer la déesse infernale est remplacée par un émouvant lamento en *si* majeur « Ah ! s'il m'avait aimée ». La progression y gagne et cette humanisation (pour ne pas dire trahison) du personnage qui, perdant toute sa superbe, méritera le « Pauvre femme » du dénouement. Mais, à présent, elle traite encore d'égale à égale avec la Reine des Enfers privée du Soleil comme elle l'est de l'Amour. Cet épisode a inspiré à Saint-Saëns une analyse globale du sens profond de l'ouvrage : « Angiola c'est le jour, et Proserpine, c'est la nuit [...] la nuit plus belle que le jour » et il poursuit, pour distinguer : « *Tristan* c'est la haine du jour et l'amour de la nuit [...] l'amour de la mort qui est la nuit parfaite. Proserpine identifie au contraire la lumière et l'amour. » (*Quelques mots sur Proserpine*, 1902.)

‣ Scène IV. La couleur orchestrale devient sombre et sourde. Squarocca paraît, fait le point avec Proserpine et entonne une chanson bachique pour attirer les voyageurs. Prétexte d'ivrogne, hors d'œuvre d'opéra-comique ? Non, la chanson figure dans le drame de Vacquerie : les cordes se font guitare, les bois ponctuent en grimaçant et le baryton met en valeur ses qualités de diction et d'invention : la versification cocasse, les syllabes à contretemps, les imitations et les échos lui en donnent l'occasion.

‣ Scène V. Passé le bref échange de politesses, Squarocca offre ses services et Saint-Saëns a pris l'initiative de le faire reprendre la mélodie de la chanson à boire, suggérant qu'il ment effrontément, comme quelqu'un qui chantonne quand on lui parle. Le ton de la farce se poursuit aux instruments moqueurs tandis qu'Angiola se propose de rester avec Proserpine.

‣ Scène VI. Sous les prétendues prédictions, l'étrangeté d'un enchaînement harmonique inusité (confié au registre grave des flûtes et clarinettes puis des violons et altos, alternativement) et prolongé par un roulement de timbale impressionne Angiola. Mais, contre toute attente, au fil des menaces, l'effroi de la jeune fille lui donne des armes contre la courtisane qu'elle fait chanceler en proclamant « Je ne vous crains pas, il m'aime ! ».

La répétition de figures rythmiques ou contrapuntiques alimente la tension ; la même économie préside à l'incursion des voix dans le registre supérieur : *la* bémol, *la* naturel, *si* bémol.

¶ Scène VII. Elle est très courte : le temps, pour Proserpine, de confier Angiola évanouie à la garde de Squarocca, et de voler à Florence. L'intervention de Renzo et des soldats se joue en pantomime sur une coda orchestrale animée. À la création, Squarocca, arrêté par des soldats, fanfaronnait encore puis mettait en garde Angiola en dénonçant « La beauté la plus pure et le cœur le plus noir [...] la Proserpine ! » avant de s'échapper. C'était un ajout de Gallet.

Quatrième acte

¶ Entracte. Cette page, plus sûrement conçue pour mettre l'orchestre en valeur que pour assurer l'enchaînement des actes III et IV, a été écartée de la seconde édition au profit de la *Tarentelle* de l'acte précédent. Elle a été rétablie dans le présent enregistrement. C'est un vrai poème symphonique centré sur Proserpine. Il suggère d'abord sa course haletante. Puis les formules répétitives s'apaisent, laissant place à des cellules plus souples où s'impose le motif tourmenté de la courtisane, alternant avec son arioso de l'acte I : « Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire » très finement instrumenté. Enfin, un dessin syncopé, chromatisé, réintroduit la course folle qui conclut triple *forte*. Un parallèle avec l'entracte « La Nuit de Noël » du *Werther* de Massenet s'impose.

¶ Scène I. Contraste absolu, le motif d'Angiola, d'abord aux violoncelles, passe aux violons puis aux bois. Sabatino savoure d'avance son bonheur : *L'Amour conjugal*, soufflent les violoncelles, tandis qu'il s'écrie « Ô joie, elle sera ma femme » sur le motif d'Angiola, point de départ d'un arioso informel. On lui a reproché à tort l'absence de cadre car, bien mené, il culmine avec l'évocation des « voluptés d'autrefois que maintenant je hais » affirmée sur le motif d'entrée de Proserpine à l'acte I. Destranges y voit *La Jalousie*, ce serait plutôt *L'Amour fatal* que Sabatino rejette comme le renard de la fable, les raisins vermeils.

‡ Scène II. Proserpine survient, le violoncelle solo chante son thème douloureux, elle n'a plus qu'à mettre des mots, puis à reprendre, avec d'autres (« J'ai voulu t'arracher »), l'arioso « Amour vrai, source pure » du premier acte. Toute cette scène, la plus saisissante de l'ouvrage (que Saint-Saëns a resserrée, à tort selon Destranges) plaide en faveur de Proserpine dont les débordements, bien ménagés vocalement, ne dépassent guère la ligne supérieure de la portée, favorisant l'articulation verbale. Sabatino n'a d'autre argument que « J'épouse une vierge adorable et céleste ». Aux « rêves fous » de Proserpine il oppose le sien, *L'Amour conjugal* ; c'est du moins l'orchestre qui l'affirme. La proposition de Proserpine d'enterrer sa vie de garçon en passant avec elle la semaine précédant le mariage a disparu. Reste le motif douloureux de *L'Amour repoussé* ; il semblait factice à l'acte I (« J'ai souffert maintes fois vos refus ») mais Proserpine l'a repris ici (« j'ai longtemps résisté, j'ai souffert le martyr ! ») et voici que Sabatino y revient « L'accablement où vous êtes m'accable », référence voulue par Saint-Saëns – car les mots s'y posent plutôt mal – pour suggérer un lien inavoué. Sabatino sorti, *L'Amour fatal* rugit à l'orchestre.

‡ Scène III. Les retrouvailles pâliront à côté. La minauderie « Il me reste deux jours pour dire non ! » quand Sabatino voudrait anticiper. Du moins vont-ils improviser un duo où leurs voix ne tarderont pas à se rejoindre à l'unisson, inconscients des contrepoints que leur glisse Proserpine dont la véhémence croît avec la leur. Le dénouement rapide a été tristement édulcoré : Proserpine poignardait Angiola avant de recevoir de Sabatino le coup fatal. Elle l'en remerciait, implorait en vain un mot de pitié et, pour l'innocenter prétendait s'être suicidée. Désormais elle ne frappe qu'elle-même et le couple plaint la « pauvre femme »... Reste la puissance pathétique du commentaire orchestral où s'enchaînent les thèmes d'amour. « Effrayant problème, écrit Saint-Saëns. Satan, le révolté, l'éternel maudit, écrase de sa supériorité les anges fidèles ! » (*Quelques mots sur Proserpine*, 1902.)

PROSERPINE

ACTE I

LES JARDINS DU PALAIS DE PROSERPINE.

C. SAINT-SAËNS

Prélude

And^{te} con moto

And^{te} con moto

A. Durand & Fils Éditeurs D. n° F. 4846 Paris, 4, Place de la Madeleine

Première page de la partition d'orchestre de *Proserpine*.
Éditions Durand.

First page of the full score of *Proserpine*.
Éditions Durand.