

Bien plus qu'un galop d'essai...

Gérard Condé

L'erreur serait sans doute d'attendre de la partition du *Timbre d'argent*, galop d'essai de Camille Saint-Saëns dans le domaine du théâtre lyrique, qu'elle offre le visage d'une œuvre voulue, mûrie et fixée sur le papier sans souci du gros public rebelle, par définition, aux plaisirs délicats. La vérité est tout autre, on l'apprendra par ailleurs et Saint-Saëns a lui-même détaillé les péripéties qui se sont succédé depuis la commande, en 1864, jusqu'à la création, au Théâtre national lyrique le 23 février 1877.

On ne cherchera pas à démêler ce qu'a gagné ou perdu l'imbroglio fantaisiste entrepris comme un pied de nez à l'académisme et au prix de Rome injustement refusé, à devenir un drame lyrique *fantasticonirique* au fil de ses métamorphoses. Le premier état n'existe plus, sauf à travers la réduction pour chant et piano et nous n'entendrons que ce qui a trouvé grâce aux exigences d'un créateur-censeur de quatre-vingts ans. Et quel censeur ! Car, dans son activité de compositeur lyrique, Saint-Saëns semble avoir éprouvé une sorte de fierté condescendante à accéder aux exigences les plus antipathiques à son style. Une tâche dont il s'acquitte sans vergogne, considérant que « l'opéra est à la Musique ce que les lupanars sont à l'Amour » pour reprendre l'expression de son maître et ami, Hector Berlioz.

D'une façon générale, d'ailleurs, Saint-Saëns, faux académiste, aime les conventions, lieu idéal pour faire valoir son originalité, voire sa supériorité. Il excelle aussi dans les pièces de genre telle la paysannerie dansée (à l'acte III) avec hautbois principal sur une pédale au rythme obstiné, comble du lieu commun assumé. Il met plus de finesse dans les pastiches :

« Le bonheur est chose légère » en est un. Le titre « Romance » ne ment pas, mais, déjà démodé jusqu'à la provocation dans les années 1860-1870, il sera maintenu dans la dernière édition où l'œuvre se voit pourtant divisée en scènes et non plus en numéros, concession opportuniste de Saint-Saëns au wagnérisme régnant sous couvert de renouer avec le découpage des opéras de Lully et Rameau.

Lors de la création, en 1877, cette romance en *sol* majeur avec un milieu en *sol* mineur (A-B-A') respectait les conventions du genre avec seulement des coquetteries harmoniques inconnues de Monsigny ou de Dalayrac. Le modèle serait plutôt à chercher chez Rameau, Campra ou Destouches... qui n'écrivaient pas de romances, mais des « airs tendres » (la didascalie « Tendrement » y renvoie sans doute). Pour les reprises ultérieures, Saint-Saëns ajouta un second « milieu » (B') et modifia la dernière reprise (A''), et la feinte romance devint un quasi « air en rondeau » (A-B-A'-B'-A'') : un pas de plus vers le « style rétrospectif » comme on disait alors, confirmé par l'ajout, pour A'' de quelques ornements de la ligne vocale selon l'usage ancien des reprises variées. La présence d'un violoniste sur scène n'était pas rare au théâtre (et toujours touchante selon George Sand) ; en revanche à l'opéra, on n'avait jamais dû voir l'orchestre se taire si longtemps !

On pourrait multiplier les exemples, car le purisme déclaré du compositeur de la *Danse macabre* et du *Carnaval des animaux* est nourri d'une intime connaissance des ressources de l'impureté. Déclarant à l'adresse des amateurs d'expression : « l'art c'est la forme. [...] L'artiste qui ne se sent pas pleinement satisfait par des lignes élégantes, des couleurs harmonieuses, une belle série d'accords ne comprend pas l'art. » Il avait, de la même plume, défendu le principe des poèmes symphoniques de Liszt : « Je vois bien ce que l'art y gagne ; il m'est impossible de voir ce qu'il y perd. » Trouverions-nous des défauts au *Timbre d'argent*, soyons sûrs qu'il les a vus le premier, mais qu'il les a cautionnés, signés, relus et approuvés !

Saint-Saëns a même dû y glisser quelques clins d'œil à Auber qui lui a procuré la commande pour compenser son inqualifiable éviction du prix de Rome : le *Pas de l'abeille* par exemple où les trémolos sur le chevalet, un peu grinçants, d'un alto solo imitent explicitement le bourdonnement de

l'insecte ; mais aussi la vivacité du ton et une distanciation ludique. Enfin – même si on ignore la destination première du livret, s'il a été choisi à dessein par Auber et si le compositeur se l'est vu proposer ou imposer – le rôle muet de Fiametta ne conviendrait-il pas aux interprètes de Fenella dans *La Muette de Portici* ? Comme Auber dans cette œuvre consacrée, Saint-Saëns fait « parler » les instruments pour qu'ils inspirent les mouvements d'une pantomime en concordance avec le texte qui ne sera pas prononcé : « Je t'aime ! je t'aime ! non ! ce n'est pas un rêve et je ne te mens pas ! Je t'aime, viens, et partons ! » Sur de caressants arpèges de harpe, les violons filent une longue mélodie qui tourne et retourne voluptueusement sur elle-même. Inexpressif, Saint-Saëns ? Certes, quand il le veut bien...

Si, dans *Le Timbre d'argent* tout n'a pas la même valeur, ni la même nécessité que dans *Samson et Dalila* ou dans *Henry VIII*, la partition contient assez de pages remarquables ou inspirées pour ne pas laisser faiblir l'attention : la tendre « Mélodie » de Bénédicte « Demande à l'oiseau » ; l'air agité de Conrad « Dans le silence et l'ombre », si original jusqu'à son accompagnement de cordes avec sourdines (y compris pour le forte « À vous, Rois de la terre » où l'on attendrait plutôt les trombones !) ; la cavatine de Conrad « Nature souriante » et son duo qui suit avec Hélène, d'une vivacité charmante, délicieusement écrit comme avec la pointe d'une aiguille ; la valse et la « Ballade » de Spiridion « Sur le sable brille ».

On pourrait citer d'autres pages (l'entracte qui précède le second lever de rideau confié aux seuls bois – comme dans le prélude des *Troyens* de Berlioz – rehaussés d'une harpe) ou de simples passages, mais, pour incomplète qu'elle soit, cette sélection s'adresse seulement aux mélomanes capables d'embrasser un spectre esthétique assez large, car, comme l'avouait Saint-Saëns lors de la création de la version remaniée à La Monnaie de Bruxelles en 1914 : « Il y a de tout dans cet ouvrage, qui va de la Symphonie à l'Opérette en passant par le Drame lyrique et le Ballet. »

En mettant en avant la dimension symphonique du *Timbre d'argent* – tandis qu'il devait encore s'en défendre en 1877 quand il semblait établi qu'un « symphoniste » ne pouvait pas écrire valablement pour la scène

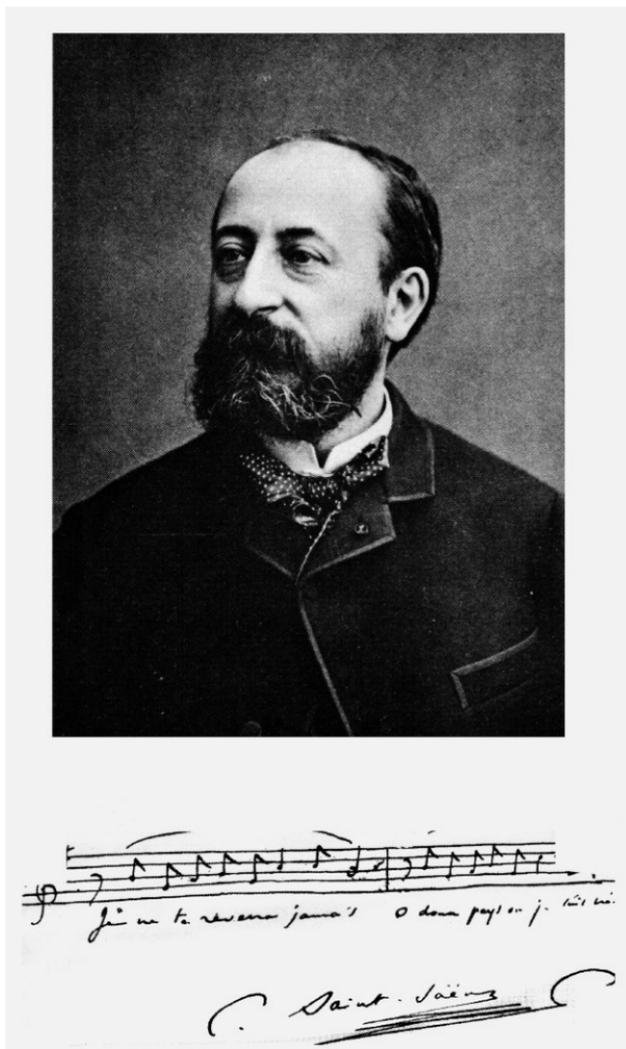
lyrique –, Saint-Saëns prend une revanche bien méritée et se place dans le sens du vent qui souffle depuis Bayreuth. En disant « Symphonie », il fait sans doute allusion à l'ouverture. Dans son état original, en 1877, elle s'identifiait à une suite de valse (l'action se passe à Vienne !), de caractères, de couleurs et de tonalités différents, davantage qu'à la forme sonate que la progression tonale et thématique laissait pressentir. Après la création, Saint-Saëns réalisa qu'il n'avait pas assez tiré parti d'un motif de transition un peu dégingandé et il ajouta un développement où l'affrontement des thèmes ajoute cette vie qui manquait à leur succession de valse bien ordonnée. Mais il se garda de pétrifier par une réexposition régulière cette page brillante et alerte qu'une coda imprévisible vient clore sans crier gare.

On peine à suivre Saint-Saëns, en revanche, quand, dans le même texte, il met l'accent sur « les motifs caractéristiques circulant dans toute l'œuvre comme le sang dans les veines et se transformant selon les circonstances ». Ce vain souci de se présenter en compositeur moderne frise l'imposture. Car les thèmes les plus saillants, ceux du *Tableau* et de *Fiametta* (entendus dès l'ouverture), de *Circé* ou du *Timbre* et ceux des *Rêveries* ou de *Colère* de Conrad s'inscrivent dans la tradition très française des motifs de rappel, introduits au gré des circonstances, plutôt que dans la catégorie des *Leitmotive* dont se nourrit le tissu symphonique. Il est vrai que les récits, composés après coup pour remplacer les dialogues, sont agrémentés de citations plus ou moins saillantes des quelques-uns des motifs que l'on vient de citer ou en ajoutent comme celui du *Diadème* qu'on pourrait appeler de façon plus large *L'Amour du luxe* – « l'amour » à cause de la sensualité mélodique du motif et le « luxe » conçu comme l'antithèse de l'art, désintéressé et authentique : l'objet de luxe n'est destiné qu'au paraître, c'est une chère, tandis que l'objet d'art ne s'en soucie pas : il « est », la beauté est sa raison d'être, celle de l'objet de luxe est seulement de « paraître ».

Un détail, voire une hypothèse, mais qui vient à l'appui du souci de Saint-Saëns de conférer au sujet de son ouvrage une signification plus profonde qu'il n'y paraît ; une signification un peu lourde à porter pour ses frêles épaulées, mais justifiant mieux le sous-titre *Drame lyrique* :

D'intrigue [écrit-il en 1914], il n'y en pas, et la pièce aurait peu de valeur si l'on ne s'apercevait que son véritable sujet n'est autre chose que la lutte d'une âme d'artiste contre les vulgarités de la vie [...]. L'idéal de l'artiste est dans l'art ; sa nature humaine le pousse à le chercher ailleurs et jamais il ne le trouvera, parce que l'art, basé sur la Nature, n'est pas la Nature, et que l'artiste, s'il cherche imprudemment son idéal dans la Nature, n'y peut rencontrer que des illusions.

Et Saint-Saëns de donner l'exemple du chœur « Carnaval ! Carnaval ! » chanté en coulisses à l'acte I « écrit dans un style dont la vulgarité, odieuse à l'artiste, est destinée à l'irriter. Il est de mauvais goût et mal prosodié. » Il faut cependant y regarder à deux fois pour se montrer aussi affirmatif. Il aurait pu citer à meilleur escient la chanson de Spiridion « De Naples à Florence » ou le brindisi « Vivat, vive le vin »... Ce serait oublier la coquetterie de Saint-Saëns qui, très conscient de sa supériorité, n'avouait comme défauts que ceux qui passeraient pour des qualités chez tant d'autres. Mal prosodié, ce chœur ? Soit, admettons. Intentionnellement ? C'est moins sûr, car il a eu la main un peu trop légère et là serait le vrai défaut : l'effet ne porte pas. Une romance de jeunesse inédite, *Lamento* (1850) sur le poème de Gautier (« Ma belle amie est morte ») suffirait à dévoiler la mauvaise foi : voulant écrire une « vraie » *Chanson du pêcheur*, de celles que l'on fredonne sans excès d'émotion parce que l'air vous trotte dans la tête et qu'on n'a pas de deuil à déplorer, Saint-Saëns ne s'est pas contenté d'écrire une mélodie simple, il y a placé des syllabes fortes sur des temps faibles, selon le style populaire, mais, pour qu'on ne s'y trompe pas, il les a surmontées d'un accent. Rien de tel ici. Quant au « véritable sujet » du *Timbre d'argent* (« la lutte d'une âme d'artiste contre les vulgarités de la vie »), nul besoin d'y croire, heureusement, pour tomber sous le charme d'une partition qui ne demande que cela.



Carte compliment de Saint-Saëns avec incipit d'*Henry VIII*.
Archives Leduc.

Saint-Saëns's compliments card with incipit from *Henry VIII*.
Leduc Archives.