

Djamileh de Bizet et La Princesse jaune de Saint-Saëns, compagnes d'infortune

Stéphane LETEURÉ

Les deux ouvrages lyriques dont il est question affichent un grand nombre d'éléments en commun, à commencer par leur chronologie concomitante qui renvoie au lendemain de « l'année terrible » s'écoulant de la chute de Napoléon III en septembre 1870 à l'écrasement de la Commune de Paris au printemps 1871. Convoquer la veine orientaliste et miser sur l'exotisme aide à s'extraire du contexte dramatique que le pays vient de connaître. Viser des horizons lointains apparaît comme une mise à distance des drames qui viennent de se jouer ici même. Composée par Georges Bizet dans le second semestre de 1871, *Djamileh* est créée à l'Opéra-Comique le 22 mai 1872. Commencée en septembre 1871, *La Princesse jaune* retentit pour la première fois dans les murs de la même institution le 12 juin 1872, soit trois semaines à peine après *Djamileh*. Conduits par le même chef, Adolphe Deloffre, presque parvenu en fin de carrière, les deux ouvrages s'appuient sur des livrets de Louis Gallet, alors assez proche voisin de Saint-Saëns à Paris, et qui entame avec lui une longue et fructueuse collaboration. Plus expérimenté dans le genre lyrique, Bizet a préalablement produit *Les Pêcheurs de perles* (en 1863) et *La Jolie Fille de Perth* (en 1867) tandis que Saint-Saëns n'a à son actif que *Le Timbre d'argent*, certes composé en 1864-1865, mais qui attendra le 23 février 1877 pour être enfin créé au Théâtre-Lyrique. Excellent pianiste et premier prix de Rome, Bizet, à l'inverse de Saint-Saëns (qui échoue par deux fois au prestigieux concours), ne mise pas sur son talent d'instrumentiste pour faire carrière et cherche prioritairement à percer sur la scène lyrique où Saint-Saëns devra surmonter bien des obstacles durant des décennies.

Issus de la même génération apparue au temps de la monarchie de Juillet, Bizet et Saint-Saëns entretiennent une sincère amitié et ne manquent pas d'exprimer l'un envers l'autre l'estime qu'ils se portent mutuellement. Lors de l'Exposition universelle de 1867, Saint-Saëns remporte le concours impérial grâce à sa cantate *Les Noces de Prométhée* au détriment de Bizet, éliminé à la troisième lecture (sous le pseudonyme de Gaston de Betsi). Cette dernière victoire, aimablement saluée par Bizet, ne perturbe en rien l'amitié qui le lie à Saint-Saëns, qualifié de « cher vieux » dans une lettre qu'il lui écrit le 11 juin 1867. Le 15 juin, Bizet relate à Edmond Galabert cet épisode où il précise :

C'est une très belle fugue à deux chœurs qui a décidé du prix de Saint-Saëns dont je suis ravi. Du reste, le jury que vous connaissez s'en va clabauder partout que l'œuvre de Saint-Saëns est très remarquable, qu'elle atteste de facultés symphoniques extraordinaires tout en prouvant que son auteur ne sera jamais un homme de théâtre !... Ô humanité !

Avec autant d'affection, Bizet félicite Saint-Saëns de s'être marié à Marie-Laure Truffot le 3 février 1875 et se rappelle au bon souvenir de la mère de son « cher ami ». De son côté, dès le 16 novembre 1872, Saint-Saëns vante dans son article « Musique » de *La Renaissance littéraire et artistique* la musique de scène de *L'Arlésienne* de Bizet « qui unit si heureusement à la science dite allemande, la grâce et la clarté françaises ». Il engage une lutte médiatique pour contrecarrer les arguments de ceux qui voient en Bizet le chef de l'École des « musiciens sans musique ». On le voit, une proximité unit les deux compositeurs contraints à des stratégies de carrière parfois semblables, proximité que le temps ne démentira pas quand on sait à quel point Saint-Saëns, très attristé par la disparition de son complice en juin 1875, cherchera à entretenir la mémoire de l'auteur de *Carmen* en dénonçant le caractère inique des attaques perpétrées à son encontre de son vivant.

En attendant, en 1872, *Djamileh* n'est jouée que 11 fois à Paris et échoue à s'imposer durablement dans le répertoire. *La Princesse jaune* connaît un sort analogue puisque l'œuvre disparaît après seulement 5 représentations. Malgré le « luxe de décoration et de mise en scène », le dérivatif orientaliste ne suffit pas à convaincre le public et la critique musicale qui, associant souvent les deux œuvres dans ses commentaires, porte en premier lieu l'examen sur *Djamileh*.

Tous les journalistes, même les plus acerbes, s'accordent à reconnaître à l'ouvrage de Bizet des qualités d'orchestration et attirent l'attention du lectorat sur quelques passages jugés particulièrement réussis, telle l'ouverture qui semble faire l'unanimité. Considéré comme un « savant, très versé dans l'art musical » (selon Louis Bloch, dans *L'Orchestre : revue quotidienne des théâtres*, juin 1872),

l'auteur est constamment ramené à son jeune âge et identifié comme l'une des figures montantes de la nouvelle génération. Dès lors, la partition se conçoit par les aînés comme un exercice presque scolaire où percent soi-disant des défauts de débutant plutôt que les qualités inhérentes à la maturité. La programmation, le même soir, du *Médecin malgré lui* de Charles Gounod (créé en 1858) établit une comparaison tout à l'honneur de l'ancienne génération dont Bizet n'est pas toujours considéré comme le digne héritier (Octave Mercier note dans la *Revue de France*, que « Bizet n'a pas su s'élever à la hauteur de ses modèles »). Tout un panel d'avis plus ou moins tranchants et cruels parcourt la presse. Louis Bloch considère que la partition « renferme trop de musique et pas assez de mélodies » ; tout en prenant le soin de vanter l'habileté d'orchestrateur de Bizet, Octave Mercier prétend qu'il se perd dans de « gracieux détails » et qu'il s'éloigne par conséquent d'un art dramatique qui lui ferait défaut. La critique estime la hardiesse du compositeur insuffisante et considère que, par son originalité relative, *Djamileh* n'a pas suffisamment répondu aux codes qui régissent traditionnellement l'opéra-comique. La « nouvelle école » à laquelle le musicien reste associé tend vers une complexité d'écriture certes reconnue mais jugée peu adaptée aux recettes qui font habituellement les succès. L'orientalisme, trop chargé dans la mise en scène et trop léger sur le plan musical, interpelle pour des motifs éthiques Félix Clément qui, dans son *Dictionnaire des opéras* écrit la même année :

C'est à nous autres, Occidentaux, qu'il revient encore de mettre en musique les amours de ces gens-là, en leur supposant notre manière de sentir, nos idées, les caprices de notre imagination, toutes choses qui leur sont étrangères.

Ce à quoi il ajoute : « Le reste m'a paru hérissé de dissonances et de cacophones harmoniques, en comparaison desquelles les hardiesses de Berlioz n'étaient que jeux d'enfant. » Sous le pseudonyme d'H. Moreno, dans *Le Ménestrel* du 26 mai 1872, Henri Heugel assimile le travail de Bizet à une « tentative avortée » de renouvellement de la musique qui « manque de tonalité », qui brise les harmonies et qui se réduit à un « vrai dédale où l'oreille se fatigue ». Cette « scabreuse partition » s'appuie sur un livret particulièrement honni par les commentateurs. Le travail de Louis Gallet contribuerait en effet à desservir la partition. Jugé très « lourd » et « interminable » (*Le Constitutionnel*, 27 mai 1872), il souffrirait d'une médiocrité qui trahirait l'hypotexte dont il s'inspire, à savoir le conte oriental *Namouna* d'Alfred de Musset. À l'instar de la musique, le livret réduirait malencontreusement l'effet de dramatisation tant attendu et finalement regretté par les critiques. Albert de Lasalle parachève cruellement ce tableau peu flatteur lorsqu'il affirme dans *Le Monde illustré* du 1^{er} juin 1872 ne

pas retrouver dans l'ouvrage de Bizet « la graine des artistes illustres », lui qu'il situe dédaigneusement dans la « petite secte de musiciens qui affecte des “airs de savants” », qui réduit la mélodie à des « rebuts et logoglyphes harmoniques » incompréhensibles, voire consternants. En vertu même de cet acharnement à disqualifier Bizet jugé finalement trop jeune, certains chroniqueurs perçoivent en sa personne un potentiel très prometteur dont ils annoncent l'accomplissement à venir. Henri Heugel précise à ce sujet « nous serions surpris que de cette obscurité et de ce chaos harmonieux il n'émergeât pas, un jour, la lumière ». Et au critique Gérôme de conclure prophétiquement : « Après cette épreuve, M. Bizet reste ce qu'il était, un musicien d'une grande valeur, et qui, le jour où il voudra secouer le joug wagnérien, nous donnera un vrai compositeur dramatique » (*L'Univers illustré*, 1^{er} juin 1872).

La Princesse jaune n'échappe pas non plus au regard dépréciatif de la presse qui fournit des arguments plus ou moins semblables à ceux qu'elle avait déployés au sujet de *Djamileh*. En outre, l'ouvrage de Saint-Saëns doit subir le même sort que l'opéra-comique de Bizet puisqu'il est représenté en première partie, le même soir, de *Bonsoir voisin* de Ferdinand Poise créé au début du Second Empire, le 20 septembre 1853. Un même parallélisme s'établit d'emblée entre l'émergente génération des musiciens trentenaires et celle des compositeurs français à peine plus âgés, nés sous la Restauration. Les créations de Bizet et de Saint-Saëns auxquelles s'ajoute *Le Passant* d'Émile Paladilhe ont à subir la concurrence d'œuvres au succès confirmé. Pour des raisons économiques où se joue la santé financière de l'Opéra-Comique, c'est donc à l'épreuve des anciens auteurs et de leurs recettes musicales entérinées par leurs succès que doit être estimé le talent des nouveaux auteurs dramatiques mis au-devant de la scène. Bien que partagés, les commentateurs s'attaquent tout d'abord au livret et à l'histoire mise en musique par Saint-Saëns. La *Revue de France* reproche en avril 1872 le manque d'action dramatique tandis que la *Revue savoisienne* signale des « incohérences ». L'originalité scénaristique et musicale de l'œuvre rencontre de rares échos positifs. Parmi les plus louangeurs, la *Revue britannique* s'empresse de signaler : « Nous retrouvons dans sa partition toutes les qualités qui distinguent le pianiste extraordinaire [...] et que l'on est heureux de voir enfin aborder la scène ». L'organe de presse mentionne les « mille jolis détails » de l'orchestration « traitée de main de maître ». Cependant, dans son *Grand Dictionnaire universel*, Pierre Larousse émet un jugement sans appel : « La donnée de la presse est peu intéressante, comme tout ce qui est invraisemblable, et ne repose pas sur les sentiments de la nature ». Il ajoute que Saint-Saëns « a compromis gravement sa réputation » malgré une « instrumentation habile » et une « science » certaine de la composition. Incontestablement, la critique

musicale éprouve des difficultés à admettre Saint-Saëns dans un autre registre que celui auquel il l'a habituée. C'est ce qui fait dire à Ludovic Allain dans *L'Europe artiste* que Saint-Saëns devrait se contenter de « composer de la musique d'orgue ». Le commentateur épingle *La Princesse jaune* pour son manque de mélodies à l'inverse de Ludovic Hans qui juge cette musique... « puissamment mélodique » dans sa chronique de *L'Orchestre* (juin 1872). Les rares avis positifs s'effacent derrière un flot de reproches à l'image de ceux du *Rappel* (5 juin 1872) où l'on peut lire :

Il est vrai qu'à l'Opéra-Comique, il s'agit, avant tout, d'entrer dans ce qu'on appelle en ce lieu le « répertoire ». Tâchez donc d'y entrer, M. C. Saint-Saëns.

Dans son édition du 17 juin 1872, le *Moniteur universel* qualifie *La Princesse jaune* de « petit poème prétentieux où l'enfantillage se mêle à l'entortillage ». Cette « partition à l'opium » se réduirait à « un fouillis d'accords divagants » aux « pâles couleurs » et à des « bruits sans contours ». Selon ce même journal, Saint-Saëns appartiendrait à « l'école qui rature de la musique le rythme, l'idée, la mélodie, le motif, pour y substituer une mélodie vague et trouble, insipide comme une eau dormante » digne des « grimoires wagnériens ». Le *Constitutionnel* du 15 décembre 1873 intègre Saint-Saëns à la « troupe des incompris » et déclare :

Dans les œuvres de M. Paladilhe, Bizet et Saint-Saëns il y a de la science, de l'acquis, mais peu ou point de qualités naturelles. L'inspiration mélodique est étouffée aussitôt qu'elle fait une tentative pour apparaître. Ces docteurs de trente ans se refusent à la poésie pour adresser leurs adorations à la grammaire musicale.

Enfin, la critique est parfois décontenancée par le caractère très orientalisant de la partition. Cette singularité « étrange » ou « indécente » convainc inversement ceux qui y voient, comme Georges Servières, une « recherche de style » ou encore la « délicatesse du travail d'incrustation » liée au japonisme auquel le compositeur se rallie. Non unanime, l'accueil fait à l'ouvrage dramatique de Saint-Saëns laisse majoritairement transparaître un malaise et une incompréhension. Tout comme *Djamileh*, *La Princesse jaune* offre de nouveaux repères et renouvelle quelque peu le genre de l'opéra-comique, ce qui prive les deux auteurs de la faveur du public et d'un grand nombre d'appuis médiatiques prompts à décocher leurs flèches. Si l'on en croit Armand de Pontmartin (*Souvenirs d'un vieux critique*, 1886), la presse n'aurait fait que suivre l'opinion du public globalement déçu :

Une atmosphère d'ennui régnait dans toute la salle. Le poème manquait d'agrément, et la musique s'en ressentait. Légèrement teintée de wagnérisme, elle n'avait ni la grâce de l'école française, ni le charme de l'Italie ; ce fut une chute mélancolique et taciturne comme la chute d'une dernière feuille d'automne sur un premier tapis de neige.

Perçu comme un aveu de faiblesse, le prétendu wagnérisme de Saint-Saëns demeure l'un des points d'accusation les plus récurrents à son égard au cours des années 1860 et 1870. Pour autant, sa pièce n'est pas destinée à un oubli définitif ; elle rencontrera un succès d'estime quelques décennies plus tard lorsque la renommée de Saint-Saëns atteindra une ampleur inédite, avec un total honorable de 51 représentations à l'Opéra-Comique de 1872 à 1951. *La Princesse jaune* témoigne donc autant de la difficulté pour Saint-Saëns à s'imposer sur la scène lyrique qu'à durer. Sa trajectoire et celle de Bizet les confronteront de nouveau aux mêmes obstacles lorsqu'en 1875 et 1877 ils tenteront encore de s'imposer avec cette fois *Carmen* et *Samson et Dalila*.

Laissons, pour finir, le dernier mot à Saint-Saëns. Éprouvé par l'insuccès de *Djamileh* (et sans doute par le sien), dans une verve antibourgeoise qu'on lui connaît assez peu, il venge Bizet au moyen d'un sonnet écrit en juin 1872 et que Victor Ronger reproduit dans *La France* du 16 mars 1883 :

Djamileh, fille et fleur de l'Orient sacré,
D'une étrange guzla faisant vibrer la corde,
Chante, en s'accompagnant sur l'instrument nacré,
L'amour extravagant dont son âme déborde.
Le bourgeois ruminant, dans sa stalle serrée,
Ventru, laid, à regret séparé de sa horde,
Entr'ouvre un œil vitreux, mange un bonbon sucré,
Puis se rendort, croyant que l'orchestre s'accorde.
Elle, dans les parfums de rose et de santal,
Poursuit son rêve d'or, d'azur et de cristal,
Dédaigneuse à jamais de la foule hébétée.
Et l'on voit, au travers des mauresques arceaux,
Ses cheveux dénoués tombant en noirs ruisseaux,
S'éloigner la houri, perle aux pourceaux jetée.