

Saint-Saëns et l'art lyrique

Marie-Gabrielle Soret

Depuis les années 1850 et jusqu'à la fin de sa vie en 1921, Saint-Saëns a suivi avec passion l'évolution de l'art lyrique, et la longévité de sa carrière en a fait l'un des témoins privilégiés de cette mutation, comme spectateur autant que comme auteur. L'opéra est au cœur de ses préoccupations, ainsi que le révèlent sa correspondance privée et ses articles de presse émaillés de commentaires sur les œuvres passées ou contemporaines, sur les interprètes, sur le répertoire, les styles, les esthétiques, sur les rapports avec les institutions et leurs administrateurs. En fondant la Société nationale de musique en 1871, Saint-Saëns va devenir le porte-parole d'une nouvelle génération de compositeurs ; puis ses écrits, son goût pour la polémique et son omniprésence dans la vie musicale française vont lui faire jouer le rôle d'une « véritable conscience du monde lyrique français ». (Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Fayard, 1997, p. 13.)

Saint-Saëns, tout comme ses confrères, a bien du mal à faire admettre ses œuvres sur les scènes lyriques. L'accès aux théâtres pour les jeunes compositeurs est entravé par le poids des institutions fidèles à un répertoire qui ne se renouvelle guère, et soumises à des cahiers des charges contraignants. Si *Samson et Dalila* est un succès incontestable, il faut rappeler que cette œuvre, à laquelle il pensait depuis 1859, a été créée à l'étranger – à Weimar sous l'impulsion de Liszt en 1877 – et que l'Opéra de Paris n'a consenti à la donner... qu'en 1892. Quant à ses autres ouvrages, c'est à grand peine qu'il parvient à les faire représenter.

Oui je pouvais faire autre chose que du théâtre, et c'est justement ce qui m'en fermait l'accès. Symphoniste, organiste, pianiste, comment aurais-je été capable d'écrire un opéra ? La qualité de pianiste était surtout mal vue dans le monde des coulisses ; Bizet, qui jouait admirablement du piano, n'osa jamais en jouer en public dans la crainte d'aggraver sa situation. J'avais proposé à Carvalho d'écrire un *Macbeth* pour M^{me} Viardot ; il préféra naturellement monter à grands frais le *Macbeth* de Verdi. Ce fut une chute effroyable qui lui coûta trente mille francs. On essaya d'intéresser à mon sort une belle princesse [la princesse Mathilde], protectrice des arts. « Comment, répondit-elle, il n'est pas content de sa position ? Il joue de l'orgue à la Madeleine, du piano chez moi ; cela ne lui suffit pas ? » Non cela ne me suffisait pas, et pour briser les obstacles, je fis un esclandre ; à vingt-huit ans, je concourus pour le prix de Rome. On ne me le donna pas, sous prétexte que je n'en avais pas besoin.

(Saint-Saëns, « Histoire d'un opéra-comique », *Écho de Paris*, 19 février 1911.)

La carrière du concertiste a certainement freiné celle du compositeur. Pianiste et organiste prodigieux, Saint-Saëns est considéré par ses pairs comme l'un des plus grands interprètes de son temps, là encore avec une activité d'une longévité exceptionnelle puisqu'il a donné son premier concert en 1835, et le dernier, l'année de sa mort, en 1921. Ses œuvres lyriques souffrent aussi de la concurrence de sa musique instrumentale qui, elle, a trouvé facilement sa place au concert et dans le cœur du public avec les succès que sont les poèmes symphoniques, les concertos pour piano et pour violon, ou encore la *Troisième Symphonie* avec orgue. De plus, Saint-Saëns n'est pas titulaire du prix de Rome, ce précieux sésame qui contribue à ouvrir les portes de l'Opéra, et qui lui a été refusé deux fois. Dès lors, certains esprits chagrins se demandent ce qui peut bien le pousser à écrire des ouvrages lyriques et à dépenser autant d'énergie pour les voir représenter alors qu'il obtient tant de succès par ailleurs. Mais faut-il pour autant cautionner le mot que Debussy prête à M. Croche ? : « Saint-Saëns fit des opéras avec l'âme d'un vieux symphoniste impénitent. Est-ce là que l'Avenir viendra chercher les vraies raisons de lui

conserver son admiration ? » Il est bien difficile aujourd'hui encore d'en juger, car les occasions d'entendre ces ouvrages sont rares et certains n'ont même jamais été enregistrés.

Chaque œuvre nouvelle est pourtant attendue, commentée, jugée parfois durement, comme si le musicien était condamné à l'excellence, et surtout se devait de faire preuve d'audace et d'innovation. La critique d'Alfred Bruneau au sujet des *Barbares* résume bien une opinion assez répandue au sujet des œuvres de Saint-Saëns dans les premières années du xx^e siècle :

Mais nous sommes en droit d'attendre d'un homme de si éclatante supériorité des œuvres hors de pair, des œuvres de considérable et incontestable portée, des œuvres qui, sortant des sentiers battus, servent à l'éternelle évolution de l'art. Assurément, celle-ci n'est pas telle qu'on l'espérait. Elle ne diminue en rien la grande et inattaquable réputation du maître compositeur qui l'a signée ; elle laisse la production lyrique française absolument en l'état où elle était avant que se manifestât ainsi, une fois encore, le curieux caractère de M. Camille Saint-Saëns, dont nous avons là, on le comprend maintenant, la résultante directe. Au demeurant, la représentation des *Barbares* ne fut point inutile, puisqu'elle a prouvé que l'admirable auteur de *Samson et Dalila*, de la *Symphonie en ut mineur*, de *Phaéton*, du *Déluge*, restait « le meilleur musicien de son pays ».

(Alfred Bruneau, *Musiques de Russie et musiciens de France*, Bibliothèque-Charpentier, 1903, p. 86.)

En effet, le chemin solitaire que suit Saint-Saëns n'est pas toujours bien compris par la critique, et à une époque où wagnérisme, symbolisme et naturalisme ont le vent en poupe, où l'esthétique et le politique sont étroitement liés ; il est obligé sans cesse de justifier ses choix. Pour lui, un livret d'opéra devrait pouvoir « se comprendre seulement par les yeux, comme un ballet », le principal problème à surmonter étant « avec des moyens très simples, d'arriver à des situations très dramatiques » (lettre à Jacques Durand, février 1893). Dans les sujets historiques, il a trouvé véritablement un cadre à sa convenance, une trame supposée déjà connue

du public, sur laquelle on peut faire jouer tous les ressorts de la nature humaine (par exemple, félonie, cruauté, duplicité dans *Henry VIII*). Le drame historique est pour lui la forme naturelle à mettre en œuvre dans un livret d'opéra, « pour la raison qu'il faut y faire mouvoir des masses et que la musique seule en a le pouvoir. Le surnaturel est certainement plus séduisant mais il ne *peut* avoir d'intérêt dramatique, et à moins de tomber sur un type comme Don Juan, Faust, Orphée ou Samson, il n'y faut pas songer. Or, rien n'est rare comme les types, ce ne peut donc être qu'un genre exceptionnel » (lettre à Jacques Durand, janvier 1893). Ce sujet lui tient à cœur et il va y revenir régulièrement dans ses articles, échelonnés sur une cinquantaine d'années et dont voici quelques extraits éloquents :

Je crois, avec Richard Wagner, que le drame musical est la forme complète du drame, et qu'il est puéril de sacrifier cette belle forme au plaisir d'ouïr des cavatines. Wagner a bien d'autres idées que je ne partage pas. Tout en reconnaissant, par exemple, l'avantage des sujets légendaires, je ne vois pas clairement la nécessité de n'en pas sortir. J'ai voulu, exceptionnellement, prendre une légende pour sujet, et pour éviter l'inconvénient des légendes locales, incompréhensibles à l'étranger, j'ai pris mon sujet dans la Bible, d'où l'opéra *Samson et Dalila*. Mais mon ambition aurait été de faire une suite de tableaux de l'histoire de France ; j'ai commencé avec *Étienne Marcel*, et j'ai bien l'intention, malgré les obstacles, de continuer.

(« Causerie musicale », *Nouvelle Revue*, octobre-novembre 1879.)

Ma théorie, en matière de théâtre, est celle-ci : je crois que le drame s'achemine vers une synthèse de différents styles, le chant, la déclamation, la symphonie réunis dans un équilibre permettant au créateur l'emploi de toutes les ressources de l'art, à l'auditeur la satisfaction de tous ses légitimes appétits. C'est cet équilibre que je cherche, et que d'autres trouveront certainement. Ma nature et ma raison me poussent également à cette recherche, et je ne saurais m'y soustraire. C'est pour cela que je suis renié tantôt par les wagnéristes, qui méprisent le style mélodique et l'art du chant,

tantôt par les réactionnaires, qui s'y cramponnent au contraire et considèrent la déclamation et la symphonie comme accessoires.

(« *Proserpine* : une lettre de M. Camille Saint-Saëns », le *Ménestrel*, 17 avril 1887.)

Songez que, pendant des années, on m'a corné aux oreilles que *Samson* était impossible à cause du sujet !!! ... On m'a écrit des lettres pour me démontrer que mon ouvrage n'était pas jouable... Et voici maintenant qu'il est le seul dont le sujet soit bon, puisqu'il a réussi. [...] Il aurait donc fallu des poèmes dramatiques, quand la musique ne l'était pas : et, maintenant qu'elle s'efforce de l'être, il ne faudrait pas que le drame le fût !... Mais *Ascanio*, *Proserpine*, *Henry VIII* sont, à mon sens du moins, de véritables *dramas lyriques*, parce qu'ils sont dramatiques et lyriques. Le drame musical où il n'y a pas drame est une chose qui ne m'entrera jamais dans la tête. Il y a des sujets plus musicaux que d'autres, c'est vrai. Seulement on ne sait jamais cela qu'après. Puis cela dépend peut-être beaucoup de l'inspiration plus ou moins heureuse du musicien. Mais toute situation dramatique digne de ce nom étant mère ou fille du choc des sentiments, et tous les sentiments étant musicaux, il me semble que toute situation vraiment dramatique est nécessairement musicale, et beaucoup plus faite pour être traitée en drame lyrique qu'en opéra à la vieille mode. J'attends patiemment qu'on me démontre le contraire...

(« À propos du Drame lyrique : une lettre de M. Camille Saint-Saëns » [réponse à Jacques du Tillet], *Revue Bleue*, 3 juillet 1897.)

En matière d'art lyrique, l'un de ses modèles reste Gounod, auquel il va consacrer un long article en 1897, dans lequel il expose aussi les théories qu'il a reprises à son compte :

Mélodie, déclamation, symphonie, sont des ressources que l'artiste a le droit d'employer comme il l'entend et qu'il a tout avantage à maintenir dans le plus parfait équilibre possible. Cet équilibre paraît avoir hautement préoccupé Gounod ; il l'a réalisé à sa façon ; d'autres pourront le réaliser

d'une autre manière, mais le principe restera le même ; c'est la Trimourti sacrée, le dieu en trois personnes créateur du Drame lyrique. Et si l'un des éléments devait l'emporter sur les autres, il n'y aurait pas à hésiter : l'élément vocal devrait prédominer. Ce n'est pas dans l'orchestre, ce n'est pas dans la Parole qu'est le Verbe du Drame lyrique, c'est dans le Chant !

(« Charles Gounod », *Revue de Paris*, 15 juin 1897.)

La supériorité de la voix sur l'orchestre est aussi un des thèmes récurrents de ses articles, et il le reprend encore lorsqu'il s'agit de redonner *Henry VIII* à l'Opéra en 1917 :

Et je suis curieux de savoir si l'on m'accusera, comme par le passé, de manquer de conviction, parce que j'ai le mauvais goût de suivre mes idées, au lieu d'adopter celles des autres. Des airs, des duos, un quatuor, des ensembles, quelle abomination ! « Conviction » est un gros mot. « Méthode » serait plus juste. Depuis que j'écris pour le théâtre, la mienne n'a pas varié : je trouve que les chanteurs sont là pour chanter, l'orchestre pour les soutenir et non pour les étouffer. Je cherche à faire vivre les personnages sur la scène, mais je ne crois pas nécessaire pour cela de les réduire à la déclamation. Que dis-je, à la déclamation ? On est allé plus loin, au chuchotement ; un pas de plus, on est à la pantomime, au cinématographe. Je trouve que la voix étant le plus beau des instruments, ayant sur eux la supériorité qu'ont les êtres vivants sur les objets inanimés, c'est à elle, non à l'orchestre, que doit être confiée principalement la mélodie ; ce qui n'empêche pas l'orchestre de commenter le drame, de peindre l'action intérieure, d'exprimer l'inexprimable. Y a-t-il, sur cent spectateurs, un seul qui comprenne ce langage de l'orchestre ?

(« *Henry VIII* », *Le Figaro*, 30 novembre 1917.)

L'art lyrique est toujours au cœur de ses préoccupations et il ne manque pas une occasion d'intervenir dans les débats sur un éventail de sujets assez large, abordant tantôt la qualité des livrets d'opéra – il se battra d'ailleurs pour y maintenir les vers lorsqu'on cherchera à y introduire la

prose – tantôt leurs traductions qui dénaturent des œuvres que l'amateur avisé serait bien inspiré d'aller entendre sur place, dans leur version originale. En effet, comment apprécier Wagner si on ne comprend pas l'allemand : « c'est voir une lanterne magique dont la lumière n'est pas allumée » (« Germanophilie », *Écho de Paris*, 19 septembre 1914). Il critique également les directeurs de théâtre qui imposent leurs vues sur la mise en scène, les chefs d'orchestre qui en prennent à leur aise avec les indications de la partition, et surtout les chanteurs qui sont les premiers à trahir les volontés de l'auteur. Il a aussi des idées bien arrêtées sur l'interprétation de la musique de son temps et sur celle de la musique ancienne à laquelle il a parallèlement beaucoup travaillé en ayant très activement participé aux éditions complètes de Gluck et de Rameau. C'est tout un répertoire dont il estime être en quelque sorte le « passeur », et dont il considère de son devoir de maintenir une tradition d'interprétation qu'il redoute de voir peu à peu disparaître complètement.

Car il en est des opéras comme des navires. On sait que les navires, quand ils ont parcouru les océans Atlantique, Pacifique, Arctique ou Antarctique, reviennent un beau jour dans un état déplorable. Un tas de végétations parasites, de coquillages inutiles et bizarres envahit leur coque, au point d'alourdir leur marche ; on est obligé de les retirer du monde, de les confiner pendant quelque temps dans un bassin où on les ratisse, où on les nettoie, où on les remet autant que possible dans l'état où ils étaient le jour où ils ont quitté le chantier natal. Il en est de même des opéras.

À mesure qu'ils voguent à pleines voiles sur l'océan du succès, les chanteurs, les instrumentistes, les chefs d'orchestre, les chefs de chant, les metteurs en scène s'attachent à leurs flancs, si bien que leur allure en est d'abord embarrassée, puis entravée. Force est donc de les délivrer de ce qui les gêne et de les remettre à flot.

Le public, quand il assiste à l'exécution d'un opéra, croit naïvement qu'on le lui fait entendre tel qu'il est ; il ne se doute pas de tous les milieux plus ou moins imparfaitement transparents qui s'interposent entre lui, public et la pensée de l'auteur, qui ne lui apparaît que voilée et méconnais-

sable la plupart du temps, qui souvent même ne lui apparaît pas du tout, comme il arrive dans le cas si fréquent des coupures barbares, véritables mutilations qui devraient être défendues par les lois. « Ce qui est coupé n'est jamais sifflé » dit-on, et l'on coupe sans réfléchir que ce qui est coupé n'est jamais applaudi non plus.

Le magnifique ensemble qui commence le finale du deuxième acte des *Huguenots* est défigurée par la suppression d'un quatuor pour voix d'hommes, qui compte quatorze mesures et dure en tout *une demi-minute* ; mais ce quatuor est l'âme du morceau, qui, sans lui, n'est plus qu'un débris informe, sans beauté comme sans effet. Il aura suffi qu'un jour l'indisposition d'un artiste rende la coupure nécessaire : c'est une affaire finie ; au théâtre, ce qui a été coupé ne reparait plus. Et, dans ce qu'on exécute intégralement, croyez-vous qu'on vous donne la pensée de l'auteur ? Nullement.

Les interprètes sont possédés toujours et partout d'une idée fixe : faire des changements, en faire le plus possible pour substituer leur propre création à celle de l'auteur. Les plus illustres ont donné l'exemple. Un très grand chanteur [Gilbert Duprez] donne ce précepte, en fait de nuances : « Suivez toujours l'impulsion de la phrase musicale. » Et donne pour exemple la phrase des *Huguenots* : « Le danger presse et le temps vole : Laisse-moi, laisse-moi, laisse-moi partir ! » La phrase commence dans le médium de la voix, et s'élève progressivement jusqu'au *la bémol* aigu, qu'elle atteint sur le troisième « laisse-moi ! ». Fidèle à son principe, le professeur indique un long *crescendo*, qui aboutit à un *fortissimo* sur le *la bémol*. Or l'auteur a indiqué précisément tout le contraire : après avoir fait attaquer vigoureusement les deux premiers « laisse-moi », il marque un *piano* sur le troisième. Cette nuance est une trouvaille de génie. C'est l'expression la plus éloquente des hésitations, du trouble de Raoul qui sent bien, en disant « laisse-moi partir », qu'il n'a pas la force de s'en aller.

D'un bout à l'autre des grands ouvrages du répertoire, voilà comment on défigure la pensée de l'auteur ; la glose a pris la place du texte. Le public, croyant à la sincérité des interprètes, s'est habitué à la falsification : il s'étonnerait maintenant si un ténor ne chantait pas à tue-tête : « Tu l'as dit, oui, tu m'aimes ! » en dépit du contraste clairement indiqué dans la partition

entre les cris désespérés de Valentine et les supplications caressantes de Raoul. Il doit pourtant y avoir, dans la salle, des spectateurs qui ont dit cela au moins une fois dans leur vie et qui n'ont pas oublié sur quel ton cela se dit.

On ne change pas seulement les nuances (qui, parfois, changent tout), on change les rythmes ; on ne s'arrête pas au rythme qui est l'ossature de la musique, on change les notes. Qu'importe ! l'auteur endosse tout.

Et voilà comment les opéras vieillissent, pâlissent, tombent de décrépitude en désuétude.

Tout cela n'arriverait pas si les théâtres lyriques étaient dirigés par des musiciens, pénétrés de la nécessité absolue de respecter la pensée de l'auteur et de la préserver des caprices des interprètes. Par bonheur, un musicien [Vaucorbeil] est en ce moment à la tête de notre Académie nationale de musique. Il faut qu'il ait le courage de retirer un à un les ouvrages du répertoire, de les laisser oublier, de les faire étudier à neuf et de rétablir les vraies traditions.

(« Musique », *Le Voltaire*, 29 septembre 1879.)

Mais, tout au long de sa carrière, Saint-Saëns a aussi subi la comparaison de son œuvre avec celle de Richard Wagner, et jusqu'à la fin de sa vie, il devra se justifier et repousser celui qui « toujours lui arrive dans les jambes », ainsi qu'il le confie encore à Jacques Durand, un mois avant sa disparition :

Ce qui me sépare de R. Wagner, c'est que je fais toujours de l'orchestre, sauf de rares exceptions, l'accompagnement du chant, quelle que soit sa richesse ; alors que Wagner pose en principe que la mélodie doit être confiée à l'orchestre, et qu'il affecte de mettre la voix au second rang. [...] D'ailleurs, dans ses commencements, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, Wagner n'avait pas encore sacrifié la voix comme dans ses derniers ouvrages ; et même on chante encore dans les *Maîtres chanteurs*, encore un peu dans *Tristan*... Il n'y a que dans *Parsifal* qu'on ne chante plus du tout, excepté dans les chœurs, ce qui est paradoxal. Mais que c'est donc agaçant de voir qu'on ne peut parler de moi, sans parler de Richard ! C'est plus qu'agaçant, c'est insup-



Camille Saint-Saëns.
Collection particulière.

Photograph of Camille Saint-Saëns.
Private collection.