

De la genèse à la réception

Marie-Gabrielle Soret

Séduit par la lecture de *Proserpine*, une pièce de jeunesse en vers du poète et dramaturge Auguste Vacquerie (1819-1895), écrite en 1838 et publiée en 1872 dans le recueil *Mes premières années de Paris*, Camille Saint-Saëns avait songé à la mettre en musique sous la forme d'un opéra « italien », comme le suggérait le cadre et l'intrigue. Lors d'un séjour en Angleterre au début de juillet 1880, alors qu'il était en pourparlers avec l'impresario Carl Rosa qui souhaitait lui commander un ouvrage, Saint-Saëns lui fait lire la pièce, mais l'œuvre est jugée d'un caractère « trop accentué » et le projet n'aboutit pas. Le musicien poursuit pourtant son idée et obtient, non sans difficulté, l'assentiment de Vacquerie pour l'élaboration d'un projet de livret italien. Mais c'est lors d'un dîner chez Victor Hugo en 1883, où les deux hommes se retrouvent, que – l'idée de l'adaptation de l'œuvre pour le Théâtre-Italien ayant finalement été abandonnée – Saint-Saëns va convaincre Vacquerie d'accepter que l'on remanie sa pièce et que le librettiste Louis Gallet pourrait être le collaborateur idéal pour cette transformation.

Proserpine, composée entre 1886 et 1887, est donc un nouveau fruit de l'amitié qui unissait Saint-Saëns et Gallet. Après *La Princesse jaune* en 1872, *Étienne Marcel* en 1877, il s'agit de leur troisième ouvrage en commun.

« Deux jeunes gens se jouent du cœur d'une femme, et cette femme en meurt », telle est l'intrigue résumée en une phrase par Saint-Saëns. À la mi-février 1885, Louis Gallet fait lire le texte au directeur de l'Opéra-Comique, Léon Carvalho, qui se montre intéressé et retient la pièce par

avance. Mais ce n'est qu'au début de 1886 que Gallet commence à versifier le livret, et à la mi-mai, il annonce au compositeur :

Cher ami, j'ai conçu et exécuté le premier acte de *Proserpine*, suivant la poésie spéciale dont nous sommes convenus en principe, c'est-à-dire en oubliant autant que possible que je travaillais pour un musicien. C'est très amusant ; cela permet le maintien de larges tranches du texte original. Et la vraie musique dramatique n'y perd rien, au contraire !

Le premier acte est achevé, versifié et approuvé par Vacquerie. Saint-Saëns effectue alors un voyage à Florence au mois de juillet afin de s'immerger dans le contexte de l'histoire et des personnages. Transporté par le sujet, il imagine déjà les décors avec des portiques et des escaliers de marbre et « quatre ou cinq jolies danseuses, magnifiquement costumées à la Véronèse, qui prendront de jolies attitudes et causeront avec les jeunes gens ».

Il se retire ensuite à Berne puis à Chaville où il écrit la musique entre la mi-juillet et le 28 septembre, et orchestre la partition de novembre 1886 à janvier 1887, tout en entretenant une intense correspondance avec Gallet pour l'informer de l'avancée du travail et demander des aménagements à opérer dans le texte.

Malgré plusieurs interruptions pour des tournées de concert, Saint-Saëns est porté par le sujet et la composition se fait très vite et dans l'atmosphère de franche camaraderie qui a toujours teinté ses relations avec Gallet : « Vous n'avez pas idée de cette joie de travailler entre vous et Vacquerie, vous êtes deux ailes, quel dommage qu'entre ces deux ailes il n'y ait qu'un oison ! »

Dès le début septembre 1886, Vacquerie et Carvalho avaient souhaité entendre la musique. C'est l'enthousiasme à l'Opéra-Comique, et tous sont convaincus d'avance que ce nouveau drame lyrique en quatre actes, chacun d'un caractère différent, sera un chef-d'œuvre.



Saint-Saëns et Gallet ont sensiblement aménagé le déroulement dramatique de la pièce de Vacquerie. La première scène se passait dans la rue et commençait abruptement par un dialogue entre Sabatino et Renzo au sujet d'Angiola, la sœur de Renzo, et la mise à l'épreuve de Sabatino à qui Renzo demande de séduire Proserpine. Saint-Saëns transpose au contraire la scène dans les jardins du palais de Proserpine, « poétique reproduction d'une cour d'amour » où de jeunes seigneurs et des femmes se promènent et devisent sur les charmes de la courtisane. L'entrée de Proserpine est ainsi « préparée » selon les conventions en vigueur dans l'opéra.

Le deuxième acte, qui se passe au couvent où Angiola est recluse, ne se trouve pas dans la pièce de Vacquerie. C'est une invention de Louis Gallet, et c'est paradoxalement l'acte qui plaira le plus.

Mais le principal aménagement porte sur le dénouement de l'ouvrage. Dans la pièce de Vacquerie, Proserpine tue Angiola, et Sabatino tue Proserpine : soit deux assassins et deux cadavres, choses peu convenables sur la scène de l'Opéra-Comique. Dans la première version du livret (1887), Proserpine frappe Angiola et Sabatino tue Proserpine, mais on peut comprendre qu'Angiola bien que gravement blessée va finalement survivre. Louis Gallet était encore gêné par cette fin et voudrait la préciser, ainsi qu'il le confie au musicien :

Et puis je regrette qu'il n'y ait pas un mot pour apprendre au public qu'Angiola *n'a pas son compte*, un « tu vivras ! » quelconque, banal si vous voulez, mais bien utile pour renvoyer le public, l'âme en joie, après cette terrifiante boucherie.

Dans la deuxième version (1899), Gallet édulcore l'action pour la rendre plus acceptable : Proserpine tente de tuer Angiola, mais sa main est détournée par Sabatino, elle retourne alors le stylet contre elle et se tue. Il n'y a donc plus qu'un seul cadavre et pas de meurtrier sur scène. La transformation de cette fin, pour « adoucir Proserpine », a fait l'objet de discussions animées entre le musicien, le librettiste et l'auteur de la

pièce, et c'est finalement Auguste Vacquerie qui a l'idée du suicide de Proserpine.



Dès l'origine, Saint-Saëns a une vision très précise du personnage de Proserpine, « une femme étrange et mystérieuse », mais qui ne doit pas paraître trop repoussante ou énigmatique – c'était déjà la crainte de Vacquerie lorsqu'il avait conçu la pièce. Pourtant, après *Carmen* et *Violetta* (de *La traviata*), voici de nouveau une courtisane sur la scène de la Salle Favart, et celle-ci est de haut vol, une « universelle », comme le précise le livret, à laquelle il faut pourtant arriver à insuffler des sentiments qui touchent le spectateur. Toute la tension du livret se trouve dans le contraste et l'ambiguïté de ces deux rôles de femmes : la clarté, la candeur et la pureté, mais aussi peut-être l'insignifiance d'Angiola, opposées à la passion, à la noirceur, l'incandescence et pour finir à la damnation de Proserpine.

C'est à Caroline Salla que revenait la lourde tâche de créer le rôle de Proserpine qui demande des qualités de tragédienne et de cantatrice à parts égales. Rôle qualifié par la critique « d'ingrat » tel qu'il était conçu dans sa première version car il ne présentait pas de morceau de bravoure destiné à mettre en valeur la soliste (Saint-Saëns lui ajoutera un beau *cantabile* au 3^e acte de la deuxième version).



Proserpine fut créée le 14 mars 1887 à l'Opéra-Comique, sous la baguette de Jules Danbé, dans une mise en scène de Charles Ponchard, avec des décors de Jean-Baptiste Lavastre et des costumes de Théophile Thomas. Il y eut alors dix représentations, et cette nouvelle création fit l'objet d'une colossale revue de presse qui justifierait en elle-même une étude détaillée, tant elle est révélatrice de l'évolution des goûts, de la mobilité des opinions et des sous-entendus politiques et esthétiques de son époque. Il en ressort que de nombreux critiques jugent l'œuvre « composite ». Louis

Gallet lui-même note la diversité d'inspiration musicale que traduit Saint-Saëns dans sa partition en proposant quatre actes d'un caractère très distinct « symphonique, mélodique, pittoresque, dramatique ».

Les deux premiers actes sont conformes aux attentes du public avec des airs et des mélodies bien différenciés. Le second acte surtout, celui du couvent, fait l'unanimité. Les chœurs de noces ravissent, et le final en a été bissé le soir de la création. En revanche les deux derniers actes déconcertent. Camille Bellaigue, par exemple, considère que la pièce commence au troisième acte... là où la musique finit et tombe dans un fossé. On accuse Saint-Saëns d'y avoir appliqué le « modèle wagnérien », en employant la déclamation continue, en voulant opérer la fusion du drame et de la musique, mais surtout en abusant de l'emploi de leitmotive. Cette utilisation de motifs récurrents, dont beaucoup ne perçoivent pas les intentions ni les subtilités, est jugée comme une facilité d'écriture irritante, des « restes » que le musicien accommode, un système plaqué et sèchement appliqué. La critique majeure est celle que l'on sert habituellement au compositeur : on lui reproche de laisser le « symphoniste » dominer l'auteur dramatique, en d'autres termes, de donner à entendre une partition trop travaillée pour être aisément comprise du public, ou encore de mettre toute son imagination dans l'orchestre au détriment des parties vocales.

C'est peu dire que la partition de *Proserpine* dérange. Henri Moreno, du *Ménestrel*, y voit une œuvre de compromis entre l'ancien et le nouveau mode de l'opéra, d'où une impression de malaise et « une sorte de malaria qui règne sur toute la partition ». D'autres, tels Félicien Champsaur ou Raoul d'Harville, y vont de leurs bons mots : « Cinq sens, mais pas d'âme », « personne n'a compris un mot de tout le fatras de notes jetées au hasard dans les 1^{er}, 3^{er} et 4^e actes par M. Camille Saint-Science ».

Ces critiques parfois cruelles, souvent enflammées, s'expliquent aussi par des interférences qui viennent perturber la réception objective de l'ouvrage. D'une part, le 9 janvier de la même année, Paris découvrait la puissante *Symphonie n° 3 avec orgue*, donnée à la Société des concerts du Conservatoire. La réputation du « symphoniste » Saint-Saëns est alors à son sommet, couronnée par ce chef-d'œuvre qui passera à la postérité

avec le succès que l'on sait. D'autre part, un courant d'air allemand souffle sur Paris en passant par la Belgique ; le Théâtre de la Monnaie venait de donner *La Walkyrie* en français, le 6 mars 1887, la semaine précédant la création de *Proserpine* (*La Walkyrie* ne sera donnée intégralement à l'Opéra de Paris que le 12 mars 1893). Une aubaine pour les critiques musicaux dont pas un ne manque de comparer les deux œuvres, qui sur le plan esthétique, qui sur le plan politique, à cette époque où l'on estime que les compositeurs doivent arborer un drapeau.

Charles Gounod prend fait et cause pour Saint-Saëns en lui prodiguant des démonstrations publiques de soutien et d'amitié et en publiant un grand article en première page du quotidien *La France*, le 18 mars 1887, quatre jours après la représentation. Et s'il juge ce soutien nécessaire, c'est aussi qu'il avait pressenti que l'œuvre ne serait pas bien comprise. Les anti-wagnériens voient en *Proserpine* le contrefort d'un rempart à ériger contre l'hégémonie allemande, mais l'affaire n'est pas si simple car le langage musical employé par Saint-Saëns sème encore une fois le doute sur sa « francité ». Il aurait en effet « subi l'influence considérable du maître de Bayreuth » ; pire encore, il appliquerait dans son œuvre ce qu'il renie dans ses écrits.

En 1876, Saint-Saëns était un ardent défenseur de l'œuvre de Wagner ; mais en 1886, à la suite de la parution de son recueil d'articles *Harmonie et Mélodie* – dans la préface duquel il attaquait non pas les principes wagnériens, mais le wagnérisme et ses émules – le musicien dut essayer de violentes attaques de la presse lors d'une tournée de concerts en Allemagne, campagne qui aboutit au boycott de ses œuvres sur les scènes allemandes. La réception de *Proserpine* va donc se trouver teintée de cet arrière-plan de polémiques, et influencée par les prises de position publiques de son auteur.

Pourtant, d'autres commentateurs, non moins nombreux, louent la maîtrise d'écriture du compositeur, la richesse de son tissu orchestral et la subtilité avec laquelle il accorde les timbres et remplit l'espace sonore, le sentiment des proportions dans les développements et dans la structure ; un orchestre toujours sobre, varié et expressif, sans surcharge et

sans passages vides, où les timbres s'opposent et se combinent avec un art infaillible, dont les sonorités sont toujours en rapport avec la situation. Mais c'est encore un art de « symphoniste ».

Pour couper court aux polémiques, Saint-Saëns se sent obligé de prendre la plume, ce qu'il fait une première fois en publiant une lettre dans *Le Ménestrel* du 17 avril 1887.

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.

Cependant, lorsque l'œuvre sera reprise en 1899, le public aura eu dans l'oreille *Lohengrin*, *Samson et Dalila*, *Le Rêve* d'Alfred Bruneau et *La Walkyrie* et le goût ayant évolué, un critique remarque judicieusement que « *Proserpine* serait accueillie aujourd'hui avec faveur, et les passages les plus critiqués en 1887 seraient, avec raison, les plus admirés maintenant ». Mais on lui reprochera alors le « romantisme tardif » du livret, bien passé de mode. En tout cas, comme il le confiera à Jacques Durand en 1910, Saint-Saëns ne s'est jamais expliqué l'insuccès de son ouvrage :

Je me demande d'où vient l'ostracisme dont il est l'objet et ne puis parvenir à le comprendre. Il y a là-dedans, de la passion, de la grâce, du pittoresque ; et le second acte est un enchantement. C'est de plus un ouvrage littéraire dont le texte n'a rien de commun avec les « paroles » des opéras ordinaires ni avec les charabia des traductions...

Il faut aussi reconnaître que *Proserpine* a particulièrement joué de malchance et que tout au long des représentations, que ce soit en France où à l'étranger, ce ne sont qu'accidents de chanteurs : extinctions de voix, jambes cassées, chute de cheval, chanteurs se brouillant avec les directeurs, ou les quittant pour des contrats plus avantageux, et comme le dit l'auteur lui-même, « la liste est longue des embûches placées sur le chemin de ce malheureux ouvrage », à commencer par l'incendie de la Salle Favart le 25 mai 1887 qui, s'il épargna la partition d'orchestre, réduisit en cendres le matériel, les parties de chœur et les décors, brisant ainsi tout espoir de voir reprendre l'œuvre rapidement après ses premières représentations.



Autre obstacle et non des moindres, Proserpine est un rôle lourd, écrit pour une voix grave comme Saint-Saëns les affectionne, un Falcon qui demande les mêmes moyens que la Valentine des *Huguenots*, ce qui n'est pas facile à trouver car l'usage de ce type de voix tombe quelque peu en désuétude à la fin du XIX^e siècle. Comme pour le rôle de Dalila, Saint-Saëns va chercher longtemps la cantatrice qui pourrait incarner son héroïne, celle qui pourrait en effet porter ce rôle noir, très dramatique, ce personnage à la fois immoral et pathétique, cette femme courtisée sans amour, sœur de la Proserpine des enfers (« Toi, loin du jour, moi, loin de l'amour, deuil pareil ! »). La quête est bien difficile.

La reprise de l'ouvrage est envisagée à partir de 1891, mais suspendue au bon vouloir du directeur et à l'apparition d'une grande soliste, et Saint-Saëns partage ses états d'âme avec Louis Gallet et Auguste Durand : « Il ne me restera plus qu'à attendre une Proserpine. Je n'en vois pas en ce moment. M^{me} Caron elle-même me paraît trop maigre, et elle porte des corsets trop fantastiques. Il faudrait le physique d'Adiny avec le talent de M^{me} Caron ». « Ce qu'il faudrait, c'est découvrir une Proserpine. Il faudrait quelque chose d'inédit, du suggestif, avec une voix éclatante et beaucoup de talent. Où trouver cet oiseau rare ? ». « Il faut exiger pour

Proserpine la Falcon du Grand Opéra ; c'est un rôle qui demande de grands moyens, qui les exige même. »

Saint-Saëns voudrait y voir Emma Calvé, mais cela n'arrange pas les projets du directeur de l'Opéra-Comique, Albert Carré, et finalement il trouve qu'elle a « trop de gestes », et il a un peu peur « de ses excentricités auxquelles il est impossible de mettre un frein ». « C'est une grande coquette qu'il me faudrait, doublée d'une grande amoureuse tragique. Hélas ! je n'en vois pas ». Le musicien fait alors des concessions et va quelque peu « sopraniser » le rôle, espérant ainsi le voir adopter par d'autres étoiles telles que Marthe Chenal, Marie Delna, Meyrienne Héglon, Georgette Leblanc ou Marie Bréma qui toutes alors pourraient incarner une Proserpine vraisemblable.

Il est convaincu que l'ouvrage est mal compris et qu'une des chances du succès est de le voir imposé par des interprètes, « car le rôle de Proserpine est admirable, on peut s'y déployer comme comédienne et tragédienne, on peut sourire et on peut être terrible, en étalant des costumes variés qui font valoir la beauté de trois manières différentes. Ajoutez à cela que maintenant les soprani et les contralti peuvent également s'en accommoder ! ».

Lorsque l'ouvrage est brillamment repris, à Alexandrie à la fin de 1902 et au Caire, au début de 1903, Saint-Saëns éprouve une fois de plus le besoin de préciser ses intentions. Il fait publier un opuscule intitulé « Quelques mots sur Proserpine » (Alexandrie, Théâtre Zizinia, 1902, 10 pages) et recommande à Auguste Durand :

Il ne sera pas inutile de le répandre à Paris, quand on y rejouera *Proserpine* ; car après avoir raconté le sujet de la pièce j'ai formulé tout une explication du dessous du sujet et de ce que j'ai voulu faire en écrivant la musique. Comme à Paris on a mis une obstination singulière à ne vouloir y rien comprendre et à demander pourquoi j'avais imaginé de mettre en musique « ce mauvais drame romantique » il ne sera pas mauvais d'éclairer la lanterne.

Dès l'origine, et comme pour *Samson et Dalila* qui a eu bien du mal à atteindre le devant de la scène, Saint-Saëns avait pourtant toujours cru en la postérité de son œuvre et tous les obstacles qui se sont mis en travers de sa route ne le feront pas dévier de sa position : « Je persiste à trouver *Proserpine* excellente. L'avenir me donnera raison. »



Portrait photographique de Saint-Saëns par Reutlinger.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Portrait photograph of Saint-Saëns by Reutlinger.
Palazzetto Bru Zane Collection.