

## La genèse du *Timbre d'argent*

Marie-Gabrielle Soret

Au sein de la production lyrique de Camille Saint-Saëns, *Le Timbre d'argent* occupe une place à part et mérite que l'on y prête une attention toute particulière. C'est une œuvre aujourd'hui bien oubliée, mais de multiples raisons incitent cependant à en plaider la cause et à se féliciter de sa résurrection. Déjà du vivant de l'auteur, le mauvais sort s'est acharné sur cet ouvrage, car sa genèse compliquée et un parcours semé d'embûches étaient venus en perturber la création et la réception. Ces péripéties en tous genres illustraient à la fois les difficultés rencontrées par les jeunes auteurs lorsqu'ils tentaient de timides innovations, et l'accès difficile à la scène lyrique pour cette nouvelle génération de musiciens active à la période charnière située entre le Second Empire et la Troisième République.

*Le Timbre d'argent* a, dès l'origine, été considéré par ses contemporains comme une œuvre atypique, tant elle a subi de mutations, de changements de genre et de lieu, avant et encore après sa création en 1877. Comme le dit le critique musical Adolphe Jullien :

Jamais opéra ne subit plus de transformations, ne rencontra plus d'entraves, ne fut essayé par plus de compositeurs et offert à plus de théâtres que ce malheureux *Timbre d'argent*.

Pour mieux comprendre les circonstances qui entourent son élaboration, il convient de se situer treize années en amont. En 1864, Saint-Saëns

a vingt-huit ans et sa carrière de virtuose (pianiste et organiste) est en plein essor. La liste de ses œuvres est déjà longue et sa réputation de compositeur « avancé » ne cesse de grandir. Cependant, il lui manque encore d'avoir fait ses preuves sur la scène lyrique, et il veut absolument y accéder. Composer un opéra et le voir bien accueilli – notamment sur la scène de l'Opéra de Paris – est une étape capitale pour se faire reconnaître comme compositeur à part entière et dépasser la réputation de « pianiste-compositeur ». Mais cette reconnaissance est bien difficile à acquérir lorsque, comme lui, on n'est pas lauréat du prix de Rome.

Saint-Saëns avait déjà concouru une première fois en 1852 pour obtenir ce sésame, mais, âgé de seulement seize ans, le jury l'avait trouvé trop jeune. En 1864, il fait une deuxième tentative, mais cette fois on ne lui donna pas non plus le prix sous prétexte qu'il était trop âgé... et qu'il n'en avait pas besoin. Cependant, Auber qui faisait partie du jury et qui avait accordé sa voix à Saint-Saëns, trouva l'échec particulièrement injuste ; et comme « lot de consolation » pour le malheureux candidat, demanda au directeur du Théâtre-Lyrique, Léon Carvalho, un livret d'opéra-comique que celui-ci avait en réserve, et lui fit promettre de monter l'œuvre qui serait composée sur ce livret. C'était une façon de contourner les institutions et de donner enfin sa chance au musicien. Saint-Saëns sera toujours reconnaissant à Auber de cette généreuse initiative.

Ce cadeau n'en est pas tout à fait un, car ce livret du *Timbre d'argent*, bien que produit par deux librettistes connus, Jules Barbier et Michel Carré, n'est pas sans défauts. Il avait déjà été proposé... et refusé par trois compositeurs : Xavier Boisselot, Henri Litolff et Charles Gounod, et l'on disait que cela faisait déjà dix bonnes années que « comme au jeu du furet, [il] courait de main en main et de pupitre en piano », mais Saint-Saëns relève cependant le défi. Il demande d'importants aménagements du texte que Barbier et Carré lui accordent facilement, et il écrit une partition en cinq actes, très rapidement, en deux mois. Ensuite, ... il ne se passe rien. Léon Carvalho mettra deux années avant de consentir à entendre la partition. Après l'audition, il se déclare tout à fait séduit par

la musique et décide de la mettre à l'étude le plus tôt possible. Mais, selon Saint-Saëns, il avait la « manie » d'intervenir dans les ouvrages qu'il faisait représenter. Il voulut ainsi contraindre le compositeur à mettre des animaux féroces sur scène, à couper toute la musique pour ne laisser que les chœurs et la danse, puis à introduire un premier rôle que l'on attribuerait à son épouse, la cantatrice Marie-Caroline Carvalho. Or, dans le livret du *Timbre d'argent*, le premier rôle est attribué à une danseuse et c'est un rôle muet, et le second rôle dévolu à la chanteuse, celui d'Hélène, est assez effacé. Carvalho voulait aussi faire installer un aquarium sur scène, dans lequel la cantatrice devait plonger pour aller rechercher le timbre. Saint-Saëns avoue son accablement face à toutes les fantaisies imaginées par le directeur : « La pièce, sauf le prologue et l'épilogue, se passant dans un rêve, il s'en autorisait pour inventer les combinaisons les plus bizarres. » Deux autres années se passèrent dans « ces niaiseries ».



Le bruit se répand peu à peu dans le monde musical que Saint-Saëns travaille à un ouvrage pour la scène. Georges Bizet, qui venait de réaliser le piano-chant du *Timbre d'argent* pour les éditions Choudens, est sous le charme, ainsi qu'il le confie à son ami Ernest Guiraud :

Je viens de réduire le *Timbre d'argent* ; c'est de l'Auber de la comète ! – C'est charmant ! du vrai opéra-comique un peu saupoudré de Verdi. Quelle fantaisie ! quelles mélodies géniales ! – De Wagner, de Berlioz, rien ! rien ! – Ce Saint-Saëns se f... iche de nous avec ses opinions. – Tu seras épaté ! – Deux ou trois morceaux sont un peu canailles d'idée, mais c'est très en situation, et puis c'est sauvé par l'immense talent du musicien. C'est une vraie œuvre et c'est un vrai homme, celui-là !

Enfin, Carvalho finit par renoncer à faire chanter sa femme, le rôle d'Hélène est confié à M<sup>lle</sup> Schroeder et les répétitions commencent au

Théâtre-Lyrique, en janvier 1868. Elles sont interrompues... par la mise en faillite du théâtre et le départ du directeur.

Peu de temps après, Émile Perrin, à la tête de l'Opéra, demande *Le Timbre d'argent* pour la grande scène lyrique. Mais l'adaptation de l'ouvrage à d'autres dimensions obligeait à d'importantes modifications ; il fallait notamment transformer tout le dialogue en récitatif et en musique. Les auteurs se remettent donc à l'œuvre, Perrin demandant aussi des adaptations de certains rôles. Les relations entre directeur et auteurs vont alors se compliquer, et le musicien et les librettistes comprennent assez vite que s'amenuisent les chances de voir un jour leur ouvrage représenté dans ce lieu.

Entretemps, la direction de l'Opéra-Comique échoit à Camille Du Locle et celui-ci obtient de Perrin qu'il lui cède *Le Timbre d'argent*. L'ouvrage, conçu à l'origine comme un opéra-comique, puis réaménagé en opéra, va alors être retransformé en opéra-comique. Il ne s'agit pas de deux versions coexistantes – l'une avec des dialogues parlés et l'autre entièrement chantée – mais bien d'une modification de la même version. La pièce subit donc de nouveaux avatars, et quelques mois se passent encore à remodifier le livret. Saint-Saëns racontera dans un article publié en 1911 :

On se croyait près du but. Du Locle avait découvert en Italie une danseuse ravissante sur laquelle il comptait beaucoup ; mais, hélas ! cette danseuse n'en était pas une : c'était une *mime* ; elle ne dansait pas. [...] Enfin, on engage en Italie une vraie danseuse ; rien ne paraissait plus s'opposer à l'apparition de ce malheureux *Timbre*. « C'est invraisemblable, disais-je, il arrivera quelque catastrophe pour se mettre en travers. » Il arriva la guerre [de 1870].

L'essor du *Timbre d'argent* se trouve donc arrêté par les bouleversements politiques, liés à la chute du Second Empire et à l'installation du nouveau régime. Du Locle finit par se désintéresser du *Timbre d'argent* et, n'ayant pu trouver la danseuse et un corps de ballet convenables, renonce à le monter. Entretemps, Saint-Saëns avait proposé l'œuvre à Stoumon, directeur de la Monnaie de Bruxelles, mais sans succès. Vient ensuite la déconfiture

de l'Opéra-Comique que le directeur quitte pour raison de santé et en proie à de grandes difficultés financières. Treize années après la commande initiale, Saint-Saëns se retrouve donc au point de départ, auteur d'une partition transformée plusieurs fois, dont finalement personne ne veut.

Cependant, le Théâtre-Lyrique est repris par Albert Vizentini, et le ministère des Beaux-Arts, s'intéressant aux malheurs de l'auteur, donne une petite subvention au nouveau directeur pour faire représenter l'ouvrage. *Le Timbre d'argent* change donc une nouvelle fois de théâtre et entre enfin en répétitions, dans des conditions fort peu favorables, ainsi que Saint-Saëns le racontera lui-même en 1911 :

J'arrivais là comme le doigt entre l'arbre et l'écorce et j'en vis bientôt les inconvénients. Ce fut d'abord la chasse à la chanteuse, la chasse au ténor ; on en essaya plusieurs sans succès. [...] Chaque jour amenait de nouvelles tracasseries : on faisait des coupures malgré ma volonté ; on me laissait en butte aux révoltes, aux grossièretés même du metteur en scène et du maître de ballet, qui ne supportaient pas de moi la plus timide observation. Pour avoir quelques instruments dans la coulisse, je dus en payer les frais. Des jeux de scène que je demandais pour le prologue furent déclarés impossibles. De plus, l'orchestre était très médiocre ; il fallait faire de nombreuses répétitions qui ne me furent pas refusées, mais on en profitait pour répandre dans le public l'opinion que ma musique était inexécutable.

Les tribulations du *Timbre d'argent* avaient été suivies par la presse pendant toutes ces années d'atermoiements et les journalistes témoignaient des mutilations de la partition et du livret, et des humiliations que Saint-Saëns devait subir, au point « qu'il en pleurait dans les coulisses ». L'ouvrage était devenu « légendaire », et à vrai dire on n'y croyait plus, tant on avait annoncé son arrivée, son report, ses modifications. Arnold Mortier du *Figaro* rapporte même : « qu'on s'y intéressait comme à un invalide, si bien qu'en parlant de l'opéra de Saint-Saëns on disait parfois : Le *Timbre* au nez d'argent ! ». À l'annonce de la mise en répétition, les échos de presse se font plus rapprochés, mais ne sont pas des plus bienveillants. On disait

que les rôles avaient été successivement distribués « à tout ce que Paris compte d'artistes marquants » et que certains choristes ayant suivi l'œuvre dans toutes ses pérégrinations avaient dû travailler quatre fois leur partition qui, de plus, « ne pouvait entrer dans la gorge étroite des ténors ou dans la mémoire des barytons ». On disait aussi que :

Les pages de M. CSS seraient le cimetière des voix qui se risqueraient à les conquérir ; elles étaient les sables mouvants du Mont-Saint-Michel de la musique. [...] Puis était venu le tour de l'orchestre. À la 15<sup>e</sup> répétition, les maîtres instrumentistes que dirige M. Danbé se perdaient encore dans le dédale des rythmes et des harmonies, à la poursuite de sonneries qui les fuyaient.

Mais, ainsi qu'en témoigne Louis de Fourcaud dans *Le Gaulois*, « ces bruits, à vrai dire, n'étaient point faits pour refroidir la curiosité. Aussi s'échauffait-elle de plus en plus à mesure qu'on approchait de la date annoncée pour cette révélation prétendue impossible. J'ai rarement vu couloirs plus animés que ceux du Théâtre-Lyrique avant le lever du rideau [...]. C'était un incroyable va-et-vient de conversations, un chassé-croisé d'ironies et d'enthousiasmes avant la lettre. »



*Le Timbre d'argent* est enfin créé au Théâtre national lyrique le 23 février 1877, sous sa quatrième mouture. La partition annonce un « drame lyrique en 4 actes », et le livret un « opéra fantastique en 4 actes et 8 tableaux ». Le sujet n'est en lui-même ni très original, ni très compliqué, et le fil conducteur – dans la même veine que celui de *Faust*, et de la plume des mêmes librettistes – est déjà connu. Outre un personnage central, Conrad – assez peu sympathique et prêt à tout sacrifier, même la vie de ses proches, pour obtenir l'or qui va servir à conquérir la danseuse dont il est épris –, le livret met aussi en scène un rôle principal « muet » et dansé, celui de Fiametta ; deux rôles d'hommes assez présents : Spiridion (rôle à métamorphoses)

et Bénédicte l'ami de Conrad ; deux personnages de femmes plus effacés : Hélène (la fiancée de Conrad, délaissée pour Fiametta) et sa sœur Rosa (fiancée de Bénédicte).

L'alternance entre rêve et réalité que propose le livret se prête bien à la mise en scène en offrant une grande diversité de tableaux, et en permettant ainsi le déploiement de machineries théâtrales, la multiplication des costumes et des décors, dont deux firent sensation lors de la création : l'un représentait la salle de l'Opéra de Vienne vue de la scène par les spectateurs, comme dans un jeu de miroir ; l'autre était l'intérieur d'un riche palais florentin où une table magnifiquement dressée et éclairée sortait de terre comme par magie.

Le Tout-Paris musical se presse à la première et l'on y remarque notamment Gounod qui donne le signal des applaudissements, et Massenet dont la chaleureuse lettre de félicitations à l'auteur est reproduite dans la presse : « Vous êtes notre maître à tous et vous le prouvez encore d'une façon éclatante. » La réception de l'œuvre suscite une abondante littérature puisque l'on ne relève pas moins de soixante-dix articles publiés dans la presse entre le 26 février et le 6 mars 1877.

Si les critiques sont unanimes à louer le luxe de la mise en scène sur laquelle la direction du Théâtre-Lyrique n'a pas lésiné, tous s'accordent aussi à reconnaître que la distribution n'était pas à la hauteur de la partition et laissait beaucoup à désirer : seuls le baryton Léon Melchissédec, qui incarne le rôle de Spiridion, et le ténor Caisso, qui chante celui de Bénédicte, sont distingués. Le ténor Blum a été insuffisant dans le rôle de Conrad, tout comme les deux femmes dont les voix n'ont pas séduit. De plus, le rôle d'Hélène, écrit pour un soprano, était interprété par une mezzo débutante, Caroline Salla, mal assurée dans cette tessiture. On en a bien sûr conclu que Saint-Saëns ne savait pas écrire pour les voix. En revanche, la prestation de la danseuse, Adeline Théodore a remporté un grand succès. L'orchestre dirigé par Jules Danbé s'attire aussi des éloges pour être venu à bout de cette « difficile partition ». Quant au livret, les critiques sont plutôt favorables, mais elles relèvent que les passages entre rêve et réalité n'ont pas toujours été bien suivis du public.

Les avis divergent cependant beaucoup dans l'appréciation de la musique elle-même. Certains notent qu'elle a été composée il y a déjà treize ans et que la manière de l'auteur a évolué depuis. D'autres voient dans la partition du Gounod, du Auber, du Weber, du Beethoven ou du Wagner. Certains y entendent des mélodies, ce qui suscite des commentaires sarcastiques puisque Saint-Saëns, classé parmi les « algébristes » et les « harmonistes », était supposé a priori incapable d'en produire. D'autres n'entendent rien, et accusent l'auteur de noyer les voix dans un brouillard confus.

On peut alors se demander si l'œuvre était perçue comme à ce point moderne, étrange, divergente, pour être finalement si dérangeante ? Saint-Saëns avait imaginé d'adapter son orchestre aux situations et cette idée a en tout cas été mal comprise. Par exemple, dans la première scène, qui se déroule dans l'atelier du peintre, Conrad est malade, fiévreux et il entend du dehors un chœur de Carnaval dont le bruit lui est insupportable. Saint-Saëns a intentionnellement composé une musique désagréable, un chœur de mauvais goût et mal prosodié, afin de traduire musicalement le délire de Conrad, et rendre ainsi une musique déformée par la fièvre ; mais le public n'a pas perçu cette subtilité et n'a entendu qu'un chœur mal écrit.

La véritable ambition de Saint-Saëns à travers l'élaboration de cette partition n'était rien moins que de faire évoluer, de remodeler la forme même de l'opéra-comique. Estimant que son œuvre avait été mal reçue, il a jugé nécessaire de s'expliquer sur ses intentions et l'a fait dans trois textes publiés en 1879 (dans *La Nouvelle Revue*), en 1911 (dans *L'Écho de Paris*) puis dans une brochure éditée en 1914 par Choudens et fils, pour la reprise de l'œuvre dans une version remaniée, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

[...] cet ouvrage, qui était alors un opéra-comique mêlé de dialogue, apparaissait néanmoins comme une œuvre révolutionnaire et prodigieusement « avancée ». En ce temps-là [en 1864], les opéras n'étaient pas divisés en scènes, mais en « morceaux », presque tous coulés dans le même moule que les musiciens adoptaient docilement. L'auteur du *Timbre d'argent*, qui, bien avant de connaître les œuvres de Richard Wagner, rêvait d'opéras divisés en scènes de formes variées et non pas en morceaux de coupe uniforme,



avait brisé les moules que ses librettistes lui avaient donnés, et construit ses morceaux avec une entière liberté. Ajoutez à cela le rôle considérable attribué à l'orchestre, les motifs caractéristiques circulant dans toute l'œuvre comme le sang dans les veines et se transformant suivant les circonstances, et vous ne vous étonnerez pas que l'auteur passât pour dangereux et même pour « wagnérien », ce qui était alors presque une injure.

Pour son début officiel sur la scène lyrique avec un ouvrage d'envergure, l'apparition du *Timbre d'argent* représentait pour Saint-Saëns un enjeu considérable. Rappelons que *Samson et Dalila* était déjà écrit depuis plusieurs années et qu'aucun directeur ne voulait le produire (ce n'est que grâce au soutien de Franz Liszt que l'ouvrage sera créé, à Weimar, le 2 décembre 1877). Si *Le Timbre d'argent* était manqué, les théâtres auraient été inaccessibles à Saint-Saëns sans doute encore pour bien longtemps, et c'est la raison pour laquelle il s'est vraiment attaché à cette partition. Ce livret n'était pas idéal, mais la diversité des situations qu'il mettait en jeu permettait au musicien de faire étalage de tout son savoir-faire. *Le Timbre d'argent* devait ainsi lui servir de champ d'expériences. Saint-Saëns avait des idées sur l'art lyrique, des idées de nouveautés, et il voulait les appliquer précisément dans cet ouvrage, pour faire ses preuves, pour démontrer qu'un interprète peut aussi être compositeur, et qu'un compositeur « symphoniste » peut aussi écrire pour le théâtre. C'était un coup d'essai, et il fallait que ce soit un coup de maître. Il vécut difficilement ces treize années de préparation, contrariées par les caprices des directeurs, par les faillites des théâtres, par la mauvaise volonté des chanteurs, par les événements politiques, et pour finir par une critique bien souvent mal disposée à son égard, tant au plan esthétique qu'au plan politique, et profitant de l'occasion pour lui faire directement payer à la fois son admiration pour l'œuvre de Wagner – dont il est à l'époque un farouche partisan –, et indirectement ses sympathies républicaines.



L'œuvre sera donnée dix-huit fois au Théâtre-Lyrique, puis elle connaîtra des fortunes diverses. Reprise en 1879 au Théâtre de la Monnaie pour vingt représentations, elle aurait dû l'être au Théâtre-Italien de Saint-Pétersbourg où Albert Vizentini avait dans l'idée de l'y produire. Saint-Saëns lui écrit ainsi le 12 novembre 1880 : « Vous me demandez de refaire encore le *Timbre d'argent*. Savez-vous bien que ce sera la sixième version ? Ce n'est plus un opéra, c'est un cauchemar. Enfin ! je ne dis pas non. J'ai des cartons pleins de musique faite pour ce maudit ouvrage, nous arrangerons cela à votre idée. »

Mais il faudra attendre 1904-1905, pour voir réapparaître l'opéra en Allemagne dans une version remaniée. Puis à Monte-Carlo en 1907, pour trois représentations, dans une version amputée d'un acte, mais avec une très belle distribution. *Le Ménestrel* relève alors le vif succès obtenu par « une fort remarquable partition dont la première représentation à Paris remonte à quelque trente ans et dont les musiciens ne s'étaient jamais expliqué l'abandon ». La dernière représentation du vivant de l'auteur est donnée à Bruxelles, en mars 1914. Saint-Saëns tenait beaucoup à voir son œuvre ressusciter sous une forme qui pourrait ainsi mieux assurer sa postérité, puisque cinquante ans après le début de l'écriture de la partition, il y travaille encore. En préambule à cette nouvelle version avec récitatifs, il avertit l'auditeur que l'ouvrage a été entièrement remanié, qu'il a supprimé quelques passages et ajouté beaucoup de musique. *Le Timbre d'argent* a changé une nouvelle fois d'aspect, et d'opéra-comique est devenu un grand opéra :

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. L'auteur s'est efforcé néanmoins de lui donner une certaine unité : le public seul pourra juger s'il y a réussi.

*7<sup>e</sup> réplique*      *à moi filles d'or*

Les secondes dansent en tête et les deux filles  
elles descendent du front et restent à mesure.  
~ puis font les menues en faisant de chaque pied  
une glissade et jette ordinaire

Elles arrivent placées ainsi en montant le doigt  
carré, et elle remontent en marchant.  
Fiametta, arrive en courant allant vers carré. 16

Détails du livret de mise en scène concernant la danseuse Fiametta.  
Bibliothèque nationale de France.

Details from the staging manual concerning the dancer Fiametta.  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.