

Palimpsestes littéraires et musicaux du Timbre d'argent

Stéphane LELIÈVRE

Faut-il voir dans *Le Timbre d'argent*, comme le fait Michel Faure dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, une « dénonciation de l'inquiétante cupidité qui accompagne l'essor du capitalisme¹ » ? La lecture du livret de Barbier et Carré révèle, bien plus qu'un message révolutionnaire ou même simplement social, une juxtaposition de motifs dramatiques plutôt attendus dans une œuvre que les auteurs avaient dans un premier temps qualifiée d'« opéra fantastique » – comme le seront *Les Contes d'Hoffmann*, créés quatre ans plus tard. Les choses n'en demeurent pas moins surprenantes, car ces « motifs attendus » semblent ressortir pleinement à la vague hoffmannienne qui déferla sur la France quelque quarante-cinq ans plus tôt, dans les années 1830-1835, plutôt qu'à l'esthétique ou aux thématiques de cette deuxième moitié du siècle.

Comment expliquer la présence d'un fantastique plus ou moins suranné sur la scène du Théâtre Lyrique en 1877 ? De fait, la plupart des critiques rendant compte de la création de l'œuvre insistent bien sûr sur sa dimension fantastique (tels Henri Moreno – *alias* Henri Heugel – ou Johannès Weber, respectivement dans *Le Ménestrel* ou *Le Temps* du 25 février 1877), mais plusieurs soulignent également ce que ce fantastique doit à des œuvres déjà relativement anciennes (Adolphe Jullien dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 4 mars 1877, et surtout F. de Lagenevais – *alias* Henri Blaze de Bury – dans *La Revue des deux mondes*). Quelles sont donc les œuvres littéraires ou musicales dans lesquelles

¹ Joël-Marie FAUQUET (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2003, p. 1221.

Barbier et Carré ont pu puiser pour écrire leur livret ? Ce fantastique « à l'ancienne » est-il un épiphénomène, une survivance tardive et inattendue s'expliquant par la genèse particulièrement longue du livret ? Ce livret, bien oublié aujourd'hui, eut-il malgré tout une forme de descendance, alors même qu'il pouvait paraître déjà démodé lors de la création de l'œuvre ? C'est à ces questions que nous nous proposons d'apporter quelques éléments de réponse, en nous appuyant sur les pistes suggérées par Henri Blaze qui, sans être exhaustives, sont sans doute les plus complètes de celles dont nous disposons.

Sources littéraires : les textes narratifs

Passé de mode, le livret l'est dans une certaine mesure, avant même que la pièce ne soit créée. Quelques semaines après la première, Henri Blaze ne cache pas son indignation². Pour lui, la pièce de Barbier et Carré « ne se compose que de souvenirs et de morceaux ressoudés³ » : les auteurs n'ont fait que piller sans vergogne dans les œuvres d'illustres prédécesseurs⁴, « car il est bien convenu qu'au Théâtre on ne se donne plus désormais la peine d'inventer rien ; c'est assez de retaper le vieux et d'en faire du neuf au moyen d'un certain clinquant fantasmagorique rapporté de l'étranger⁵ ». Henri Blaze propose plusieurs hypotextes au livret de Barbier et Carré, ressortissant à différents genres littéraires.

Dans le domaine romanesque, c'est *La Peau de chagrin* qui vient tout d'abord à l'esprit du critique, en raison bien sûr du talisman mortifère que possède Raphaël de Valentin et qui causera sa perte, mais aussi, probablement, des deux figures féminines Pauline et Foedora, rappelant la douce Hélène et l'insensible Fiammetta de l'opéra. Il ne songe pas en revanche aux *Mémoires du diable* de Frédéric Soulié (1800-1847), une source d'inspiration plus que probable pour les librettistes : au premier chapitre de ce roman déjà ancien lorsque l'opéra de Saint-Saëns est créé – sa première publication remonte à 1837 –, le héros Armand de Luizzi fait apparaître le diable en agitant violemment une petite

² F. DE LAGENEVAIS [Henri BLAZE DE BURY], « Revue musicale », *Revue des deux mondes*, 15 avril 1877, tome XX, XLVII^e année, 3^e période, p. 914-934. Les paragraphes consacrés au *Timbre d'argent* se trouvent p. 926-930.

³ Même référence, p. 928.

⁴ Le même reproche est d'ailleurs formulé à l'encontre du compositeur, et pas seulement à propos du *Timbre d'argent* : Blaze apprécie les couleurs de l'orchestre de Saint-Saëns, mais condamne ses mélodies, dont certaines, selon lui, s'inspirent directement de Lecoq, voire d'Hervé.

⁵ [BLAZE DE BURY], « Revue musicale », p. 927. C'est un reproche qu'on pourrait adresser directement... au père d'Henri Blaze, le fameux Castil-Blaze, pour son adaptation du *Don Juan* de Mozart à l'Opéra de Paris en 1805 !

clochette d'argent et « en disant ce seul mot : *Viens*⁶ ! ». Armand de Luizzi subit les conséquences d'un pacte passé par ses ancêtres avec le Diable, et paie les services de celui-ci à l'aide de pièces renfermées dans une petite bourse et sur lesquelles est gravée l'inscription suivante : « Un mois de la vie du baron François-Armand de Luizzi ».

Blaze cite également Hoffmann, sans justifier davantage son propos que pour son allusion à Balzac. Sans doute la dimension (en apparence) fantastique de l'intrigue suffit-elle, même en 1877, à convoquer l'ombre du conteur allemand. Pourtant, l'influence de Hoffmann est assez facilement décelable. Mais à y regarder de près, on semble plus reprocher aux librettistes une démarche considérée comme proche du plagiat que l'utilisation de thématiques et de procédés qui seraient éculés. C'est qu'en ces années 1870-1880, le fantastique, hoffmannesque ou pas, connaît un regain de faveur. Certes, la mode hoffmannesque fut intense, mais très courte : son acmé ne dura que deux ans (entre 1828 et 1830). La présence du conteur en France se fit cependant sentir de manière diffuse au moins jusqu'en 1850⁷. On assiste par ailleurs dans les années 1860-1870 à un regain d'intérêt pour le fantastique : d'anciennes traductions de Hoffmann sont rééditées (celles de *La Bédollière* en 1860, de P. Christian en 1861, de X. Marmier en 1866) et de nouvelles formes de fantastique se font jour dans la deuxième moitié du siècle, d'abord avec la traduction des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe dès 1856 par Baudelaire, puis, plus tard, avec *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont (1868), certains contes de Maupassant, ou encore certains *Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam (1883). Mais de quel Hoffmann le livret du *Timbre d'argent* serait-il tributaire ? Le véritable Hoffmann, conteur et critique musical ? Le Hoffmann des *Contes d'Hoffmann*, la pièce de théâtre de Barbier et Carré créée au théâtre de l'Odéon en 1851 – et qui servira de support au livret qu'écrira le seul Jules Barbier pour Offenbach ? Prenons en compte dans un premier temps le Hoffmann homme de lettres. Viennent directement de son univers :

- la présence d'un docteur inquiétant (Spiridon), rappelant le « docteur aux miracles » d'« Ignaz Denner⁸ » ;
- la fascination d'un jeune homme pour une création issue de l'art ou de la science (Circé semblant prendre vie et dansant sans mot dire est un avatar de la froide Olympia de « L'Homme au sable⁹ ») ;

⁶ Voir Frédéric SOULIÉ, *Les Mémoires du diable*, Paris : Éditions Baudelaire, Libre Club de l'Étoile, 1968, p. 5.

⁷ Voir notre anthologie de récits musico-fantastiques du romantisme français : *Lettres et Musique : l'alchimie fantastique*, Château-Gontier : Éditions Aedam musicae, 2015.

⁸ Dans E.T.A. HOFFMANN, *Contes nocturnes* (1817).

⁹ Même référence.

– l’opposition érigée en principe entre l’Allemagne profonde, sensible, intelligente, de bon goût et l’Italie superficielle, arrogante, malfaisante, de mauvais goût. Nombreux sont les récits de Hoffmann donnant à lire cette méfiance, ce rejet, parfois cette haine de l’Italie (qui d’ailleurs ne lui appartenait pas en propre, mais était partagée par bien d’autres artistes ou critiques allemands ou français) : *Les Élixirs du diable*, les « Kreisleriana », *Le Chat Murr*, « Ignaz Denner », « L’Homme au sable », « Le Conseiller Krespel », « Le Sanctus » regorgent de criminels, de faux artistes, de cantatrices ridicules et superficielles, de charlatans, tous italiens !

– un idéal artistique absolument hors d’atteinte – ou qui, lorsqu’on s’en approche, fait sombrer l’artiste dans la folie. Pensons au musicien fou Kreisler, ou encore au peintre Berklinger¹⁰ qui, avant le Frenhofer du *Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac, ne peut réaliser le tableau idéal qu’il conçoit dans son esprit ;

– enfin, l’opposition marquée entre l’idéal artistique, et le bonheur petit-bourgeois. La façon dont Saint-Saëns définit lui-même le sujet de son opéra semble presque une paraphrase de Hoffmann : le « véritable sujet » de l’opéra serait, selon lui, « la lutte d’une âme d’artiste contre les vulgarités de la vie, son inaptitude à vivre et à penser comme tout le monde quelque désir qu’il en ait¹¹ ». C’est à cette opposition que se heurtent le peintre allemand Berthold (« L’Église des Jésuites ») qui, persuadé d’avoir rencontré en Angiolina une femme d’essence divine, découvre un peu tard que celle qu’il aime est de nature platement, basement humaine – et qui plus est, bien sûr italienne ; ou encore, dans le domaine de la musique cette fois, le narrateur du « Point d’Orgue » : après s’être naïvement laissé éblouir par le chant des cantatrices (italiennes !) Teresina et Lauretta, le narrateur découvre qu’il ne s’agit que de divas frivoles, superficielles, capricieuses. Chez Hoffmann, à une exception près (« La Fiancée du roi¹² ») l’artiste, l’élite, ne saurait en aucun cas renoncer à son art pour se satisfaire d’une vie sans saveur, celle que le Dr Miracle présente comme un repoussoir à Antonia dans *Les Contes* d’Offenbach, lorsqu’il évoque « les plaisirs bourgeois où l’on veut [l]’enchaîner et les marmots d’enfants qui [la] rendront moins belle ». Dans la scène finale du *Timbre d’argent*, le choix de Conrad semble très clair : il se réfugie dans les bras de la pure Hélène, parangon de vertu et ange consolateur. Mais si Barbier et Carré optent pour ce dénouement finalement prosaïque et bourgeois, Saint-Saëns, lui, a une vision tout autre des choses :

¹⁰ Dans « La Cour d’Arthur » (*Les Frères de Saint-Sérapion*, tome 1, 1819).

¹¹ Camille SAINT-SAËNS, « Un mot sur *Le Timbre d’argent*, par C. Saint-Saëns », *Théâtre royal de la Monnaie. Le Timbre d’argent, drame lyrique en 4 actes, par MM. J. Barbier et M. Carré, musique de Camille Saint-Saëns*, Paris : Choudens fils, 1914, p. 3.

¹² Dans *Les Frères de Saint-Sérapion*, tome 4 (1821).

Guéri de cette passion funeste, rendu à la raison, [Conrad] croit trouver le bonheur dans l'amour de la chaste et affectueuse Hélène ; il ne l'y trouvera pas davantage, et un autre drame faisant suite à celui-là, pourrait nous montrer Conrad fatigué des vertus d'Hélène comme il l'a été des vices de Fiammetta, Hélène désespérée devant son impuissance à contenter une âme insatiable pour qui la vie ordinaire est sans saveur et sans intérêt¹³.

Enfin, la nouvelle fantastique de Dumas *La Femme au collier de velours* (1851), non citée par Blaze, a de toute évidence inspiré l'acte II du *Timbre d'argent* : le héros de Dumas, qui n'est autre que l'écrivain Hoffmann, tombe amoureux à l'Opéra de Paris d'une ballerine nommée Arsène, sous l'influence d'un docteur diabolique muni d'une étrange tabatière, exactement comme l'est le docteur Spiridon dans ce second acte du *Timbre*¹⁴. Le héros de *La Femme au collier de velours*, d'ailleurs, se ruinera au jeu, tout comme Conrad, pour les beaux yeux de sa ballerine.

Sources littéraires : les textes dramatiques

Aucun critique ne souligne la parenté évidente entre *Le Timbre d'argent* et le drame en cinq actes de Barbier et Carré : *Les Contes d'Hoffmann* (1851). Peut-être la pièce, qui avait pourtant connu un beau succès, était-elle plus ou moins tombée dans l'oubli quelque vingt ans après sa création... Toujours est-il que le parallèle entre l'acte I du *Timbre d'argent* et l'acte d'Olympia (deux actes qui s'articulent autour de la contemplation d'une créature figée, fascinante, qui finit par s'animer) s'impose de lui-même. Le docteur Spiridon sortant de son manteau le timbre d'argent rappelle Coppélius exhibant sa lorgnette, les deux gestes étant suivis dans chaque œuvre d'une mise en mouvement des deux créatures. Le quatrième acte des *Contes d'Hoffmann* (« Le Reflet perdu ») correspond évidemment au second acte du *Timbre*, la ballerine Fiammetta ayant remplacé la courtisane Giulietta. Même vénalité de la femme aimée au cœur de ces deux actes, même rivalité dans le jeu (le passe-dix ou le pharaon) entre deux hommes qui se disputent l'amour de la belle Italienne, mêmes sentiments hypocrites de la part de l'Italienne. À n'en pas douter, Fiammetta est une nouvelle incarnation de la courtisane vénitienne du drame de Barbier et Carré bien plus que de la Giulietta de « L'Histoire du reflet perdu » de Hoffmann¹⁵. Dans le deuxième acte du *Timbre*, l'improvisateur italien (bien sûr) Caméléone

¹³ SAINT-SAËNS, « Un mot sur *Le Timbre d'argent*, par C. Saint-Saëns », p. 3.

¹⁴ À la première scène de l'acte II, Spiridon, « avec modestie, [...] présent[e] sa tabatière à Conrad ».

¹⁵ Ce récit est inséré dans « Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre », elles-mêmes incluses dans les *Fantaisies à la manière de Callot* (1813-1815). Les scènes au cours desquelles les héros se ruinent au jeu par amour pour la courtisane ou la danseuse italiennes, centrales dans les deux livrets de Barbier et Carré, ne se trouvent pas dans ce conte de Hoffmann.

évoque naturellement Dapertutto : tous deux ont la faculté d'« apparaître partout » et sous des formes diverses et variées (Spiridon ou Caméléone chez Saint-Saëns, Lindorf, Coppélius, Dapertutto ou Miracle chez Offenbach). Par ailleurs, dans le drame de Barbier et Carré, Hoffmann est protégé par une figure qui est en quelque sorte son double positif, Friédrick (qui deviendra Nicklausse quelques années plus tard dans l'opéra d'Offenbach) et dont la fonction est plus ou moins assumée par Bénédicte dans *Le Timbre d'argent*. Enfin et surtout, l'opéra de Saint-Saëns présente une structure avec enchâssement : il n'est pas interdit de voir dans les quatre premières scènes de l'œuvre, jusqu'à la prière de Rosa et d'Hélène, un récit-cadre, exposant la maladie du héros, l'inquiétude de ses proches, l'annonce par le docteur de la crise terrible que Conrad vivra à minuit. *A contrario*, le dernier tableau du quatrième acte, avec le réveil de Conrad et le retour à la réalité, peut constituer une forme d'épilogue, selon le schéma qui était (ou sera, selon que l'on considère la pièce de Barbier et Carré ou l'opéra d'Offenbach) celui des *Contes d'Hoffmann* – avec un épilogue sans doute plus hoffmannien dans la pièce de Barbier et Carré ou dans l'opéra d'Offenbach, lorsque le poète décide de transmuter ses douleurs en chants, et donc de ne plus se consacrer qu'à la poésie.

S'ils semblent avoir oublié la pièce de Barbier et Carré, les critiques citent en revanche le *Faust* de Goethe, comme il se doit dès lors qu'un personnage est amené à pactiser avec le diable. Hélène est d'ailleurs aussi pure et naïve que Marguerite lorsqu'elle rencontre Faust, mais à la différence du personnage de Goethe, elle restera une figure féminine immaculée qui, face aux forces démoniaques, constituera un véritable repoussoir, Conrad échappant ainsi à la damnation. C'est que le peintre, en expérimentant par le rêve ce que serait sa vie s'il cédait aux sirènes de l'argent, de l'amour charnel et s'il se détournait de l'art, vit une expérience formatrice lui permettant d'éviter le moindre faux pas et de rester dans le droit chemin. Blaze cite encore *Hamlet*, sans autre justification que cette phrase sibylline : « Il y a là le fantôme d'*Hamlet*¹⁶ »... S'il s'agit d'un rapprochement avec l'apparition du fantôme de Bénédicte à la fin de l'opéra de Saint-Saëns, il reste pour le moins hasardeux...

Plus probante est l'allusion à un « drame en cinq actes mêlé de couplets » de MM. Dumersan, Gabriel et Dupeuty¹⁷, créé au Théâtre Saint-Martin en 1831 : *Victorine ou La Nuit porte conseil*. Dans cette pièce est mise en scène une jeune brodeuse qui, ayant éconduit son amoureux Michel (et non Marcel comme l'écrit Blaze), un simple tapissier, se lance dans une liaison amoureuse avec un

¹⁶ [BLAZE DE BURY], « Revue musicale », p. 928.

¹⁷ Drame en cinq actes mêlé de couplets, créé au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 21 avril 1831.

inconnu qui lui promet monts et merveilles : un somptueux appartement, une carrière de cantatrice, etc. Cette liaison la mène en fait à sa perte... jusqu'à ce que Victorine se réveille, réalise qu'elle a fait un cauchemar, et décide finalement d'épouser le bon Michel.

Mais une autre référence s'impose aussi, absolument : si Blaze cite *La Peau de chagrin* comme hypotexte du livret, c'est moins la nouvelle de Balzac qu'il faut prendre en compte que le drame homonyme en cinq actes de Louis Judicis, créé à l'Ambigu-Comique le 6 septembre 1851. Ce drame présente effet le même enchâssement d'intrigues que dans *Victorine* ou *Le Timbre d'argent* : les aventures du protagoniste Raphaël n'auront été qu'un songe et, à son réveil, le héros demande à la mère de Pauline la main de sa fille ! La thématique fantastique contribue bien sûr à rapprocher ce drame du livret de Barbier et Carré plus sûrement que de la *Victorine* de 1831, d'autant que la scénographie des premiers et derniers actes de chacune des œuvres présente de grandes ressemblances :

Le Timbre d'argent, acte IV, scène 7, troisième tableau

L'atelier de Conrad. (On retrouve tous les personnages dans leurs costumes du 1^{er} acte et dans la même situation qu'à la fin du tableau précédent. Conrad est étendu, évanoui, sur un fauteuil. Le docteur Spiridon est penché sur lui et lui tient la main.)

La Peau de chagrin, acte V, épilogue, septième tableau

Un rideau de nuages monte lentement du dessous du théâtre [...]. Il laisse voir la chambre de Raphaël disposée absolument comme à la fin du premier tableau ; Raphaël est couché sur son lit ; Pauline, vêtue comme au premier tableau, est agenouillée près de lui ; Rastignac debout est penché sur le lit.

Achèvent de nous convaincre quatre autres éléments : l'allusion, au début de la pièce, au mythe de Pygmalion lorsque Fœdora est assimilée métaphoriquement à une statue de marbre (par nature fermée à tout sentiment) dont serait tombé amoureux Raphaël¹⁸ ; le retour des deux héros, *in extremis*, vers leurs tendres et pures fiancées (Pauline et Hélène) ; le fait que Rastignac soit appelé « docteur » par Pauline dans la dernière scène de la pièce ; enfin, la similitude de plusieurs répliques :

Le Timbre d'argent, acte IV, scène 7, troisième tableau

BÉNÉDICT, à Spiridon

¹⁸ « Insensé, qui avais sous les yeux l'exemple de tous les dévouements, et qui me suis laissé prendre aux grimaces calculées de l'égoïsme !... Oh ! oui, bien insensé, moi qui me suis épris comme Pygmalion d'une statue de marbre, et qui ai brûlé mon cœur aux pieds d'une idole glacée... » (Prologue, scène 4.)

Eh bien, cher docteur ?

SPIRIDON
Il va mieux.

HÉLÈNE
Et ce terrible accès ?

SPIRIDON
Est le dernier, j'espère.

HÉLÈNE
Ah ! Voyez, il ouvre les yeux.

La Peau de chagrin, acte V, épilogue, septième tableau

PAULINE
Eh bien ! docteur ?

RASTIGNAC
Cet accès de délire est le dernier sans doute. Voyez, il s'éveille. Maintenant, je peux vous répondre de lui... il vivra.

Sources musico-littéraires : les opéras

Librettistes et compositeurs français et allemands

Blaze voit de possibles emprunts à *Robert le Diable* (Conrad « se décide à briser son timbre comme Robert brise son rameau » ; ajoutons encore qu'Hélène représente pour Conrad une figure tutélaire comme l'est Alice pour Robert). Il cite aussi *Le Freischütz* (le timbre permet d'obtenir ce que l'on souhaite, mais « le diable se réserve le contre-coup absolument comme le Samiel du *Freischütz*, qui, sur douze balles, en garde trois pour lui¹⁹ »). Mais il faut certainement ajouter à ces deux titres celui de l'opéra d'Auber *La Muette de Portici* (1828) pour la présence d'un rôle muet confié à une danseuse, et également celui du premier opéra de la *Tétralogie* de Wagner : *L'Or du Rhin*. Il s'agit ici d'une simple hypothèse, mais on connaît le grand intérêt de Saint-Saëns pour la musique de Wagner : il rencontra le compositeur allemand à Paris dès 1859 (la composition de *L'Or du Rhin* s'était achevée en septembre 1854) et fit le voyage à Munich en 1869 pour assister à la création de cet opéra. Le premier tableau de l'acte IV (coupé à la création, mais rétabli lors des représentations données en 2017 à l'Opéra-Comique), qui donne à voir Conrad hésitant à plonger dans un lac au fond duquel brille le timbre d'argent, gardé par des sirènes tentant

¹⁹ [BLAZE DE BURY], « Revue musicale », p. 928.

d'attirer le jeune homme par leurs chants, ne peut qu'évoquer la première scène de *L'Or du Rhin*.

Autoréférences

Il s'agit ici de montrer en quoi le *Timbre d'argent* rappelle certains livrets d'autres opéras mis en musique par Saint-Saëns, ou rédigés par les mêmes auteurs : Jules Barbier et Michel Carré.

Le Timbre d'argent présente un thème fantastique visiblement apprécié du compositeur : celui de l'œuvre d'art qui semble prendre vie et que l'on confond avec la réalité. Dans l'opéra, cette confusion s'opère à deux reprises : au premier acte tout d'abord, lorsqu'apparaît la statue de Circé à laquelle Fiammetta a servi de modèle ; puis au dernier acte, quand la ballerine tente de séduire Conrad en revêtant le costume de Circé. Or ces deux scènes ne sont pas sans rappeler le livret de *La Princesse jaune*²⁰, opéra-comique créé cinq ans avant *Le Timbre d'argent* : le jeune Kornélis est aimé secrètement de sa cousine Léna, mais il est tombé amoureux d'une femme japonaise représentée sur une estampe, qui semble s'animer (sous les traits de Léna) lorsque le jeune homme boit certaine drogue. De même, à la fin de *Phryné*²¹ (1893) une apparition quasi miraculeuse de la statue d'Aphrodite²² jette le trouble dans l'esprit de Dicéphile : la statue de la déesse reproduit en effet parfaitement les traits de la courtisane Phryné, et semble vivante²³.

Deux autres livrets de Barbier et Carré tissent enfin des liens étroits avec celui du *Timbre d'argent* : celui de *Faust*, tout d'abord, sur un plan formel et au-delà des ressemblances thématiques déjà relevées avec la tragédie de Goethe. Mettons en parallèle, à titre d'exemple, les scènes 5 et 6 du premier acte du *Timbre d'argent* avec les deux premières scènes de l'opéra de Gounod :

²⁰ Le livret est signé Louis Gallet. L'œuvre est créée à l'Opéra-Comique le 12 juin 1872. L'Opéra-Comique a remis à l'honneur *La Princesse jaune*, donnée en version de concert en décembre 2004 sous la direction de Jean-Luc Tingaud.

²¹ Opéra-comique en deux actes, livret de Lucien Augé de Lassus, créé à l'Opéra-Comique le 24 mai 1893.

²² Les rideaux qui la cachent aux yeux des personnages et des spectateurs semblent s'écarter d'eux-mêmes. La statue, par ailleurs, est seule éclairée, le reste de la scène se trouvant plongé dans l'obscurité.

²³ Il est à remarquer que le personnage de Phryné connaît une fortune singulière dans la seconde moitié du siècle : il est également régulièrement sollicité dans les œuvres auxquelles Barbier et Carré apportent leur contribution, de *Faust* (1859) avec la « Danse de Phryné » composée par Gounod, aux *Contes d'Hoffmann* de 1851 dans lesquels Giulietta est comparée à « Laïs ou Phryné » (acte IV scène 2), ou encore l'opéra d'Offenbach (1881) lorsque le protagoniste reprend la légende de Kleinzach au cinquième acte : « Pour l'amour de Phryné que doublait un bissac... ».

Jules BARBIER et Michel CARRÉ	
<i>Faust</i> (1859)	<i>Le Timbre d'argent</i> (1877)
SCÈNE I	SCÈNE V
<p>[...]</p> <p>CHŒUR Ah ! Paresseuse fille Qui sommeille encor ! Déjà le jour brille Sous son manteau d'or ; Déjà l'oiseau chante Ses folles chansons ; L'aube caressante Sourit aux moissons ; Le ruisseau murmure, La fleur s'ouvre au jour, Toute la nature S'éveille à l'amour.</p> <p>FAUST Vains échos de la joie humaine, Passez, passez votre chemin !... Ô coupe des aïeux, qui tant de fois fus pleine, Pourquoi trembles-tu dans ma main ?</p> <p><i>Il porte de nouveau la coupe à ses lèvres.</i></p> <p>CHŒUR DES LABOUREURS <i>derrière la scène</i> Aux champs l'aurore nous rappelle ! [...] Le temps est beau ! La terre est belle ! Aux champs l'aurore nous rappelle ! Béni soit Dieu !</p> <p>FAUST Dieu...</p> <p><i>Il se laisse retomber dans son fauteuil.</i></p>	<p>LE CHŒUR, <i>dans la rue</i> Carnaval ! Carnaval ! La ville s'éveille à ton gai signal, La foule, en habits de bal, Chante autour de ton fanal. Carnaval !</p> <p>CONRAD C'est bien ! Riez ! Chantez ! Ô jeunes fous ! Devant ma porte arrêtez-vous ! L'écho répète Vos chants de fête ; Vos gais concerts troublent les airs. Et moi !... Dans le silence et l'ombre Sans espoir, sans amour, Le cœur gonflé de haine L'âme de rage pleine, À cette lutte vaine Pour toujours condamné, Je te maudis, je te déteste, Ô jour funeste Où je suis né ! À vous, rois de la terre Richesses et splendeurs ! À moi honte et misère, Angoisses et douleurs ! Ainsi que Prométhée Sur sa roche écartée,</p>

FAUST

Mais ce Dieu, que peut-il pour moi ?
Me rendra-t-il l'amour, la jeunesse et la foi ?
Avec rage.

Maudites soyez vous, ô voluptés humaines !
Maudites soient les chaînes
Qui me font ramper ici-bas !
Maudit soit tout ce qui nous leurre,
Vain espoir qui passe avec l'heure,
Rêves d'amour ou de combats !

Maudit soit le bonheur, maudites la science,
La prière et la foi !
Maudite sois-tu, patience !
À moi, Satan ! à moi !

Méphistophélès apparaissant.

Triste et l'âme irritée,
Par Dieu même enchaîné,
Je te maudis, je te déteste
Ô jour funeste
Où je suis suis né !

LE CHŒUR, *s'éloignant*
Carnaval ! Carnaval !

CONRAD

Ah ! Leurs cris me rompent la tête ;
Leur ivresse aigrit ma douleur,
Et chacun, par ses chants de fête,
Semble insulter à mon malheur.
Tout me hait.
(Regardant le tableau)
Dieu ! Suis-je en délire ?
Elle-même, avec mépris,
De mes tourments semble rire.
Parle, est-ce de moi que tu ris ?
Tu ris de ma misère, infâme.

Il tire un rideau sur le tableau.

Ah ! l'enfer est dans mon âme.
Loin de moi ! Loin de moi, Satan !

Il tombe évanoui sur le fauteuil. Le théâtre s'assombrit, Spiridon se dresse tout à coup derrière Conrad. [...]

SCÈNE II
Faust et Méphistophélès

MÉPHISTOPHÉLÈS

Me voici ! – D'où vient ta surprise ?
Ne suis-je pas mis à ta guise ?
[...]

Eh bien ! que me veux-tu, docteur !
Parle, voyons ! ... – Te fais-je peur ?
[...]

FAUST

Je veux un trésor
Qui les contient tous !...
Je veux la jeunesse !...
[...]

MÉPHISTOPHÉLÈS

Fort bien !
Je puis contenter ton caprice.
[...]

Lui présentant un parchemin

Allons, signe ! – Eh quoi ! ta main tremble !
Que faut-il pour te décider ?
La jeunesse t'appelle ; ose la regarder !

Apparition de Marguerite au Rouet

SCÈNE VI

Spiridon étend les mains vers le tableau. Le rideau qui le cache s'écarte. La vraie Circé, immobile et souriante, a remplacé la Circé du tableau. Le cadre s'agrandit et découvre un paysage fantastique éclairé par les premiers rayons du jour et dans lequel se trouve groupé le chœur des nymphes.

LE CHŒUR

Circé ! Circé ! Renais au jour ;
Renaiss à la vie, à l'amour.
Elle s'anime et regarde autour d'elle,

FAUST
Ô merveille !

MÉPHISTOPHÉLÈS
Eh bien ! que t'en semble ?

FAUST
Donne !...

MÉPHISTOPHÉLÈS
Allons donc !...
(Prenant la coupe restée sur la table)
Et maintenant,
Maître, c'est moi qui te convie
À vider cette coupe où fume en bouillonnant
Non plus la mort, non plus le poison ; mais la vie !

Nymphes, écartez les roseaux.
Elle s'élançe et se reconnaît belle
Dans le cristal des eaux.
[...]
*À l'appel du chœur, Circé s'est animée
peu à peu. Elle semble reprendre
possession de la vie et parcourt le
théâtre en dansant.*

CONRAD, évanoui
Ô rêve d'amour ! ...

SPIRIDON, *se penchant vers Conrad*
Vois cette beauté, ce regard de
flamme ;
Vois ces traits charmants ;
Veux-tu que l'amour verse dans ton
âme
Ses enchantements ?
Veux-tu que cet or que ton cœur envie
Au gré de tes vœux,
De reflets ardents éclaire ta vie ?
Dis si tu le veux ?

CONRAD
Oui, oui, je le veux.

SPIRIDON, *tirant des plis de son
manteau un petit timbre d'argent, de
forme bizarre et surmonté d'une pierre
étincelante.*

Frappe donc sans peur ce métal
sonore,
Frappe sans effroi.
Pour te prodiguer tout ce qu'on adore,
Ce timbre est à toi.
Frappe ! Chaque fois, c'est une
victime,
Enfant ou vieillard,

<p>FAUST, <i>prenant la coupe</i> À toi, à toi, à toi, Fantôme adorable et charmant !</p> <p><i>Il vide la coupe et se trouve métamorphosé en jeune et élégant seigneur. La vision disparaît.</i></p>	<p>Qu'importe ! un flot d'or payera de son crime L'aveugle hasard.</p> <p>CONRAD Ô brûlant regard ! Circé ! Fiametta !</p> <p>LE CHŒUR, à demi-voix Son baiser t'appelle, Suis sa loi ; Elle est jeune et belle, Souviens-toi.</p> <p><i>Conrad étend la main pour repousser le talisman. Circé s'approche en dansant, se penche vers lui et effleure son front d'un baiser. Conrad saisit le timbre. Sur un signe de Spiridon, la vision disparaît et le tableau reprend sa place comme au commencement de l'acte.</i></p>
---	---

Ambiance joyeuse interrompue par les mornes réflexions et les cris de révolte du protagoniste, apparitions du diable puis de l'image d'une jeune femme tentatrice, extase du jeune homme qui finit par céder au marché proposé par le diable, disparition de la vision : les similitudes entre ces scènes sont nombreuses et se retrouvent aussi bien dans les événements que dans certains effets scéniques, certains choix lexicaux ou celui des modalités des phrases (exclamatives, interrogatives, jussives).

Le livret du *Timbre d'argent* comme hypotexte ?

Enfin, après avoir énuméré plusieurs sources possibles du *Timbre d'argent*, il est également possible d'ériger *Le Timbre d'argent* lui-même en hypotexte de deux autres opéras : *Les Contes d'Hoffmann* de Barbier et Offenbach, mais je ne m'attarderai pas sur ce point, *Le Timbre d'argent* pouvant tout aussi bien, nous l'avons vu, rappeler le drame de 1851 qu'annoncer l'opéra fantastique de 1881 ; mais aussi, de façon beaucoup plus inattendue, le *Werther* de Massenet.

La première scène de l'acte III (au cours de laquelle Hélène distribue, devant sa maison, de la nourriture aux mendiants), ne laisse pas d'évoquer le *Werther* de Goethe (1774), notamment la lettre fameuse (livre I, lettre du 16 juin) dans

laquelle le poète décrit Charlotte donnant le goûter aux enfants. Barbier et Carré avaient-ils *Werther* à l'esprit lorsqu'ils écrivirent cette scène ? Peut-être ne s'agissait-il pour eux que d'opposer au vice de Fiammetta les vertus toutes chrétiennes de la belle Hélène. Cependant, l'action de l'opéra se déroulant à Vienne, il n'est pas impossible que ces portraits antinomiques ne servent en réalité à mettre au jour, encore une fois, l'opposition traditionnelle entre la maléfique Italie et la vertueuse Germanie. Quoi qu'il en soit, ce qui semble probable, c'est que Massenet se soit souvenu de cette scène pour sa propre version de *Werther* : la description de l'ermitage du bailli correspond tout à fait à celle de la petite maison d'Hélène à l'acte III du *Timbre d'argent*²⁴. Et que dire des cris « Noël ! » qui ouvrent l'œuvre et retentissent alors que la mort plane sur le héros ? Simple hasard ? Peut-être pas, quand on sait que Massenet assista à la création de l'œuvre – qu'il apprécia visiblement beaucoup²⁵.

Le livret du *Timbre d'argent*, sans être un chef-d'œuvre du genre, n'est sans doute « ni meilleur [...] ni plus mauvai[s] que toutes les inventions de ce genre », pour reprendre les mots d'un critique de l'époque de la création : Delphin-Balleyguier²⁶. Mais il se révèle être en tout cas un objet d'étude passionnant pour le chercheur et très intéressant, sans doute, pour tout amateur d'art lyrique, en ceci qu'il nous plonge au cœur de la démarche créatrice des librettistes, en donnant à voir la façon dont ils agencent leurs textes, le fait que tel de leurs livrets rappelle ou annonce tel autre livret, la nécessaire et très grande culture littéraire de ceux qu'on qualifie parfois un peu rapidement de simples « faiseurs de vers ». *Le Timbre d'argent* constitue par ailleurs comme un trait d'union entre le drame *Les Contes d'Hoffmann* de 1851 et le livret de Barbier pour l'opéra fantastique d'Offenbach (*Le Timbre d'argent* est créé à peu près au moment où Offenbach commence à composer *Les Contes*, dont un concert privé fera entendre quelques extraits en 1879). Tout se passe comme si les librettistes avaient en quelque sorte mis à l'épreuve, dans l'opéra de Saint-Saëns, certains procédés poético-dramatiques avant de les proposer à Offenbach pour son chef-d'œuvre posthume.

Le Timbre d'argent montre enfin, d'une manière générale, comment les livrets, genre hybride par excellence, vampirisent littéralement la littérature et les autres livrets des époques présente et passées, pour former finalement un vaste répertoire de thèmes, de situations, parfois de répliques dans lesquels chacun puise pour créer une œuvre sinon originale, du moins nouvelle : au

²⁴ Voir les didascalies qui ouvrent les actes I de *Werther* et III du *Timbre d'argent*.

²⁵ Lire l'article rédigé par Marie-Gabrielle SORET pour le programme des spectacles donnés à l'Opéra-Comique en juin 2017.

²⁶ *Le Mois littéraire*, mars 1877.

Camille Saint-Saëns à pleine voix. Juin 2017.
Stéphane LELIÈVRE, « Palimpsestes littéraires et musicaux du *Timbres d'argent.* »

compositeur, pour peu qu'il ait du talent, de révéler le potentiel poétique du
texte en le parant de couleurs personnelles et singulières !

© Stéphane LELIÈVRE