

# Un mot de l'auteur

Camille Saint-Saëns

À trois occasions dans sa carrière, Camille Saint-Saëns expliqua la genèse et les aspirations artistiques d'un opéra qui lui tenait particulièrement à cœur. L'article de mai 1911 et la note de programme de janvier 1914 sont particulièrement éclairants. Ces deux textes, reproduits en partie ci-après, ont été publiés en 2012 par Marie-Gabrielle Soret dans les *Écrits sur la musique et les musiciens*.

## 'HISTOIRE D'UN OPÉRA-COMIQUE'

[MAI 1911]

Carvalho me donna *Le Timbre d'argent*, dont il ne savait que faire, plusieurs musiciens l'ayant refusé. Il y avait de bonnes raisons pour cela ; avec un fond excellent, très favorable à la musique, ce livret présentait d'énormes défauts. Je demandai des changements importants que les auteurs, Barbier et Carré, m'accordèrent immédiatement, et, retiré sur les hauteurs de Louveciennes, j'écrivis en deux mois l'esquisse des cinq actes que l'ouvrage comportait primitivement.

Il me fallut *deux années* d'attente, avant d'obtenir que Carvalho consentît à entendre ma musique. Enfin, las de mes sollicitations, décidé à se débarrasser de moi, Carvalho m'invite à dîner avec ma partition ; et après le dîner, me voilà au piano, M. Carvalho d'un côté, M<sup>me</sup> Carvalho de l'autre, tous deux fort aimables, mais d'une amabilité dont le sens caché ne pouvait m'échapper. Ils ne se doutaient pas de ce qui les attendait. Tous deux aimaient réellement la musique ; et, peu à peu, les voilà sous le charme ; le sérieux succède à la gracieuseté perfide ; à la fin, c'était l'enthousiasme ! Carvalho déclare qu'il va mettre l'ouvrage à l'étude le plus tôt possible ;

c'est un chef-d'œuvre, ce sera un grand succès ; mais pour assurer le succès, il faut que M<sup>me</sup> Carvalho chante le premier rôle. Or, dans *Le Timbre d'argent*, le premier rôle est un rôle de danseuse, et celui de la chanteuse était fort effacé. Qu'à cela ne tienne, on développera le rôle. Barbier inventa une jolie situation pour amener le morceau « Le bonheur est chose légère » ; mais ce n'était pas assez. Barbier et Carré se creusaient la tête sans rien trouver ; car il y a, au théâtre comme ailleurs, des problèmes insolubles. Entre temps, on cherchait une danseuse de premier ordre ; on avait fini par en trouver une, récemment sortie de l'Opéra, bien qu'elle fût encore dans tout l'éclat de la beauté et du talent. Et l'on cherchait toujours le moyen de rendre le rôle d'Hélène digne de M<sup>me</sup> Carvalho.

Le fameux directeur avait une manie : il voulait collaborer aux pièces qu'il représentait sur son théâtre. Fût-ce une œuvre consacrée par le temps et par le succès, il fallait qu'elle portât sa marque ; à plus forte raison s'il s'agissait d'une œuvre nouvelle. Il vous annonçait brusquement qu'il fallait changer l'époque ou le pays où vous aviez situé l'action de votre pièce. Longtemps il nous tourmenta pour faire de la danseuse une chanteuse, à l'intention de sa femme ; plus tard, il voulait introduire une deuxième danseuse, à côté de la première. La pièce, sauf le prologue et l'épilogue, se passant dans un rêve, il s'en autorisait pour inventer les combinaisons les plus bizarres ; ne me proposait-il pas un jour, d'y introduire des animaux féroces ? Une autre fois, c'est toute la musique qu'il voulait retrancher, à l'exception des chœurs et du rôle de la danseuse, le reste devant être joué par une troupe de drame. Comme on répétait alors *Hamlet* à l'Opéra et que le bruit courait que M<sup>lle</sup> Nilsson jouerait une scène aquatique, il voulait que M<sup>me</sup> Carvalho allât au fond d'un fleuve pour y chercher le timbre fatal. Deux autres années se passèrent dans ces niaiseries.

Enfin, on renonça au concours de M<sup>me</sup> Carvalho ; le rôle d'Hélène fut confié à la belle M<sup>lle</sup> Schroeder et les répétitions commencèrent. Elles furent interrompues par la faillite du Théâtre-Lyrique. Peu de temps après, Perrin demanda *Le Timbre d'argent* pour l'Opéra. L'adaptation de l'ouvrage à cette grande scène demandait d'importantes modifications ; il fallait mettre en musique tout le dialogue ; les auteurs se mirent à l'œuvre. Perrin nous

donnait M<sup>me</sup> Carvalho pour Hélène, M. Faure pour Spiridion ; mais il voulait faire du rôle du ténor un travesti pour M<sup>lle</sup> Wertheimber ; il désirait l'engager, et n'avait pas d'autre rôle à lui donner. Cette transformation était impossible. Après plusieurs séances de pourparlers, Perrin céda devant le refus obstiné des auteurs ; mais je vis clairement à son attitude qu'il ne jouerait jamais notre pièce. Là-dessus, Du Locle prit la direction de l'Opéra-Comique, et, voyant que son oncle Perrin ne se décidait pas à monter *Le Timbre d'argent*, il le lui demanda. Nouvel avatar de la pièce, nouveaux travaux considérables pour le musicien. Ces travaux n'étaient pas commodes. Unis jusque-là comme Oreste et Pylade, Barbier et Carré s'étaient brouillés ; ce que l'un proposait était systématiquement refusé par l'autre ; l'un demeurait à Paris ; l'autre à la campagne, et j'allais de Paris à la campagne, de la campagne à Paris, tâchant d'accorder ensemble ces frères ennemis. Ce jeu de navette dura tout l'été, après quoi les ennemis éphémères parvinrent à s'entendre et redevinrent amis comme avant.

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. Comme il n'était plus temps d'en chercher une autre pour la saison, Du Locle, pour me faire prendre patience, me fit écrire avec Louis Gallet *La Princesse jaune*, qui fut mon début au théâtre ; j'avais atteint trente-cinq ans. Cet innocent petit ouvrage fut accueilli avec l'hostilité la plus féroce. « On ne sait, écrivit Jouvin, alors critique redouté, dans quelle tonalité, dans quelle mesure est écrite l'ouverture. » Et, pour me montrer à quel point je m'étais trompé, il m'apprenait que le public était « un composé d'angles et d'ombres ». Sa prose, à coup sûr, était plus obscure que ma musique. 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.



## 'LE TIMBRE D'ARGENT'

[JANVIER 1914]

L'époque de la première représentation du *Timbre d'argent* remonte à une quarantaine d'années. C'est donc de la musique à la mode du temps passé ; pas tout à fait cependant, car cet ouvrage qui était alors un opéra-comique mêlé de dialogue apparaissait néanmoins comme une œuvre révolutionnaire et prodigieusement « avancée ». En ce temps-là, 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. Bien qu'il y eût dans *Le Timbre d'argent* des airs et même des romances, on trouvait que la mélodie en était absente ; on sera peut-être aujourd'hui d'un avis contraire.

*Le Timbre d'argent* n'a pas la prétention d'être autre chose qu'une œuvre légère ; pourtant cette légèreté recouvre quelques profondeurs qui la rendent plus lyrique assurément qu'une comédie d'intrigue. D'intrigue, il n'y en a pas, et la pièce aurait peu de signification si l'on ne s'apercevait que son véritable sujet n'est autre chose que 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 ait. L'idéal de l'artiste est dans l'art ; sa nature humaine le pousse à le chercher ailleurs et jamais il ne le trouvera, parce que l'art, basé sur la Nature, n'est pas la Nature, et que l'artiste, s'il cherche imprudemment son idéal dans la Nature, n'y peut rencontrer que des illusions.

Conrad a cru d'abord trouver son idéal réalisé dans Fiametta, sans voir que la Circé créée par son pinceau est cet idéal et que Fiametta n'en est que l'ombre. Entraîné par la danseuse dans une vie de luxe et de débauche, il n'y rencontre que déception, crime et folie ; les auteurs ont transporté dans un rêve ce qui devrait se passer dans la réalité. Guéri de cette passion funeste, rendu à la raison, il 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-ci pourrait nous montrer Conrad fatigué des vertus d'Hélène comme il l'a été des vices de Fiametta, Hélène désespérée devant son impuissance à contenter une âme insatiable pour qui la vie ordinaire est sans saveur et sans intérêt.

L'œuvre a changé d'aspect, le dialogue a disparu, l'opéra-comique est devenu un grand opéra, de sa première forme sont restés les airs, duos, romances, qui ne sont plus de mode aujourd'hui et le redeviendront peut-être demain. L'une d'elles, « le bonheur est chose légère », a figuré souvent dans les concerts. Lorsqu'il fut question de représenter *Le Timbre d'argent* à l'Opéra sous la direction d'Émile Perrin, l'auteur donnait un jour une audition de sa musique au célèbre directeur, quand celui-ci l'arrêta au chœur « Carnaval ! Carnaval ! » chanté dans la coulisse au premier acte. « On dirait que ce n'est pas de vous ! » lui dit-il. Perrin montrait en cela un sens très fin. Ce chœur, en effet, qui provoque chez Conrad une crise violente est écrit dans un style dont la vulgarité, odieuse à l'artiste, est destinée à irriter : il est de mauvais goût et mal prosodié. On le retrouvera au dernier acte développé dans le grand Carnaval qui met le comble à la folie de Conrad.

Le même contraste est visible dans l'œuvre entière : il est facile de constater le désaccord qui sépare la Circé idéale du peintre de la Circé réalisée par la danseuse. Par deux fois, en présence de la peinture, on entend une phrase qui symbolise les hautes aspirations de l'artiste ; quand le tableau s'anime, le cor fait entendre les premières notes de la phrase, dans le mode majeur d'abord, dans le mode mineur ensuite ; puis Circé s'élance hors du cadre et tout de suite c'est un autre monde, ce n'est plus la pureté artistique rêvée par Conrad. C'est bien pis au troisième acte, alors que Fiametta

le séduit de nouveau, accompagnée par une phrase d'un style mélodique outré, plus passionné qu'esthétique. Il succombe pourtant : l'ensorceleuse en même temps qu'elle le pousse au crime lui fait renier ses convictions artistiques ; et cela est très humain. Ne voit-on pas tous les jours des hommes d'éducation brillante, jusque-là parfaitement honorables, rouler aux pires infamies sous l'influence d'une femme des plus vulgaires ?

Tout cela est du domaine du symbole et doit nécessairement échapper à un spectateur non prévenu. Il ne faut pas oublier que l'auteur, lorsqu'il conçut primitivement son œuvre, était encore dans l'âge des illusions ; il les a perdues depuis et s'est persuadé qu'il était inopportun de donner des énigmes à déchiffrer au public lorsqu'on présentait une œuvre sur la scène ; et que si l'on se permettait d'avoir recours au symbole c'était à la condition qu'il fût de nature à être compris sans effort comme dans *Samson* et dans *Hélène*. Pendant ce temps, le Théâtre évoluait en sens contraire et le Symbole y prenait faveur, sans y réussir toujours : il y eut quelques déceptions. Dumas fils dans la préface de *La Femme de Claude*, s'est presque indigné qu'on n'ait pas su pénétrer les arcanes qu'il y avait cachés ; malgré de longs et persistants efforts, certains ouvrages symboliques n'ont pu réussir à vaincre l'indifférence générale ; quelques autres ont été plus heureux. Pour tout dire, il y a une sorte de volupté perverse dans la production d'œuvres que l'on sait inaccessibles. « Mon second *Faust* » a dit Goethe, « contient des choses que seuls Dieu et moi comprennent ; quand je serai mort il n'y aura plus que Dieu ». D'autres ont été plus loin et ont écrit des poèmes entiers compréhensibles pour eux seuls. Cet état d'esprit n'est pas spécial à notre époque : au XVI<sup>e</sup> siècle, des poètes italiens écrivaient des vers sans se préoccuper aucunement du sens des mots. De nos jours, la « volupté perverse » gagne le public ; il prend goût à l'incompréhensible ; certaines gens dédaignent ce qu'ils comprennent pour se plonger à corps perdu dans le mystère. L'art étant par lui-même un mystère, le mystérieux lui sied, c'est incontestable ; pourtant, en cela comme en tout, il est peut-être prudent de ne pas exagérer...

*Le Timbre d'argent* a été entièrement remanié par l'auteur ; il a supprimé quelques passages, ajouté beaucoup de musique nouvelle, rétabli

en le réinstrumentant le premier tableau du dernier acte que l'on avait supprimé malgré lui dès le principe, bien qu'il fût indispensable pour expliquer la Ballade chantée par Spiridion au tableau suivant. 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.



Camille Saint-Saëns.  
Archives Leduc.

Camille Saint-Saëns.  
Leduc Archives.