

La Princesse jaune : orientalisme et paradis artificiels

Vincent Giroud

Premier ouvrage lyrique de Saint-Saëns à être présenté au public, *La Princesse jaune* est son troisième opéra dans l'ordre de composition, venant après *Le Timbre d'argent*, écrit en 1864-1865 mais créé, après maintes vicissitudes, en 1877, et *Samson et Dalila*, mis en chantier dès 1859 et monté par Liszt à Weimar, également en 1877. *Samson*, que la presse parisienne annonçait plutôt comme un oratorio, n'était en fait pas tout à fait terminé en 1871 quand Camille Du Locle, codirecteur de l'Opéra-Comique avec Adolphe de Leuven, commandait à Saint-Saëns un opéra en un acte, en partie pour le dédommager de n'avoir pu mettre à l'affiche *Le Timbre d'argent* l'année précédente en raison du déclenchement de la guerre franco-prussienne. Âgé de trente-six ans, Saint-Saëns était tout sauf un débutant : renommé comme pianiste virtuose et brillant organiste titulaire de la Madeleine depuis 1857, il ne l'était pas moins comme compositeur de musique symphonique et instrumentale et de musique religieuse. Mais le prix de Rome, accès habituel à la scène lyrique, lui ayant été dénié à deux reprises – trop jeune en 1852, trop âgé en 1864 –, déjà s'attachait à lui l'image d'un musicien non fait pour le théâtre, donnant naissance à un malentendu qui, un siècle et demi plus tard, n'est pas encore totalement dissipé.

C'est, en revanche, un librettiste presque débutant que Du Locle avait recommandé à Saint-Saëns. À peine plus âgé que ce dernier, Louis Gallet n'avait encore à son actif que les livrets de *La Coupe du roi de Thulé*, écrit avec Édouard Blau pour le concours d'opéra organisé par l'Académie impé-

riale de musique lors de l'Exposition universelle de 1867, et, en collaboration avec Nutter, du *Kobold* d'Ernest Guiraud, créé à la Salle Favart en juillet 1870. Fonctionnaire de l'Assistance publique, Gallet occupait alors le poste d'économiste à l'hôpital Beaujon, rue Saint-Honoré, non loin du domicile de Saint-Saëns à l'époque. Comme l'avait pressenti Du Locle, les deux hommes se prirent d'une vive amitié qui devait durer jusqu'à la mort de Gallet en 1898, celui-ci devenant même le plus constant des librettistes du compositeur, qui a rendu un vibrant hommage posthume au « compagnon assidu et préféré de [ses] meilleures années ».

« Le Japon, depuis peu, était ouvert à l'Europe », se remémorerait Saint-Saëns près de quatre décennies plus tard. Sans indiquer si la partition qu'ils envisagent alors aurait eu un cadre contemporain ou légendaire, le compositeur révèle que Du Locle, prévoyant peut-être des difficultés scénographiques, voire diplomatiques, y mit son veto, et suggéra plutôt (mais Saint-Saëns est moins sûr que ce soit toujours lui) que le Japon y figure de manière oblique, indirecte. Prenant donc leur prémisse au pied de la lettre, Saint-Saëns et Gallet optèrent pour la mode du Japon – que l'on appelait déjà le japonisme – comme sujet de leur opéra. Mais, poussés peut-être par l'intérêt professionnel de Gallet pour les questions médicales, ils en font, non sans audace, le ressort d'une sorte de névrose qui se double de la menace d'une dépendance toxicomaniaque. Le dénouement peut donc s'interpréter comme une guérison ou un choc thérapeutique. Envisagé sous cet angle, le livret de *La Princesse jaune* n'est pas sans évoquer celui de Barbier et Carré pour *Le Timbre d'argent*, dont le héros s'éprend lui aussi d'un fantôme dangereux dont il doit se défaire pour épouser la femme qui lui est « naturellement » désignée.

Comme *Le Passant* d'Émile Paladilhe, autre commande de Du Locle créée à la Salle Favart la même année que l'ouvrage de Saint-Saëns, *La Princesse jaune* est un opéra en un acte à deux personnages (avec, dans les deux cas, une intervention des chœurs, fort courte chez Saint-Saëns). Pour le public de l'Opéra-Comique en 1872, le prototype du genre était *Les Noces de Jeannette* (1853) de Victor Massé, qui frisait la 500^e. Fort différentes par leur cadre – village français ici, là ville hollandaise non identifiée, les

deux œuvres n'en ont pas moins un point commun : *mutatis mutandis*, le mariage des protagonistes est retardé par une aberration affectant le personnage masculin et qui force la jeune femme à prendre l'initiative ; le rôle de Jeannette figurait d'ailleurs au répertoire d'Alice Ducasse, la première Léna. Ce point commun, même faiblement perçu, avec une œuvre familière a pu contribuer à déconcerter encore les spectateurs et les critiques de la création.

Il y avait en effet de quoi déconcerter dans le livret de cet opéra, à commencer par son titre provocateur, certes déplaisant aux oreilles actuelles mais qu'il faut mettre entre guillemets puisqu'il reprend en fait une expression méprisante entendue dans la bouche de l'héroïne à la première scène. L'action a pour cadre le bureau-studio que partagent le jeune docteur et orientaliste Kornélis et sa cousine Léna, qui occupe ses loisirs à la peinture de vases. La famille de Léna a recueilli Kornélis, orphelin à la mort de ses parents, et Léna est tombée secrètement amoureuse de son cousin, mais elle le soupçonne de s'être infatué de la Japonaise dont l'image figure sur un panneau visible dans son atelier. Ses soupçons se confirment lorsqu'elle découvre un poème d'amour japonais. Confronté par Léna, Kornélis se défend puis s'impatiente lorsqu'elle l'interroge sur le contenu d'une fiole qu'il a apportée avec lui et dont le public a déjà appris par un aparté qu'il s'agit de cocaïne. Restée seule, la jeune femme laisse éclater son désespoir. De retour sur scène, Kornélis absorbe le produit et, dans son hallucination, voit lui apparaître le Japon de ses rêves. Invoquant sa bien-aimée Ming, il ne se rend pas compte que la Japonaise qu'il croit voir et à qui il fait une déclaration passionnée est Léna. D'abord incertaine, puis détrompée, elle confronte de nouveau son cousin. Retombé de son exaltation passagère, il abjure ses errements et Léna se laisse convaincre par ses protestations d'amour.



Le choix de la Hollande comme cadre de l'intrigue n'avait en soi rien de surprenant, les Pays-Bas ayant longtemps été l'unique point de contact

entre le Japon et le monde occidental. Comme l'a noté Hugh Macdonald, le fait que l'époque à laquelle se situe l'intrigue ne soit pas précisée pourrait même laisser planer un doute sur sa contemporanéité. Plusieurs indices la confirment toutefois, outre le fait que « De nos jours » est souvent sous-entendu au théâtre. En premier lieu, l'obsession malade du Japon manifestée par Kornélis ne se comprend que par référence à la « japonaiserie » qui s'empare des pays occidentaux à partir du milieu des années 1860 : l'engouement suscité notamment par le Pavillon du Japon à l'Exposition universelle de 1867 était encore dans toutes les mémoires. Tout aussi probante est l'allusion au coca (écrit *khoka*, coquille possible pour *kkoka*, étymologie aymara citée dans le quatrième tome, paru en 1869, du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse), dont l'alcaloïde n'avait été isolé qu'en 1855 par le chimiste allemand Friedrich Gaedcke : la puissante infusion que consomme Kornélis aurait donc été impossible avant cette date. Ses effets, pour autant que l'on puisse en juger par ce que nous en dit le livret, ressemblent cependant à ceux du haschisch et de l'opium décrits par Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*, livre paru en 1860 et dont il est difficile de croire qu'il aurait pu échapper à l'attention de Gallet, voire à celle de Saint-Saëns. Dans son compte rendu, d'ailleurs hautement favorable, de *La Princesse jaune* pour le *Journal des débats*, Ernest Reyer, qui connaissait l'Extrême-Orient et était même allé au Japon – du moins le prétend-il peut-être en plaisantant –, définit le coca (qu'il écrit, lui, « kokha »), comme « une variété de haschisch ». L'hallucination de Kornélis n'est pas sans évoquer certains passages du « Poème du haschisch », première partie des *Paradis artificiels*, où Baudelaire associe les effets éprouvés à l'idée de voyage dans des pays lointains, tels qu'il les a lui-même traduits dans « L'invitation au voyage » des *Fleurs du mal* (et son double en prose du *Spleen de Paris*). On peut être tenté de voir une allusion supplémentaire à Baudelaire dans le mot « paradis » qu'on trouve à deux reprises dans le livret. Au « paradis rêvé » qui s'ouvre à Kornélis au déclenchement de l'hallucination est opposé le « Paradis perdu » et retrouvé que célèbre le duo final. Tout lecteur des *Fleurs du mal* ne manquera pas de voir là un écho de « Moesta et errabunda » :

Mais le vert paradis des amours enfantines,
 L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
 Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?

Si Gallet est le seul signataire du livret, la participation étroite de Saint-Saëns à son élaboration est mise en évidence par la décision des deux auteurs de reprendre, dans *La Princesse jaune*, sur un texte nouveau, la musique de la mélodie *Désir de l'orient*, qui, dans sa tonalité originale de *sol* mineur, constitue l'*andantino* initial de l'ouverture, et, en *la* mineur, le n° 2 de la partition, l'air « Oui, j'aime en son lointain mystère » où Kornélis présente à sa cousine la version « avouable » de sa passion pour le Japon. Cette mélodie de Saint-Saëns est presque exactement contemporaine de l'opéra-comique puisque le manuscrit porte la date du 12 mai 1871 ; le compositeur l'a écrite lors d'un séjour en Angleterre sur un texte de sa propre composition. Le poème évoque d'ailleurs la Chine et la Turquie, non le Japon, mais *Désir de l'orient* n'en est pas moins comme un avant-texte de l'opéra déjà en chantier. Telle qu'insérée dans *La Princesse jaune*, cette page frappante et subtilement orchestrée, où la ligne de chant à caractère chromatique évoque de manière stylisée les mélodées monotones de type oriental sur un accompagnement en ostinato soutenu par des arpèges de harpe, est l'un des morceaux les plus mémorables de la partition.

À cette intertextualité musicale répond un élément d'intertextualité littéraire. Par souci d'authenticité, Gallet a en effet introduit dans son livret un extrait de la célèbre anthologie des « Dix mille feuilles » ou *Man'yoshu*, vaste ensemble de poèmes datant des septième et huitième siècle de notre ère. Le poème cité figure dans le premier numéro de la partition, le récit et ariette de Léna où cette dernière lit alternativement les vers en japonais (sur une gamme pentatonique, ascendante ou descendante) et en traduction (*recto tono*). Quelques mots en japonais sont en outre chantés par le chœur de femmes entendu en coulisse lors de la vision de Kornélis (n° 5 de la partition), cette fois sur des paroles banales dont Hugh Macdonald suppose qu'elles proviennent d'un manuel de langue. Elles sont énoncées

sur le thème pentatonique déjà entendu dans la section centrale de l'*Allegro giocoso* (en sol majeur) de l'ouverture.



Grossièrement résumé, le propos de la pièce pourrait être qu'Orient et Occident sont deux mondes à part, destinés à ne jamais se rencontrer, pour reprendre la fameuse formulation de Kipling dans *The Ballad of East and West*. Que le japonisme de Kornélis le conduise dans une direction potentiellement dangereuse, l'amenant à faire usage de stupéfiants, renforce ce message à coup sûr antidécadent, sinon antimoderne, puisqu'il pourrait impliquer une condamnation de ce qui, deux ans plus tard, allait être désigné sous le terme d'impressionnisme, dont la peinture de vases de Léna représenterait l'inverse, sinon l'antidote. Mais paradoxalement, il faut, pour les besoins de la démonstration, qu'Orient et Occident se rencontrent musicalement, pour être mis en opposition, tout au long de l'œuvre. Dès le premier numéro, la personnalité conventionnelle de Léna, dont l'imagination peu cosmopolite contraste avec le *Wanderlust* de son cousin, s'exprime sur le rythme de danse à trois temps (en l'occurrence un boléro) dont le public de Favart, comme le relève Reyer, était friand, et qu'on réentend brièvement au début du duo final. L'abjuration de Kornélis, et sa reconquête par Léna, sont d'abord signifiées musicalement par les flonflons rassurants d'une valse de kermesse. Et lorsque les deux fiancés unissent leurs voix dans l'*Allegro moderato* qui termine l'œuvre, l'harmonie retrouvée s'exprime, ainsi que l'a bien vu Reyer, comme « un hommage rendu [...] au genre éminemment français de l'opéra-comique ». Ces rappels solidement diatoniques de la tradition sont à dessein conventionnels et contrastent avec la beauté plus intérieure de l'air en *ré mineur* (n° 3 de la partition), où Léna laisse parler son cœur et où l'on notera, en particulier, le solo expressif de hautbois qui sert de péroraison. Le point culminant de l'ouvrage, confrontant Est et Ouest dramatiquement et musicalement, est évidemment la longue scène de l'hallucination (n° 5) où Kornélis (et le public) voient soudain dans la verrière une ville japonaise en fête se substituer au triste paysage

enneigé, aux sons joyeux du thème pentatonique en *sol* majeur déjà entendu dans la seconde partie de l'ouverture ; et cette substitution est bientôt suivie d'une seconde lorsque Léna apparaît en Japonaise, telle que la voit Kornélis, effet magique qui n'en prépare pas moins, une fois la magie retombée, la réconciliation finale. « Une des meilleures choses que j'aie faites au théâtre », écrivait Saint-Saëns à son éditeur en 1896, alors que la plus grande partie de son œuvre lyrique était derrière lui.

Musicien d'une culture et d'une curiosité musicales considérables, Saint-Saëns n'en était pas à son coup d'essai en matière d'orientalisme musical, dont son cycle des six *Mélodies persanes* de 1870, publiées l'année de la création de *La Princesse jaune*, offrent un exemple particulièrement accompli. Mais il fait ici œuvre de pionnier car, en 1872, l'orientalisme musical ne s'était guère aventuré jusqu'à l'Extrême-Orient (la musique de scène écrite par Weber en 1809 pour la *Turandot* de Schiller étant une exception notable). Si *La Princesse jaune* n'a guère de devanciers dans le répertoire lyrique, elle ouvre la voie à une brillante tradition, du *Mikado* (1878) de W.S. Gilbert et Arthur Sullivan, et de *l'Iris* (1898) de Mascagni à la *Madama Butterfly* (1904) et à la *Turandot* (1926) de Puccini, et, plus près de nous, *Pacific Overtures* (1978) de Stephen Sondheim. Et le pentatonisme de *Laideronnette, impératrice des pagodes* de Ravel (*Ma mère l'Oye*, 1910) n'est-il pas un discret hommage à la *Princesse* de Saint-Saëns ?



Le livret terminé était remis par Gallet le 19 septembre 1871. Saint-Saëns, qui venait d'achever son poème symphonique *Le Rouet d'Omphale*, s'attela alors à la composition. La particelle est datée du 5 février 1872, mais il y manque encore l'ouverture, écrite en dernier – elle porte la date du 22 mai 1872 – alors que l'orchestration du reste était prête et que l'ouvrage était entré en répétition. La distribution était de qualité. Le soprano Alice Ducasse (1841-1923), née à Valparaiso, avait été formée par Caroline Miolan-Carvalho et Caroline Duprez, et avait chanté au Théâtre-Lyrique (y créant notamment le rôle de Mab dans *La Jolie Fille de Perth* de Bizet)

avant d'être engagée en 1871 à l'Opéra-Comique, où, quatre ans plus tard, elle serait la première Frasquita dans *Carmen*. Saint-Saëns l'appréciait beaucoup. Son partenaire en Kornélis, le Parisien Paul Lhérie (1844-1937), issu d'une famille juive française (le nom original était Lévy), avait étudié au Conservatoire avec Morin et Obin et avait chanté à l'Opéra-Comique de 1866 à 1868, puis à Marseille et à la Monnaie, avant de revenir en 1872 à l'Opéra-Comique, où il devait incarner le premier Don José de *Carmen* en 1875. En 1882, il se reconvertira en baryton, tessiture qui lui permettra de passer de José à Escamillo, de chanter Iago aux côtés de Tamagno, de participer, en Posa, à la création milanaise de la version révisée de *Don Carlos*, et de créer le rôle du Rabbin David dans *L'amico Fritz* de Mascagni en 1891 au Théâtre Costanzi de Rome, aux côtés d'Emma Calvé et de Fernando De Lucia. En d'autres termes, Saint-Saëns avait à sa disposition la meilleure distribution possible. Le décor était signé d'Auguste Rubé et Philippe Chaperon, et l'orchestre était dans les mains compétentes d'Adolphe Deloffre (1817-1876), qui poursuivait une carrière entamée au Théâtre-Lyrique. Le livret paru chez Calmann Lévy, la partition chant-piano chez Hartmann (l'un et l'autre avec une dédicace à Frédéric Villot, longtemps conservateur des peintures du Louvre), les débuts lyriques de Saint-Saëns paraissaient s'annoncer sous les meilleurs auspices.

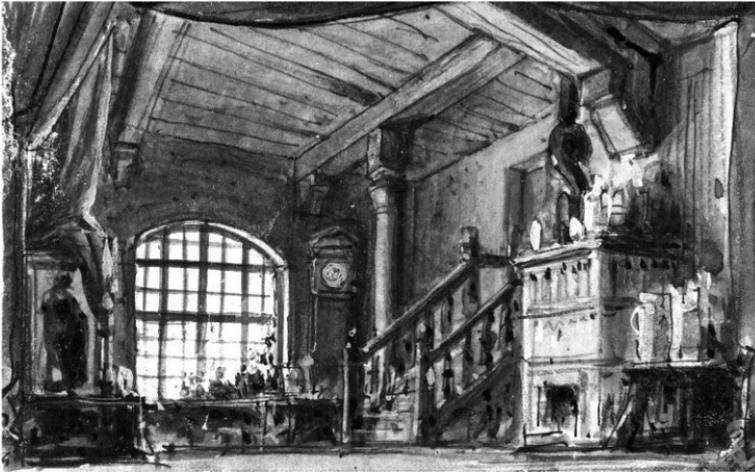
Pour la première, le 12 juin 1872, l'œuvre était affichée avec un autre opéra-comique à deux personnages, *Bonsoir voisin !* de Ferdinand Poise sur un livret de Brunswick (oncle de Paul Lhérie) et Arthur de Beauplan, créé au Théâtre-Lyrique en 1853 mais jamais présenté à Favart. Ce « voisinage » avec un opéra tourné vers le passé plutôt que vers l'avenir porta-t-il un tort supplémentaire à *La Princesse jaune* ? Éreintée par une presse qui est un véritable sottisier (auquel il faut joindre l'entrée du *Dictionnaire des opéras* de Félix Clément), celle-ci tombait après cinq représentations. « Cet innocent petit ouvrage, notera sobrement Saint-Saëns bien des années plus tard, fut accueilli avec l'hostilité la plus féroce. » Ce fut le plus gros four de la carrière du compositeur.



Par bonheur, l'histoire de *La Princesse jaune* ne s'arrête pas là. Loin d'être une toquade, l'engouement pour le Japon allait se révéler durable, confirmé, dans les arts visuels, par le triomphe de l'impressionnisme, et, en littérature, par le succès non moindre de *Madame Chrysanthème* de Loti en 1887 (porté à la scène lyrique par André Messager en 1893). Réalisant la prophétie de Léna dans le duo final, le fantasma de la « mousmé » commençait à supplanter celui de la bayadère dans l'imaginaire occidental : celle qu'a peinte Van Gogh à Arles en 1888 fait songer à une Léna provençale apparaissant à Kornélis sous l'apparence de Ming. Ce regain d'intérêt, alors que la notoriété de Saint-Saëns allait croissant, a permis à l'œuvre de revivre de ses cendres. On voit figurer de plus en plus souvent l'ouverture aux programmes de concert dans les décennies suivantes, indice certain de sa popularité ; un autre en sont les deux transcriptions réalisées par Gabriel Fauré pour deux pianos en 1880 et pour deux pianos à quatre mains en 1887 ; divers autres arrangements suivront au début du siècle suivant. En janvier 1880, une représentation privée de *La Princesse jaune* est donnée, en langue allemande, à la cour de Stuttgart. Angers présente l'œuvre en 1885, Boulogne-sur-Mer en 1890. Saint-Saëns, à cette occasion, écrit à son éditeur, Auguste Durand, qu'il trouve la musique « ravissante ». La correspondance du compositeur laisse entendre qu'on montait fréquemment l'ouvrage « dans les salons et les casinos » et que le ténor Pierre-Émile Engel s'y produisait fréquemment, mais déplore que ces présentations frustes ne rendent que partiellement justice à l'œuvre. Si une création envisagée à La Monnaie en 1896 n'a pas de suite, l'Opéra-Comique reprend enfin *La Princesse jaune* en octobre 1906 avec David Devriès en Kornélis. Une lettre de Saint-Saëns à un correspondant inconnu (mais qui ne peut être Louis Gallet, mort en 1898) révèle que le mot « koka » a été censuré : ce qui sous Du Locle, en 1872, pouvait sembler anodin suscite donc les alarmes d'Albert Carré à la troisième Salle Favart trente-cinq ans plus tard. Pour cette reprise, précédée de la création dieppoise la même année, Saint-Saëns révisé légèrement la partition, déplaçant et modifiant la chanson de Léna au n° 5 ; une nouvelle édition sort donc chez Durand. La reprise de 1909, avec Lucy Vauthrin en Léna et le

ténor Coulomb, pour ses débuts, rencontre un succès encore accru. *La Princesse jaune* atteint 44 représentations en 1914. Puis elle tombe, comme une partie de l'œuvre de son auteur, dans un injuste oubli, dont elle n'est tirée qu'en 1935, pour cinq représentations sous la baguette d'Albert Wolff, puis deux en 1946, sous celle d'Eugène Bigot.

Peu à peu redécouverte au tournant du siècle et montée régulièrement depuis, notamment à l'Opéra Comique en 2004, sous la direction de Jean-Luc Tingaud, *La Princesse jaune* était, au fond, une œuvre trop subtile et ambiguë pour avoir la moindre chance de succès en 1872. La défaite et la Commune toutes récentes, les débuts si mal assurés de la jeune Troisième République étaient peu propices au détachement ironique, que la modernité triomphante au siècle suivant n'encourageait guère non plus. Il n'est donc pas surprenant que l'époque post-moderne lui fasse un bien meilleur accueil.



Philippe-Marie Chaperon, projet de décor pour *La Princesse jaune* :
l'atelier de Kornélis. Musée Carnavalet.

Philippe-Marie Chaperon, set design for *La Princesse jaune*:
Kornélis's study. Musée Carnavalet, Paris.