

Le Timbre d'argent et ses transformations

Hugh Macdonald

En 1880, lorsque l'on demanda à Saint-Saëns d'effectuer quelques révisions à son *Timbre d'argent* qui n'avait alors été monté que deux fois, à Paris et à Bruxelles, en vue d'une possible production à Saint-Pétersbourg, le compositeur répondit : « Savez-vous bien que ce sera la sixième version ? Ce n'est plus un opéra, c'est un cauchemar. »

De fait, l'œuvre ne fut pas montée en Russie, mais le « cauchemar » ne prit pas fin pour autant puisque Saint-Saëns dut se remettre au travail en 1894, en 1903 puis à nouveau en 1913. De tous les opéras du compositeur, *Le Timbre d'argent* est celui qui aura connu le plus grand nombre de révisions et d'altérations. Voilà un motif légitime de rappeler aujourd'hui cette œuvre à la vie et de l'étudier. Une autre bonne raison tient à son livret, exemple réussi du travail collégial de Jules Barbier et Michel Carré, un couple de librettistes phare de cette période dont la plume viendra nourrir Halévy, Meyerbeer, Bizet, Reyer, Gounod (*Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette* entre autres), c'est-à-dire le panthéon des compositeurs français d'alors.

Choudens publia la réduction pour voix et piano en 1877, à l'époque de la première représentation. Cet éditeur se faisait fort de satisfaire ses clients en leur proposant la version qu'ils pouvaient entendre sur scène au même moment. Il mettait plus d'acharnement que les autres marchands de musique de la place parisienne à réimprimer des versions révisées des opéras de son catalogue, tandis que Durand par exemple – qui publiera les opéras plus tardifs de Saint-Saëns – ne rééditait les partitions vocales et orchestrales que lorsqu'il y était contraint. C'est la

raison pour laquelle on dispose aujourd'hui de six variantes du *Timbre d'argent* pour voix et piano, chacune reflétant les divers états de cet opéra entre 1877 et 1913. Lorsque Saint-Saëns mentionne six versions en 1880, seules deux avaient été imprimées à cette date. Les quatre autres qu'il se remémore ont existé entre 1864 (date de la composition de l'opéra) et sa première représentation.



Mais tous ces remaniements ne tiennent pas compte de l'histoire du livret avant qu'il n'atterrisse entre les mains de l'artiste. La genèse de ce texte commence vers 1852, sous la forme d'un projet de pièce déclamée pour le théâtre de l'Odéon. Au début de leur carrière, Barbier et Carré écrivent des ouvrages parlés dont certains deviendront plus tard des opéras. Les exemples les plus célèbres sont *Faust et Marguerite*, signé par le seul Carré en 1850, et *Les Contes d'Hoffmann* qu'ils écrivent tous deux en 1851, pièces qui feront la gloire de Gounod et d'Offenbach. Ces trois histoires mettent en scène une figure mystérieuse qui abuse de la faiblesse de ses victimes en adoptant divers déguisements et finit par exiger un lourd tribut en échange des satisfactions charnelles ou pécuniaires demandées par ses proies. Dans *Le Timbre d'argent*, l'équivalent de Méphistophélès et du Conseiller Lindorf est incarné par Spiridion, un « docteur » qui apparaît dans chaque acte sous des costumes différents. Dans leurs adaptations opératiques, les barytons-basses maléfiques font tous leur entrée sur une accord de septième diminuée pour attirer leurs victimes – des ténors – dans leur pacte funeste. Le pendant des personnages d'Hoffmann et de Faust est campé par Conrad, un peintre tourmenté, épris de la danseuse Fiametta qui lui a servi de modèle pour son portrait de Circé, bien qu'il soit presque fiancé de l'irréprochable Hélène.

Sans que l'on sache véritablement pourquoi, *Le Timbre d'argent* dans sa version théâtrale ne fut pas monté. Ses auteurs le remanièrent pour en faire un « opéra fantastique » qu'ils confièrent tour à tour à Xavier Boisselot et Henry Litolff. Boisselot, compositeur paresseux, n'écrivit

que trois opéras au cours de sa longue vie. De son côté, Litolff avait probablement trop à faire pour accepter l'offre. Le livret échoua alors entre les mains de Fromental Halévy, célébrissime compositeur de *La Juive* et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, certainement l'un des musiciens français les plus importants de son époque. Mais celui-ci était sans doute trop occupé (ou trop malade) pour se consacrer à un nouvel opéra.

À sa mort en 1862, le livret passa mystérieusement dans les mains de Léon Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique et protagoniste essentiel du milieu opératique des années 1860. C'est lui qui, en 1863, promut *Les Pêcheurs de perles* de Bizet et *Les Troyens à Carthage* de Berlioz. Sa gestion dictatoriale et excentrique le poussa à accepter de nombreux projets utopiques et à présenter au public de nouveaux compositeurs tout en faisant revivre des classiques du répertoire étranger. N'étant pas soumis aux restrictions de répertoire qui s'appliquaient à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, il essaya constamment de piquer la curiosité de ses spectateurs. Sans cesse menacé par la faillite, il offrit malgré tout aux jeunes compositeurs français un espace d'expression, en dépit du mépris avec lequel il traitait artistes et employés. En 1864, *Le Timbre d'argent* faisait encore partie de la collection de livrets non pourvus de Carvalho, lorsqu'Auber, alors directeur du Conservatoire, lui demanda un poème dramatique à offrir à Saint-Saëns en compensation de son infortune au Prix de Rome cette année-là.



Impatient de se faire un nom dans le domaine lyrique, Saint-Saëns accepta immédiatement la proposition, non sans obtenir quelques modifications littéraires de Barbier et Carré. On suppose qu'il fit changer les noms des personnages, car dans un brouillon conservé, les deux protagonistes masculins s'appellent Wolframb et Argur. Wolframb tombe dans l'escarcelle d'Argur, qui change à plusieurs reprises d'apparence et d'identité : d'abord José, puis Malhmann et enfin le Baron de Frohsdorf. Argur

confie à Wolfram un talisman magique qui prend la forme d'une petite cloche argentée (le « timbre d'argent »). Celui-ci procure une richesse infinie à qui l'emploie, mais toujours au prix de la vie de quelqu'un. L'histoire s'inspire possiblement de *La Peau de chagrin* de Balzac, roman alors célèbre dans lequel une peau d'âne réalise les vœux du personnage qui la porte au prix du déclin progressif de sa santé.

Saint-Saëns compose la partition en peu de temps. La première modification qu'il y apporte concerne l'air d'Hélène, « Le bonheur est chose légère », à la fin du deuxième acte. La femme de Carvalho – qui occupe l'emploi de première chanteuse dans la troupe de son mari – n'apprécie guère de se voir éclipsée par la danseuse incarnant Fiametta. Les transformations apportées en faveur de la soprano auront le mérite de donner plus de substance à son rôle. Carvalho suggère lui aussi un certain nombre de changements : d'abord faire intervenir deux danseuses plutôt qu'une, ensuite mettre des animaux sur scène afin d'ancrer l'action de l'opéra dans une atmosphère fantasmagorique. Il propose même d'en revenir à la version originale de la pièce de théâtre avec une danseuse et un chœur. On imagine les réticences de Saint-Saëns à accéder à cette dernière requête.

Lorsque les répétitions débutent, en janvier 1868, Carvalho a vent d'une rumeur (qui s'est avérée fautive par la suite) assurant que, dans le *Hamlet* de Thomas alors en répétition à l'Opéra, Christine Nilsson jouerait la mort d'Ophélie sous l'eau. Il persuade immédiatement Saint-Saëns d'incorporer une scène subaquatique dans *Le Timbre d'argent*. *Le Figaro* est donc à même d'annoncer que la production comprendra une chanson napolitaine, une danse accompagnée par une cornemuse fantastique, une valse villageoise, un chœur de mendiants, ainsi qu'un ballet sous l'eau, « c'est-à-dire nagé ».

La production fut annulée : ce ne fut ni la première ni la dernière faillite de Carvalho. Perrin, le directeur de l'Opéra, proposa alors de monter *Le Timbre d'argent* sur sa grande scène, à condition que les dialogues soient mis en musique, concession que Saint-Saëns était disposé à faire. Mais l'offre de Perrin ne se concrétisa pas. Son neveu Camille Du Locle,

directeur de l'Opéra-Comique, intervint alors dans le processus et entreprit de monter l'opéra au sein de son institution. Les dialogues furent restaurés, on engagea quelques chanteurs et une danseuse. Mais le déclenchement de la guerre, en septembre 1870, mit fin à ce plan, faisant du *Timbre d'argent* sans doute le seul opéra à avoir été accepté dans les trois principales institutions lyriques parisiennes sans avoir été joué dans aucune...

Une autre compagnie, le Troisième Théâtre Lyrique Français, s'intéressa à l'œuvre en 1875. Mais elle fit faillite aussitôt. Ce fut finalement une cinquième institution, nouvelle mouture du Théâtre-Lyrique, se produisant au théâtre de la Gaîté (ouvert en mai 1876), qui monta *Le Timbre d'argent* en janvier 1877. Saint-Saëns avait de la sympathie pour son gestionnaire, le violoniste Vizentini, mais celui-ci fut obligé de veiller drastiquement à l'économie, si bien que chanteurs et chœur se révélèrent faibles et que le nombre de répétitions fut insuffisant. Comme d'autres avant lui, Vizentini annonça sa banqueroute avant que la billetterie du théâtre n'ait pu subvenir aux dépenses. La série s'arrêta donc après dix-huit représentations. Qu'importe : l'opéra avait enfin été joué sur scène.



Dans sa conception originelle, *Le Timbre d'argent* devait être un opéra-comique en quatre actes avec un prologue et un épilogue, exactement comme les *Contes d'Hoffmann* originels d'Offenbach. Le prologue aurait été constitué de ce qui forme désormais le premier acte. L'épilogue, lui, aurait commencé à partir de l'actuel n° 24 (au moment du retour dans l'atelier de Conrad). Lors des répétitions de l'ouvrage au Théâtre-Lyrique en 1868, l'ouverture devait être jouée entre le prologue et le premier acte. Le ballet aquatique proposée par Carvalho et les récitatifs réclamés par Perrin furent écrits dans les années 1860, bien qu'on ne les incorporât à la partition qu'en 1913.

La version de 1877 déplace l'ouverture dès le début et divise l'opéra en quatre actes, le prologue et l'épilogue étant absorbés au sein du pre-

mier et du dernier acte. Certains passages originellement conçus sous forme de dialogues (et imprimés en prose dans le livret) furent transformés en récitatifs. Lors de la révision pour Bruxelles en 1879, les dialogues et les mélodrames (moments parlés sur fond musical) furent conservés, mais de nombreuses révisions eurent lieu, justifiant ainsi la réédition d'une partition chant-piano. Des coupes substantielles furent effectuées dans l'ouverture ainsi qu'à d'autres moments de l'opéra, y compris dans le deuxième couplet de l'air « Le bonheur est chose légère ». Au cours de la dernière scène, la puissante confrontation entre Hélène et Fiametta fut raccourcie, laissant de côté le remarquable échange de chant et de mimes entre la chanteuse et la danseuse pour passer directement au revirement soudain de Conrad. L'illusion d'un dénouement heureux devint impossible à envisager. L'interjection « Il est à moi ! » de Spiridion était désormais chantée plutôt que parlée (ou criée).

En 1894, Saint-Saëns écrit qu'il travaille d'arrache-pied à réviser (encore) son opéra, peut-être pour la prochaine édition à paraître chez Choudens, même si l'on ne dispose d'aucune trace d'une interprétation à cette époque. Dans la perspective d'une reprise de la pièce à l'Opéra-Comique, une nouvelle publication paraît en 1903, sous la double forme d'une réduction pour piano et d'une partition d'orchestre. Finalement, la production n'aura pas lieu, mais l'opéra sera joué en Allemagne : à Elberfeld en février 1904, à Berlin en janvier 1905, puis à Cologne. Choudens en profite pour publier une traduction allemande du chant-piano. « J'ai restauré certains détails qui avaient été enlevés sans mon approbation et j'en ai retranché d'autres qui ne me plaisaient plus guère », écrit Saint-Saëns. Il réintroduit des éléments retirés de l'ouverture, mais conserve d'autres suppressions. De nombreuses biffures datant de 1879 sont restaurées. Les deux retraites principaux concernent trente-cinq mesures du n° 7 – correspondant aux fanfaronnades de Spiridion avant la scène du jeu – ainsi que le n° 14 dans son entier, le *Duo* entre Hélène et Rosa, ce qui est regrettable étant donné le rôle déjà minime confié à cette dernière.

Ainsi remanié, le *Timbre* sera représenté à trois reprises à Monte-Carlo. Marguerite Carré, la belle-fille du librettiste, incarne Hélène tandis que

le rôle de Rosa est tenu par Maggie Teyte. Mais un dernier remodelage de la pièce allait encore être imposé. En 1913, Saint-Saëns se remet à pied d'œuvre, à la suite d'une proposition de La Monnaie à Bruxelles de produire la pièce comme un opéra intégralement chanté (les dialogues, déjà impopulaires auprès des chanteurs, étant de moins en moins goûtés des spectateurs). On conserva toutefois une interjection déclamée pour l'avertissement crié par Spiridion à l'acte III, lorsque Conrad tient entre ses mains le timbre d'argent. Saint-Saëns se remet donc à cette tâche déjà amorcée dans les années 1860 : la transformation de tous les dialogues en récitatifs, mais aussi la réécriture de la scène aquatique, qui lui avait semblé tellement artificielle lorsqu'on la lui avait suggérée. Pour la versification, il bénéficie de l'aide du fils Barbier, Pierre. Il prévoit également de réorchestrer une grande partie de la musique. Les représentations eurent lieu en mars 1914, et Choudens fit paraître une partition définitive pour voix et piano.

Le retrait des dialogues modifie en profondeur la nature de cet ouvrage, qui s'était toujours apparenté à un pot-pourri de différentes techniques théâtrales plutôt qu'à un opéra au sens pur. Les récitatifs ne manquent pas d'habileté et n'hésitent pas à verser parfois dans le lyrisme. La scène aquatique présente un défi intéressant pour la mise en scène, au même titre que toutes les transformations sur le plateau qui se déroulent « à vue ». Des récitatifs supplémentaires se révèlent nécessaires après la première chanson de Bénédicte, au cours desquels Conrad développe avec ardeur le thème du portrait, emporté par ses désirs pour son modèle Fiametta, passage formidable et bien mieux traité ainsi que sous sa forme déclamée initiale. Le motif du timbre fait également son apparition lorsque Conrad demande à Bénédicte de payer le médecin abhorré, non pas avec son dernier florin (comme dans la version dialoguée), mais avec un timbre d'argent que son père lui a transmis sur son lit de mort. C'est pourquoi Spiridion rapporte plus tard ce timbre à Conrad, doté de propriétés magiques qu'il avait peut-être toujours possédées, son père ayant pu provoquer sa propre mort en le faisant tinter.

À l'acte II, un long récitatif précède la « Romance » avec violon obligé de Bénédicte (n° 8). L'esprit de Conrad s'échauffe à mesure que son ami

évoque la maison de campagne où Rosa et lui doivent se marier (maison qui fournira le cadre de l'acte III). La nouvelle scène au début de l'acte IV se déroule au clair de lune, près d'un lac. Cherchant à retrouver le timbre d'argent qu'il a jeté à l'eau, Conrad est interpellé par un groupe de Sirènes qui le provoquent dans un chœur préfigurant la « Ballade » de Spiridion (« Sur le sable brille »), que le public n'a toujours pas entendue et qui déclinerait également le leitmotiv du timbre. Attiré par leurs appâts, Conrad s'apprête à plonger dans les profondeurs du lac lorsqu'il recouvre ses sens et s'enfuit. Saint-Saëns était parfaitement conscient des ressemblances étroites entre ce tableau et la scène d'exposition de *L'Or du Rhin*, mais il l'avait écrit avant d'avoir entendu l'opéra de Wagner, et, en 1913, nul doute qu'il ne craignait plus la compétition. Il redoutait toutefois qu'un autre changement de scène requière un entracte, car, de fait, la musique ne connaît aucune interruption jusqu'au retour du « Carnaval ! », motif sur lequel la partition s'attarde avant que le rideau ne se lève. La fin conserve la version abrégée pour les premières représentations bruxelloises de 1879. Les trois représentations de 1914 à Bruxelles rencontrent un vif succès et sont une grande source de satisfaction pour Saint-Saëns, qui rédige une brochure à propos de son œuvre, destinée à éclairer le public sur ses intentions.



Si *Le Timbre d'argent* a été constamment remodelé par d'incessantes révisions, ce n'est pas sans ironie qu'on soulignera que la « transformation » est elle-même un thème central du livret. Cette obsession pour l'anthropomorphisme se retrouve dans de nombreux libretti signés par Barbier et Carré, qui aimèrent à s'inspirer des *Métamorphoses* d'Ovide pour imaginer, entre autres, des peintures s'éveillant à la vie, des humains transformés en animaux ou des talismans magiques. Le motif classique de l'artiste s'éprenant de son œuvre, comme Conrad dans ce *Timbre d'argent*, est un écho volontaire à l'histoire de Pygmalion et Galatée, d'ailleurs adaptée en livret par Barbier et Carré en 1852, tandis qu'ils rédigent leur

première version du *Timbre d'argent*. Mis en musique par Victor Massé, *Galatée* sera l'un de ses plus grands succès. Dans le *Timbre*, Spiridion prend tour à tour les traits d'un médecin de la *Commedia dell'arte*, du marquis de Polycastro, de Pippo le cocher, d'un chanteur italien et du diable en personne. Il est en tout point similaire au conseiller d'Hoffmann, Lindorf, qui réapparaît sous les identités de Coppélius, du docteur Miracle et du capitaine Dapertutto. Quant à Fiametta, le modèle, et son *alter ego* Circé, on peut y voir une autre déclinaison de cette personnalité transmutable incarnée par Stella-Olympia-Antonia-Giulietta dans *Les Contes d'Hoffmann*.

Barbier et Carré aimaient à transformer le lieu de l'action autant que leurs personnages. Dans l'une de leurs pièces de jeunesse, *Les Marionnettes du docteur* (1851), on retrouve cette figure du savant manipulant ses victimes (cette fois-ci les hôtes de sa maison de campagne) par le biais de marionnettes qui rejouent leurs fantasmes et leurs peurs. L'avant-scène de la salle d'opéra se confond alors avec la devanture d'un théâtre de marionnettes. *Le Timbre d'argent* est de toutes leurs pièces celle qui nécessite le plus grand nombre de changements de décor. À l'acte I, l'atelier de Conrad se métamorphose en un paysage où évoluent des groupes de nymphes avant de revenir à son aspect premier. À l'acte II, le premier tableau montre la loge de Fiametta, au théâtre, avant qu'un changement de décor ne donne à voir la scène du théâtre elle-même, vue de derrière. Le tableau se change ensuite en un banquet, avant de se transfigurer en palais florentin. Le troisième acte se déroule devant une maison de campagne tandis que le quatrième commence sous l'eau (dans la version définitive) pour déboucher sur une scène de rue et revenir à l'atelier de Conrad de l'acte I. Ces métamorphoses sont une gageure pour les régisseurs de théâtre. De fait, cette conception scénique pour le moins ambitieuse explique sûrement l'absence de représentation de la pièce de théâtre originale.

La difficulté de sa mise en scène ainsi que toutes ses versions successives font du *Timbre d'argent* l'opéra le plus fascinant de Saint-Saëns. Les représentations bruxelloises de 1914 furent la dernière occasion pour l'auteur, mais également pour le public, d'apprécier cet opéra jusqu'à sa pré-

sente renaissance, attendue depuis bien longtemps. Les seules parties que l'on a pu en entendre au cours des cent dernières années sont les deux ravissants airs « Demande à l'oiseau qui s'éveille » et « Le bonheur est chose légère » qui ont connu un certain succès dans leurs interprétations par des chanteurs célèbres.



« Chœur des mendiants » transcrit pour piano par l'auteur.
Collection particulière.

The composer's piano transcription of the Chorus of Beggars.
Private collection.