

LE MENEESTREL

4432. — 83^e Année. — N^o 14.

Vendredi 8 Avril 1921.

CAMILLE SAINT-SAËNS

Conférences prononcées aux Concerts historiques Padeloup
(Opéra, 3 et 24 février 1921). (1)

(Suite)

O L y a aujourd'hui cinquante-trois ans que M. Camille Saint-Saëns a entrepris la composition de *Samson et Dalila*. Nous avons vu la dernière fois qu'au cours de ce demi-siècle M. Saint-Saëns avait donné au théâtre une quinzaine d'ouvrages, les plus différents du monde, depuis l'opéra biblique jusqu'à l'opéra bouffe, en passant par le drame historique, le ballet rustique et la musique de scène pour tragédies orientales ou classiques. Nous ne passons pas de l'une à l'autre de ces œuvres, de l'un à l'autre de ces genres par une marche directe et uniforme, comme l'on fait dans les salles d'un musée classé selon la méthode historique. Une promenade où l'on suit l'humeur de M. Saint-Saëns est, Dieu merci, plus vagabonde et plus capricieuse. Elle nous réserve à chaque pas des surprises, puisque nous voyons *Antigone* paraître au lendemain de *Phryné* et *Javotte*, à la veille de *Parysatis*. Cette diversité, un peu éparse au premier coup d'œil, vaut une profession de foi et confirme la seule, en somme, que M. Camille Saint-Saëns ait jamais faite, celle du moins à laquelle se ramènent toutes les autres : une profession de foi d'éclectisme. Il nous dit lui-même dans la préface de son livre *Harmonie et Mélodie* : « Je suis un éclectique, c'est peut-être un grand défaut, mais il m'est impossible de m'en corriger ».

L'éclectisme est un mot qui, par définition, renferme beaucoup de choses : non seulement il admet l'analyse, mais il l'exige. De quoi est fait l'éclectisme de M. Camille Saint-Saëns ? Quels éléments absorbe-t-il ? Quelle en est l'application aux ouvrages dramatiques du maître ? Voilà les questions que nous devons nous poser en face de son œuvre et la réponse à ces questions nous définira les caractères de cette œuvre.

Éclectique, M. Camille Saint-Saëns l'a été, dès ses premières années, par l'universalité de son don musical. On sait qu'il entendait partout de la musique : il extrayait de tous les bruits la musique qui s'y trouvait incluse comme le métal est dans le minerai. Il ne se montrait pas attentif uniquement aux sons d'un piano ou d'un violon, mais au tintement d'une bobèche ou au sifflement d'une bouillotte. Il réagissait au moindre élément musical de tout alliage sonore. Si instinctive que fût chez lui cette réaction, elle s'accompagnait de conscience et de discernement ; l'enfant ne se bornait pas à reconnaître un son musical dans le tintement de la

bobèche et dans le sifflement de la bouillotte : il nommait la note donnée par ce tintement ou ce sifflement et distinguait des harmoniques dans les vibrations d'une cloche. Retenons ces deux premiers caractères de la vocation musicale chez M. Camille Saint-Saëns, l'homme ne faisant que cultiver les dispositions de l'enfant. Il est instinctivement sensible à toute musique jusque dans ses éléments les plus simples, et sa sensation musicale est, d'instinct aussi, analytique. Autrement dit, en termes de psychologie, sa sensation, dès le plus jeune âge, s'accompagne de perception et de jugement. L'ouïe ouvre directement, chez lui, sur l'intelligence et la raison.

A cet éclectisme naturel, et naturellement si avide et si lucide tout ensemble, l'éducation musicale du jeune Camille Saint-Saëns offrit de bonne heure une pâture prodigieusement abondante et variée. Son talent exceptionnel de pianiste, inspiré par une curiosité toujours en éveil, lui permit de connaître, dès l'enfance, toute la musique du passé et du présent. M. Saint-Saëns, à l'âge de douze ou de quinze ans, avait assurément lu et analysé beaucoup plus d'œuvres et plus variées que n'avaient pu faire, en leur temps, un Bach, un Haydn, un Mozart, un Beethoven. C'est peut-être de Mendelssohn que ce caractère de son instruction musicale le rapprocherait le plus.

Cet éclectisme, beaucoup de gens tendent à le considérer comme une qualité négative, ou une disposition passive. Une sensibilité éclectique serait une sensibilité purement réceptive, qui rendrait peu en comparaison de ce qu'elle reçoit. Pour qu'une pareille théorie fût vraie, il faudrait donc rayer de l'histoire naturelle l'exemple des abeilles, et de l'histoire des lettres une bonne moitié de la littérature française en général, et Montaigne en particulier. Il faudrait aussi méconnaître, dans une nature aussi vivace que celle de M. Camille Saint-Saëns, dont le jeune âge anticipe sur la maturité que prolongera au delà des limites habituelles son étonnante vieillesse, cette constante et immédiate réponse de l'action à l'impression, qui le caractérise.

Chez un Saint-Saëns, l'assimilation de tout élément artistique est pour ainsi dire instantanée. Il digère vite, et digère bien ; et tout, comme dit le langage populaire, « lui profite » : ceux-là seuls lui en feront un reproche qui souffrent de l'estomac.....

Une merveilleuse dextérité de plume lui permet d'incorporer à son style, sans que celui-ci en soit le moins du monde altéré ou surchargé, les acquisitions — ne disons pas les emprunts — qu'il fait ainsi de part et d'autre. Grâce à cette souplesse de main, il pourra être aussi éclectique dans sa production qu'il l'est dans ses goûts, c'est-à-dire non pas seulement de la façon négative et passive que je disais d'abord, mais d'une façon positive et active.

(1) Voir le *Ménéstrel* des 25 mars et 1^{er} avril.

* * *

Samson et Dalila est, si nous considérons la date où la composition en fut commencée, le premier ouvrage théâtral où M. Saint-Saëns ait manifesté l'équilibre de son génie. Ce chef-d'œuvre est trop célèbre et même trop connu pour qu'il ne soit pas superflu d'en faire l'éloge. La seule de ses beautés sur laquelle je vous demande la permission d'appeler un moment votre attention est la richesse de son harmonie organique.

Et d'abord, si le librettiste de *Samson et Dalila*, Fernand Lemaire, ne s'y montre pas grand poète, son livret n'en est pas moins fort bon. La construction est d'une symétrie très favorable à un ouvrage musical, accompagné de spectacle. Le premier et le dernier acte offrent des scènes populaires, avec des chœurs excellents, là pour l'exposition historique du drame, ici pour sa péroraison. Le rideau tombe à la fin du premier acte sur la rencontre de Samson avec Dalila, c'est-à-dire au moment où du drame religieux ou historique se dégage le drame personnel dont la péripétie remplira le second acte. Celui-ci, par contraste avec le précédent et le suivant, se joue entre trois personnages, sans mouvements de foule, sans épisodes populaires ou chorégraphiques, sans chœurs. Ramenez à l'essentiel ce cadre dramatique : il fournirait un plan bien établi à une œuvre de musique pure.

Aussi M. Camille Saint-Saëns devait-il s'y mouvoir à l'aise. Il a construit sa partition de *Samson et Dalila* comme il construira plus tard ce chef-d'œuvre d'architecture sonore qu'est la *Symphonie en ut mineur*. Cette sûreté dans la construction est justement ce qui distingue *Samson et Dalila* d'ouvrages comme *la Prise de Troie* ou *les Troyens*. Il ne me paraît pas douteux que, d'une façon plus ou moins consciente, M. Camille Saint-Saëns, certes grand admirateur de Berlioz — mais que l'admiration ne rendait pas aveugle — n'ait, dans le choix d'un sujet antique, suivi l'exemple donné par les deux opéras homérique et virgilien de Berlioz. Mais, avec tant de pages en effet admirables qu'ils renferment, *la Prise de Troie* et *les Troyens* pèchent par un défaut d'homogénéité trop sensible à la scène pour qu'ils s'y acclimatent jamais. Dans *Samson*, au contraire, tout s'enchaîne, se répond et l'action musicale marche avec une égalité de niveau dont il existe peu d'exemples. Ce sujet biblique rencontrait en 1868 chez M. Camille Saint-Saëns un organiste tout nourri de Bach et Hændel. Les scènes chorales du premier et du troisième acte en témoignent et représentent une adaptation de cet art aux conditions de la scène, dont la sûreté d'accent et la justesse de proportions constituent un modèle. Les scènes d'ensemble profanes, et notamment la dernière scène du troisième acte, avec cette danse qui va jusqu'au vertige, favorisent au contraire chez M. Camille Saint-Saëns ce goût de l'exotisme qu'il exprimait, à la même époque, dans les *Mémoires persanes*, dans quelques passages de *la Princesse jaune* et dont témoignent, tout au cours de sa carrière, ses œuvres et ses voyages. Quant au symphoniste qu'il était déjà, en écrivant *Samson*, le second acte de cet opéra suffirait à nous le révéler. Rappelez-vous comme les grondements de l'orage, annoncés dès le prélude de ce second acte, s'élèvent pour se mêler aux défis de Dalila et comme le cataclysme des éléments conspire avec l'agitation des sentiments. Enfin, il faudrait une analyse détaillée, dont ce n'est pas ici la place, pour montrer avec quelle

lucide logique quelques thèmes bien choisis, bien dessinés, présentés sous des aspects variés qui ne les rendent pas méconnaissables, donnent à cet opéra biblique la vivante et profonde unité d'un véritable drame lyrique.

Draine lyrique ? Rappels de thèmes ? Voici que malgré nous le nom de Wagner se propose ou s'impose ; et voici surgir la grande question, à laquelle certains écrits de M. Saint-Saëns, durant la guerre, ont rendu je ne sais quelle irritante actualité, dont nous ferons, si vous le voulez bien, abstraction. Dans son éclectisme, quelle part M. Saint-Saëns a-t-il faite à Wagner ? Il est impossible d'éluder cette question. L'importance de Wagner dans l'histoire du théâtre musical au XIX^e siècle est telle que nous ne pouvons guère nous empêcher de juger tout autre musicien dramatique de cette époque en fonction de Wagner.

La question du wagnérisme ou de l'antiwagnérisme de M. Saint-Saëns est extrêmement complexe. Pour la tirer au clair, il convient, je crois, d'abord de distinguer entre les opinions de M. Saint-Saëns et ses ouvrages, non point pour opposer les uns aux autres, mais pour éclairer celles-là par ceux-ci ; il faut ensuite tenir compte de quelques dates. Je ne sache pas que personne ait parlé de Wagner avec plus de chaleur et d'intelligence que n'a fait dès 1876 M. Camille Saint-Saëns. A ce moment-là, Wagner, qu'il connaissait personnellement depuis quinze ans et dont il savait par cœur les ouvrages, Wagner était encore à peu près inconnu du public parisien. Or écoutez ce qu'en écrit M. Saint-Saëns : « Il s'est trouvé un homme dans ces derniers temps qui a remarqué que l'opéra moderne, malgré sa grandeur et sa beauté, était construit suivant un procédé « contraire au but qu'on doit se proposer » ; que ce procédé s'opposait à la fois au développement de la poésie, de la musique et du drame. Cet homme a pensé qu'une nouvelle forme du drame lyrique, où la musique ne violenterait pas le vers et ne ferait pas attendre l'action à la porte ; où la symphonie, avec tous ses développements modernes, rendrait à la musique ce qu'elle aurait pu perdre ; en abdiquant au profit du drame une partie de ses prérogatives, serait plus digne que la forme actuellement en usage, d'un public intelligent et éclairé. C'est pour cela qu'on a haï cet homme....., qu'on lui prodigue enfin toutes les injures dont on gratifie d'ordinaire les musiciens qui ont le tort de prendre leur art au sérieux et de croire que la musique au théâtre doit s'accorder avec les paroles et la situation dramatique et ne saurait se borner à fournir à des chanteurs plus ou moins habiles l'occasion de montrer leur savoir-faire. »

C'est là, ou je me trompe fort, un magnifique éloge, qui entraîne une adhésion de principe. Et de fait M. Saint-Saëns ne s'est pas borné à étudier Wagner : « Je me fais gloire de l'avoir étudié, écrit-il, et d'en avoir profité comme c'était mon droit et mon devoir. J'en ai fait autant avec Sébastien Bach, avec Haydn, Beethoven, Mozart et tous les maîtres de toutes les écoles ». Cette adhésion n'est pas une adhésion servile, ni même une adhésion sans réserve, voilà tout. « Les œuvres de Richard Wagner, fussent-elles parfaites, écrit encore M. Saint-Saëns, il ne faudrait pas les imiter. Wagner a lancé dans le monde une idée féconde, c'est que le drame lyrique était le drame de l'avenir et qu'il fallait, pour lui permettre de marcher résolument vers son but, le débarrasser des *impedimenta* de l'ancien opéra, des exigences des chanteurs et des niaiseries de

la routine. Cette idée, il l'a traduite à sa manière, et cette manière, excellente pour lui, est par cela même détestable pour les autres. » Je m'en tiens, exprès, aux opinions que M. Saint-Saëns a exprimées sur Wagner dans le temps où Wagner pouvait exercer une influence sur ses ouvrages, c'est-à-dire au temps où furent composés *Samson et Dalila*, *Henri VIII*, ou *Ascanio*. La question wagnérienne n'est pas pour un Saint-Saëns, vous le voyez, une question de procédé. Il l'envisage de plus haut et avec plus de largeur : c'est tout simplement celle de la liberté artistique, liberté d'inspiration et liberté de forme. Il croirait à bon droit rapetisser Wagner en tirant de la *Tétralogie* un dogme fixe et une doctrine limitative. Son attitude a pu paraître timide ou changeante, mais seulement à des observateurs superficiels ; en réalité, elle a toujours été sincère et courageuse. L'admiration de M. Saint-Saëns pour Wagner date d'une époque où l'opinion publique en France méconnaissait, raillait ou vilipendait Wagner ; les réserves qu'il indiquait, dès ce moment-là, passaient inaperçues dans le scandale de ses éloges. Dans les années de l'hégémonie wagnérienne en France, on n'a plus au contraire retenu que ces réserves pour en faire grief, comme d'un sacrilège, à l'auteur d'*Henri VIII*. Aujourd'hui beaucoup de gens y souscriraient. Le seul tort de M. Saint-Saëns, dans les années dont je parle, a donc été d'avoir raison, dans un sens comme dans l'autre, avant tout le monde, et d'avoir vu se déplacer l'opinion d'autrui quand la sienne s'était fixée du premier coup.

Même observation, si, du point de vue théorique nous passons au point de vue pratique, c'est-à-dire si, selon le conseil de M. Saint-Saëns lui-même, nous interrogeons moins ses convictions que ses ouvrages, pour chercher à y doser l'apport wagnérien ou l'influence wagnérienne. Jamais cette influence ne se traduira par une imitation. Est-ce à dire pour cela qu'elle soit insensible ? Non pas. Claude Debussy a écrit un jour que M. Saint-Saëns, au théâtre, restait un « symphoniste impénitent ». C'est que, Wagner ayant conquis le théâtre à la symphonie, M. Saint-Saëns n'hésite pas à profiter de cette conquête. La symphonie coule à pleins bords, pour ainsi parler, dans le second acte de *Samson et Dalila* ; dans tous les autres ouvrages de M. Saint-Saëns, surtout à partir d'*Henri VIII*, le commentaire de l'orchestre est presque incessant. C'est plus qu'un accompagnement ou qu'une broderie ; c'est moins, assurément, que le discours musical explicatif de Wagner. L'analyse n'y est pas poussée si loin et la symphonie incline souvent vers le style de la musique de chambre. On n'y entend pas l'écho direct de Wagner, mais on l'y sous-entend ; personne, et M. Saint-Saëns lui-même, n'eût écrit de la sorte sans l'exemple de Wagner.

Cet exemple autorise également M. Saint-Saëns à se libérer des coupes traditionnelles du grand opéra, airs, ensembles, récitatifs, mais il ne rompt pas avec le système de la « mélodie forcée » pour s'assujettir à celui de la « déclamation forcée ». Très attentif aux rapports de la musique avec la poésie, féru lui-même de poésie, M. Saint-Saëns a observé que notre langue se prête moins bien que la langue allemande à la déclamation pure. On ne saurait l'y contraindre sans violence et sans en altérer le caractère ; le compositeur ne renonce donc pas aux avantages des vieilles formules lorsqu'une phrase mélodique, même développée, lui paraît en situation. Jusque dans les scènes dialoguées où les répli-

ques brèves se succèdent sans permettre un pareil développement, il adopte volontiers une formule intermédiaire entre le récitatif et l'arioso, et qui ménage la transition de l'un à l'autre.

Quant aux *leit-motiv*, M. Saint-Saëns ne dédaigne pas d'y recourir beaucoup plus largement que n'avaient fait Gounod dans *Faust* ou Berlioz dans *les Troyens*, avec moins de fréquence toutefois que ne fera Wagner dans la *Tétralogie*. La manière dont quelques thèmes sont ramenés, rappelés et variés, dans *Samson et Dalila*, ne montre pas seulement une logique et une sûreté de main l'une et l'autre admirables, mais une appréciation singulièrement pénétrante de la mesure où le public est accessible à cette poétique. Aussi Hans de Bülow, qui, je pense, connaissait assez bien son Wagner, désignait-il *Samson et Dalila* comme un ouvrage typique pour montrer ce qui, de Wagner, pouvait et devait passer chez d'autres que Wagner. *Henri VIII* donne de cette mesure un second exemple qui n'est pas moins remarquable. Et si, en France, bien des gens ont successivement reproché à M. Saint-Saëns, dans ses ouvrages comme dans ses opinions, d'abord d'avoir été trop wagnérien, et ensuite de ne l'être pas assez, le malentendu vient de ce que M. Saint-Saëns avait donné une solution au problème wagnérien, à un moment où ce problème ne se posait pas encore pour le public qui, lorsqu'il la put connaître, après le long stage de *Samson*, affecta de ne la plus trouver assez nouvelle pour son zèle de néophyte. D'autres sont venus ensuite qui ont montré envers Wagner, en 1900, en 1910 ou en 1920, la même attitude que M. Saint-Saëns avait adoptée pratiquement dès 1870 et 1880. Voilà que l'auteur de *Samson*, taxé parfois d'académisme ou d'esprit routinier, prend un air de judicieux précurseur, dès l'âge wagnérien, dans l'histoire du drame musical post-wagnérien.

(A suivre.)

Jean CHANTAVOINE.

LA SEMAINE MUSICALE

Trianon-Lyrique. — *Mam'zelle Nitouche* (reprise), opérette en quatre actes de MEILHAC et MILLAUD, musique d'HERVÉ.

Chaque jour emporte une illusion : dès mon enfance on m'avait appris que le couvent était l'endroit le plus tranquille, celui où la décence, la vertu et la prière régnaient en maîtres. Voici qu'en trois soirs *le Petit Duc*, *les Mousquetaires au Couvent* et *Mam'zelle Nitouche* m'apprennent qu'il n'est pas de collège plus rigolo qu'un couvent, qu'on y pénètre comme dans un moulin, qu'on y danse, qu'on y chante et surtout qu'on s'y marie sous l'œil bienveillant des supérieures. Parions que l'opérette exagère.

Le couvent de Pont-Arcis abrite le diable sous la forme de son organiste, Célestin, qui se repose des chants sacrés en composant des opérettes légères sous le nom de Floridor, tout comme Hervé, l'auteur de *Mam'zelle Nitouche*, se reposait de ses fonctions d'organiste de Saint-Eustache en écrivant *l'Œil crevé*. Une jeune pensionnaire, Denise, sous les *O Salutaris*, les *Alleluia* et les *Ave Maria* qui encombrant l'orgue, n'a pas tardé à découvrir la profane partition et, le soir dans sa chambrette, elle l'apprend par cœur ! Fort heureusement ! Comment, en effet, Denise, le jour de la première représentation, est appelée à remplacer la