

Lorsque le compositeur Camille Saint-Saëns décède le 16 décembre 1921, la France perd le patriarche de son École musicale. Elle s'empresse de lui organiser de grandioses funérailles nationales. Académicien (en 1881), Grand Croix de la Légion d'honneur (1913), l'artiste a brillamment mené sa carrière huit décennies durant grâce à l'excellence de ses talents d'auteur, de pianiste, d'organiste et de chef d'orchestre¹. L'ancien enfant prodige de la monarchie de Juillet est devenu un vieux monsieur on ne peut plus sérieux, redouté pour son caractère acariâtre. Cette image peu aimable de compositeur académique contraste avec le souvenir qu'il laisse à ceux qui l'ont côtoyé de près. Il est vrai que Saint-Saëns, jeune ou âgé, réserve au cercle de ses proches amis et complices le soin d'apprécier son sens de l'humour. Les témoignages musicaux de cette appétence pour la distraction ne manquent pas, au premier ordre desquels le céléberrime *Carnaval des animaux* (1886) dont l'auteur interdit l'exécution intégrale de son vivant par crainte, nous disent les biographes, qu'il ne nuise à sa réputation de compositeur sérieux. D'autres productions, plus anecdotiques, s'inscrivent dans la veine de l'amusement, à l'image de la pochade carnavalesque *Gabriella di Vergi* de 1883 dont les paroles rappellent avec humour « le dialecte italien usité à Montmartre et à Batignoles où il a été importé par les Auvergnats ».

Bien plus tardive est la parodie *Merdiflor et Cacahouette*, datée de 1920, que Saint-Saëns adapte principalement du *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck et secondairement de son *Aglavaine et Sélysette*² et de son *Ariane et Barbe-Bleue*³. Créée à Paris le 17 mai 1893, *Pelléas et Mélisande* ne laisse entrevoir aucun contexte précis et mise sur un mystère englobant où se joue l'amour impossible des deux protagonistes éponymes. Les adaptations en musique notamment par Gabriel Fauré en 1898⁴ et par Claude Debussy en 1902 traduisent l'impact de la veine maeterlinckienne sur la musique française⁵. Saint-Saëns choisit, lui, le registre théâtral pour se moquer de la pièce de Maeterlinck qu'il entend donc pasticher par les mots et non par les notes. Il n'est pas le

¹ On a l'habitude de considérer le concert de Saint-Saëns tenu à l'âge de onze ans le 6 mai 1846 à la salle Pleyel comme le démarrage de sa carrière. En réalité, c'est dès l'âge de 4 ans et sept mois, lors de l'été 1840, que l'enfant accompagne au piano le violoniste Antoine Bessems dans un salon privé. La carrière de Saint-Saëns dure donc plus de 82 années, ce qui en fait largement l'une des plus longues de toute l'histoire musicale européenne.

² On retiendra simplement de ce deuxième ouvrage le parallélisme intertextuel de la rime entre « Cacahouette » et « Sélysette ».

³ L'œuvre date de 1901.

⁴ Gabriel Fauré compose en 1898 la musique de scène *Pelléas et Mélisande* (opus 80) destinée au concert londonien du 21 juin 1898 (pièce chantée en anglais).

⁵ En témoignent notamment la mise en musique de deux poèmes par Lili Boulanger (*Reflets, Attente*), des *Serres chaudes* par Ernest Chausson, *Les Sept Princesses* par Pierre de Bréville, *La Princesse Maleine* par ce dernier ainsi que Lili Boulanger, *Monna Vanna* par Henry Février, *La Mort de Tintagiles* par Jean Nougès et *Ariane et Barbe-Bleue* par Paul Dukas.

premier à le faire. Après Max Reinhardt en Allemagne, Paul Reboux et Charles Müller en France, il revient à Marcel Proust (grand admirateur du « Virgile des Flandres »), occupé à la rédaction de la *Recherche*, de se poser un moment en 1911 pour produire *Markel et Pelléas*⁶ destiné à son ami Reynaldo Hahn. À l'inverse de Proust, Saint-Saëns n'admire pas la musique de Debussy. On lui attribue habituellement cette anecdote où l'on s'étonne de le rencontrer à Paris au printemps 1902 - lui qui avait l'habitude de voyager à l'étranger - présence qu'il justifie par son besoin, prétend-on, de dire du mal de l'opéra de Debussy !⁷ Saint-Saëns prolonge donc autant le débat sur le théâtre symboliste qu'il entretient la controverse autour de la musique de Debussy qu'il juge « étrange » et inadaptée à l'œuvre du prix Nobel de littérature 1911.

Non destinée à la publication, la petite pièce de Saint-Saëns témoigne d'une complicité avec son amie Mme Chazal à qui la parodie a été adressée. Depuis la station thermale algérienne d'Hamman R'irha, le 8 mars 1920⁸, Saint-Saëns écrit :

« Avez-vous lu les drames (?) de Meiterlinck (sic) Pelléas et Mélisande, Aglavaine et Sélysette⁹ !

Si vous ne les avez pas lu (sic), lisez-les, afin de comprendre Merdiflor et Cacahouette que je viens d'écrire et que je vais vous envoyer. J'ai écrit cette inconvenante facétie pour me distraire de mes travaux musicaux, assez nombreux depuis que je suis ici ».

La pièce du compositeur s'emploie à tisser tout un réseau de références qui attestent de sa bonne connaissance de l'œuvre littéraire comme en atteste sa lettre adressée à Mme Chazal. L'exercice de transposition débute dès le titre aux allusions scatologiques. Merdiflor renvoie à la profession parisienne de vidangeur des boues et des eaux usées parallèlement à « Cacahouette » aux deux premières syllabes explicites¹⁰. Saint-Saëns

⁶ Le patronyme « Markel » est un mélange d'Arkel (le père de Golaud) et de « Marcel » en référence bien sûr à l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*.

⁷ On raconte traditionnellement cette anecdote que je n'ai pas réussi à confirmer par l'examen des sources. On sait le peu de considération des deux compositeurs de l'un envers l'autre. Debussy juge la musique de Saint-Saëns (notamment dans le registre lyrique) dépassée tandis que ce dernier voit dans Debussy un dangereux révolutionnaire.

⁸ Lettre de Camille Saint-Saëns à Mme Chazal, 8 mars 1920. Lettre disparue mais dactylographiée par le secrétaire du compositeur, Jean Bonnerot. Fonds anciens de la médiathèque Jean Renoir de Dieppe (correspondance active).

⁹ La pièce de Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette* a été créée en 1896.

¹⁰ Le sobriquet de « Merdiflor » renvoie à celui de « Mirliflor », un jeune fat qui se pique d'élégance. La connotation scatologique que Saint-Saëns donne au patronyme de son personnage repose sur un jeu de mot déjà en usage. Dans *Le Sourire. Journal humoristique* hebdomadaire du 20 avril 1911, un dessin de Léonce Burret reproduit deux femmes qui commentent au premier plan la tenue d'un élégant jeune homme aperçu de dos sur un grand boulevard :

- « Sa mère tient un water-closet, sa sœur vend des fleurs sur les boulevards et ça fait le mirliflore !
- Dis plutôt : le merdiflore ! »

établit une correspondance avec les personnages de Maeterlinck : « Batifol » rappelle Yniold, les « trois passants » les trois pauvres et le « Roi » évoque Arkel - personnage qui se substitue finalement à Golaud lorsque, soupçonneux, il interroge Mélisande sur son amour pour Pelléas. Les répliques misent sur un même effet parodique à l'instar des propos du couple royal, « Ne serait-elle pas heureuse ? » en écho aux célèbres paroles de Mélisande « Je ne suis pas heureuse ici » qui avaient fait dire à la part hostile du public « Nous non plus ! » le soir même de la création de l'opéra de Debussy. Les scènes remanient la pièce d'origine quitte à les fusionner et à en souligner l'ineptie et la futilité à l'image de la chatte noire et blanche qui traverse la terrasse. Saint-Saëns reprend logiquement de la pièce d'origine les lieux tels que le palais, l'allée du parc ou encore la forêt mais prolonge la veine allusive avec sa référence à l'intrigue d'*Ariane et Barbe-Bleue* à l'évocation de la clef perdue. La scène 4 où Cacahouette attire l'attention de Merdiflor sur la longueur de sa chevelure résonne comme la réminiscence de la plus célèbre scène de l'opéra dont le rôle titre féminin fut confié par Debussy à Mary Garden, contre la volonté de Maeterlinck¹¹. La scène 6 avec l'orage crépusculaire et ses « tonnerres lointains » pastiche la scène entre Mélisande et Geneviève pour laquelle Debussy fait intervenir l'unique chœur en coulisse. Saint-Saëns s'amuse à inverser certaines scènes de la pièce d'origine en plaçant par exemple sa scène 7 en préalable à la conclusion de la scène 8. Dans son détournement littéraire, le compositeur mise sur l'effet caricatural du pastiche satirique et reprend le style épuré de l'hypotexte de Maeterlinck. Cette charge fondée sur la réinvention et l'intention comique démontre paradoxalement à quel point l'objet pastiché s'est imposé dans la culture littéraire, que Saint-Saëns le veuille ou non. À l'image de Proust, pasticher ne signifie pas obligatoirement détester.

Saint-Saëns brocarde tout au plus avec ironie la mode symboliste¹² et s'emploie à un art de l'allusion ludique non sans une certaine finesse et une habileté dans la contrefaçon et la veine drolatique. Pour autant, doit-on réduire la considération de Saint-Saëns à l'égard de Maeterlinck à cette simple facétie et à sa part de désappointement? Sans doute pas. Railler en privé l'œuvre du dramaturge par le recours au travestissement burlesque n'exclut pas d'en partager les goûts et les centres d'intérêt. Passionné par la botanique et les sciences du vivant, Saint-Saëns rejoint Maeterlinck dans sa passion de l'observation des insectes et des fleurs. L'écrivain belge a en effet publié en 1901 *La vie des abeilles* et en 1907 *L'intelligence des fleurs*¹³. Ces deux hymnes dédiés au règne du vivant ne peuvent qu'intéresser Saint-Saëns, avide lui aussi de comprendre les lois de la nature et qui s'essaie en amateur à la poésie naturaliste. Il

« Merdiflor » renvoie enfin au surnom attribué au responsable de la gestion des boues et eaux usées à Paris, un certain M. Boursault, dont la richesse au début du XIX^e siècle se fondait également sur la perception des droits liés aux jeux d'argent à Paris. On notera enfin la connotation sociale de « Merdiflor » dont les effluves floraux ne couvrent pas une odeur d'excréments censée trahir les origines modestes du parvenu.

¹¹ Ce choix en faveur de Mary Garden brouilla définitivement Debussy et Maeterlinck qui cherchait à imposer Georgette Leblanc, sa compagne.

¹² Défenseur de l'opéra historique ou d'inspiration mythologique, Saint-Saëns produit des ouvrages lyriques parfaitement situés dans l'espace et dans le temps. La veine historiciste à laquelle il se rattache s'oppose d'une certaine manière au symbolisme qui aime à faire disparaître les indices spatiaux et temporels.

¹³ Ces deux titres appartiennent au cycle de *La vie de la nature* de Maeterlinck.

figure en outre parmi les invités du salon parisien de Maeterlinck et de Georgette Leblanc autour de 1897, dans la Villa Dupont, où se croisent Stéphane Mallarmé, mais aussi Anatole France et Auguste Rodin lit-on habituellement. Lors du voyage triomphal que Saint-Saëns effectue en Grèce, à Athènes, en 1920, il se montre une dernière fois le spectateur du succès international de l'écrivain belge. Le 11 mai, au Pirée, le vieux compositeur assiste avec enthousiasme semble-t-il à la création de l'opéra *Sœur Béatrice* de Dimitri Mitropoulos, composé sur un livret de Maeterlinck et dirigé par Armand Marsick (en charge du festival Saint-Saëns)¹⁴. Cette proximité circonstancielle entre Saint-Saëns et Maeterlinck oblige d'autant plus le musicien à garder confidentielle sa petite version iconoclaste du *Pelléas et Mélisande*. Il est temps, à l'occasion du centenaire de sa disparition, de dévoiler les facéties du maître restées inédites, lui qui aime s'exercer dans l'art distractif et en particulier dans celui du pastiche cher non seulement à un grand XIX^e siècle mais aussi à cette Antiquité grecque qu'il admirait tant.

¹⁴ Maria Tsoutsoura, "Les Grecs et "le plus fascinant des Barbares" : de la parodie à la modernité", *Textyles*, n°41, 2012, p. 87-98.