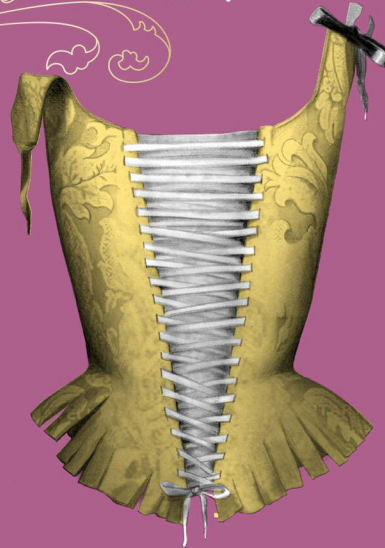


PALAZZETTO BRU ZANE
Opéra français | *French opera*

CAMILLE
SAINT-SAËNS

Proserpine
— 1887 —



*Véronique Gens, Marie-Adeline Henry,
Frédéric Antoun, Andrew Foster-Williams, Jean Teitgen*

—
*FLEMISH RADIO CHOIR
MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
Ulf Schirmer*

Collection « Opéra français / *French opera* »

Ouvrage dirigé par Alexandre Dratwicki

© 2017 PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

San Polo 2368 – 30125 Venezia – Italie

bru-zane.com

© 2017 EDICIONES SINGULARES / SÉMELE PROYECTOS MUSICALES

Timoteo Padrós, 31 – 28200 San Lorenzo de El Escorial – Espagne

edicionessingulares.com

Design : Valentín Iglesias

English translations by Charles Johnston

French translation of Hugh J. Macdonald's article by Dario Rudy

All rights reserved.

Physical edition printed and made in Spain

Dépôt légal : Madrid, décembre 2016 – M-42206-2016

ISBN : 978-84-617-7213-1

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – the French Romantic music webradio:

CLASSICALRADIO.BRU-ZANE.COM

Bru Zane Mediabase – digital data on the nineteenth-century French repertory:

BRUZANEMEDIABASE.COM

Opéra français / French opera

- Vol. 1 : Johann Christian Bach, *Amadis de Gaule*
- Vol. 2 : Rodolphe Kreutzer, *La Mort d'Abel*
- Vol. 3 : Jules Massenet, *Thérèse*
- Vol. 4 : Antonio Sacchini, *Renaud*
- Vol. 5 : Jules Massenet, *Le Mage*
- Vol. 6 : Victorin Joncières, *Dimitri*
- Vol. 7 : Charles-Simon Catel, *Les Bayadères*
- Vol. 8 : Camille Saint-Saëns, *Les Barbares*
- Vol. 9 : Antonio Salieri, *Les Danaïdes*
- Vol. 10 : Félicien David, *Herculanum*
- Vol. 11 : Charles Gounod, *Cinq-Mars*
- Vol. 12 : Édouard Lalo & Arthur Coquard, *La Jacquerie*
- Vol. 13 : Louis-Ferdinand Hérold, *Le Pré aux clercs*
- Vol. 14 : Étienne-Nicolas Méhul, *Uthal*
- Vol. 15 : Camille Saint-Saëns, *Proserpine*

Prix de Rome

- Vol. 1 : Claude Debussy
- Vol. 2 : Camille Saint-Saëns
- Vol. 3 : Gustave Charpentier
- Vol. 4 : Max d'Ollone
- Vol. 5 : Paul Dukas

Portraits

- Vol. 1 : Théodore Gouvy
- Vol. 2 : Théodore Dubois
- Vol. 3 : Marie Jaëll

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertory. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is a creation of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of CD recordings.

BRU-ZANE.COM

CAMILLE SAINT-SAËNS

Proserpine



Véronique Gens
Marie-Adeline Henry
Frédéric Antoun
Andrew Foster-Williams
Jean Teitgen
Mathias Vidal
Philippe-Nicolas Martin
Artavazd Sargsyan
Clémence Tilquin

Flemish Radio Choir
Münchner Rundfunkorchester
Ulf Schirmer



EDICIONES SINGULARES

Sommaire

6 Index des pages

8 Distribution

Marie-Gabrielle Soret 12 De la genèse à la réception

Gérard Condé 18 Regards sur la partition

Camille Saint-Saëns 24 Quelques mots sur *Proserpine*

Hugh J. Macdonald 28 Proserpine, déesse de l'enfer

32 Synopsis

57 Livret

Contents

6 Tracklist

8 Cast

Marie-Gabrielle Soret 35 From genesis to reception

Gérard Condé 41 A look through the score

Camille Saint-Saëns 47 A few remarks on *Proserpine*

Hugh J. Macdonald 51 Proserpine, Goddess of the Underworld

54 Synopsis

57 Libretto

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

Proserpine

Drame lyrique en quatre actes

Création : Opéra-Comique, le 14 mars 1887

Livret de Louis Gallet d'après Auguste Vacquerie | Musique de Camille Saint-Saëns

(1887, 2^e version de 1899. Éditions Durand)

CD I [55:32]

01 PRÉLUDE 1:29

Acte premier

- 02 SCÈNE : *Qu'elle est infernale et divine*
(Proserpine, Orlando, Filippo, Ercole, Courtisans) 3:36
- 03 DUO ET SCÈNE : *Voyez-les tous, navrés de trop d'indifférence !*
(Proserpine, Orlando, Ercole) 2:45
- 04 DUO : *Je t'en supplie* (Sabatino, Renzo) 2:59
- 05 AIR DE SABATINO ET SCÈNE : *Pourquoi me demander cette épreuve insensée ?* (Sabatino, Renzo) 2:07
- 06 SCÈNE : *Enfin ! Sabatino !*
(Proserpine, Sabatino, Renzo, Orlando, Filippo, Ercole) 1:43
- 07 PAVANE ET SCÈNE : *Va ; c'est fort à propos qu'elle les congédie !*
(Proserpine, Renzo) 0:54
- 08 ARIOSO : *Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire* (Proserpine) 1:19
- 09 DUO : *Proserpine !* (Proserpine, Sabatino) 8:00
- 10 SCÈNE : *Il n'a pas compris !* (Proserpine, Gil, Squarocca) 1:52

- 11 SCÈNE : *Que préféreriez-vous* (Proserpine, Squarocca) 1:47
- 12 FINAL : *Proserpine nous délaisse !*
(Proserpine, Squarocca, Orlando, Filippo, Ercole, Courtisans) 5:04

Acte deuxième

- 13 PRÉLUDE ET AVE MARIA (Chœur de femmes) 4:13
- 14 SCÈNE : *Un cavalier à la moustache noire*
(Angiola, Une Religieuse, Trois Novices, Trois Jeunes Filles) 4:07
- 15 SCÈNE : *Bonjour, petite sœur !* (Angiola, Renzo) 2:31
- 16 AIR DE SABATINO ET SCÈNE : *Comment dire bien ce que je veux dire*
(Angiola, Sabatino, Renzo) 3:44
- 17 TRIO : *Allez, ô vous que j'aime !* (Angiola, Sabatino, Renzo) 3:03
- 18 FINALE : *Approchez et prenez, chacun à votre tour*
(Angiola, Sabatino, Squarocca, Renzo, Pèlerins, Foule) 4:05

CD II [39:18]

Acte troisième

- 01 TARENTELLE 1:26
- 02 SCÈNE ET CHŒUR : *Qui va là ? Squarocca !*
(Squarocca, Chœur de Gitanos) 2:12
- 03 SCÈNE : *Approchez, ma beauté ; nous sommes seuls maîtres*
(Proserpine, Squarocca) 3:24
- 04 AIR DE PROSERPINE ET SCÈNE : *Pourquoi suis-je venue... et que puis-je espérer ?* (Proserpine, Squarocca) 4:32
- 05 CHANSON DE SQUAROCCA : *Là ! Chantons maintenant la chanson des ivrognes* (Squarocca) 1:46

- 06 SCÈNE : *Elle est belle, la misérable !*
(Angiola, Proserpine, Squarocca, Renzo) 2:16
- 07 DUO ET SCÈNE : *Votre main !* (Angiola, Proserpine, Squarocca) 4:22

Acte quatrième

- 08 ENTRACTE 4:12
- 09 AIR : *Puis-je croire que c'est bien vrai* (Sabatino) 3:14
- 10 DUO : *Vous ici !* (Proserpine, Sabatino) 5:39
- 11 SCÈNE, TRIO ET FINALE : *Vos menaces, madame...*
(Angiola, Proserpine, Sabatino, Renzo) 6:05



Portrait photographique de Saint-Saëns par Reutlinger.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Portrait photograph of Saint-Saëns by Reutlinger.
Palazzetto Bru Zane Collection.

Véronique Gens : *Proserpine*
Marie-Adeline Henry : *Angiola*
Frédéric Antoun : *Sabatino*
Andrew Foster-Williams : *Squarocca*
Jean Teitgen : *Renzo*
Mathias Vidal : *Orlando*
Philippe-Nicolas Martin : *Ercole*
Artavazd Sargsyan : *Filippo* | *Gil*
Clémence Tilquin : *Une Religieuse*

Flemish Radio Choir
Münchner Rundfunkorchester
Ulf Schirmer *direction*

Hervé Niquet *directeur musical du chœur*
Edward Caswell *chef de chœur*



Enregistrement réalisé au Münchner Prinzregententheater, Munich,
les 7 et 9 octobre 2016

Direction artistique et montage : Almut Telsnig

Prise de son : Thomas Schinko

© 2017 Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française



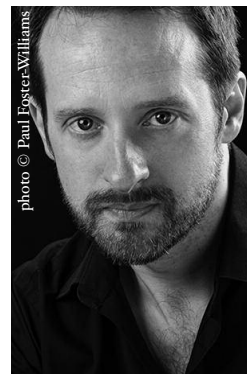
VÉRONIQUE GENS



MARIE-ADELINE HENRY



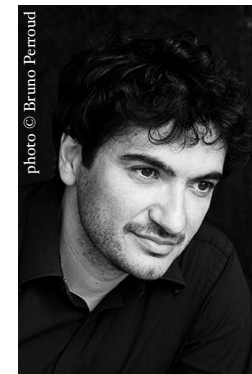
FRÉDÉRIC ANTOUN



ANDREW FOSTER-WILLIAMS



JEAN TEITGEN



MATHIAS VIDAL



PHILIPPE-NICOLAS MARTIN



ARTAVAZD SARGSYAN



CLÉMENCE TILQUIN



photo © Denis Pernath

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

VIOLONS I

Henry Raudales
Georg Liener
Kumiko Yamauchi
Stefana Titeica
Ralf Klepper
Norbert Bernklau
Sonia Eun Kim
Dania Lemp
Evgenia Sverdlova
Arseni Kulakov Tarasov

VIOLONS II

Mihnea Evian
Eugene Nakamura
Marina Peláez Romero
Ulrich Hahn
Ionel Craciunescu
Josef Gröbmayr
Florian Eutermoser
Anna Skouras

ALTOS

Hans-Ulrich Breyer
Tilbert Weigel
Albert Bachhuber
Malgorzata Stefaniak
Christopher Zack
Sophie von Krosigk

VIOLONCELLES

Alexandre Vay
Benedikt Strohmeier
Song-Ie Do

Wolfram Dierig
Zoe Karlikow

CONTREBASSES

Ingo Nawra
Peter Schlier
Arpad György
Martin Schöne

FLÛTES

Christiane Dohn
Janine Schöllhorn
Christine Müller

HAUTBOIS

Jürgen Evers
Florian Adam

CLARINETTES

Eberhard Knobloch
Burkhard Harstorff

BASSONS

Till Heine
Robert Polzer

CORS

Hanna Sieber
Marc Ostertag

Thiemo Besch
Dieter Hepp

TROMPETTES

Mario Martos Nieto
Makio Bachauer

TROMBONES

Elmar Spier
Damien Lingard
Markus Blecher

TUBA

Herbert Hornig

TIMBALES

Christian Obermaier

PERCUSSIONS

Alexander Fickel
Andreas Moser

HARPE

Uta Jungwirth

ORGUE

Eva Pons



photo © Denis Pernath

FLEMISH RADIO CHOIR

SOPRANOS

Sarah Abrams
Jolien De Gendt
Karen Lemaire
Evi Roelants
Barbara Somers
Inge Van de Kerkhove

Marion Kreike
Lieve Mertens
Noëlle Schepens

TÉNORS

Erik Bomers
Gunter Claessens
Frank De Moor
Paul Foubert
Paul Schils
Roel Willems

BASSES

Conor Biggs
Marc Meersman
Paul Mertens
Philippe Souvague
Joris Stroobants
Jan Van der Crabben

ALTOS

Helena Bohuszewicz
Joëlle Charlier
Eva Goudie-Falckenbach



photo © Denis Pernath

De la genèse à la réception

Marie-Gabrielle Soret

Séduit par la lecture de *Proserpine*, une pièce de jeunesse en vers du poète et dramaturge Auguste Vacquerie (1819-1895), écrite en 1838 et publiée en 1872 dans le recueil *Mes premières années de Paris*, Camille Saint-Saëns avait songé à la mettre en musique sous la forme d'un opéra « italien », comme le suggérait le cadre et l'intrigue. Lors d'un séjour en Angleterre au début de juillet 1880, alors qu'il était en pourparlers avec l'impresario Carl Rosa qui souhaitait lui commander un ouvrage, Saint-Saëns lui fait lire la pièce, mais l'œuvre est jugée d'un caractère « trop accentué » et le projet n'aboutit pas. Le musicien poursuit pourtant son idée et obtient, non sans difficulté, l'assentiment de Vacquerie pour l'élaboration d'un projet de livret italien. Mais c'est lors d'un dîner chez Victor Hugo en 1883, où les deux hommes se retrouvent, que – l'idée de l'adaptation de l'œuvre pour le Théâtre-Italien ayant finalement été abandonnée – Saint-Saëns va convaincre Vacquerie d'accepter que l'on remanie sa pièce et que le librettiste Louis Gallet pourrait être le collaborateur idéal pour cette transformation.

Proserpine, composée entre 1886 et 1887, est donc un nouveau fruit de l'amitié qui unissait Saint-Saëns et Gallet. Après *La Princesse jaune* en 1872, *Étienne Marcel* en 1877, il s'agit de leur troisième ouvrage en commun.

« Deux jeunes gens se jouent du cœur d'une femme, et cette femme en meurt », telle est l'intrigue résumée en une phrase par Saint-Saëns. À la mi-février 1885, Louis Gallet fait lire le texte au directeur de l'Opéra-

Comique, Léon Carvalho, qui se montre intéressé et retient la pièce par avance. Mais ce n'est qu'au début de 1886 que Gallet commence à versifier le livret, et à la mi-mai, il annonce au compositeur :

Cher ami, j'ai conçu et exécuté le premier acte de *Proserpine*, suivant la poétique spéciale dont nous sommes convenus en principe, c'est-à-dire en oubliant autant que possible que je travaillais pour un musicien. C'est très amusant ; cela permet le maintien de larges tranches du texte original. Et la vraie musique dramatique n'y perd rien, au contraire !

Le premier acte est achevé, versifié et approuvé par Vacquerie. Saint-Saëns effectue alors un voyage à Florence au mois de juillet afin de s'immerger dans le contexte de l'histoire et des personnages. Transporté par le sujet, il imagine déjà les décors avec des portiques et des escaliers de marbre et « quatre ou cinq jolies danseuses, magnifiquement costumées à la Véronèse, qui prendront de jolies attitudes et causeront avec les jeunes gens ».

Il se retire ensuite à Berne puis à Chaville où il écrit la musique entre la mi-juillet et le 28 septembre, et orchestre la partition de novembre 1886 à janvier 1887, tout en entretenant une intense correspondance avec Gallet pour l'informer de l'avancée du travail et demander des aménagements à opérer dans le texte.

Malgré plusieurs interruptions pour des tournées de concert, Saint-Saëns est porté par le sujet et la composition se fait très vite et dans l'atmosphère de franche camaraderie qui a toujours teinté ses relations avec Gallet : « Vous n'avez pas idée de cette joie de travailler entre vous et Vacquerie, vous êtes deux ailes, quel dommage qu'entre ces deux ailes il n'y ait qu'un oison ! »

Dès le début septembre 1886, Vacquerie et Carvalho avaient souhaité entendre la musique. C'est l'enthousiasme à l'Opéra-Comique, et tous sont convaincus d'avance que ce nouveau drame lyrique en quatre actes, chacun d'un caractère différent, sera un chef-d'œuvre.



Saint-Saëns et Gallet ont sensiblement aménagé le déroulement dramatique de la pièce de Vacquerie. La première scène se passait dans la rue et commençait abruptement par un dialogue entre Sabatino et Renzo au sujet d'Angiola, la sœur de Renzo, et la mise à l'épreuve de Sabatino à qui Renzo demande de séduire Proserpine. Saint-Saëns transpose au contraire la scène dans les jardins du palais de Proserpine, « poétique reproduction d'une cour d'amour » où de jeunes seigneurs et des femmes se promènent et devisent sur les charmes de la courtisane. L'entrée de Proserpine est ainsi « préparée » selon les conventions en vigueur dans l'opéra.

Le deuxième acte, qui se passe au couvent où Angiola est recluse, ne se trouve pas dans la pièce de Vacquerie. C'est une invention de Louis Gallet, et c'est paradoxalement l'acte qui plaira le plus.

Mais le principal aménagement porte sur le dénouement de l'ouvrage. Dans la pièce de Vacquerie, Proserpine tue Angiola, et Sabatino tue Proserpine : soit deux assassins et deux cadavres, choses peu convenables sur la scène de l'Opéra-Comique. Dans la première version du livret (1887), Proserpine frappe Angiola et Sabatino tue Proserpine, mais on peut comprendre qu'Angiola bien que gravement blessée va finalement survivre. Louis Gallet était encore gêné par cette fin et voudrait la préciser, ainsi qu'il le confie au musicien :

Et puis je regrette qu'il n'y ait pas un mot pour apprendre au public qu'Angiola *n'a pas son compte*, un « tu vivras ! » quelconque, banal si vous voulez, mais bien utile pour renvoyer le public, l'âme en joie, après cette terrifiante boucherie.

Dans la deuxième version (1899), Gallet édulcore l'action pour la rendre plus acceptable : Proserpine tente de tuer Angiola, mais sa main est détournée par Sabatino, elle retourne alors le stylet contre elle et se tue. Il n'y a donc plus qu'un seul cadavre et pas de meurtrier sur scène. La transformation de cette fin, pour « adoucir Proserpine », a fait l'objet de discussions animées entre le musicien, le librettiste et l'auteur de la pièce, et c'est finalement Auguste Vacquerie qui a l'idée du suicide de Proserpine.



Dès l'origine, Saint-Saëns a une vision très précise du personnage de Proserpine, « une femme étrange et mystérieuse », mais qui ne doit pas paraître trop repoussante ou énigmatique – c'était déjà la crainte de Vacquerie lorsqu'il avait conçu la pièce. Pourtant, après Carmen et Violetta (de *La traviata*), voici de nouveau une courtisane sur la scène de la Salle Favart, et celle-ci est de haut vol, une « universelle », comme le précise le livret, à laquelle il faut pourtant arriver à insuffler des sentiments qui touchent le spectateur. Toute la tension du livret se trouve dans le contraste et l'ambiguïté de ces deux rôles de femmes : la clarté, la candeur et la pureté, mais aussi peut-être l'insignifiance d'Angiola, opposées à la passion, à la noirceur, l'incandescence et pour finir à la damnation de Proserpine.

C'est à Caroline Salla que revenait la lourde tâche de créer le rôle de Proserpine qui demande des qualités de tragédienne et de cantatrice à parts égales. Rôle qualifié par la critique « d'ingrat » tel qu'il était conçu dans sa première version car il ne présentait pas de morceau de bravoure destiné à mettre en valeur la soliste (Saint-Saëns lui ajoutera un beau *cantabile* au 3^e acte de la deuxième version).



Proserpine fut créée le 14 mars 1887 à l'Opéra-Comique, sous la baguette de Jules Danbé, dans une mise en scène de Charles Ponchard, avec des décors de Jean-Baptiste Lavastre et des costumes de Théophile Thomas. Il y eut alors dix représentations, et cette nouvelle création fit l'objet d'une colossale revue de presse qui justifierait en elle-même une étude détaillée, tant elle est révélatrice de l'évolution des goûts, de la mobilité des opinions et des sous-entendus politiques et esthétiques de son époque. Il en ressort que de nombreux critiques jugent l'œuvre « composite ». Louis Gallet lui-même note la diversité d'inspiration musicale que traduit Saint-Saëns dans sa partition en proposant quatre actes d'un caractère très distinct « symphonique, mélodique, pittoresque, dramatique ».

Les deux premiers actes sont conformes aux attentes du public avec des airs et des mélodies bien différenciés. Le second acte surtout, celui du couvent, fait l'unanimité. Les chœurs de noces ravissent, et le final en a été bissé le soir de la création. En revanche les deux derniers actes déconcertent. Camille Bellaigue, par exemple, considère que la pièce commence au troisième acte... là où la musique finit et tombe dans un fossé. On accuse Saint-Saëns d'y avoir appliqué le « modèle wagnérien », en employant la déclamation continue, en voulant opérer la fusion du

drame et de la musique, mais surtout en abusant de l'emploi de leitmotive. Cette utilisation de motifs récurrents, dont beaucoup ne perçoivent pas les intentions ni les subtilités, est jugée comme une facilité d'écriture irritante, des « restes » que le musicien accommode, un système plaqué et sèchement appliqué. La critique majeure est celle que l'on sert habituellement au compositeur : on lui reproche de laisser le « symphoniste » dominer l'auteur dramatique, en d'autres termes, de donner à entendre une partition trop travaillée pour être aisément comprise du public, ou encore de mettre toute son imagination dans l'orchestre au détriment des parties vocales.

C'est peu dire que la partition de *Proserpine* dérange. Henri Moreno, du *Ménestrel*, y voit une œuvre de compromis entre l'ancien et le nouveau mode de l'opéra, d'où une impression de malaise et « une sorte de malaria qui règne sur toute la partition ». D'autres, tels Félicien Champsaur ou Raoul d'Harville, y vont de leurs bons mots : « Cinq sens, mais pas d'âme », « personne n'a compris un mot de tout le fatras de notes jetées au hasard dans les 1^{er}, 3^{er} et 4^e actes par M. Camille Saint-Science ».

Ces critiques parfois cruelles, souvent enflammées, s'expliquent aussi par des interférences qui viennent perturber la réception objective de l'ouvrage. D'une part, le 9 janvier de la même année, Paris découvrait la puissante *Symphonie n° 3 avec orgue*, donnée à la Société des concerts du Conservatoire. La réputation du « symphoniste » Saint-Saëns est alors à son sommet, couronnée par ce chef-d'œuvre qui passera à la postérité avec le succès que l'on sait. D'autre part, un courant d'air allemand souffle sur Paris en passant par la Belgique ; le Théâtre de la Monnaie venait de donner *La Walkyrie* en français, le 6 mars 1887, la semaine précédant la création de *Proserpine* (*La Walkyrie* ne sera donnée intégralement à l'Opéra de Paris que le 12 mars 1893). Une aubaine pour les critiques musicaux dont pas un ne manque de comparer les

deux œuvres, qui sur le plan esthétique, qui sur le plan politique, à cette époque où l'on estime que les compositeurs doivent arborer un drapeau.

Charles Gounod prend fait et cause pour Saint-Saëns en lui prodiguant des démonstrations publiques de soutien et d'amitié et en publiant un grand article en première page du quotidien *La France*, le 18 mars 1887, quatre jours après la représentation. Et s'il juge ce soutien nécessaire, c'est aussi qu'il avait pressenti que l'œuvre ne serait pas bien comprise. Les anti-wagnériens voient en *Proserpine* le contrefort d'un rempart à ériger contre l'hégémonie allemande, mais l'affaire n'est pas si simple car le langage musical employé par Saint-Saëns sème encore une fois le doute sur sa « francité ». Il aurait en effet « subi l'influence considérable du maître de Bayreuth » ; pire encore, il appliquerait dans son œuvre ce qu'il renie dans ses écrits.

En 1876, Saint-Saëns était un ardent défenseur de l'œuvre de Wagner ; mais en 1886, à la suite de la parution de son recueil d'articles *Harmonie et Mélodie* – dans la préface duquel il attaquait non pas les principes wagnériens, mais le wagnérisme et ses émules – le musicien dut essuyer de violentes attaques de la presse lors d'une tournée de concerts en Allemagne, campagne qui aboutit au boycott de ses œuvres sur les scènes allemandes. La réception de *Proserpine* va donc se trouver teintée de cet arrière-plan de polémiques, et influencée par les prises de position publiques de son auteur.

Pourtant, d'autres commentateurs, non moins nombreux, louent la maîtrise d'écriture du compositeur, la richesse de son tissu orchestral et la subtilité avec laquelle il accorde les timbres et remplit l'espace sonore, le sentiment des proportions dans les développements et dans la structure ; un orchestre toujours sobre, varié et expressif, sans surcharge et sans passages vides, où les timbres s'opposent et se combinent avec un art infaillible,

dont les sonorités sont toujours en rapport avec la situation. Mais c'est encore un art de « symphoniste ».

Pour couper court aux polémiques, Saint-Saëns se sent obligé de prendre la plume, ce qu'il fait une première fois en publiant une lettre dans *Le Ménestrel* du 17 avril 1887.

Ma théorie, en matière de théâtre, est celle-ci : je crois que le drame s'achemine vers une synthèse de différents styles, le chant, la déclamation, la symphonie réunis dans un équilibre permettant au créateur l'emploi de toutes les ressources de l'art, à l'auditeur la satisfaction de tous ses légitimes appétits. C'est cet équilibre que je cherche, et que d'autres trouveront certainement. Ma nature et ma raison me poussent également à cette recherche, et je ne saurais m'y soustraire. C'est pour cela que je suis renié tantôt par les wagnéristes, qui méprisent le style mélodique et l'art du chant, tantôt par les réactionnaires, qui s'y cramponnent au contraire et considèrent la déclamation et la symphonie comme accessoires.

Cependant, lorsque l'œuvre sera reprise en 1899, le public aura eu dans l'oreille *Lohengrin*, *Samson et Dalila*, *Le Rêve* d'Alfred Bruneau et *La Walkyrie* et le goût ayant évolué, un critique remarque judicieusement que « *Proserpine* serait accueillie aujourd'hui avec faveur, et les passages les plus critiqués en 1887 seraient, avec raison, les plus admirés maintenant ». Mais on lui reprochera alors le « romantisme tardif » du livret, bien passé de mode. En tout cas, comme il le confiera à Jacques Durand en 1910, Saint-Saëns ne s'est jamais expliqué l'insuccès de son ouvrage :

Je me demande d'où vient l'ostracisme dont il est l'objet et ne puis parvenir à le comprendre. Il y a là-dedans, de la passion, de la

grâce, du pittoresque ; et le second acte est un enchantement. C'est de plus un ouvrage littéraire dont le texte n'a rien de commun avec les « paroles » des opéras ordinaires ni avec le charabia des traductions...

Il faut aussi reconnaître que *Proserpine* a particulièrement joué de malchance et que tout au long des représentations, que ce soit en France où à l'étranger, ce ne sont qu'accidents de chanteurs : extinctions de voix, jambes cassées, chute de cheval, chanteurs se brouillant avec les directeurs, ou les quittant pour des contrats plus avantageux, et comme le dit l'auteur lui-même, « la liste est longue des embûches placées sur le chemin de ce malheureux ouvrage », à commencer par l'incendie de la Salle Favart le 25 mai 1887 qui, s'il épargna la partition d'orchestre, réduisit en cendres le matériel, les parties de chœur et les décors, brisant ainsi tout espoir de voir reprendre l'œuvre rapidement après ses premières représentations.



Autre obstacle et non des moindres, *Proserpine* est un rôle lourd, écrit pour une voix grave comme Saint-Saëns les affectionne, un Falcon qui demande les mêmes moyens que la Valentine des *Huguenots*, ce qui n'est pas facile à trouver car l'usage de ce type de voix tombe quelque peu en désuétude à la fin du XIX^e siècle. Comme pour le rôle de Dalila, Saint-Saëns va chercher longtemps la cantatrice qui pourrait incarner son héroïne, celle qui pourrait en effet porter ce rôle noir, très dramatique, ce personnage à la fois immoral et pathétique, cette femme courtisée sans amour, sœur de la Proserpine des enfers (« Toi, loin du jour, moi, loin de l'amour, deuil pareil ! »). La quête est bien difficile.

La reprise de l'ouvrage est envisagée à partir de 1891, mais suspendue au bon vouloir du directeur et à l'apparition d'une grande soliste, et Saint-Saëns partage ses états d'âme avec Louis Gallet et Auguste Durand : « Il ne me restera plus qu'à attendre une Proserpine. Je n'en vois pas en ce moment. M^{me} Caron elle-même me paraît trop maigre, et elle porte des corsets trop fantastiques. Il faudrait le physique d'Adiny avec le talent de M^{me} Caron ». « Ce qu'il faudrait, c'est découvrir une Proserpine. Il faudrait quelque chose d'inédit, du suggestif, avec une voix éclatante et beaucoup de talent. Où trouver cet oiseau rare ? ». « Il faut exiger pour Proserpine la Falcon du Grand Opéra ; c'est un rôle qui demande de grands moyens, qui les exige même. »

Saint-Saëns voudrait y voir Emma Calvé, mais cela n'arrange pas les projets du directeur de l'Opéra-Comique, Albert Carré, et finalement il trouve qu'elle a « trop de gestes », et il a un peu peur « de ses excentricités auxquelles il est impossible de mettre un frein ». « C'est une grande coquette qu'il me faudrait, doublée d'une grande amoureuse tragique. Hélas ! je n'en vois pas ». Le musicien fait alors des concessions et va quelque peu « sopraniser » le rôle, espérant ainsi le voir adopter par d'autres étoiles telles que Marthe Chenal, Marie Delna, Meyrienne Héglon, Georgette Leblanc ou Marie Bréma qui toutes alors pourraient incarner une Proserpine vraisemblable.

Il est convaincu que l'ouvrage est mal compris et qu'une des chances du succès est de le voir imposé par des interprètes, « car le rôle de Proserpine est admirable, on peut s'y déployer comme comédienne et tragédienne, on peut sourire et on peut être terrible, en étalant des costumes variés qui font valoir la beauté de trois manières différentes. Ajoutez à cela que maintenant les sopranis et les contralti peuvent également s'en accommoder ! ».

Lorsque l'ouvrage est brillamment repris, à Alexandrie à la fin de 1902 et au Caire, au début de 1903, Saint-Saëns éprouve une fois de plus le besoin de préciser ses intentions. Il fait publier un opuscule intitulé « Quelques mots sur Proserpine » (Alexandrie, Théâtre Zizinia, 1902, 10 pages) et recommande à Auguste Durand :

Il ne sera pas inutile de le répandre à Paris, quand on y rejouera *Proserpine* ; car après avoir raconté le sujet de la pièce j'ai formulé tout une explication du dessous du sujet et de ce que j'ai voulu faire en écrivant la musique. Comme à Paris on a mis une obstination singulière à ne vouloir y rien comprendre et à demander pourquoi j'avais imaginé de mettre en musique « ce mauvais drame romantique » il ne sera pas mauvais d'éclairer la lanterne.

Dès l'origine, et comme pour *Samson et Dalila* qui a eu bien du mal à atteindre le devant de la scène, Saint-Saëns avait pourtant toujours cru en la postérité de son œuvre et tous les obstacles qui se sont mis en travers de sa route ne le feront pas dévier de sa position : « Je persiste à trouver *Proserpine* excellente. L'avenir me donnera raison. »

PROSERPINE

C. SAINT-SAËNS

ACTE I

LES JARDINS DU PALAIS DE PROSERPINE.

Prélude

And^{te} con moto

A. Durand & Fils Éditeurs D. & F. 4846 Paris, 4, Place de la Madeleine

Première page de la partition d'orchestre de *Proserpine*.
Éditions Durand.
First page of the full score of *Proserpine*.
Éditions Durand.

Regards sur la partition

Gérard Condé

Il serait facile de faire une analyse détaillée de *Proserpine*, de montrer comment, au moyen de *thèmes* multiples, incessamment modifiés et enchevêtrés de mille façons, l'auteur a cherché à rendre les sentiments inexprimés des personnages. L'auteur goûte peu ces sortes de dissections, encore qu'elles soient à la mode ; selon lui, c'est à l'auditeur de faire ce travail, s'il en a le goût, et si l'œuvre lui paraît digne d'être étudiée ; autrement, il lui semble préférable d'écouter naïvement, de se laisser entraîner par le torrent musical comme un batelier se laisse aller au fil de l'eau, sans s'inquiéter de la composition chimique de l'eau qui le porte, des êtres et des choses qu'elle peut renfermer en son sein. De quelle façon qu'elle soit faite, avant tout, la musique doit pouvoir être écoutée musicalement, sans quoi elle ne serait pas de la musique.

(Camille Saint-Saëns, *Quelques mots sur Proserpine*, brochure du Théâtre Zizinia d'Alexandrie, 1902)

Peut-être Saint-Saëns, qui enchevêtre et modifie moins qu'il ne le prétend une douzaine de motifs, visait-il l'étude publiée par Étienne Destranges en 1895 avec l'espoir qu'une justice équitable soit rendue à « cette œuvre, tour à tour charmante et passionnée [...] la mieux venue, après *Samson et Dalila* dans la série des opéras de Saint-Saëns [...] et dont] les passages les plus critiqués en 1887 seraient, avec raison, les plus admirés » (Étienne

Destranges, *Une partition méconnue*, *Proserpine* de Camille Saint-Saëns. *Étude analytique*, 1895).

Avant lui, Gounod avait signalé l'abondance de « détails du plus vif intérêt sous le rapport de l'expression des caractères et de la justesse de l'intention dramatique » en insistant sur ses qualités de symphoniste, qu'une part du public français jugeait incompatibles avec la composition lyrique : « Son intelligence des ressources de l'orchestre lui en suggère, je dirais plus encore, lui en impose l'emploi continu comme relief de coloris ou d'expression dans la peinture des sentiments ou des caractères. Mais s'il suit pas à pas, et avec une scrupuleuse fidélité, les méandres les plus subtils du drame, il le fait avec un souci constant de la valeur propre et intrinsèque de l'idée et de la forme musicale et ne jette pas la musique en pâture au drame : partout et toujours il reste un musicien. » (*La France*, 23 mars 1887.) L'examen cursif des détails les plus significatifs de la partition de *Proserpine* viendra à l'appui de cette synthèse magistrale des éléments fondamentaux qui en assurent la haute valeur.



Premier acte

S'élevant de la fosse, une mélodie errante instaure un climat d'incertitude. Chantée par les cordes à l'unisson, moirée de doublures de bois, elle serpente autour d'un centre fuyant : c'est le motif de *Proserpine* que voudraient résoudre quatre accords larges et cuivrés, dont les chromatismes ne sont pas moins douloureux ; on y a vu *L'aspiration à l'amour*.

♪ Scène I. Parfait contraste au lever du rideau : en contrepoint des propos ironiques de jeunes seigneurs qui s'entretiennent des fantaisies de *Proserpine* (et d'un petit chœur qui leur fait écho), la trame orchestrale

file, piquante et polychrome, un peu canaille ; ton badin, diatonique, mais écriture ferme comme une *Invention* ou un *Prélude* de Bach ; la musique porte les mots qui la fouettent.

❧ Scène II. Entrevue sous ses deux faces, intime et mondaine, sombre et brillante, l'héroïne peut paraître. Un hautbois développe son motif, puis un alto tandis qu'elle soupire « Sabatino n'est pas venu ». Aveugles ou sourds, ses amants ferment la parenthèse et poursuivent dans le ton de la scène précédente. Proserpine ne répond pas, l'orchestre le fait pour elle : large pianissimo, *La Tristesse* (variante de *L'aspiration à l'amour*) habite son silence. Puisque Proserpine ne chante pas l'air attendu (étape nécessaire dans une logique d'opéra), Orlando puis Ercole improvisent une galante sicilienne : flûte et harpe accompagnent le premier, hautbois et violons le second. Insensible à tant de délicatesse – c'est assez souligner son malaise – Proserpine s'en retourne avec son mystère (« Sabatino n'est pas venu ») et ses adorateurs. Si elle ne rend pas plus manifeste l'indifférence de Proserpine, si elle n'est pas perçue comme un point d'attraction au centre des conversations modulantes, la sicilienne restera un hors-d'œuvre.

❧ Scène III. Sabatino et son ami Renzo entrent sur ces entrefaites. L'unité et le ton de cette scène de conversation musicale, un peu tendue malgré la connivence, sont assurés par la récurrence d'un motif arpégé en triolets sur les degrés de l'accord parfait avec la sixte ajoutée (*sol-mi-la/sol-mi-do/sol-do-mi/sol* etc.), motif ardent, juvénile, associé à *Sabatino*. Ce dernier, à bout d'arguments, finira par esquisser un arioso : « Ne crains plus que mon âme change », dont la mélodie restera attachée à *L'Amour conjugal*, mais qui ne convainc pas Renzo malgré l'éclat des *sol* aigus.

❧ Scène IV. Passé l'intense éclair d'émotion (mélodico-harmonique) quand Proserpine aperçoit Sabatino, les formules de politesse (reprises par les instruments) et la *Pavane* archaïsante (flûte, alto, violoncelle,

harpe et orgue, en coulisse) renouent avec le ton d'aimable galanterie de la Sicilienne.

❧ Scène V. Par contraste, *La Tristesse* (aux cordes) de Proserpine restée seule et la sincérité religieuse de son aveu « Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire » (illuminée par 4 violons solistes) prennent un relief très remarquable d'expression.

❧ Scène VI. Point de départ du drame, l'entrevue entre Sabatino et Proserpine pousse l'ambiguïté à l'extrême car si le trompeur doit chanter « avec une affectation d'humilité impertinente », ses accents précieux ne détoneraient pas dans la bouche du Roméo de Gounod. Il semble y avoir du vrai quand il avoue « J'ai souffert maintes fois » et du faux... car les arpèges en triolets de son motif courent ici sur l'échelle fatale de septième diminuée aboutissant au trait de clarinette soulignant « horrible ». L'orchestre, en revanche, en dit bien davantage sur la courtisane dont le motif douloureux passe et repasse ; elle se dévoile presque par la véhémence d'une ligne vocale tendue. Sabatino s'en effraie et, pour faire machine arrière, ne trouve que des formules dont le détachement mène à l'insulte. Quand il retrouve Renzo, la flûte puis la clarinette chantent un motif lumineux dont le sens, dévoilé à l'acte II, est, non sans ironie : *Le Triomphe de la Grâce* (d'Angiola) *sur l'Enfer*...

❧ Scène VII. La conclusion paradoxale de Proserpine « Tu me paieras l'affront que *je* viens de *te* faire ! » ne doit pas être chantée *forte* ; elle mène au coup de cafard (« Il n'a pas compris [...] Si Dieu ne me protège, oui j'ai peur de finir par une lâcheté ») dont la large progression de *L'aspiration à l'amour*, succédant aux trémolos anxiogènes, lui rendra son énergie. « Mais elle s'illusionne en souhaitant l'amour pur ; elle est de la race des grandes amoureuses ; ce qu'il lui faudrait, c'est l'amour-passion que Sabatino serait incapable de lui donner. » (Saint-Saëns, *Quelques mots sur Proserpine*, 1902.)

¶ Scène VIII. Le Ciel lui envoie le misérable qu'elle appelle pour la délivrer de la malédiction de l'argent : Squarocca, surpris en train de la cambrioler à la faveur de la fête (dont les motifs reviennent sans vraie nécessité). Davantage à propos et savoureux, bassons goguenards et clarinettes dans le registre grave dépeignent bien ce vieux larron.

¶ Scène IX. Le ton a viré de bord ; retour à celui du badinage des premières scènes pour l'examen probatoire que Proserpine impose au mendiant. L'humour vif-argent de Saint-Saëns pétillie (harpe, triangle et piccolo) dans la distribution fantasque des répliques d'un scherzo à 6/8 écrit avec la pointe d'une aiguille. On regrettera juste (avec le Monsieur de l'Orchestre du *Figaro*) que, dès la création « Finirez-vous ? Madame ! » ait remplacé le « Vous m'embêtez, madame ! » maintenu dans le livret et la partition.

¶ Scène X. Après cela, le retour des jeunes seigneurs en quête de Proserpine semble d'une gaîté plus recherchée, culminant dans l'ariette cabotine de Squarocca (« Sans être un avare »). L'annonce du mariage de Sabatino, entremêlant railleries et angoisse est traité avec beaucoup d'économie. Le sol s'ouvre sous les pieds de Proserpine (sombre canon aux altos et violons) qui se retourne vers Squarocca : même musique, même jeu qu'à la scène VIII, mais sur un autre mode. L'acte aurait pu finir là si Saint-Saëns n'aimait se colleter avec les conventions : Proserpine lance un appel à l'orgie.

Deuxième acte

Le livret du premier acte suivait, parfois littéralement, la pièce de Vacquerie. Le second est une initiative de Louis Gallet et de Saint-Saëns, ravi d'écrire un prélude idéalement lumineux que Gounod aurait pu signer, où s'insère le subtil *Ave Maria* en coulisses à trois voix et orgue

qui manquerait à tout opéra(-comique) digne de ce nom. Dans le même registre, trois jeunes filles puis trois novices s'adressent en alternance à Angiola, dans la scène I, pour lui prédire ce beau mariage auquel elle avoue ne plus croire ; puis elles mêlent leurs voix. Hors-d'œuvre d'une qualité qui faillit assurer le succès de l'ouvrage tout entier, et qui plante le décor.

¶ Scène II. Une cloche régulière (effet de pédale conclusive) a fait sortir les oiselles sauf Angiola qui accueille Renzo. Ils ne parlent pas de Sabatino dont le motif ardent (arpèges en triolets) passe et repasse aux violons.

¶ Scène III. Présenté un peu vite en héros revenu de l'enfer (dont la flûte rappelle les guirlandes festives, puis célèbre le *Triomphe de la Grâce*) par Renzo – qui se met à distance dans cet acte en usant du *recitativo secco* – Sabatino s'adresse à Angiola en improvisant un sonnet. Gêné par la solennité des alexandrins, Saint-Saëns l'a retailé en décasyllabes. Les foudres de Gallet l'ont fait revenir à l'original pour les deux tercets qui, alourdis, coulent moins bien. L'air n'en est pas moins gracieusement tourné dans sa progression un peu forcée. Angiola y répond timidement. Saint-Saëns l'a voulu ainsi, au risque de forcer le trait : « Le chaste amour de la sainte paraît peu de chose à côté des passions infernales de la courtisane » (*Quelques mots sur Proserpine*, 1902). « Ô joie immense ! » s'écrie Sabatino en contrepoint de *L'Amour conjugal* posé sur des syncopes haletantes (altos et violoncelles), écho possible du dialogue avec Proserpine. Renzo, ému, devient lyrique et donne le départ d'un exquis duo valsant (« Effeuillons en riant ») auquel il se joindra. Les voix se croisent avec grâce mais celle de Sabatino, plus tendue, domine.

¶ Scène IV. Ils se séparent quand des pèlerins envahissent le cloître pour recevoir l'aumône et répondre aux besoins du finale, bissé à la création. « Pur chef-d'œuvre – selon Destranges – le groupement des

voix, l'arrangement des parties, la distinction de l'idée mélodique, la belle sonorité des ensembles, tout concourt à faire de cette dernière scène une des meilleures pages de Camille Saint-Saëns. » La diversité des retours de « Bonnes gens, prenez ce que Dieu vous donne » a été très appréciée. L'épisode d'espionnage de Squarocca se glisse magistralement, en aparté, dans l'ensemble.

Troisième acte

🦋 Scène I. L'édition définitive de la partition révisée ajoute ici une *Tarentelle* et une scène avec chœur. Destranges déplore que la *Tarentelle* « n'offre rien de remarquable ». Saint-Saëns, qui n'en fait pas mention (pas plus que de la nouvelle scène III), savait à quoi s'en tenir : flamboyante et saltatoire, elle permet à l'orchestre de se débrider et offre aux danseurs une note pittoresque. L'accueil que les Gitanos réservent à Squarocca confère une autorité inattendue, mais nécessaire, au personnage dont le motif frémissant reparaît. Le chœur, dans le style de l'opéra-comique 1840, vaut surtout par sa convergence subtile vers la *Tarentelle* qu'il ramène.

🦋 Scène II. L'acte commençait ici à la création et Squarocca était moins dominant ; son poids accentue la faiblesse de Proserpine dont les arpèges de flûte en triolets révèlent la cause sans le nommer : Sabatino. Puis Squarocca en rajoute, vantant « le sourire charmeur » d'Angiola (sur son motif dont les bois font leur miel) et détaillant ses attraits à plaisir. Proserpine s'impatiente (motif pointé des basses) ; la nouvelle version simplifie le protocole du guet-apens.

🦋 Scène III. À la création, Proserpine se désespérait que la révélation des souffrances de l'amour ait fait place à celle de « l'ardente jalousie ». Sur la même musique, elle constate désormais son impuissance à l'emporter

dans le cœur de Sabatino. Puis, la rage qui la menait à invoquer la déesse infernale est remplacée par un émouvant lamento en *si* majeur « Ah ! s'il m'avait aimée ». La progression y gagne et cette humanisation (pour ne pas dire trahison) du personnage qui, perdant toute sa superbe, méritera le « Pauvre femme » du dénouement. Mais, à présent, elle traite encore d'égale à égale avec la Reine des Enfers privée du Soleil comme elle l'est de l'Amour. Cet épisode a inspiré à Saint-Saëns une analyse globale du sens profond de l'ouvrage : « Angiola c'est le jour, et Proserpine, c'est la nuit [...] la nuit plus belle que le jour » et il poursuit, pour distinguer : « *Tristan* c'est la haine du jour et l'amour de la nuit [...] l'amour de la mort qui est la nuit parfaite. Proserpine identifie au contraire la lumière et l'amour. » (*Quelques mots sur Proserpine*, 1902.)

🦋 Scène IV. La couleur orchestrale devient sombre et sourde. Squarocca paraît, fait le point avec Proserpine et entonne une chanson bachique pour attirer les voyageurs. Prétexte d'ivrogne, hors d'œuvre d'opéra-comique ? Non, la chanson figure dans le drame de Vacquerie : les cordes se font guitare, les bois ponctuent en grimaçant et le baryton met en valeur ses qualités de diction et d'invention : la versification cocasse, les syllabes à contretemps, les imitations et les échos lui en donnent l'occasion.

🦋 Scène V. Passé le bref échange de politesses, Squarocca offre ses services et Saint-Saëns a pris l'initiative de le faire reprendre la mélodie de la chanson à boire, suggérant qu'il ment effrontément, comme quelqu'un qui chantonne quand on lui parle. Le ton de la farce se poursuit aux instruments moqueurs tandis qu'Angiola se propose de rester avec Proserpine.

🦋 Scène VI. Sous les prétendues prédictions, l'étrangeté d'un enchaînement harmonique inusité (confié au registre grave des flûtes et clarinettes puis des violons et altos, alternativement) et prolongé par un roulement de timbale impressionne Angiola. Mais, contre toute attente, au fil des

menaces, l'effroi de la jeune fille lui donne des armes contre la courtisane qu'elle fait chanceler en proclamant « Je ne vous crains pas, il m'aime ! ». La réitération de figures rythmiques ou contrapuntiques alimente la tension ; la même économie préside à l'incursion des voix dans le registre supérieur : *la* bémol, *la* naturel, *si* bémol.

❧ Scène VII. Elle est très courte : le temps, pour Proserpine, de confier Angiola évanouie à la garde de Squarocca, et de voler à Florence. L'intervention de Renzo et des soldats se joue en pantomime sur une coda orchestrale animée. À la création, Squarocca, arrêté par des soldats, fanfaronnait encore puis mettait en garde Angiola en dénonçant « La beauté la plus pure et le cœur le plus noir [...] la Proserpine ! » avant de s'échapper. C'était un ajout de Gallet.

Quatrième acte

❧ Entracte. Cette page, plus sûrement conçue pour mettre l'orchestre en valeur que pour assurer l'enchaînement des actes III et IV, a été écartée de la seconde édition au profit de la *Tarentelle* de l'acte précédent. Elle a été rétablie dans le présent enregistrement. C'est un vrai poème symphonique centré sur Proserpine. Il suggère d'abord sa course haletante. Puis les formules répétitives s'apaisent, laissant place à des cellules plus souples où s'impose le motif tourmenté de la courtisane, alternant avec son arioso de l'acte I : « Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire » très finement instrumenté. Enfin, un dessin syncopé, chromatisé, réintroduit la course folle qui conclut triple *forte*. Un parallèle avec l'entracte « La Nuit de Noël » du *Werther* de Massenet s'impose.

❧ Scène I. Contraste absolu, le motif d'Angiola, d'abord aux violoncelles, passe aux violons puis aux bois. Sabatino savoure d'avance son bonheur : *L'Amour conjugal*, soufflent les violoncelles, tandis qu'il s'écrie

« Ô joie, elle sera ma femme » sur le motif d'*Angiola*, point de départ d'un arioso informel. On lui a reproché à tort l'absence de cadre car, bien mené, il culmine avec l'évocation des « voluptés d'autrefois que maintenant je hais » affirmée sur le motif d'entrée de Proserpine à l'acte I. Destranges y voit *La Jalousie*, ce serait plutôt *L'Amour fatal* que Sabatino rejette comme le renard de la fable, les raisins vermeils.

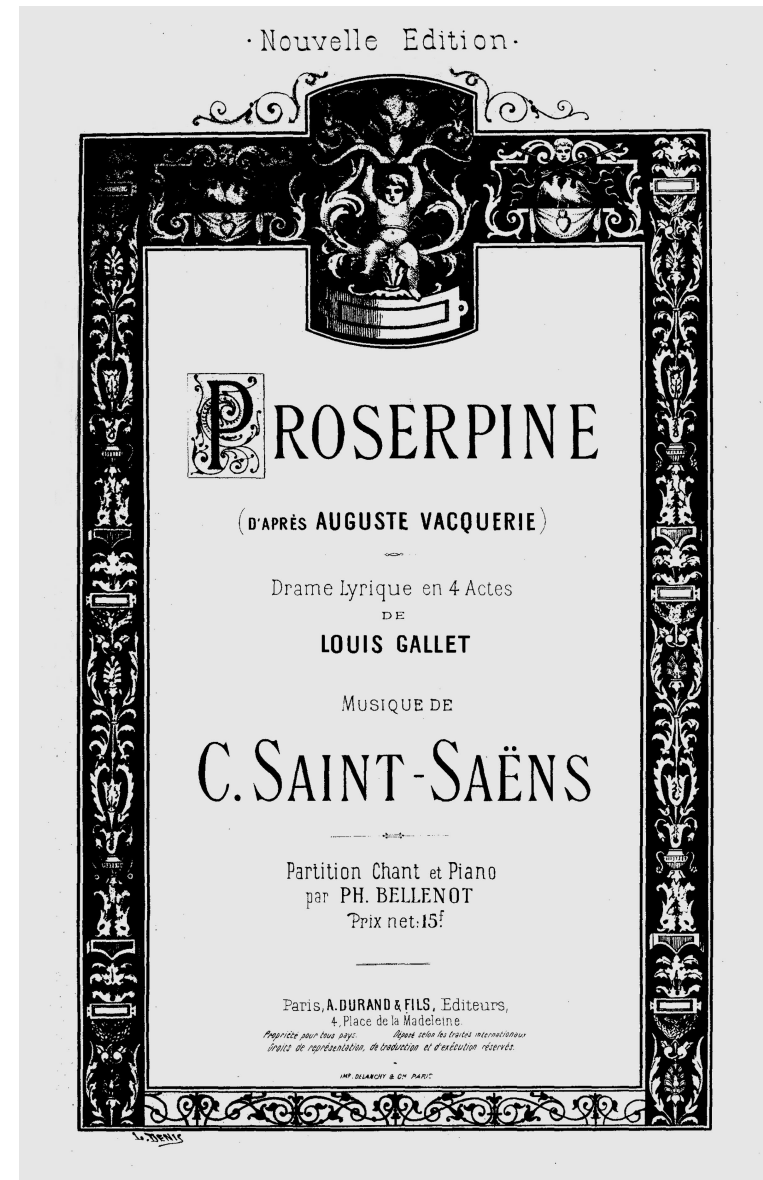
❧ Scène II. Proserpine survient, le violoncelle solo chante son thème douloureux, elle n'a plus qu'à mettre des mots, puis à reprendre, avec d'autres (« J'ai voulu t'arracher »), l'arioso « Amour vrai, source pure » du premier acte. Toute cette scène, la plus saisissante de l'ouvrage (que Saint-Saëns a resserrée, à tort selon Destranges) plaide en faveur de Proserpine dont les débordements, bien ménagés vocalement, ne dépassent guère la ligne supérieure de la portée, favorisant l'articulation verbale. Sabatino n'a d'autre argument que « J'épouse une vierge adorable et céleste ». Aux « rêves fous » de Proserpine il oppose le sien, *L'Amour conjugal* ; c'est du moins l'orchestre qui l'affirme. La proposition de Proserpine d'enterrer sa vie de garçon en passant avec elle la semaine précédant le mariage a disparu. Reste le motif douloureux de *L'Amour repoussé* ; il semblait factice à l'acte I (« J'ai souffert maintes fois vos refus ») mais Proserpine l'a repris ici (« j'ai longtemps résisté, j'ai souffert le martyre ! ») et voici que Sabatino y revient « L'accablement où vous êtes m'accable », référence voulue par Saint-Saëns – car les mots s'y posent plutôt mal – pour suggérer un lien inavoué. Sabatino sorti, *L'Amour fatal* rugit à l'orchestre.

❧ Scène III. Les retrouvailles pâliront à côté. La minauderie « Il me reste deux jours pour dire non ! » quand Sabatino voudrait anticiper. Du moins vont-ils improviser un duo où leurs voix ne tarderont pas à se rejoindre à l'unisson, inconscients des contrepoints que leur glisse Proserpine dont la véhémence croît avec la leur. Le dénouement rapide

a été tristement édulcoré : Proserpine poignardait Angiola avant de recevoir de Sabatino le coup fatal. Elle l'en remerciait, implorait en vain un mot de pitié et, pour l'innocenter prétendait s'être suicidée. Désormais elle ne frappe qu'elle-même et le couple plaint la « pauvre femme »... Reste la puissance pathétique du commentaire orchestral où s'enchaînent les thèmes d'amour. « Effrayant problème, écrit Saint-Saëns. Satan, le révolté, l'éternel maudit, écrase de sa supériorité les anges fidèles ! » (*Quelques mots sur Proserpine*, 1902.)

Frontispice de la deuxième édition du chant-piano de *Proserpine*.
Éditions Durand.

Title page of the second edition of the vocal score of *Proserpine*.
Éditions Durand.



Quelques mots sur *Proserpine*

Camille Saint-Saëns

(Écrits sur la musique et les musiciens, février 1902, p. 568)

Proserpine est une courtisane italienne du ^{xvi}^e siècle, une de ces belles hétaires qui habitaient des palais peuplés de chefs-d'œuvre où elles ressuscitaient le faste des Phrynés et des Aspasia de l'antiquité. Elle s'éprend d'un jeune patricien et cache son amour sous les apparences de la haine ; de celui qu'elle aime, elle ne voudrait pas l'amour banal que lui donnent les autres, mais l'amour vrai, qu'elle n'ose espérer.

Le jeune patricien (Sabatino) qui n'a pas été insensible à la beauté fascinatrice de Proserpine s'est bien vite rebuté devant ses refus et se dispose à épouser la sœur d'un de ses amis (Renzo), une merveille de grâce et de fraîcheur qu'il a rencontrée au bal ; celle-ci (Angiola) vit enfermée dans un cloître mondain, aux habitudes peu sévères, comme il en existait en ce temps-là. L'innocente, qui n'a que son frère pour toute famille, croit qu'il l'a délaisse et l'oublie, alors qu'il s'occupe de la marier à celui qu'elle aime en secret. Mais Renzo, garçon fort original, craint un retour de passion de Sabatino pour la charmeuse Proserpine ; il l'amène, malgré lui, à une fête que donne à tous ses amis la belle courtisane qui depuis quelque temps affecte des allures fort dédaigneuses, ayant même, un mois durant, fermé sa porte à tout visiteur ; il exige que le jeune homme lui fasse une déclaration d'amour, dont il se réserve

d'observer et de juger les résultats. Sabatino obéit de mauvaise grâce, le ton léger et impertinent de ses propos blesse au vif la femme amoureuse ; elle le chasse, et Renzo tout à fait rassuré emmène son futur beau-frère.

Restée seule, Proserpine désespérée, affolée, exprime son dégoût de la situation qu'elle s'est faite, de l'amour vénal auquel elle se voit condamnée. « Je suis riche », lui a dit Sabatino. « Riche ! qu'il passe un pauvre, et, s'il veut, je me livre ! un mendiant ! » au même instant, les domestiques amènent, les mains liées, un bandit fameux (Squarocca), pris au moment où il cherchait à profiter du tumulte de la fête pour voler des bijoux dans les appartements privés du palais. Elle le délivre, lui demande son bras, et le conduit, tout en haillons, au milieu de ses invités stupéfaits. « La richesse n'est rien pour nous autres », leur dit-elle : « vous vouliez du nouveau, messeigneurs, en voici ! ». Le bandit paie d'audace : il étale ses loques ; s'il est vêtu ainsi, c'est par goût pour la couleur et le pittoresque. Au cours d'une conversation, elle apprend que Sabatino est sur le point d'épouser la sœur de Renzo, Angiola. Cette révélation met le comble à sa fureur, en lui montrant avec quelle légèreté, quel dédain le jeune homme l'a traitée ; dès lors elle rêve la vengeance, et en quelques mots brefs s'attire la complicité de Squarocca, que le hasard a mis dans sa main. Puis, dans une invocation brillante au plaisir, elle convie ses hôtes au souper qui les attend.



Au second acte nous sommes au couvent où la douce Angiola, se croyant abandonnée – ou peu s'en faut – par son frère, se plaint à ses compagnes qui cherchent à la rassurer et lui prédisent un heureux avenir. Survient Renzo accompagné de Sabatino ; celui-ci est admis à plaider une cause

gagnée d'avance ; le frère, attendri, unit les deux amants et forme des projets de départ et de réunion générale chez Sabatino trois jours après. Une cloche tinte, c'est l'annonce de l'ouverture des grilles et de l'admission des nombreux pèlerins et mendiants, qui chaque jour viennent recevoir l'aumône que distribuent les novices et les pensionnaires. Parmi eux s'est glissé Squarocca, venu pour espionner ceux à qui sa terrible maîtresse a voué une haine mortelle. L'œil au guet, l'oreille tendue, il est bientôt au courant de tout.



Troisième acte. Une forêt à l'entrée de la nuit. Un campement de bandits dans une gorge sauvage. Squarocca paraît, joyeusement accueilli par ses camarades qui le croyaient pendu. Il les met en deux mots au courant de la situation et leur demande leur concours pour prendre au piège Renzo et Angiola, forcés de traverser ces dangereux parages. Enchantés de lui venir en aide, les bandits se dispersent dans la forêt.

Proserpine, vêtue en bohémienne, sort d'une cabane où elle s'était cachée. Squarocca lui rend compte de son voyage, de la beauté d'Angiola dont elle s'irrite, de ses sinistres projets. Le cocher est un de ses amis ; il versera la voiture près de là, dans un fossé ; les voyageurs seront attirés vers la cabane et pendant que Renzo et lui s'occuperont à réparer le carrosse, elle fera de la jeune fille ce qu'elle voudra.

Tout s'accomplit selon ce programme. Restée seule avec Angiola, Proserpine sous prétexte de lui dire la bonne aventure cherche à la terrifier et à lui faire jurer qu'elle n'épousera pas Sabatino ; mais la jeune fille d'abord effrayée, se ressaisit et lui tient tête. Survient Squarocca, annonçant que Renzo est au pouvoir des brigands. Angiola s'évanouit, mais on entend des coups de feu, des soldats qui battaient la forêt ont

mis les brigands en fuite ; Renzo délivré vient au secours de sa sœur ; on arrête Squarocca, et Proserpine s'échappe à travers les broussailles en s'écriant : « Je veux le revoir avant elle ! »



Dernier acte. Sabatino, seul dans son palais, attend sa fiancée. C'est Proserpine qui paraît. Elle tombe à genoux en lui disant « Je t'aimais ». Stupéfaction douloureuse du jeune homme, comprenant du coup la cruauté de sa conduite passée. Proserpine supplie, s'humilie, offre d'être sa servante, de vivre à ses pieds ; repoussée, elle menace. On entend le roulement d'une voiture ; Sabatino pousse vivement Proserpine dans un passage dérobé en la suppliant de partir et s'élance au-devant d'Angiola. Proserpine reparait brusquement, furieuse, traverse le salon et va se cacher dans un petit réduit d'où elle pourra tout voir et tout entendre. Sabatino et Angiola surviennent enlacés. Pendant que Renzo règle les détails du voyage avec le voiturier qui les a conduits, les soldats qui les ont escortés, eux, seuls pour la première fois, murmurent des paroles d'amour, tandis qu'au fond Proserpine exhale sa rage en de brèves imprécations. « Tu la hais donc ! pitié pour elle ! » dit-elle en allusion à la colère que leurs chuchotements passionnés font bouillonner dans son cœur, que cette colère amasse sur leur tête. Enfin, n'y tenant plus, elle bondit, et va poignarder Angiola quand Sabatino l'arrête et la fait reculer au moment même où Renzo paraît à l'entrée de la salle. Alors, devant l'impossibilité de mettre obstacle à cet amour, elle se sacrifie, se tue et meurt en disant aux deux amants : « Soyez heureux !... »



Voilà, à peu de chose près, ce qui constitue l'action extérieure de l'œuvre. Voyons maintenant l'action intérieure, ce par quoi l'œuvre littéraire a pu devenir un drame musical, la musique ayant le don merveilleux d'éclairer les dessous du drame, d'exprimer les sous-entendus, les délicatesses et les profondeurs de sentiments inaccessibles à la parole.

À la surface, nous trouvons dès l'abord une idée, celle d'où est sortie la pièce entièrement différente d'Alfred de Musset dont elle forme le titre : *On ne badine pas avec l'amour*. Deux jeunes gens se jouent du cœur d'une femme, et cette femme en meurt.

Creusons maintenant. Angiola, c'est le jour, et Proserpine, c'est la nuit. Angiola est l'innocence, la candeur, l'amour pur et virginal ; Proserpine est une damnée, le véritable amour est pour elle un fruit défendu ; dès qu'elle y touche, c'est une torture ; mais elle s'attache à cette torture et meurt plutôt que d'y renoncer. Et il arrive cette chose inattendue et terrible : le chaste amour de la sainte paraît peu de chose à côté des passions infernales de la courtisane. Effrayant problème ! Satan, le révolté, l'éternel maudit, écrase de sa supériorité les anges fidèles ! Voici une créature innocente, douce, utile et inoffensive, la brebis ; et en voici une autre, nuisible et cruelle, la tigresse. Où est l'élégance, où est la beauté ? Où la noblesse des formes et du regard ? C'est la bête sanguinaire qui est admirable, le doux être n'est que joli et sympathique.

L'auteur de la musique de *Proserpine* a traité un sujet analogue dans une poésie, *Adam et Ève*, où l'on voit le couple primordial, chassé du paradis, consolé par la plénitude de l'amour que le crime seul a pu lui révéler.

Car l'amour, engendrant volupté et tortures,
N'était pas dans l'Éden, aux vertus condamné ;

Il fallait, pour qu'il fût connu des créatures,
Que le crime fût né.

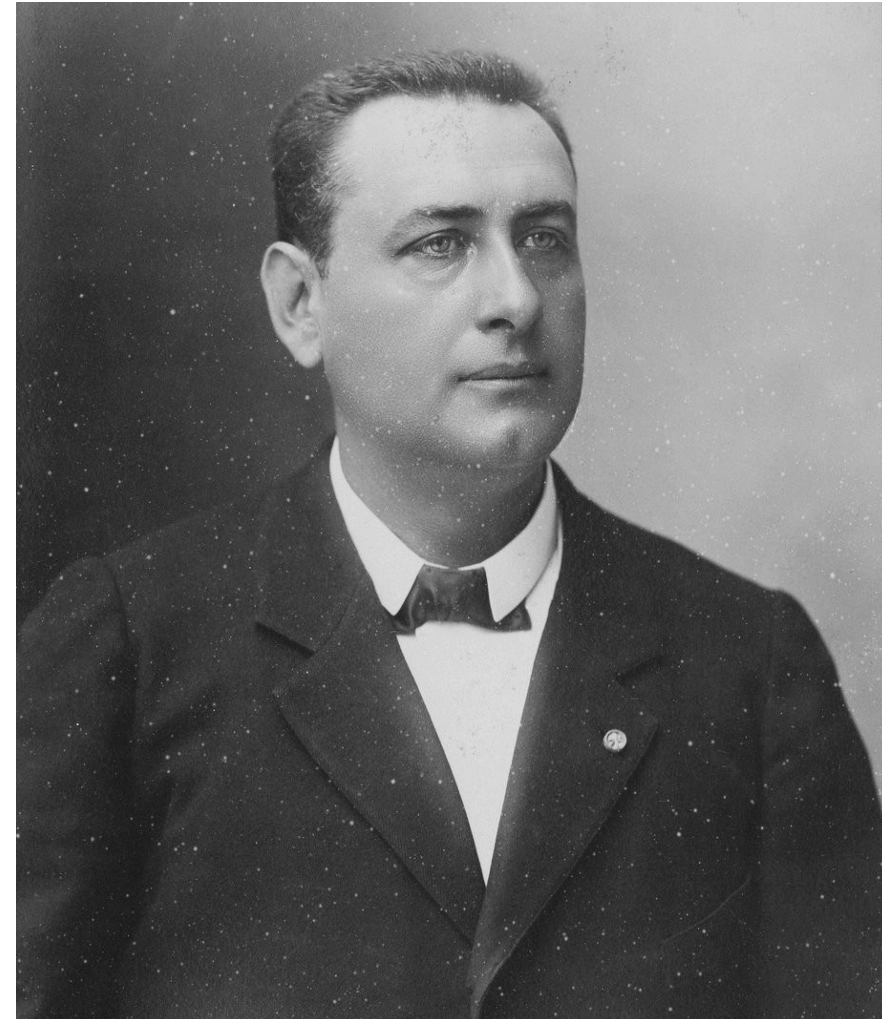
Nous aimerions mieux, peut-être, qu'il en fût autrement ; mais nous n'y pouvons rien. Ôtez du monde, par la pensée, la volupté, le luxe, les divertissements coûteux, « la bonne chère, les chevaux, les palais », comme dit Proserpine, en un mot tout ce qui est contraire aux vertus chrétiennes ; n'y laissez que celles-ci, l'humilité, la pauvreté, la charité, le renoncement ; et voyez ce que serait la civilisation.

Faut-il donc aimer le mal et haïr le bien, glorifier le crime et mépriser la vertu ? Non certes ; mais il est permis de se pencher sur ces abîmes, de cueillir sur le bord quelques fleurs vénéneuses et d'en respirer le parfum ; il est permis de contempler de près, les cheveux hérissés de terreur, ces redoutables questions, d'en tirer les éléments du drame et des arabesques de l'art auxquelles par leur intensité et leur complexité, elles semblent se prêter naturellement. Comme il est dit plus haut, Proserpine, c'est la nuit, la nuit plus belle que le jour ; cette idée met un lien entre la genèse de *Proserpine* et celle de *Tristan*, mais là s'arrête l'analogie ; ce qui ressort du drame de Tristan, c'est la haine du jour et l'amour de la nuit, et, en dernière analyse, l'amour de la mort qui est la nuit parfaite. Proserpine identifie, au contraire, la lumière et l'amour dans son invocation désespérée à son infernale patronne, la Proserpine de l'Érèbe :

Nous sommes, ô ma sœur, deux reines sans soleil :
Toi, loin du jour, moi, loin de l'amour, deuil pareil !

Mais elle s'illusionne en souhaitant l'amour pur ; elle est de la race des grandes amoureuses ; ce qu'il lui faudrait, c'est l'amour passion que Sabatino serait incapable de lui donner.

Il serait facile de faire une analyse détaillée de la musique de *Proserpine*, de montrer comment, au moyen de « thèmes » multiples, incessamment modifiés et enchevêtrés de mille façons, l'auteur a cherché à rendre les sentiments inexprimés des personnages. L'auteur goûte peu ces sortes de dissections, encore qu'elles soient fort à la mode. Selon lui, c'est à l'auditeur qu'il appartient de faire ce travail, s'il en a le goût, et si l'œuvre lui paraît digne d'être étudiée ; autrement, il lui semble préférable d'écouter naïvement, de se laisser entraîner par le torrent musical comme un batelier se laisse aller au fil de l'eau, sans s'inquiéter de la composition chimique de l'eau qui le porte, des êtres et des choses qu'elle peut renfermer dans son sein. De quelle façon qu'elle soit faite, avant tout, la musique doit pouvoir être écoutée musicalement, sans quoi elle ne serait plus de la musique.



Le baryton Taskin, créateur du rôle de Squarocca.
Bibliothèque nationale de France.
The baritone Taskin, creator of the role of Squarocca.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Proserpine, déesse de l'enfer

Hugh J. Macdonald

Le personnage de Proserpine appartient à cette grande lignée des femmes puissantes et condamnées sans qui l'opéra romantique serait un divertissement bien terne. Certaines de ces héroïnes trouvent la mort avec leurs amants, ayant transgressé une norme sociale ou une injonction politique (Norma, Juliette, Aida) ; d'autres sont poussées au suicide après avoir été abandonnées par celui qu'elles aiment (Didon, Sélica, Butterfly, Katerina Ismailova) ou après avoir commis l'adultère (Katya Kabanova) ; certaines sont assassinées (Nedda) ; d'autres tuées par des amants éconduits (Carmen) ; d'autres, enfin, meurent innocentes (Gilda, Desdémone).

Proserpine se suicide parce qu'elle est repoussée par l'homme qu'elle aime, Sabatino. Ses actes et ses motifs sont variables selon les versions de l'opéra, et bien que Louis Gallet ait travaillé sur le livret confié à Saint-Saëns avec la coopération d'Auguste Vacquerie – l'auteur de la pièce d'origine servant de base au livret – un éclairage différent sur certains aspects de l'histoire et la modification de plusieurs détails font de Proserpine l'une des personnalités les plus complexes de l'opéra français de l'époque.

Il n'est pas étonnant que Vacquerie, en tant que disciple et ami d'Hugo et de Dumas, ait imaginé un drame plein d'action et d'emphase émotionnelle. Si la pièce avait été écrite pour la scène, il aurait prêté le

flanc à la censure en dépeignant Proserpine comme une femme aux mœurs des plus dissolues. On appelait ces femmes des « horizontales ». Renzo, lui, appelle Proserpine : « cette universelle ». Avant même qu'elle n'apparaisse, il la décrit :

Elle prend ses amants au hasard dans le tas.
Comte au palais de marbre ou pêcheur de lagunes,
Tous se valent pour elle. Une chose lui plaît –
C'est de dire au marquis : J'aime autant ton valet !
Oui, tous, jeune ou vieux, laid ou beau,
Sont égaux dans son lit comme dans le tombeau.

Les mœurs de Sabatino n'ont rien de très pur non plus, mais avant de l'autoriser à épouser sa sœur, Angiola – dont Sabatino est amoureux –, Renzo exige qu'il conquière Proserpine. C'est la seule femme qu'il n'a pas réussi à posséder. Renzo lui impose cette condition invraisemblable car, selon lui, seul un amant « saturé de désordre et de débauche outré » saurait être digne de la virginale Angiola, encore au couvent.

Lorsque Sabatino fait face à Proserpine dans la scène II de la pièce, il lui demande si elle pourra jamais l'aimer.

« Aimer ! » s'exclame-t-elle.
« Jamais ? »
« Félicitez-vous-en ! »
« Tiens ! pourquoi ? »
« Si j'aimais !... »

Elle affirme avoir tout ce qu'elle désire. « Je n'aime pas. [...] Si j'aimais quelqu'un, tenez, je le tuerais ! »

La Proserpine de Vacquerie s'est protégée des dangers de l'amour en acquérant palais, tableaux et jardins qui l'entourent et en choisissant ses amants au hasard. Nous n'apprendrons que plus tard qu'elle est amoureuse de Sabatino depuis un certain temps, mais n'a pas pu le lui avouer par manque de confiance. Elle craint que Sabatino ne soit aussi volage que les autres, et a préféré un mode de défense inattaquable par lui. Elle a d'ailleurs raison d'être méfiante car, même si elle ne le sait pas, il lui fait la cour uniquement pour respecter les conditions posées par Renzo. Il lui suffit de la séduire pour prouver qu'il est digne de se marier.

Insultée lorsque Sabatino affirme avoir les moyens de l'acheter (insinuant que seul l'argent l'intéresse), Proserpine conspire à son malheur en s'immisçant dans son projet de mariage. Sa motivation la plus puissante est désormais la jalousie, dirigée contre Angiola, l'innocente future épouse de Sabatino. C'est au moment où ce sentiment de haine atteint son paroxysme qu'elle invoque Proserpine, reine mythique des enfers :

Ô Déesse à qui mon nom me mêle,
Ma sombre royauté de la tienne est jumelle ;
Nous sommes, ô ma sœur, deux reines sans soleil !
Toi loin du jour, moi loin de l'amour, deuil pareil.

Elle capture et intimide Angiola de façon impitoyable, puis, durant la dernière scène de l'opéra, elle avoue à Sabatino qu'elle l'aime et le supplie de changer d'avis. Sa jalousie devient meurtrière lorsqu'elle surprend une conversation entre Angiola et Sabatino. Sortant de sa cachette, elle poignarde Angiola et est immédiatement tuée par Sabatino, qui s'est saisi de l'arme. Sa réplique finale sera : « C'est moi qui l'ai tuée – et qui me suis tuée », levant l'accusation de meurtre qui pourrait planer sur le jeune homme.

La pièce ne dit pas clairement pourquoi Renzo permet à Sabatino d'épouser Angiola bien que ses tentatives de séduire Proserpine aient échoué. Sabatino ne cherche pas à convaincre Renzo du contraire. Dans l'opéra, en revanche, le problème se pose moins étant donné que le livret de Gallet efface une grande partie du langage très libre de Vacquerie dans sa description du mode de vie de Proserpine. La condition posée par Renzo au début de l'opéra est donc grandement adoucie, peut-être pour s'accorder aux traditions de l'Opéra-Comique. Plutôt que d'insister sur la séduction, Renzo demande à Sabatino de faire la cour à Proserpine et de se voir éconduit. Renzo pense qu'il est peu susceptible d'être repoussé, d'où cette mise à l'épreuve. Sabatino doit prouver que sa débauche appartient au passé, avant d'être autorisé à épouser Angiola. Dans l'opéra, Proserpine repousse effectivement les avances de Sabatino. Celui-ci peut donc dire à Renzo : « J'ai fait selon tes vœux » et épouser Angiola.



La conduite de Proserpine ne peut se comprendre que si l'on sait qu'elle aime Sabatino et l'a peut-être toujours aimé. Elle ne lui a pas déclaré sa flamme, mais sachant qu'il est un roué – comme tous les hommes de son âge et de sa classe –, elle suppose que, si elle l'accepte comme amant, il l'abandonnera peu de temps après. Lorsqu'elle lui dit, dans la pièce comme dans l'opéra :

« Aimez-moi » dites-vous ? – Vous le dites bien haut !
Prenez garde qu'un jour, je ne vous prenne au mot.

il ne s'agit pas pour elle de menacer de traiter son amour avec dédain, comme Carmen ; bien au contraire. Si Sabatino l'aimait, elle lui répondrait

par une passion dévorante et démentirait ainsi sa réputation de désinvolture. Tandis que, dans la pièce, l'amour profond que Proserpine éprouve pour Sabatino n'est pas même suggéré avant sa confrontation finale avec lui, Gallet a eu la bonne idée de donner plusieurs indices antérieurs de ses sentiments réels, que toute chanteuse et tout metteur en scène auraient tort de ne pas mettre en exergue. Étonnamment, son amour n'est pas révélé lors de ses deux solos à l'acte I, mais alors qu'elle est entourée de ses amis. Dans la première scène, ils se demandent pourquoi personne ne l'a vue depuis un mois et s'amuse de l'idée qu'elle puisse être amoureuse, ce qui est bien sûr le cas. Dans la deuxième scène, ses seuls mots sont : « Sabatino n'est pas venu », répété mélancoliquement deux fois, tandis qu'elle ignore ses invités, et dans la scène VI, elle ne peut réprimer un « Lui ! Lui ! » fougueux lorsqu'il paraît, après quoi elle « affecte tout à coup un ton glacial ». Une mise en scène efficace doit mettre ces moments en évidence. Dans le cas contraire, le comportement de Proserpine dans les deux derniers actes serait incompréhensible.

Au fil de l'opéra, on découvre que l'héroïne a un cœur, mais un cœur blessé. Ses deux solos de l'acte I, qui auraient pu être l'occasion de lui faire avouer ses sentiments, sont remplis de frustration et de colère réprimées plutôt que d'amour refoulé. Dans le premier des deux, au lieu d'un grand air de bravoure, Saint-Saëns compose pour Proserpine un petit arioso doté d'une ligne mélodique simple, soutenue par des harmonies chromatiques avec une touche occasionnelle de tons entiers, entièrement joués (à l'exception d'un unique accord des vents) par un quatuor de violons divisés, auxquels s'ajoute sporadiquement un violoncelle solo.

Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire,
Ne t'offriras-tu pas à mes lèvres en feu

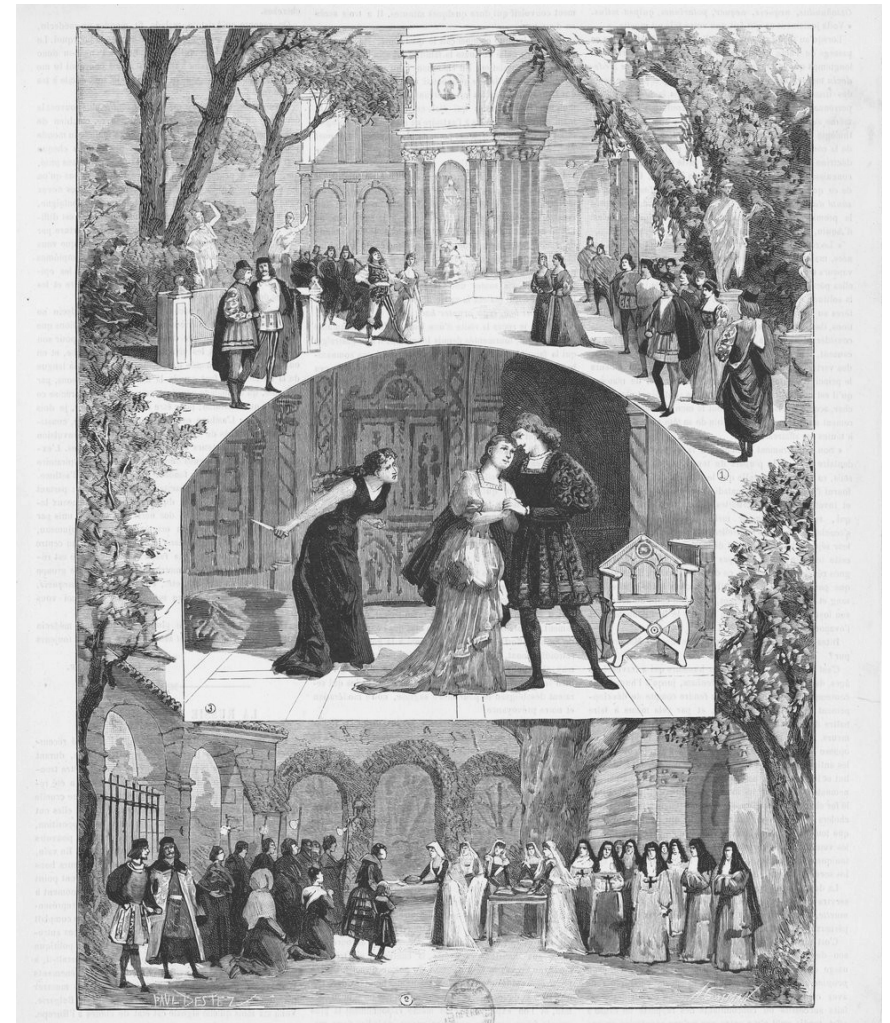
Rêves délicieux restés dans ma mémoire
Espoirs d'un jour, faut-il vous dire adieu !

Mais Proserpine est plus qu'une femme à la recherche d'un amour inaccessible. Elle ne profite pas de cette occasion pour expliquer son attitude désinvolté, et rien n'indique que Sabatino ait jamais fait mine de lui offrir l'amour qu'elle brûle de partager. Rien n'annonce non plus la pulsion meurtrière qui se saisira d'elle plus tard. Gallet et Saint-Saëns ont peut-être manqué une occasion d'explorer la complexité de l'âme sombre de Proserpine en préférant lui faire affronter Sabatino immédiatement.

Celui-ci l'insulte en lui proposant de l'argent, même si elle vient de lui expliquer que le commerce d'une courtisane repose sur l'échange de faveurs sexuelles contre le luxe et la richesse. Est-il censé lire son indignation comme un indice qu'il ne doit pas se considérer comme un « client » ? Si cette nuance subtile échappe à Sabatino, elle échappe également au spectateur, qui reste dubitatif quant aux raisons pour lesquelles Proserpine le repousse (si, comme tout le monde le laisse entendre, elle n'a jamais repoussé personne d'autre). Au dernier acte, elle explique à Sabatino qu'elle lui aurait cédé seulement s'il avait pu lui offrir un amour sincère en retour. Elle a raison de penser qu'il cherchait seulement à la conquérir.

Les révisions apportées à l'opéra concernent surtout l'acte III, bien qu'il y ait aussi quelques modifications dans l'acte IV. Le changement principal touche à la mort de Proserpine. Lorsqu'elle tente de poignarder Angiola, Sabatino intervient pour l'en empêcher. Elle retourne alors le couteau contre elle-même, et ses derniers mots sont : « Soyez heureux ! » Cette fin est plus satisfaisante puisque la mort d'Angiola est injustifiée. Il eût été plus logique que Sabatino soit visé. Par ailleurs, le fait que Proserpine se suicide apporte une sorte de justice par rapport au simple fait qu'elle ait voulu tuer Angiola. Le personnage se transforme au cours

de la pièce et de l'opéra, d'abord courtisane amoral puis amoureuse jalouse, progrès que Gallet a dramatisé avec plus de succès que Vacquerie. Au fil des événements, on apprend que Proserpine, présentée au départ comme une courtisane typique, est capable de véritable passion et dès lors également de véritable méchanceté.



Scènes de *Proserpine* par Destez et Gusman.
Bibliothèque nationale de France.

Scenes from *Proserpine* by Destez and Gusman.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Synopsis

ACTE I

En Italie, au XVI^e siècle. La courtisane Proserpine rouvre, pour une fête, la porte de son palais close depuis un mois. Ses amants passés ou futurs s'interrogent. Elle paraît et les repousse en soupirant « Sabatino n'est pas venu ». Ils lui chantent un madrigal, en vain ; elle se retire. L'instant d'après, Sabatino passe le seuil avec son ami Renzo dont il doit épouser la sœur, Angiola, à une condition : qu'il se débarrasse, en l'assouvissant, de son goût marqué pour Proserpine qui ne lui a jamais accordé ses faveurs. En effet, de retour, celle-ci accueille Renzo et semble ignorer Sabatino qui, profitant d'un tête à tête, sollicite la grâce de devenir son amant. Proserpine qui l'aime en secret, lui répond qu'il a de la chance qu'elle ne soit qu'une courtisane car si elle donnait son âme au lieu de vendre son corps, elle ne répondrait plus d'elle. Effrayé, Sabatino affecte de n'attendre qu'une relation vénale. Elle refuse. Il insiste : « Je suis riche. » Elle le chasse et, désespérée, rêve de s'offrir à un pauvre. Justement un gueux confirmé, Squarocca vient d'être pris en train de voler ses bijoux ; après lui avoir donné à choisir entre la prison et son palais, elle l'entraîne avec elle à la fête. Quand elle apprend le prochain mariage de Sabatino, elle s'assure du dévouement de Squarocca, et sonne le début de l'orgie.

ACTE II

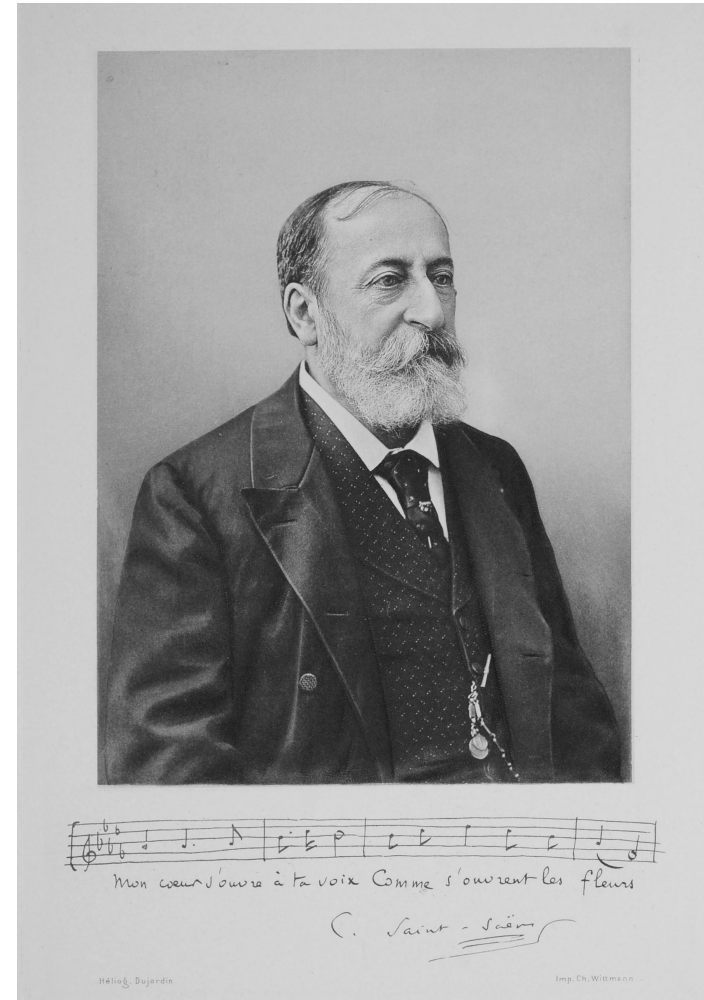
Au couvent de Turin où elle est enfermée, Angiola ne croit guère à l'avenir radieux que lui chantent ses compagnes. On introduit son frère, Renzo, accompagné, lui dit-il, d'un pécheur qui vient par sa grâce de triompher de l'enfer : Sabatino. Le jeune homme, ému, improvise une déclaration ; elle y répond en peu de mots puis ils chantent leur bonheur en échangeant les anneaux ; Renzo, attendri, se joint à eux. L'entretien est rompu par l'irruption d'une foule de pèlerins. Caché parmi eux, Squarocca observe et tremble pour ce qu'il dira à Proserpine : Angiola est si belle qu'elle pourrait en mourir de jalousie.

ACTE III

Dans la montagne, des gitans dansent la tarentelle. Proserpine, déguisée en bohémienne, attend Squarocca qui vient lui faire son rapport. Elle enrage mais ils sont là pour s'emparer de Renzo et Angiola qu'une rupture de traits des chevaux bien préparée forcera à interrompre leur voyage en ce lieu. Connaissant désormais les affres de la jalousie après ceux de l'amour impossible, Proserpine invoque la déesse dont elle porte le nom, privée de la lumière du soleil comme elle l'est de l'amour pur. Puis Squarocca entonne une chanson d'ivrogne pour attirer les voyageurs cherchant un refuge dans la nuit. Il les accueille bientôt et, entraînant Renzo au dehors, sous prétexte de réparer la voiture, le ligote à un arbre tandis qu'Angiola, restée avec Proserpine, se fait dire la bonne aventure. Les menaces qu'elle entend si elle ne rompt pas avec son fiancé se font si pressantes que, décelant l'imposture, elle tente de fuir. Squarocca l'en empêche et Proserpine disparaît tandis que Renzo qui a rompu ses liens, survient et délivre Angiola.

ACTE IV

Dans son salon, Sabatino savoure d'avance un mariage qui le délivrera des turpitudes de son passé libertin. Proserpine vient le surprendre lui avouant qu'elle l'aime sincèrement depuis toujours ; elle se jette à ses pieds... Rien n'y fait et il la prie de se retirer quand il entend le bruit de la voiture d'Angiola. Proserpine reste cachée pour observer les effusions des amants. N'y tenant plus elle surgit, pointant sur Angiola une arme que Sabatino détourne de justesse. Proserpine, désespérée, se frappe elle-même, s'attirant enfin la compassion du couple à qui elle souhaite de vivre heureux.



Carte compliment avec incipit musical de *Samson et Dalila*.
Collection particulière.

Compliments card with quotation from *Samson et Dalila*.
Private collection.

From genesis to reception

Marie-Gabrielle Soret

Having read and been impressed by *Proserpine*, an early play in verse by the poet and dramatist Auguste Vacquerie (1819-95), written in 1838 and published in 1872 in his collection *Mes premières années de Paris*, Camille Saint-Saëns thought of setting it to music in the form of an ‘Italian opera’, as the locale and plot suggested. In July 1880 he was in England negotiating with the impresario Carl Rosa, who wanted to commission a work from him. Saint-Saëns had him read the play, but Rosa thought it ‘too marked’ in character, and the project came to nothing. The composer nevertheless persisted with his idea and – not without difficulty – obtained Vacquerie’s assent to working up the project of a libretto in Italian. But it was when the two men met at a dinner at Victor Hugo’s house in 1883 that – the idea of an adaptation of the work for the Théâtre-Italien having finally been abandoned – Saint-Saëns persuaded Vacquerie to agree to having his play reworked and convinced him that the librettist Louis Gallet was the ideal collaborator for such a transformation.

Proserpine, composed in 1886 and 1887, is thus a further fruit of the friendship between Saint-Saëns and Gallet. After *La Princesse jaune* in 1872 and *Étienne Marcel* in 1877, this was their third work together.

‘Two young people toy with a woman’s heart, and the woman dies of it’ was how Saint-Saëns summed up the plot. In mid-February 1885, Louis Gallet arranged for the director of the Opéra-Comique, Léon

Carvalho, to read the text; he expressed an interest and reserved the piece in advance. But it was not until early in 1886 that Gallet began to versify the libretto. In the middle of May, he announced to the composer:

Dear Friend, I have conceived and executed the first act of *Proserpine*, adopting the special poetics we agreed on in principle, that is to say, forgetting as far as possible that I was working for a musician. It is highly diverting; it enables one to retain large blocks of the original text. And the truly dramatic music loses nothing by it, quite the contrary!

The first act was completed, versified and approved by Vacquerie. Saint-Saëns then travelled to Florence in the month of July in order to immerse himself in the context of the story and the characters. Enraptured by the subject, he was already imagining sets with marble porticos and staircases and ‘four or five pretty dancers, magnificently costumed in the style of Veronese, who will strike elegant attitudes and chat with the young people’.

He then retired to Berne and later Chaville, where he wrote the music between mid-July and 28 September, and orchestrated the score from November 1886 to January 1887, all the while keeping up an intensive correspondence with Gallet to inform him of progress on the work and request modifications to the text.

Despite a number of interruptions for concert tours, Saint-Saëns was carried along by the subject, and the composition advanced very swiftly and in the atmosphere of hearty camaraderie that had always coloured his relations with Gallet: ‘You have no idea what a joy it is to work between you and Vacquerie; you are two wings – what a pity that between those two wings there is only a gosling!’

As early as the beginning of September 1886, Vacquerie and Carvalho wanted to hear the music. The reaction at the Opéra-Comique was enthusiastic, and everyone was convinced in advance that this new *drame lyrique* in four acts, each of them different in character, would be a masterpiece.



Saint-Saëns and Gallet substantially revised the dramatic sequence of Vacquerie's play. The latter's first scene took place in the street and began abruptly with dialogue between Sabatino and Renzo on the subject of Angiola, Renzo's sister, followed by a passage in which Renzo puts Sabatino to the test by telling him to seduce Proserpine. Saint-Saëns, by contrast, transposes the scene to the gardens of Proserpine's palazzo, 'a poetic reproduction of a court of love' where young lords and ladies stroll as they discuss the courtesan's charms. Thus Proserpine's entrance is 'prepared' according to the standard conventions of opera.

The second act, which takes place in the convent where Angiola is cloistered, does not appear in Vacquerie's play. This was an invention of Louis Gallet, and was paradoxically the act that was found most pleasing.

But the principal modification concerns the work's dénouement. In Vacquerie's play, Proserpine kills Angiola and Sabatino kills Proserpine: that made two murderers and two corpses, something rather unseemly on the stage of the Opéra-Comique. In the first version of the libretto (1887), Proserpine stabs Angiola and Sabatino kills Proserpine, but it is possible to read the action as implying that Angiola, though gravely wounded, will finally survive. Louis Gallet was still uncomfortable with this ending and wanted to spell it out more clearly, as he told the composer:

And then I regret that there isn't a word to inform the audience that Angiola *is not done for*, a 'You will live!' or something of that kind, banal if you like, but very useful for sending the public home joyful at heart after this terrifying butchery.

In the second version (1899), Gallet watered down the action to make it more acceptable: Proserpine tries to kill Angiola, but Sabatino wards off the blow; she then turns the stiletto on herself and commits suicide. Hence there is only one dead body and no murderer on the stage. The transformation of this conclusion in order to 'tone Proserpine down', was the subject of animated discussions between composer, librettist and playwright, and it was finally Auguste Vacquerie who had the idea of her suicide.



Right from the start, Saint-Saëns had a very precise conception of the character of Proserpine, 'a strange and mysterious woman', but one who must not appear too repellent or enigmatic – something Vacquerie was already afraid of when he thought up the play. And yet, after Carmen and Violetta (in *La traviata*), here was a courtesan on the stage of the Salle Favart once again; and this was a high-powered member of the species, an 'universelle', as the libretto specifies (that is, one who will sleep with anybody), yet who needed to be instilled with sentiments that would touch the spectator.

All the tension of the libretto lies in the contrast and the ambiguity of these two female roles: the radiance, the candour and the purity, but perhaps also the insignificance of Angiola are set against the passion, the darkness, the incandescence and in the end the damnation of Proserpine.

It was Caroline Salla who was assigned the daunting task of creating the role of Proserpine, which requires equal skills as tragedienne and singer. The critics called the role ‘ungrateful’ as conceived in its first version, for it contained no bravura number intended to show off the soloist’s qualities (Saint-Saëns added a fine *cantabile* for her to the third act of the second version).



Proserpine was premiered at the Opéra-Comique on 14 March 1887, under the direction of Jules Danbé, in a production by Charles Ponchard with sets by Jean-Baptiste Lavastre and costumes by Théophile Thomas. There were ten performances in the run, and the new creation was greeted by a colossal battery of reviews which would in itself justify a detailed study, so revealing is it of the evolution of tastes, the mobility of opinions, and the underlying political and aesthetic assumptions of its period. One can see from these reviews that many critics judged the work to be ‘composite’. Louis Gallet himself noted the diversity of musical inspiration that Saint-Saëns displayed in his score by presenting four acts of quite distinct characters, respectively ‘symphonic, melodic, picturesque, dramatic’.

The first two acts corresponded to audience expectations, with clearly differentiated arias and melodies. The second act especially, the one set in the convent, was unanimously admired. The wedding choruses were found delightful, and the act’s finale was encored on the first night. The last two acts, on the other hand, disconcerted press and public. Camille Bellaigue, for example, considered that the drama began in the third act – the very place where the music finished and slid downhill. Saint-Saëns was accused of having applied the ‘Wagnerian model’ here

by using continuous declamation, by wishing to bring about a fusion of drama and music, but above all by abusing the device of leitmotifs. This utilisation of recurring motifs, the intentions and subtleties of which many commentators failed to grasp, was deemed to be an annoying stylistic facility, a way of using up ‘leftovers’, a system tacked onto the work and cold-bloodedly applied. The principal criticism was the one that was customarily meted out to the composer: he was reproached with allowing the ‘symphonist’ to dominate the dramatic author, in other words with presenting a score that was too elaborate to be easily understood by the public, or with investing all his imagination in the orchestra to the detriment of the voice parts.

It would be an understatement to say that the score of *Proserpine* unsettled commentators. Henri Moreno of *Le Ménestrel* saw it as a compromise between old and new operatic styles, resulting in an impression of unease and ‘a sort of malaria that reigns over the entire score’. Others, such as Félicien Champsaur and Raoul d’Harville, could not resist witticisms at the composer’s expense: ‘Cinq sens, mais pas d’âme’ (Five senses but no soul); ‘no one understood a word of this hodgepodge of notes hurled at random into the first, second, third and fourth acts by M. Camille Saint-Science’.¹

These criticisms, sometimes cruel, often heated, may also be explained in part by interferences that troubled objective reception of the work. First of all, on 9 January of that same year, Paris discovered the powerful Third (‘Organ’) Symphony, which was performed at the Société des Concerts du Conservatoire. The reputation of Saint-Saëns the ‘symphonist’ was then at its zenith, crowned by this masterpiece destined for the glorious career with which we are all familiar. Moreover, a Germanic breeze was currently wafting over Paris by way of Belgium; the Théâtre de la Monnaie had just performed *Die Walküre* in French,

on 6 March 1887, the week before the premiere of *Proserpine* (*Die Walküre* was not given complete at the Opéra de Paris until 12 March 1893). Here was a windfall for the music critics, not one of whom failed to compare the two works, sometimes in aesthetic terms, sometimes in political, at this period when it was thought appropriate for composers to fly a flag.

Charles Gounod stood up for Saint-Saëns, publicly manifesting his support and friendship and publishing a long article on the front page of the daily newspaper *La France* on 18 March 1887, four days after the premiere. And if he judged that his support was needed, it was also because he had sensed that the work would not be properly understood. The anti-Wagnerians saw in *Proserpine* the buttress of a rampart to be erected against German hegemony; but the affair was not as simple as that, for the musical language used by Saint-Saëns had once again sowed doubts as to his ‘Frenchness’. It was said that he had ‘been considerably influenced by the Master of Bayreuth’; worse still, it was alleged that he applied in his works what he rejected in his writings.

In 1876, Saint-Saëns had been an ardent champion of Wagner’s output; but in 1886, following the publication of an anthology of his articles entitled *Harmonie et Mélodie* – in the preface of which he attacked, not Wagnerian principles in themselves, but Wagnerism and its emulators – the composer had to face violent attacks from the press during a concert tour in Germany, a campaign that led to a boycott of his works in German concert halls and opera houses. Hence the reception of *Proserpine* was coloured by this polemical background and influenced by its composer’s public pronouncements.

Nevertheless, there were other and no less numerous commentators who praised the composer’s stylistic mastery, the richness of his orchestral textures and the subtle way he blended timbres and filled the sonic space, his sense of proportion in developments and structure; an orchestration

that is always sober, varied and expressive, without excess weight or padding, in which the timbres contrast and intermingle with unfailing skill, in sonorities invariably appropriate to the situation. But this too was the art of the ‘symphonist’.

In order to put a stop to the controversies, Saint-Saëns felt obliged to take up his pen, which he did initially by publishing a letter in *Le Ménestrel* dated 17 April 1887.

My theory, in matters theatrical, is as follows: I believe that drama is moving towards a synthesis of different styles, singing, declamation, orchestral music [*symphonie*] held together in an equilibrium that enables the creator to use all the resources of the art, and the listener to satisfy all his legitimate appetites. It is this equilibrium that I seek, and which others will certainly find. My nature and my intellect stimulate me equally to pursue that quest, and I cannot shirk it. That is why I am rejected, now by the Wagnerites, who scorn the melodic style and the art of singing, now by the reactionaries, who on the contrary cling to that tradition and regard declamation and orchestral writing as accessory.

When the opera was revived in 1899, however, the public had heard *Lohengrin*, *Samson et Dalila*, Alfred Bruneau’s *Le Rêve* and *Die Walküre* in the meantime, and tastes had changed. A critic judiciously remarked that ‘*Proserpine* would be favourably received today, and the passages that were most criticised in 1887 would, rightly, be the most admired now’. But this time the work was reproached with the ‘late Romanticism’ of the libretto, which was now decidedly out of fashion. In any case, as he told Jacques Durand in 1910, Saint-Saëns could never fathom his opera’s lack of success:

I wonder what the reasons are for the ostracism it suffers, and I can't understand it. The piece has passion, grace, picturesqueness; and the second act is enchanting. Moreover, it is a literary work, whose text has nothing in common with the 'words' of ordinary operas or the gobbledygook of translations ...

It must also be acknowledged that *Proserpine* had more than its share of bad luck. Throughout its performances, whether in France or abroad, there was a constant stream of accidents to its singers, who lost their voices, broke their legs, fell off horses, quarrelled with managers or forsook them for more lucrative contracts. As the composer himself said, 'the list of pitfalls placed on the path of this unfortunate work is a long one', starting with the fire at the Salle Favart on 25 May 1887, which – though it spared the orchestral score – reduced the orchestral and choral parts and the decors to ashes, thus dashing all hopes of a rapid revival of the work after its first run.



Another obstacle, and not the least of them, was the fact that *Proserpine* is a heavy role, written for a low voice of the kind Saint-Saëns was fond of, a 'Falcon' calling for the same vocal resources as Valentine in *Les Huguenots*, which was not easy to find, since this voice type was used much less frequently by the late nineteenth century. As with the role of Dalila, Saint-Saëns spent a long time searching for a singer who could embody his heroine, who would be capable of carrying off this dark, highly dramatic character, at once immoral and pathetic, this woman courted without love, sister to the *Proserpine* of the Underworld ('You far from day, I far from love: the same bereavement!'). The quest was arduous indeed.

There were plans to revive the work from 1891 onwards, but these hung on the goodwill of the director of the Opéra-Comique and the appearance of a gifted exponent of the title role, and Saint-Saëns shared his hesitations with Louis Gallet and Auguste Durand: 'All I need to do now is wait for a *Proserpine*. I can't see one anywhere at the moment. Even M^{me} Caron seems too skinny to me, and her corsets are much too extravagant. We would need Adiny's physique coupled with the talent of M^{me} Caron.' 'What we have to do is discover a *Proserpine*. We need something unprecedented, suggestive, with a stentorian voice and a great deal of talent. Where can we find such a rare bird?' 'For *Proserpine*, we must demand the Falcon of Grand Opera; it's a role that calls for large resources, that demands them, even.'

Saint-Saëns wanted Emma Calvé for the part, but that did not fit in with the plans of the director of the Opéra-Comique, Albert Carré, and finally he found that she 'gesticulates too much' and was rather afraid of 'her eccentricities, which are impossible to hold in check'. 'What I need is a *grande coquette* combined with a great tragic actress. Alas! I don't see where I can get one.' The composer then made concessions and 'sopranised' the role to some extent, in the hope that it would be taken up by other stars such as Marthe Chenal, Marie Delna, Meyrienne Héglon, Georgette Leblanc or Marie Bréma, all of whom could have made a plausible *Proserpine* at the time.

He was convinced that the work was misunderstood, and that one of its chances of success was to have performers impose it on opera houses, 'for the role of *Proserpine* is admirable: the singer can use it to display her talents as both comedienne and tragedienne, she can smile and be terrible, while showing off varied costumes that bring out her beauty in three different ways. Add to that the fact that now it suits both sopranos and contraltos!'

When the opera enjoyed a brilliant revival in Alexandria at the end of 1902 Cairo early in 1903, Saint-Saëns felt the need to specify his intentions yet again. He published a ten-page pamphlet entitled ‘*Quelques mots sur Proserpine*’ (Alexandria: Théâtre Zizinia, 1902) and advised Auguste Durand as follows:

It will be useful to circulate this in Paris when *Proserpine* is given there again; for, after relating the subject of the piece, I have formulated a thorough explanation of what *lies behind* the subject and what I aimed to do when I wrote the music. Since people in Paris have doggedly persisted in deliberately misunderstanding the opera and asking why I conceived the idea of setting ‘that bad Romantic drama’ to music, it won’t be a bad thing to enlighten them.

Right from the start, as in the case of *Samson et Dalila* which also had great difficulty in establishing itself in the repertory, Saint-Saëns always believed his opera was destined to last, and none of the obstacles that were set in its way made him change his views: ‘I persist in finding *Proserpine* excellent. The future will show I was right.’

NOTE

¹ Both jokes depend on homophony for their effect: ‘Cinq sens’ is heard as ‘Saint-Saëns’; ‘Saint-Science’ might be translated as ‘Holy Learning’, the noun understood in its sense of pedantic academicism. (Translator’s note.)



Caricature of Saint-Saëns.
Musica, September 1904.
Caricature de Saint-Saëns.
Musica, septembre 1904.

A look through the score

Gérard Condé

It would be easy to make a detailed analysis of *Proserpine*, to show how, by means of multiple *themes*, incessantly modified and intertwined in myriad ways, the composer has sought to convey the unexpressed sentiments of the characters. The composer has little taste for this sort of dissection, even though it is highly fashionable; in his view, it is up to his listeners to perform this task, if they have a taste for it, and if the work seems to them worth studying; otherwise, it seems to him preferable to listen naïvely, to let oneself be borne along by the musical stream, just as the boatman runs with the current, without worrying about the chemical composition of the water that carries him, the creatures and things it may contain. However it is created, music must be capable above all of being listened to musically; if such were not the case, it would no longer be music.

(Camille Saint-Saëns, *Quelques mots sur Proserpine*, pamphlet printed by the Théâtre Zizinia of Alexandria, 1902)

It may be that Saint-Saëns, who intertwines and modifies (though rather less than he claims) a dozen or so motifs whose dramatic effectiveness does not yield to musical necessities, examined the study published by Étienne Destranges in 1895 hoping that justice would be done to ‘this

work, by turns charming and passionate ... the most accomplished, after *Samson et Dalila*, in the series of Saint-Saëns operas [... in which] the passages that were most criticised in 1887 would, rightly, be the most admired now’ (Étienne Destranges, *Une partition méconnue*, *Proserpine de Camille Saint-Saëns. Étude analytique*, 1895).

Already, before Destranges, Gounod had pointed out the abundance of ‘details of the keenest interest with respect to the expression of characters and the aptness of the dramatic intention’, underlining Saint-Saëns’s qualities as a symphonist, which a section of the French public regarded as incompatible with operatic composition: ‘His understanding of the resources of the orchestra suggests to him, indeed I would say imposes on him, the continual use of them as a means of bringing out a colour or an expression in the depiction of sentiments or characters. But if he follows the subtlest twists of the drama step by step and with the most scrupulous fidelity, he does so with a constant concern for the specific and intrinsic value of the musical idea and form, and does not serve up the music as food for the drama: always and everywhere he remains a musician’ (*La France*, 23 March 1887). A cursory examination of the most significant details of the score of *Proserpine* will corroborate Gounod’s masterly synthesis of the basic elements that give the work its great value.



Act One

Rising up from the orchestra pit, a wandering threnody installs a mood of uncertainty. Played by the unison strings, given a shimmering quality by woodwind doublings, it snakes around an elusive centre: this is the

Proserpine motif. Four ample, brassy chords, featuring chromaticisms that are no less painful, attempt to resolve the motif; this has been seen as *Aspiration to Love*.

☞ Scene I. A total contrast appears as the curtain rises: in counterpoint to the ironical words of the young lords (and a small chorus that echoes them) as they tell each other of Proserpine's whims, the orchestral texture advances, piquant and polychromatic, with a hint of vulgarity; the tone is playful, diatonic, but the part-writing as strict as in a Bach invention or prelude; the music carries the words that energise it.

☞ Scene II. Glimpsed in her two aspects, intimate and worldly, sombre and brilliant, the heroine may now appear. An oboe develops her motif, then a viola as she sighs 'Sabatino n'est pas venu' (Sabatino has not come). Blind or deaf to what she is saying, her lovers close this parenthesis and continue in the tone of the preceding scene. Proserpine does not reply, but the orchestra does it for her: an ample *pianissimo*, *Sadness* (a variant of the *Aspiration to Love* motif) haunts her silence. Since Proserpine does not sing the expected aria (a necessary stage in operatic logic), Orlando and then Ercole improvise a *galant* siciliana: flute and harp accompany the former, oboe and violins the latter. Insensible to such delicacy – which itself is enough to underline her malaise – Proserpine returns with her mystery ('Sabatino n'est pas venu') and her worshippers. If it does not make Proserpine's indifference more evident, if it is not perceived as a point of attraction at the centre of the modulatory conversations, the siciliana will remain an irrelevance.

☞ Scene III. At this point Sabatino and his friend Renzo enter. The unity and the tone of this scene of musical conversation, somewhat tense in spite of the complicity between the two men, are assured by the recurrence of an arpeggiated triplet motif on the degrees of the triad with added sixth (G-E-A/G-E-C/G-C-E/G etc.), an ardent, juvenile motif

associated with *Sabatino*. The latter protagonist, having run out of arguments, ends up sketching out an arioso, 'Ne crains plus que mon âme change' (Have no fear that my soul will change again), the melody of which will remain attached to *Conjugal Love*, but which does not convince Renzo despite the splendour of the high Gs.

☞ Scene IV. Once past the intense flash of (melodico-harmonic) emotion when Proserpine catches sight of Sabatino, the polite formulas (taken up by the instruments) and the archaistic Pavane (offstage flute, viola, cello, harp and organ) hark back to the amiably urbane tone of the siciliana.

☞ Scene V. By contrast, the *Sadness* motif (on the strings) of Proserpine alone on stage and the religious sincerity of her confession 'Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire' (True love, pure source from which I would fain have drunk), illuminated by four solo violins, take on remarkable expressive relief.

☞ Scene VI. The starting point of the drama, the interview between Sabatino and Proserpine, pushes ambiguity to extremes, for if the deceiver must sing 'while impertinently affecting humility' (*avec une affectation d'humilité impertinente*), his precious tones would not be out of place in the mouth of Gounod's Roméo. There seems to be some truth when he sings 'J'ai souffert maintes fois' (I have suffered many a time) and also some falsehood – for the triplet arpeggios of his motif here trace out the fatal scale of the diminished seventh, culminating in the clarinet run underlining 'horrible'. The orchestra, on the other hand, tells us much more about the courtesan, whose sorrowful motif threads in and out of the music; she almost gives herself away in the vehemence of her tense vocal line. Sabatino is frightened by it, and the only way he can find to back down is to have recourse to formulas whose detachment grows insulting. When he goes back to Renzo, the flute, followed by the clarinet, sings a

luminous motif whose signification, revealed in Act Two, is – not without irony – *The Triumph of [Angiola’s] Grace over Hell ...*

¶ Scene VII. Proserpine’s paradoxical conclusion ‘Tu me paieras l’affront que *je* viens de *te* faire!’ (You will pay me back for the affront *I* have just done *you*) must not be sung *forte*; it leads to her moment of depression (‘Il n’a pas compris! / ... si Dieu ne me protège, / Oui, j’ai peur de finir par une lâcheté’ – He did not understand! ... if God does not protect me, I fear this will end in some cowardly act), after which the broad progression of the *Aspiration to Love*, replacing the anxiety-provoking tremolos, restores her energy. ‘But she is deceiving herself in wishing for pure love; she belongs to the race of the great lovers; what she needs is the passionate love that Sabatino would be incapable of giving her’ (Saint-Saëns, *Quelques mots sur Proserpine*).

¶ Scene VIII. Heaven sends her the beggar she wished for to free her from the curse of money: Squarocca, caught trying to burgle her house during the feast, the motifs of which return without any genuine necessity. More appropriately and amusingly, mocking bassoons and clarinets in their low register skilfully depict this old thief.

¶ Scene IX. The tone has abruptly switched back to the badinage of the opening scenes for Proserpine’s probing interrogation of the beggar. Saint-Saëns’s quicksilver humour sparkles here (harp, triangle and piccolo) in the whimsical distribution of the rejoinders of a 6/8 scherzo written at needlepoint. One’s only regret (shared with *Le Figaro*’s critic Le Monsieur de l’Orchestre) is that, from the premiere onwards, ‘Finirez-vous? Madame!’ (Will you get to the point, Madam?) replaced the line ‘Vous m’embêtez, Madame!’ (You are annoying me, Madam!), which was retained in the libretto and the score.

¶ Scene X. After this, the return of the young noblemen in search of Proserpine seems more mannered in its gaiety, culminating in

Squarocca’s show-stealing arietta (‘Sans être un avare’, Without being a miser). The announcement of Sabatino’s marriage, mingling mockery and anguish, is treated with great economy. The ground opens up beneath Proserpine’s feet (sombre canon in the violas and violins), then she turns to Squarocca: the same music, the same interplay as in Scene VIII, but in different mode. The act might have ended here, were it not that Saint-Saëns enjoyed grappling with the conventions: Proserpine calls for the orgy to commence.

Act Two

The libretto of the first act followed Vacquerie’s play, sometimes literally. The second was an initiative of Louis Gallet and Saint-Saëns himself, delighted to be able to write an ideally luminous prelude that Gounod could have penned. Integrated into this is the subtle offstage *Ave Maria* for three voices and organ whose presence would be missed from any *opéra-comique* worthy of the name. In the same register, in Scene I, three girls, then three novices alternately address Angiola to predict the fine marriage which she confesses she no longer believes in; they subsequently sing together. This is an introductory section of a quality that very nearly assured the success of the work as a whole, and which sets the scene for what follows.

¶ Scene II. The regular pealing of a bell (a conclusive pedal effect) has dismissed the excitable young girls, except for Angiola, who welcomes Renzo. They do not speak of Sabatino, but his ardent motif (triplet arpeggios) comes and goes in the violins.

¶ Scene III. Introduced somewhat hastily as the hero come back from Hell (with the flute recalling the garlands associated with the festivities of the previous act, then celebrating the *Triumph of Grace*) by

Renzo – who places himself at one remove in this act through the use of *recitativo secco* – Sabatino addresses Angiola in an impromptu sonnet. Bothered by the solemnity of the alexandrines, Saint-Saëns rearranged the text in decasyllables. Gallet's ire made him revert to the original for the two tercets, which thus become heavier and flow less well. Nevertheless, the aria is gracefully turned in its slightly forced progression. Angiola answers it timidly. This was Saint-Saëns's intention, at the risk of exaggeration: 'The chaste love of the saint appears all too puny alongside the infernal passions of the courtesan' (*Quelques mots sur Proserpine*). 'Ô joie immense!' exclaims Sabatino, in counterpoint with *Conjugal Love* set above breathless syncopations (violas and cellos), a possible echo of the dialogue with Proserpine. Renzo, much moved, waxes lyrical and introduces an exquisite waltz duet ('Effeuillons en riant la fleur de la jeunesse', Let us laughingly pick the petals from the flower of youth) in which he subsequently joins. The voices intersect graciously but Sabatino's, in a higher tessitura, dominates the ensemble.

☛ Scene IV. They take leave of one another when pilgrims swarm into the cloister to receive alms – and to fulfil the requirement for a finale, which was encored at the premiere. For Destranges, this is 'a sheer masterpiece ... the grouping of the voices, the arrangement of the parts, the distinction of the melodic idea, the fine sonority of the ensembles, everything combines to make this last scene one of the most accomplished pieces of Camille Saint-Saëns'. The diversity of the recurrences of 'Bonnes gens, prenez ce que Dieu vous donne' (Good people, take what God gives you) was much admired. The episode of Squarocca's spying mission is inserted into the ensemble, by means of an aside, in masterly fashion.

Act Three

☛ Scene I. The definitive edition of the revised score adds here a Tarantella and a scene with chorus. Destranges deplores the fact that the Tarantella 'has nothing remarkable to offer'. Saint-Saëns, who does not mention it (nor does he mention the new Scene III), knew what he was doing: this flamboyant, saltatory number gives the orchestra a chance to unleash its power and offers the dancers a picturesque note. The gypsies' greeting to Squarocca bestows an unexpected but necessary authority on the character, whose shuddering motif reappears. The chief merit of the chorus, in the style of 1840s *opéra-comique*, is its subtle convergence towards the Tarantella, which it ushers in once more.

☛ Scene II. The act began at this point when the work was premiered, and Squarocca was a less dominant figure; his preponderance in the final version underlines the weakness of Proserpine, whose triplet arpeggios on the flute reveal its cause without naming him: Sabatino. Then Squarocca makes a meal of his description of Angiola, extolling her 'enchanting smile' (on her motif, which the woodwind treat with relish) and itemising her charms to his heart's content. Proserpine grows impatient (dotted motif in the basses); the new version simplifies the detail of the ambush.

☛ Scene III. In the version of the premiere, Proserpine expressed her despair that her discovery of the sufferings of love had given way to the experience of 'burning jealousy'. Now – to the same music – she realises that she is powerless to gain Sabatino's heart. After this, the rage that had roused her to invoke the infernal goddess is replaced by a moving lament in B major, 'Ah! s'il m'avait aimée' (Ah, if he had loved me). The dramatic progression profits from this, as does that humanisation (not to say betrayal) of the character, who, losing all her arrogance, will

deserve the description of ‘Pauvre femme’ at the dénouement. But, for the moment, she speaks on equal terms with the Queen of the Underworld, deprived of sunlight as Proserpine is of love. This episode prompted Saint-Saëns to offer an overall analysis of the underlying meaning of the work: ‘Angiola is day, and Proserpine is night ... the night that is fairer than day.’ He continues by making a distinction: ‘*Tristan* is hatred of day and love of night ... love of death, which is absolute night. Proserpine, on the contrary, identifies light with love’ (*Quelques mots sur Proserpine*).

☛ Scene IV. The orchestral colouring grows sombre and muted. Squarocca enters, tells Proserpine of the current situation and strikes up a Bacchic song to attract the travellers’ attention. A mere pretext for acting the drunkard, an irrelevant set piece in the *opéra-comique* tradition? No, the song is in Vacquerie’s play. The strings imitate the guitar, the woodwind punctuates the discourse with its grimaces, and the baritone shows off his qualities of diction and invention: he is given ample scope for this by the droll versification, the syllables placed on the weak beat, the imitations and the echoes.

☛ Scene V. Once the brief exchange of courtesies is over, Squarocca offers his services, and Saint-Saëns took the initiative of having him reprise the melody of his drinking song, suggesting that he is brazenly lying, like someone who hums while he is being spoken to. The farcical tone extends to the mocking instruments when Angiola agrees to stay with Proserpine.

☛ Scene VI. While Proserpine is making her sham predictions, Angiola is unsettled by the strange effect of an unusual harmonic progression (assigned to the low registers of the flutes and clarinets, then of the violins and violas, in alternation) prolonged by a timpani roll. But, against all expectations, as the threats increase, the girl’s fear arms her

against the courtesan, whom she destabilises by proclaiming ‘I am not afraid of you, he loves me!’ The reiteration of rhythmic or contrapuntal figures fuels the tension; the same economy presides over the incursions of the voices into the top register: A flat, A natural, B flat.

☛ Scene VII. This is very short, just giving Proserpine time to entrust Squarocca with the task of guarding Angiola (who has fainted) and to speed back to Florence. The intervention of Renzo and the soldiers is played out in pantomime over an animated orchestral coda. In the version of the premiere, Squarocca, after his arrest by the soldiers, continued boasting, then warned Angiola to beware, denouncing ‘The purest beauty and the blackest heart ... Proserpine!’ before making good his escape. This was an addition on Gallet’s part.

Act Four

☛ Entr’acte. This number, doubtless conceived to allow the orchestra to show its paces rather than to link Acts Three and Four, was cut from the second edition in favour of the Tarantella of the preceding act. It has been restored in the present version. The piece is a genuine symphonic poem centring on Proserpine. Initially it suggests her breathless race back to Florence. Then the repetitive formulas subside, making way for more flexible thematic cells dominated by the courtesan’s tormented motif, alternating with her arioso from Act One, ‘Amour vrai, source pure où j’aurais voulu boire’, here very elegantly scored. Finally a syncopated pattern, now chromaticised, reintroduces the headlong gallop, which ends on a triple *forte*. The obvious parallel here is with the ‘Christmas Eve’ entr’acte from Massenet’s *Werther*.

☛ Scene I. In absolute contrast with what has gone before, Angiola’s motif, heard first in the cellos, moves into the violins, then the woodwind.

Sabatino looks forward to his future happiness: *Conjugal Love*, murmur the cellos, while he cries ‘Ô joie, elle sera ma femme’ (Oh joy, she will be my wife) on the motif *Angiola*, the starting point of an informal arioso. This has been mistakenly criticised by commentators for lacking context: in fact, it is carefully planned, for it culminates in the assertive evocation of the ‘Voluptés d’autrefois que maintenant je hais’ (The sensuous delights of old, which now I hate) on the motif from Proserpine’s entrance in Act One. Destranges interprets this as *Jealousy*, but it is rather *Fatal Love* that Sabatino rejects, as the fox in the fable disdains the scarlet grapes.

♣ Scene II. Proserpine now enters, with the solo cello playing her sorrowful theme; all she needs to do is add words to it, then reprise with different ones (‘J’ai voulu t’arracher de mon âme insensée’, I wanted to wrench you from my frantic soul) the arioso ‘Amour vrai, source pure’ from the first act. This whole scene, the most gripping in the work (Saint-Saëns subsequently shortened it, wrongly in Destranges’s view), pleads in favour of Proserpine, whose outbursts, skilfully husbanded in vocal terms, hardly rise above the top line of the stave, thus favouring verbal articulation. Sabatino has no better argument than ‘J’épouse une vierge adorable et céleste’ (I am marrying an adorable, celestial virgin). Against the ‘rêves fous’ (wild dreams) of Proserpine he sets his own dream, *Conjugal Love*; or so, at least, the orchestra asserts. Proserpine’s proposal that he should end his bachelor existence by spending the week before his wedding with her has disappeared. There remains the sorrowing motif of *Rejected Love*; it seemed fake in Act One (‘J’ai souffert maintes fois vos refus’) but Proserpine has taken it up here (‘J’ai longtemps résisté, j’ai souffert le martyre!’ – I long resisted, I suffered torments) and now Sabatino returns to it too, with ‘L’accablement où vous êtes m’accable’ (Your dejection dejects me too).

Saint-Saëns clearly wanted this reference – since the words do not fit the music very well – in order to suggest an unavowed bond between the two protagonists. Once Sabatino has left, *Fatal Love* roars out in the orchestra.

♣ Scene III. The lovers’ reunion pales beside this, with Angiola’s simpering ‘Il me reste deux jours pour dire non!’ (I still have two days to say no) when Sabatino wants to anticipate the wedding night. At least they will improvise a duet in which their voices quickly come together in unison, unaware of the counterpoints hissed at them by the concealed Proserpine, whose vehemence increases with theirs. The swift dénouement was sadly watered down: originally, Proserpine stabbed Angiola before receiving the fatal blow from Sabatino. She then thanked him for killing her, vainly begged a word of pity, and, to absolve him of blame, claimed to have committed suicide. In the final version, she stabs only herself and the couple pities the ‘poor woman’ ... But we are left with the powerful pathos of the orchestral commentary, the love themes stated one after the other. ‘A fearsome problem!’, wrote Saint-Saëns. ‘Satan, the rebel, the eternally accursed, crushes the faithful angels with his superior force!’ (*Quelques mots sur Proserpine.*)

A few remarks on *Proserpine*

Camille Saint-Saëns

(*Écrits sur la musique et les musiciens*, February 1902, p. 568)

Proserpine is an Italian courtesan of the sixteenth century, one of those beautiful hetaerae who lived in palazzos crowded with masterpieces where they revived the splendour of the Phrynes and Aspasia of Antiquity. She becomes besotted with a young patrician and conceals her love under the appearance of hate; from the man she loves, she does not wish for the banal love that other men give her, but true love, for which she dare not hope.

The young patrician (Sabatino), who was by no means insensible to Proserpine's fascinating beauty, has soon been disheartened by her repeated refusals and is now preparing to marry the sister of one of his friends (Renzo), a marvel of grace and freshness, whom he met at a ball; she (Angiola) lives cloistered in a fashionable convent, not too severe in its regulations, of the kind that existed in those days. The innocent girl, whose brother is all the family she has left, believes the latter has neglected and abandoned her, whereas in fact he is preparing to marry her to the man she secretly loves. But Renzo, a decidedly singular young man, is afraid that Sabatino's passion for the bewitching Proserpine will return; he therefore takes him, against Sabatino's better judgment, to a party given for all her friends by the beautiful courtesan, who has for some

time been affecting a most disdainful conduct, having even closed her door to all visitors for the past month. He insists that the young man must make her a declaration of love, the outcome of which he reserves the right to observe and judge. Sabatino reluctantly obeys; the licentious and impertinent tone of his words cuts the loving woman to the quick; she throws him out, and Renzo, entirely reassured, takes his future brother-in-law off with him.

Left alone, a distraught and despairing Proserpine expresses her disgust for the situation she has created for herself, the venal love to which she sees herself condemned. 'I am rich', Sabatino said to her. 'Rich! Let a poor man appear, and, if he likes, I will give myself to him! A beggar!' At that very moment, her servants bring in, with his hands bound, a notorious bandit (Squarocca), caught in the act as he was taking advantage of the tumultuous festivities to steal jewellery in the private apartments of the palazzo. She unties him, takes his arm, and leads him, dressed in his rags, among her stupefied guests. 'Wealth is nothing to the likes of us', she tells them: 'you wanted something new, my lords, here it is!' The bandit brazens it out: he flaunts his tattered clothes, saying that, if he is so dressed, it is from a taste for colour and the picturesque. In the course of a conversation, Proserpine learns that Sabatino is on the point of marrying Renzo's sister Angiola. This revelation brings her rage to its paroxysm, by revealing how frivolously and disdainfully the young man has treated her; now she dreams of vengeance, and in a few brief words she ensures that Squarocca, whom chance has placed at her disposal, will act as her accomplice. Then, in a brilliant invocation to pleasure, she summons her guests to the supper that awaits them.



In the second act we are in the convent where the gentle Angiola, believing herself to be more or less abandoned by her brother, laments her fate to her companions, who seek to reassure her and predict a happy future for her. Enter Renzo, accompanied by Sabatino; the latter is admitted to plead a cause that is already won; the brother, touched by the scene, unites the loving couple and makes plans for them to go their separate ways and meet again at Sabatino's palazzo three days later. A bell rings to announce the opening of the convent grilles and the admission of the numerous pilgrims and beggars who come every day to receive the alms distributed by the novices and boarders. Among them is Squarocca, who has slipped into the crowd to spy on the objects of his terrible mistress's mortal hatred. His sharp eyes and ears have soon apprised him of everything.



Act Three. A forest at nightfall. A bandit camp in a wild gorge. Squarocca enters to a joyous reception from his comrades, who had thought him hanged. He briefly explains the situation to them and asks for their help in ambushing Renzo and Angiola, who are obliged to cross this dangerous region. Delighted to be of assistance, the bandits scatter into the forest.

Proserpine, dressed as a gypsy, emerges from a hut where she has been hiding. Squarocca reports on his journey, telling her of Angiola's beauty (which angers Proserpine) and his sinister designs. The coachman is one of his friends; he will overturn the carriage into a ditch near there; the travellers will be enticed to the hut, and while Renzo and Squarocca are busy repairing the carriage, Proserpine will do as she likes with the young girl.

All goes according to plan. Alone with Angiola, Proserpine, pretending to tell her fortune, seeks to terrify her and make her swear that

she will not marry Sabatino; but the girl, though frightened at first, pulls herself together and defies her tormentor. Then Squarocca enters to announce that Renzo is in the brigands' power. Angiola faints, but now gunfire is heard: soldiers who were patrolling the forest have put the bandits to flight and freed Renzo, who comes to his sister's aid; Squarocca is arrested, while Proserpine escapes through the undergrowth, exclaiming: 'I want to see him again before she does!'



The last act. Sabatino, alone in his palazzo, awaits his fiancée. But it is Proserpine who appears. She falls to her knees, saying 'I loved you'. The young man reacts with astonishment and sorrow, suddenly realising the cruelty of his past conduct. Proserpine entreats him, abases herself, offers to become his servant, to live beneath his feet; when he rejects her, she becomes threatening. The sound of an approaching carriage is heard; Sabatino quickly pushes Proserpine through a side door, begging her to leave, and rushes out to meet Angiola. Proserpine suddenly reappears, furious, crosses the room and goes to hide in a little recess from which she will be able to see and hear everything. Sabatino and Angiola return, locked in an embrace. While Renzo settles the details of their journey with the coachman who drove them and the soldiers who escorted them, the two lovers, alone for the first time, murmur sweet words to each other, while in the background Proserpine gives vent to her rage in brief imprecations. 'Then you hate her? Pity for her!' she says, alluding to the seething anger that their passionate whispers arouse in her heart, and which is accumulating over their heads. Finally, unable to restrain herself any longer, she leaps out and is on the point of stabbing Angiola when Sabatino stops and repulses her, just as

Renzo appears at the entrance to the room. Then, seeing it is impossible for her to obstruct the couple's love, she sacrifices herself, commits suicide and dies saying to them: 'Be happy!'



This is, by and large, the external action of the work. Let us now look at the inner action, the element whereby the literary work has been enabled to become a musical drama, since music has the wonderful gift of illuminating what lies beneath the drama, of expressing the insinuations, the delicate nuances and the profundities of feeling that are inaccessible to speech.

On the surface, we find first of all an idea, the same idea that produced the entirely different play by Alfred de Musset of which it forms the title: *On ne badine pas avec l'amour*.¹ Two young people toy with a woman's heart, and the woman dies of it.

Let us dig a little deeper now. Angiola is day, and Proserpine is night. Angiola is innocence, ingenuousness, pure and virginal love; Proserpine is a damned soul for whom true love is a forbidden fruit; as soon as she approaches it, she experiences torture; but she holds fast to that torture and dies rather than renounce it. And an unexpected and terrible thing comes to pass: the chaste love of the saint appears all too puny alongside the infernal passions of the courtesan. A fearsome problem! Satan, the rebel, the eternally accursed, crushes the faithful angels with his superior force! Here is an innocent, sweet, wholesome and inoffensive creature, the ewe; and here is another, harmful and cruel, the tigress. Where is the elegance, where is the beauty? Where the nobility of forms and gaze? It is the bloodthirsty beast that is admirable; the sweet creature is no more than pretty and amiable.

The author of the music of *Proserpine* has treated a similar subject in a poem, *Adam et Ève*, in which the primordial couple, chased from Paradise, are consoled by the plenitude of the love that their crime alone has revealed to them:

Car l'amour, engendrant volupté et tortures,
N'était pas dans l'Éden, aux vertus condamné;
Il fallait, pour qu'il fût connu des créatures,
Que le crime fût né.²

We might perhaps prefer the situation to be otherwise; but we can do nothing about it. Deprive the world, in thought, of voluptuous pleasure, luxury, costly entertainments, 'good cheer, horses, palazzos', as Proserpine says – in a word, of all that is contrary to the Christian virtues; leave it only the latter, humility, poverty, charity, self-denial; and see what civilisation would be like.

Must we then love evil and hate good, glorify crime and despise virtue? No, to be sure; but it is permissible to lean over these abysses, to pick a few poisonous flowers on the edge and inhale their fragrance; it is permissible to contemplate these formidable questions at close range, even as one's hair stands on end with terror, to draw out from them the elements of drama and the arabesques of art to which, by their intensity and their complexity, they seem naturally to lend themselves. As we have observed earlier, Proserpine is night, the night that is fairer than day; this notion creates a link between the genesis of *Proserpine* and that of *Tristan*, but the analogy ends there; what emerges from the drama of *Tristan* is hatred of day and love of night, and, in the final analysis, love of death, which is absolute night. Proserpine, on the contrary, identifies light with love in her desperate invocation to her infernal patron, the Proserpine of Erebus:

Nous sommes, ô ma sœur, deux reines sans soleil:
Toi, loin du jour, moi, loin de l'amour, deuil pareil!³

But she is deceiving herself in wishing for pure love; she belongs to the race of the great lovers; what she needs is the passionate love that Sabatino would be incapable of giving her.

It would be easy to make a detailed analysis of *Proserpine*, to show how, by means of multiple 'themes', incessantly modified and intertwined in myriad ways, the composer has sought to convey the unexpressed sentiments of the characters. The composer has little taste for this sort of dissection, even though it is highly fashionable; in his view, it is up to his listeners to perform this task, if they have a taste for it, and if the work seems to them worth studying; otherwise, it seems to him preferable to listen naïvely, to let oneself be borne along by the musical stream, just as the boatman runs with the current, without worrying about the chemical composition of the water that carries him, the creatures and things it may contain. However it is created, music must be capable above all of being listened to musically; if such were not the case, it would no longer be music.

NOTES

- 1 One does not trifle with love.
- 2 For love, engendering voluptuous delight and torments, / Did not exist in Eden, which was condemned to virtue; / For living creatures to experience love, / It was necessary for crime to be born.
- 3 We are, my sister, two queens without a sun: / You far from day, I far from love: the same bereavement!



Caricature of Saint-Saëns as Samson.
Musica, June 1907.
Saint-Saëns caricaturé en Samson.
Musica, juin 1907.

Proserpine, Goddess of the Underworld

Hugh J. Macdonald

The character of Proserpine in Saint-Saëns's opera belongs to the great catalogue of powerful, doomed women without whom Romantic opera would be a very pale entertainment indeed. Some operatic women go to their deaths with their lovers, having transgressed a social code or a political command (Norma, Juliette, Aida); some are driven to suicide having been abandoned by their lovers (Didon, Sélica, Butterfly, Katerina Ismailova) or after committing adultery (Katya Kabanova); some adulteresses are murdered (Nedda); some women are killed by rejected lovers (Carmen); and some die innocent (Gilda, Desdemona).

Proserpine kills herself because she is rejected by the man she loves, Sabatino. Yet her actions and her motivation vary in different versions of the opera, and although Louis Gallet worked out the libretto for Saint-Saëns with the full cooperation of Auguste Vacquerie, the poet whose drama was their source, there were changes in emphasis and detail which make Proserpine one of the more complex personalities in French opera of the period.

As a disciple and friend of Hugo and Dumas, we expect Vacquerie to write a drama full of action and exaggerated emotion. If the play had been intended for the stage he would have been tempting the censors by painting Proserpine as a woman of the lowest morals. Such women were

known as 'horizontales', while Renzo refers to her as 'cette universelle'. Before she even appears Renzo has described her:

She mingles people of all ranks!
The count with the marble palazzo or the fisherman from the lagoon,
They're all the same to her. There's one thing she enjoys –
Telling the marquis: 'I like your servant just as well.'
Yes, everyone, young or old, ugly or handsome,
All are equal in her bed, as in the grave.

Sabatino's morals are no better, but in order to marry Renzo's sister, Angiola, whom he loves, Renzo insists that he must conquer Proserpine, the one woman he has failed to possess. Renzo imposes on him this improbable condition because in his view only a lover who is 'saturated in outrageous debauchery' is fit for his virginal bride, now in a convent.

When Sabatino confronts Proserpine in Scene II of the play, he asks if she could ever love him.

'Love you!' she exclaims.
'Never?'
'Congratulations.'
'For what?'
'If I were to love you ...'

She insists that she has all she wants. 'I do not love anyone [...] If I loved someone, I tell you, I'd kill him!'

In Proserpine Vacquerie has created a character who has protected herself from the perils of love by acquiring the palace and the pictures and the gardens that she likes and picking her lovers at random. What

we do not learn until later is that she has been in love with Sabatino for some time, but could not admit it to him since she does not trust him. She fears that Sabatino would be as fickle as all other men, and for that reason she has put up an impregnable defence against him. She is right to mistrust him because, although she does not know it, his motive in paying court to her is simply to comply with Renzo's condition for marrying Angiola. He only has to seduce her and thereby prove to Renzo that he is fit to marry.

Insulted by Sabatino because he insisted he could afford her, implying that she is only interested in money, she conspires to bring him down by interfering in his intended marriage. Her most powerful motivation is now jealousy and it is directed against Angiola, Sabatino's innocent bride. It is when she is most infected by jealousy that she invokes Proserpina, mythical queen of the underworld:

Goddess of the underworld who shares my name,
My dark royalty is twin to yours;
You bereft of daylight, I bereft of love, a similar loss.
We are, dear sister, two queens without sun.

She is relentless and pitiless in capturing, then bullying, Angiola, and in the final scene with Sabatino she confesses that she loves him and begs him to change his mind. Jealousy turns to murder when she overhears Angiola and Sabatino together. She emerges from hiding, stabs Angiola, and is immediately stabbed by Sabatino who grabs the dagger. Her enigmatic final line is 'It is I who killed her, and I who killed myself'.

It is not clear in the play why Renzo agrees to allow Sabatino to marry Angiola, since Sabatino's wooing of Proserpine is a failure. Sabatino makes no attempt to convince Renzo otherwise. In the opera,

in contrast, this point is less critical since Gallet's libretto avoids much of Vacquerie's colourful language in describing Proserpine's lifestyle, and Renzo's condition at the beginning of the opera is greatly softened, perhaps to accord with Opéra-Comique traditions. Instead of insisting on seduction, Renzo requires Sabatino to pay court to Proserpine and to be refused. Renzo thinks he is unlikely to be refused, hence the test. Sabatino has to prove that his debauchery is a thing of the past before he can be allowed to marry Angiola. In the opera, as in the play, Proserpine does indeed reject Sabatino's approach, and so he can say to Renzo 'I have done as you wished'. He can now marry Angiola.



Proserpine's actions can only be understood if we know that she loves Sabatino and perhaps has always loved him. She has not declared her love to him, but knowing him to be a roué like all the men of his age and class she assumes that if she accepts him as a lover, he will quickly abandon her afterwards. When she tells him, both in the play and in the opera:

'Love me', you say? You say it out loud!
Take care lest, one day, I take you at your word.

she is not threatening, like Carmen, to treat his love with disdain; the very opposite. If Sabatino were to love her, she would respond with an all-consuming love and defy the public's opinion of her reckless character. Whereas in the play Proserpine's deep-seated love for Sabatino is not revealed until her confrontation with Sabatino towards the end, Gallet has wisely given several earlier indications of her true feelings, which

any singer and any director should be sure to make clear. These are not revealed in her two solo scenes in Act One, surprisingly, but when she is surrounded by her friends. In the first scene they wonder why she has not been seen for a month and ridicule the idea that she might be in love, which of course she is. In the second scene her only words are ‘Sabatino has not come’, spoken twice, while she ignores everyone else, and in Scene VI she responds to his arrival with an ardent ‘It’s him! It’s him!’, after which she ‘immediately affects an icy tone’. Careful stage management can ensure that these moments are not lost, otherwise her behaviour in the last two acts will seem arbitrary and unmotivated.

Proserpine is revealed in the course of the opera to have a heart, in fact a wounded heart. Her two solo scenes in Act One, which would have been an opportunity for Proserpine to confess her feelings, are full of pent up anger and frustration, not of repressed love. In the first of these, rather than compose a big aria for her, Saint-Saëns decided to give her a simple line supported by chromatic harmony with an occasional touch of whole-tone sound, played entirely (except for a single wind chord) by divided strings. Her words are the following:

True love, pure source of which I would fain have drunk,
Will you not offer yourself to my burning lips?
Delicious dreams that have remained in my memory,
Hopes of a bygone day, must I bid you farewell?

But Proserpine is more than a woman searching for elusive love. She does not use this moment to explain her free-and-easy ways, nor is there any suggestion that Sabatino had appeared to offer her the very love she says she craves. Nor is there any suggestion of the murderous impulse that will drive her later. Gallet and Saint-Saëns may have missed an

opportunity here to explore the complexity of Proserpine’s dark soul, preferring her to confront Sabatino at once.

She is insulted when Sabatino offers her money, even though she has just explained to him that the courtesan’s bargain is built on the exchange of sexual favours for wealth and luxury. Is he supposed to read her outrage as a hint that he is not to regard himself as a client like all the men who have set her up in the surroundings she boasts about? If this delicate nuance eludes Sabatino, it also eludes us, for we remain doubtful about her motives for rejecting him (if, as they all imply, she had never rejected anyone else) until the last act when she explains to Sabatino that she would only have yielded to him if he could offer a whole-hearted love in return. Her conviction that he was interested only in conquest is correct.

The revised version of the opera is mostly concerned with Act Three, although there are some changes in Act Four too. Chief of these is the manner of Proserpine’s death. As she attempts to stab Angiola, Sabatino intervenes to prevent her. She then turns the knife on herself, and her dying words are ‘Be happy!’ This is more satisfactory since the death of Angiola is not called for; indeed, it would have made more sense if she had stabbed Sabatino. And for Proserpine to kill herself brings some kind of justice for even wanting to kill Angiola. She is transformed over the course of the play and the opera from an amoral courtesan to a jealous lover, a progress that Gallet dramatised more successfully than Vacquerie. As events unfold we learn that Proserpine, presented at the start as a typical courtesan, is capable of real passion and therefore, too, capable of real wickedness.

Synopsis

ACT ONE

Italy in the sixteenth century. The courtesan Proserpine reopens the doors of her palazzo, which have been closed for the past month, to give a feast. Her past or future lovers wonder what is going on. She appears, but rejects those present, sighing 'Sabatino has not come'. They sing her a madrigal, in vain; she withdraws. A moment later, Sabatino enters the house with his friend Renzo, whose sister Angiola he is to marry, on one condition: that he rid himself, by satisfying it, of his violent passion for Proserpine, who has never granted him her favours. And indeed, when she returns, she welcomes Renzo and seems to ignore Sabatino; the latter, taking advantage of a moment alone with her, asks for the privilege of becoming her lover. Proserpine, who is secretly in love with him, replies that he is lucky she is merely a courtesan; for if she gave her soul instead of selling her body, she would no longer be responsible for her actions. Frightened, Sabatino pretends he expects only a venal relationship. She refuses. He insists: 'I am rich.' She throws him out of the house, then, in desperation, dreams of offering herself to a poor man. Now it so happens that a well-known villain, Squarocca, has just been caught in the act of stealing her jewels; after giving him the choice between prison and her palazzo, she takes him to the banquet along with her. When she learns that Sabatino is about to be married, she ensures that Squarocca will do her bidding, and declares the orgy open.

ACT TWO

At the convent in Turin where she is presently confined, Angiola finds it hard to believe in the radiant future her companions predict for her. Her brother Renzo is announced, accompanied, so he tells her, by a sinner who has just triumphed over Hell through her grace: Sabatino. The young man, much moved, improvises a declaration of love; she answers him briefly, then they sing of their happiness as they exchange rings; Renzo tenderly joins in with them. Their conversation is interrupted by the arrival of a crowd of pilgrims. Hidden among them, Squarocca observes the scene and trembles at what he must tell Proserpine: Angiola is so beautiful that the courtesan may well die of jealousy.

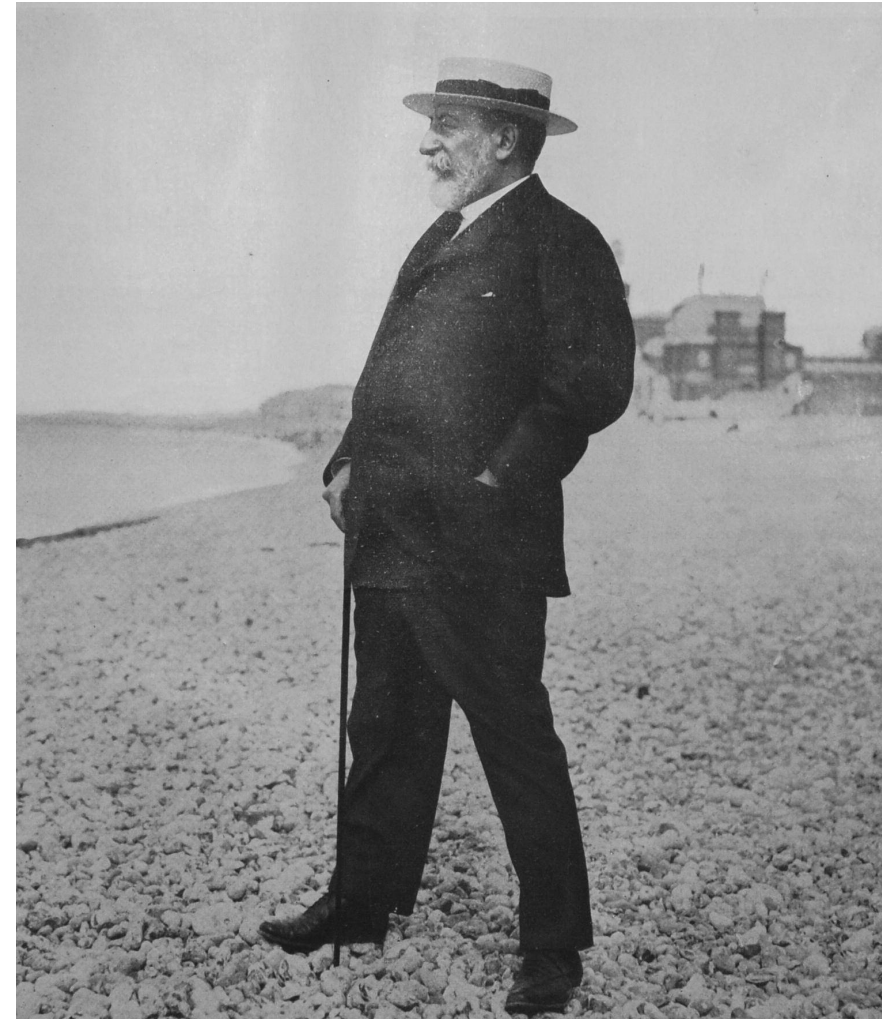
ACT THREE

In the mountains, a band of gypsies are dancing a tarantella. Proserpine, disguised as a gypsy girl, awaits Squarocca, who is coming to report back to her. She is furious at his news; but they have come to seize Renzo and Angiola, who will be forced to make a halt here when the harness on their carriage breaks (having been tampered with by Squarocca's henchmen). Proserpine is now a prey not only to the pangs of unrequited love but also to those of jealousy. She invokes the goddess whose name she bears, and who is deprived of the light of day just as she herself is of pure love. Then Squarocca strikes up a drunkard's song to attract the attention of the travellers seeking a refuge for the night. Soon he welcomes them, and, leading Renzo outside on the pretext of repairing the carriage, ties him to a tree; meanwhile Angiola remains with Proserpine, who pretends to tell her fortune. The threats she proffers if the girl does not break off her engagement become so pressing that Angiola, realising she

is being deceived, tries to escape. Squarocca prevents this while Proserpine escapes; but Renzo, having broken free of his bonds in the meantime, rushes in and saves Angiola.

ACT FOUR

In his apartments, Sabatino looks forward to a marriage that will deliver him from the turpitudes of his libertine past. Proserpine enters unexpectedly and confesses that she has always loved him truly; she throws herself at his feet ... But he will not be moved, and is asking her to leave when he hears the sound of Angiola's carriage. Proserpine remains concealed in order to observe the lovers' effusions. When she can bear it no longer she rushes out of her hiding place, attacking Angiola with a stiletto; Sabatino wards off the blow just in time. The despairing Proserpine now stabs herself, at last arousing the compassion of the couple, to whom she wishes a happy life together.



Camille Saint-Saëns on the beach at Dieppe.
Musica, June 1907.

Camille Saint-Saëns sur la plage de Dieppe.
Musica, juin 1907.

Proserpine

Drame lyrique en quatre actes
Création : Opéra-Comique, le 14 mars 1887
Livret de Louis Gallet d'après Auguste Vacquerie
Musique de Camille Saint-Saëns
(2^e version de 1899)

PERSONNAGES

PROSERPINE, *soprano*
ANGIOLA, *soprano*
SABATINO, *ténor*
SQUAROCCA, *baryton*
RENZO, *basse*
ORLANDO, *ténor*
GIL, *ténor*
FILIPPO, *ténor*
ERCOLE, *basse*

UNE RELIGIEUSE, *soprano*

*Trois Jeunes Filles, Trois Novices, Jeunes Seigneurs, Femmes, Valets,
Mendiants, Pèlerins, etc.*

Proserpine

Lyric drama in four acts
First performance : Opéra-Comique, Paris, 14 March 1887
Libretto by Louis Gallet after Auguste Vacquerie
Music by Camille Saint-Saëns
(second version, 1899)

DRAMATIS PERSONÆ

PROSERPINE, *soprano*
ANGIOLA, *soprano*
SABATINO, *tenor*
SQUAROCCA, *baritone*
RENZO, *bass*
ORLANDO, *tenor*
GIL, *tenor*
FILIPPO, *tenor*
ERCOLE, *bass*
A NUN, *soprano*

*Three Girls, Three Novices, Young Noblemen, Women, Servants,
Beggars, Pilgrims, etc.*

CD I

01 PRÉLUDE

Acte premier

Au coucher du soleil, dans les jardins du palais de Proserpine. À droite, portique de marbre conduisant à l'intérieur du palais. Jardins en pleine floraison. Sous de grands arbres, au-devant du portique, un lit de repos, les sièges couverts de riches étoffes. Jeunes seigneurs et femmes allant et venant.

Scène I

Orlando, Filippo, Ercole, un groupe de Jeunes Seigneurs et de Femmes

02 FILIPPO

Qu'elle est infernale et divine
La charmeuse qui nous retient !

ERCOLE, PUIS LE CHŒUR

Nous appartenons tous à Proserpine,
Nul ne peut dire à qui Proserpine appartient.

FILIPPO

Ce soir, qui sera son seigneur et maître ?

ERCOLE

Son esclave plutôt ?

ORLANDO, *légèrement*

Chi lo sa !

OVERTURE

Act One

Sunset in the gardens of Proserpine's palazzo. To the right, a marble portico leading inside the palazzo. The gardens are in full flower. Beneath tall trees, in front of the portico, is a couch, the seats covered in rich fabrics. Young noblemen and women coming and going.

Scene I

Orlando, Filippo, Ercole, a group of Young Noblemen and Women

FILIPPO

How infernal, how divine
Is the enchantress who holds us in her power!

ERCOLE, THEN CHORUS

We all belong to Proserpine,
But none can say to whom Proserpine belongs.

FILIPPO

This evening, who will be her lord and master?

ERCOLE

Or rather her slave?

ORLANDO, *casually*

Chi lo sa?

(à *Filippo*)

Toi, peut-être,
Ou moi, peut-être aussi quelque illustre inconnu !
Eh ! pardieu, le premier ou le dernier venu !
Elle mêle les gens de toutes les fortunes !
Comte au palais de marbre ou pêcheur des lagunes,
Tous se valent pour elle.
Une chose lui plaît :
C'est de dire au marquis : « J'aime autant ton valet. »

FILIPPO, ERCOLE ET LE CHŒUR, *riant*
Le portrait est flatteur.

ORLANDO

Autre amusante chose !
(*les attirant un peu à l'écart*)
Elle a, durant un mois, tenu sa porte close,
Cloîtrée ainsi qu'en un couvent.

FILIPPO, ERCOLE, LE CHŒUR
Quel secret cache-t-elle ?

ORLANDO, *gaiement*

On cherchait – quand le vent
A sauté tout d'un coup.
Elle fait par la ville
Annoncer une fête, et nous, troupeau servile,
Nous accourons ici.
Pas un galant depuis un mois, aujourd'hui mille !

(to *Filippo*)

You, perhaps,
Or me, or perhaps some complete nonentity!
Oh, by Jove, the first or the last who comes along!
She mingles people of all ranks!
The count with the marble palazzo or the fisherman from the lagoon,
They're all the same to her.
There's one thing she enjoys –
Telling the marquis: 'I like your servant just as well.'

FILIPPO, ERCOLE AND CHORUS, *laughing*
A flattering portrait!

ORLANDO

Here's another amusing thing!
(*taking him slightly to one side*)
For a month now she's kept her door closed,
Cloistered as if in a convent.

FILIPPO, ERCOLE, CHORUS
What secret is she hiding?

ORLANDO, *merrily*

We were trying to find out – when the wind
Changed all of a sudden.
She had a feast announced
Around the town, and we, a servile flock,
All hasten here.
Not a gallant for a month, then a thousand today!

ERCOLE

Cela lui plaît ainsi !

ORLANDO

Capricieuse en diable !

FILIPPO, *avec un sentiment naïf*

Ou, peut-être... amoureuse !

ORLANDO, *riant*

Ah ah ah ah ! Ô grotesque hypothèse !

(lui serrant la main avec compassion)

Ô candeur bienheureuse !

LE CHŒUR

Silence, la voici !

Scène 2

Les mêmes, Proserpine

(Elle vient par le portique, et descend dans les jardins, lentement, pensive.)

PROSERPINE, *à part, dès son entrée*

Sabatino n'est pas venu !

ORLANDO, *avec emphase, à son passage*

Rien qu'un sourire,

Et nous croirons encore à la splendeur du jour !

ERCOLE

That's how she likes it!

ORLANDO

She's devilishly capricious!

FILIPPO, *in a naïve tone*

Or perhaps ... in love!

ORLANDO, *laughing*

Ha-ha-ha! What a grotesque hypothesis!

(shaking his hand compassionately)

What blessed ingenuousness!

CHORUS

Silence, here she is!

Scene 2

The same, Proserpine

(She enters through the portico and walks slowly down into the gardens with a pensive air.)

PROSERPINE, *aside, as soon as she enters*

Sabatino has not come!

ORLANDO, *grandiloquently, as she passes*

Just one smile,

And we shall still believe in the splendour of day!

Tous, *de l'un à l'autre, l'escortant*
Belle, qui donc sera votre servant d'amour ?

03 ORLANDO, *s'approchant*
(*Proserpine s'arrête et l'écoute vaguement.*)
Voyez-les tous, navrés de trop d'indifférence !
Hélas ! vous avez vingt ans !
Aux feux de votre printemps
A fleuri notre espérance ;
Et voici que vous passez
Avec des regards glacés !

ERCOLE, *dans le même sentiment ironique*
Cruelle, dites-nous ce qui peut vous séduire.
(*tandis qu'elle s'assied languissamment sur le lit de repos*)
Votre cœur est trop profond !
Bien fous, ceux-là qui s'en vont
Se vantant d'y savoir lire.
Au fond de ce gouffre noir,
Pour moi, je n'ai rien pu voir.

ORLANDO ET ERCOLE, *ensemble*
Et j'attends et je soupire !
Cruelle, dites-nous ce qui peut vous séduire.

PROSERPINE
(*Elle se lève. Après avoir regardé de nouveau autour d'elle, à part, plus accentué que précédemment :*)
Sabatino n'est pas venu !

ALL, *among themselves, as they escort her*
O fair one, who will be your amorous servant?

ORLANDO, *approaching*
(*Proserpine stops and listens to him distractedly.*)
Look at them all, distressed by such great indifference!
Alas! You are twenty years old!
Our hope has flowered
In the fiery glow of your springtime,
And now you pass by
With icy glances!

ERCOLE, *in the same ironical tone*
Cruel one, tell us what is capable of seducing you.
(*while she sits down languidly on the couch*)
Your heart is too deep!
They are fools indeed
Who boast that they can read therein.
At the bottom of that dark abyss,
For my part, I have been unable to see anything.

ORLANDO AND ERCOLE, *together*
And I wait and sigh!
Cruel one, tell us what is capable of seducing you.

PROSERPINE
(*She rises. After looking round her again, aside, more emphatically than the first time:*)
Sabatino has not come!

(Elle passe, dédaigneuse de tous les hommages, et s'éloigne par la gauche dans les jardins. Tous la suivent. Renzo et Sabatino paraissent sous le portique. Sabatino semble hésiter. Renzo l'entraîne en scène.)

Scène 3

Sabatino, Renzo, quelques personnages, entrevus par instants au fond de la scène et sous le portique

04 SABATINO, se défendant, protestant
Je t'en supplie,
Retournons. Il est temps encore.

RENZO
Pure folie ! Marche !

SABATINO
Voyons, Renzo, parle sincèrement.
Tu ne veux pas de moi.

RENZO
Mon cher, bien au contraire :
Je serai très ravi de t'avoir pour beau-frère ;
Et j'agis, dans ce but, tout à fait prudemment.
(avec une sévérité plaisante)
Épouvantail des honnêtes familles,
Tu courais bellement, naguère, après les filles !...

SABATINO
De grâce, épargne-moi.

(She passes on, disdainful of all the respects paid to her, and moves away to the left, into the gardens. All follow her. Renzo and Sabatino appear beneath the portico. Sabatino seems to hesitate. Renzo drags him onto the stage.)

Scene 3

Sabatino, Renzo, and a few other characters, glimpsed from time to time upstage and under the portico

SABATINO, defending himself and protesting
I beg you,
Let's go away. There is still time.

RENZO
Sheer madness! Keep walking!

SABATINO
Come now, Renzo, tell me sincerely.
You don't want me.

RENZO
My dear fellow, quite the contrary:
I would be absolutely delighted to have you as a brother-in-law;
And to that end I am acting most prudently.
(with playful severity)
You were once the scourge of honest families,
And you used to chase boldly after the girls!

SABATINO
For pity's sake, spare me.

C'est fini, tout cela !

RENZO

On ne sait pas !...

Ma sœur, ma chère Angiola,

Est pure comme la Madone,

Il faut pour que je te la donne,

Me prouver que tu t'appartiens,

Qu'avec tout ton passé tu n'as plus de liens ;

En un mot, que te voilà sage

Comme il faut l'être au seuil sacré du mariage.

(le regardant sérieusement)

On te dit fort épris de Proserpine.

SABATINO, *avec un éclat de rire*

Moi ! Autrefois..., mais plus rien !

RENZO

Qui me répond de toi ?

SABATINO, *franchement*

Elle ! – Elle me déteste.

RENZO, *railleur*

Ah ! Cette universelle,

Résistant à toi seul, vraiment, c'est singulier !

Je veux voir de très près ce cas particulier.

All that is over now!

RENZO

One never knows!

My sister, my dear Angiola,

Is as pure as the Madonna;

If I am to give her to you,

You must prove to me that you are your own master,

And that you have retained no links with your past;

In a word, that you are now as sober

As one must be on the sacred threshold of marriage.

(looking at him seriously)

They say you are greatly taken with Proserpine.

SABATINO, *with a burst of laughter*

I? Once upon a time ... but there's nothing now!

RENZO

Who can vouch for that?

SABATINO, *without hesitation*

She can! – She hates me.

RENZO, *mockingly*

Ah! That universal mistress

Resists you alone? Really, how very odd!

I must look very closely into this special case.

SABATINO

Qu'imagines-tu donc, Renzo ?

RENZO

Que c'est à celle

Dont on souffre le plus qu'on est le plus fidèle !

Que tu l'aimes !

Qu'il reste entre vous un secret !

Et j'entends ici même en avoir le cœur net.

Parle-lui, mets à nu devant moi ta pensée ;

Prouve-moi que ta femme agréant ton serment

Recevra ton amour pur comme un diamant.

05 SABATINO

Pourquoi me demander cette épreuve insensée ?

Si je fus ivre un jour, mon ivresse est passée.

J'ai besoin de soleil, d'air et de pureté,

Je te pardonne, ami, d'en avoir trop douté.

Ne crains plus que mon âme change !

Laisse que j'épouse cet ange ;

Angiola n'a pas besoin vraiment,

Pour être un cœur divin, que d'autres soient infâmes !

Crois à mon solennel serment.

Ne crois pas que jamais je retourne à ces femmes !

Consens à mes souhaits.

J'aime ta sœur deux fois : je l'aime et je les hais !

RENZO, *toujours railleur*

J'admire, comme il sied, ce discours angélique ;

SABATINO

What are you thinking of, Renzo?

RENZO

That it is to the person

Who makes one suffer most that one is most faithful!

That you love her!

That there is a secret between you!

And I intend to get to the bottom of it right now.

Talk to her, speak your mind in front of me;

Prove to me that when your wife accepts your vows

She will receive love as pure as a diamond from you.

SABATINO

Why ask me to undergo this senseless ordeal?

If I was once intoxicated, my intoxication is over.

I need sunshine, fresh air and purity.

I forgive you, my friend, for having doubted the fact.

Have no fear that my soul might change again!

Let me marry this angel;

Angiola truly has no need,

In order to be a divine heart, for others to be vile!

Have faith in my solemn oath.

Do not believe I will ever return to those women!

Give your consent to my wishes.

I love your sister doubly: I love her and I hate them!

RENZO, *still mocking*

I admire that angelic speech, as indeed I ought;

Mais la haine est bien près d'un fol amour, dit-on ;
Elle t'a repoussé. Va donc, et sans réplique !
Fais une déclaration
À Proserpine.
Après je jugerai.

SABATINO
C'est bon !
Tu le veux, je vais la faire !...
(*à part, en riant*)
Et jolie !

(*On voit revenir Proserpine par les jardins.
Elle est très entourée.*)

Scène 4

Les mêmes, Proserpine, Orlando, Ercole, Filippo, Seigneurs et Femmes

o6 PROSERPINE, à la vue de Sabatino, à part, avec joie
Enfin ! Sabatino !
(*Elle vient en scène, affectant de ne pas remarquer Sabatino.
Très gracieuse, à Renzo qui la salue :*)
Que je vous remercie
D'être venu, seigneur Renzo !... J'ai retardé
Pour vous concert et comédie.

RENZO, lui baisant la main
Charmante !

But hatred is very close to passionate love, they say;
She rejected you. Go then, and without further objections!
Make a declaration
To Proserpine.
Afterwards I shall be the judge.

SABATINO
Very well!
You wish it so, I'll make my declaration!
(*aside, laughing*)
And a pretty one!

(*Proserpine is seen returning through the gardens.
She is surrounded by admirers.*)

Scene 4

The same, Proserpine, Orlando, Ercole, Filippo, Noblemen and Women

PROSERPINE, seeing Sabatino, aside, with joy
At last! Sabatino!
(*She enters, affecting not to notice Sabatino.
Very graciously, in response to Renzo's bow:*)
How I thank you
For coming, my Lord Renzo! I delayed
The concert and the play for you.

RENZO, kissing her hand
Charming!

(Elle passe.)

SABATINO, à Renzo

Elle ne m'a pas même regardé !

RENZO, *observant Proserpine*

Tu te trompes, je crois.

PROSERPINE, à part, après avoir jeté un regard rapide vers Sabatino

Son visage est de glace !

(aux seigneurs qui l'entourent, comme obsédée)

En vérité, messieurs, vous m'accablez !

Laissez-moi respirer, de grâce ;

Adorez-moi, si vous voulez,

Mais mettez entre vous et moi quelque distance.

(On entend quelques accords venant de l'intérieur du palais.)

Voici le concert qui commence,

Et déjà l'on se place.

Allez !

ORLANDO, FILIPPO ET ERCOLE, *se disputant la place auprès de Proserpine, d'un ton suppliant*

Votre main !

PROSERPINE, *nerveusement*

Laissez-moi !

ORLANDO, *aux autres*

Nouvelle fantaisie !

(She moves on.)

SABATINO, to Renzo

She didn't even look at me!

RENZO, *observing Proserpine*

You are mistaken, I think.

PROSERPINE, *aside, after a swift glance at Sabatino*

His face is like ice!

(to the noblemen surrounding her, as if they were importuning her)

In truth, gentlemen, you oppress me!

Pray let me breathe;

Worship me if you wish,

But place a little distance between yourselves and me.

(A few chords are heard coming from inside the palazzo.)

Ah, the concert is beginning,

And already we must take our seats.

Come now!

ORLANDO, FILIPPO AND ERCOLE, *quarrelling over who will be beside Proserpine, in a tone of supplication*

Your hand!

PROSERPINE, *irritably*

Leave me alone!

ORLANDO, *to the others*

A new whim!

(Ils entrent dans le palais. La scène va rester à peu près vide. Il ne demeure plus que quelques groupes sous le portique regardant à l'intérieur. La symphonie hors de scène commence.)

07 PAVANE

RENZO, à Sabatino

Va ; c'est fort à propos qu'elle les congédie !

(Sabatino et Renzo s'éloignent un peu et disparaissent un instant pendant ce qui suit.)

Scène 5

08 PROSERPINE, seule, rêveuse,

à demi couchée sur le lit de repos

Amour vrai, source pure où j'aurais voulu boire,

Ne t'offriras-tu pas à mes lèvres en feu ?

Rêves délicieux restés dans ma mémoire,

Espoirs d'un jour, faut-il vous dire adieu ?

(Sabatino reparait au fond. Proserpine ne le voit pas. Il vient derrière elle.)

Scène 6

Proserpine, Sabatino

09 SABATINO, haut, d'une voix caressante

Proserpine !

(They go into the palazzo. The stage remains almost empty. Only a few groups are left under the portico looking inside. The offstage dance begins.)

PAVANE

RENZO, to Sabatino

Go on; she has dismissed them at just the right moment!

(Sabatino and Renzo move some distance away and disappear momentarily during the following scene.)

Scene 5

PROSERPINE, alone, dreamy,

half reclining on the couch

True love, pure source of which I would fain have drunk,

Will you not offer yourself to my burning lips?

Delicious dreams that have remained in my memory,

Hopes of a bygone day, must I bid you farewell?

(Sabatino reappears at the back of the stage. Proserpine does not see her. He comes up behind her.)

Scene 6

Proserpine, Sabatino

SABATINO, aloud, in a caressing voice

Proserpine!

PROSERPINE, *radieuse, à part,*
contenant sa joie

Lui ! lui !

(Elle prend tout à coup un ton glacial.)

J'avais dit, ce me semble

Que j'avais le désir d'être seule !

SABATINO

Écoutez.

(avec une affectation d'humilité impertinente)

Bien qu'à vous aborder je tremble,

Me souvenant comment vous me traitez ;

Il faut pourtant que je demande

La réelle raison d'une rigueur si grande !

PROSERPINE

La raison ?

SABATINO

J'ai souffert maintes fois vos refus

Et j'en suis resté tout confus !

Dites : que puis-je avoir d'étrange, de bizarre,

D'horrible, qui pour moi vous fasse si barbare ?

Me voulez-vous donner l'orgueil audacieux

D'un mortel qui se voit unique sous les cieux ?

PROSERPINE

Raillez !

Vous n'obtiendrez pas même ma colère !

PROSERPINE, *radiant, aside,*
containing her joy

It is he, he!

(She suddenly adopts a glacial tone.)

I said, it seems to me,

That I wished to be alone!

SABATINO

Listen.

(affecting an impertinent humility)

Although I tremble to approach you,

Remembering how you treat me,

Yet I must ask

The true reason for such great severity!

PROSERPINE

The reason?

SABATINO

I have suffered your refusal many a time

And it has left me utterly confused!

Tell me, what is so strange, so bizarre,

So horrible about me, that places me beyond the pale for you?

Do you wish to give me the proud distinction

Of being a mortal unique among the human race?

PROSERPINE

Mock me!

You will not even make me angry!

SABATINO, *se penchant vers elle*

Il faut donc renoncer à l'espoir de vous plaire...

Rien ne pourra me faire aimer ?

PROSERPINE

Aimer !

SABATINO, *d'un ton dolent*

Jamais ?

PROSERPINE, *se levant brusquement*

et le regardant bien en face

Félicitez-vous-en !

SABATINO, *gaiement*

Tiens !

Pourquoi ?

PROSERPINE

Si j'aimais !...

(Elle le quitte et passe.)

Si j'aimais !... avec vous faut-il que je raisonne ?

Non, tenez, tout est bien : la courtisane donne

La volupté,

Les rires, les chansons et toute sa beauté !

Vous lui rendez l'argent, les bals, la bonne chère,

Les chevaux, les palais, matière pour matière...

Mais l'amour ne veut pas d'or, de bal, ni de cour ;

L'amour veut de l'amour.

SABATINO, *leaning towards her*

Then I must abandon hope of pleasing you ...

Can nothing make you love me?

PROSERPINE

Love you?

SABATINO, *in a doleful tone*

Never?

PROSERPINE, *rising abruptly*

and looking him straight in the face

Count yourself lucky!

SABATINO, *cheerfully*

Really?

Why?

PROSERPINE

If I were to love ...!

(She moves away from him.)

If I were to love! Must I quibble with you?

No, listen, all is well: the courtesan gives

Sensual pleasure,

Laughter, songs and all her beauty!

You give her money, balls, good cheer,

Horses, palazzos in exchange ...

But love does not want gold, or balls, or courts;

Love wants love.

*(Elle s'est assise de nouveau. Il est près d'elle.
Elle le regarde encore, puis tout à coup avec un grand mouvement :)*
Si j'aimais !... si j'aimais ainsi qu'une autre femme,
Ah ! si ce n'était plus le corps, si c'était l'âme
Qui voulût se donner et qu'en me l'échangeant
Un de vous me rendît mon amour en argent
Ah ! Quel tourment infernal, quel marchandage infâme !
(avec une intention marquée)
« Aimez-moi », dites-vous ?
Vous le dites tout haut !
Prenez garde qu'un jour, je ne vous prenne au mot.
(Elle s'éloigne vers le fond, l'observant à la dérobée.)

SABATINO, *à part*
Diable ! voilà qui sort de la plaisanterie.
Coupons court.
(haut, légèrement)
C'est bien vrai, l'amour est duperie.
Trop idéal, il veut de trop chastes vertus.
Ce n'est point notre fait, belle n'en parlons plus.
*(Elle a tressailli. Lui, sans y prendre garde,
avec une galanterie plus railleuse :)*
Me voilà convaincu ; vous n'aimerez personne ;
Mais du moins, restez bonne.
Je ne veux rien changer à votre cas.
Aimez-moi seulement... comme vous n'aimez pas.
Ma manière de vous aimer est la commune ;
J'ai le cœur comme tous, d'où vient mon infortune ?
Me croyez-vous pauvre ?

*(She has sat down again. He is near her.
She looks at him once more. Then, suddenly, with a sweeping gesture:)*
If I were to love! If I were to love like another woman;
Ah, if it were no longer the body, but the soul
That wished to give itself, and, in exchange,
One of you repaid my love in money;
Ah, what infernal torment, what a loathsome bargain!
(underlining her words meaningfully)
'Love me', you say?
You say it out loud!
Take care lest, one day, I take you at your word.
(She moves away upstage, surreptitiously observing him.)

SABATINO, *aside*
The deuce! That's beyond a joke.
Let me curtail the discussion.
(aloud, casually)
That's very true: love is dupery.
It is too idealistic, and requires virtues that are too chaste.
It is not for us, my fair one; let us say no more about it.
*(She has shuddered. Without noticing, he continues,
his flirtatiousness becoming more derisive:)*
I am convinced now: you will love nobody;
But at least remain kind-hearted.
I don't want to change anything in your situation.
Just love me ... the way you *don't* love.
My manner of loving you is the customary one;
I have a heart like anyone else, so why am I unlucky?
Do you think me poor?

PROSERPINE, *dont la colère est manifeste pendant ce qui précède,*
se redressant

Vous m'insultez !

SABATINO

Ou bien... ladre ?

PROSERPINE

Seigneur !...

SABATINO

Je suis riche !

PROSERPINE

Sortez !

SABATINO

Vous avez avec moi des façons qui me passent.

PROSERPINE

Si vous ne voulez pas que mes valets vous chassent,
Allez-vous-en, et sans un seul mot !

SABATINO, *sérieusement et nettement*

Je me tais,

Madame, et pour toujours ; adieu !

(Renzo a reparu pendant la dernière partie de cette scène. En s'éloignant Sabatino le rencontre.)

PROSERPINE, *whose anger has been obvious during what precedes, now*
raising herself to her full height

You insult me!

SABATINO

Or else ... a miser?

PROSERPINE

My Lord!

SABATINO

I am rich!

PROSERPINE

Leave!

SABATINO

Your behaviour with me passes my understanding.

PROSERPINE

If you do not wish my servants to throw you out,
Go away, and without a single word!

SABATINO, *seriously and distinctly*

I am silent,

Madam, and for ever; farewell!

(Renzo has reappeared during the last part of this scene. As he moves away, from Proserpine, Sabatino meets him.)

PROSERPINE, *à part*

Je n'en étais

Qu'à son indifférence ; il manquait sa colère !

(vers Sabatino)

Tu me paieras l'affront que je viens de te faire !

SABATINO, *à Renzo, l'emmenant*

J'ai fait selon tes vœux. Viens !

(Ils sortent.)

Scène 7

Proserpine, puis Gil, Squarocca et deux valets

IO PROSERPINE, *un instant seule*

Il n'a pas compris !

Je l'estimais, pourtant, cet amour, un tel prix !

Quel effrayant démon m'assiège !

J'ai peur, si Dieu ne me protège,

Oui, j'ai peur de finir par une lâcheté.

« Je suis riche ! »

Ô dégoût de l'amour acheté !

« Riche ! » Qu'il passe un pauvre et, s'il veut, je me livre !

Un mendiant !

(Paraît Squarocca, les mains liées, poussé rudement par Gil, escorté de deux valets.)

PROSERPINE, *aside*

Before I had only

His indifference; I did not yet have his anger!

(in the direction of Sabatino)

You will pay me back for the insult I have inflicted on you!

SABATINO, *to Renzo, as he leads him away*

I did as you wished. Come on!

(They leave.)

Scene 7

Proserpine, then Gil, Squarocca and two servants

PROSERPINE, *alone for a moment*

He did not understand!

I esteemed him; yet what a price I pay for this love!

How terrifying is the demon that besieges me!

I fear, if God does not protect me,

Yes, I fear this will end in some cowardly act.

'I am rich!'

Oh, the disgust of paid love!

'Rich!' Let a poor man appear and, if he likes, I will give myself to him!

A beggar!

(Enter Squarocca, his hands tied, pushed roughly by Gil and escorted by two servants.)

GIL

Va ! va !

SQUAROCCA

J'ai plaisir à vous suivre.

Mais ne vous pressez pas pour moi.

PROSERPINE

Gil, qu'est-ce qu'a

Donc fait cet homme ?

GIL

Il vous volait ! C'est Squarocca,

Un bandit bien connu.

Je l'ai pris, la main pleine,

Dans votre appartement.

SQUAROCCA, *publiquement*

En tout bien tout honneur.

GIL

Il forçait un coffret !

Ah ! l'effronté voleur !

Oui, sans doute il comptait sur ce grand bruit qu'on mène

Pour opérer à l'aise.

PROSERPINE, *après un silence*

Un instant !...

Laisse-nous !

GIL

Come on, move!

SQUAROCCA

I am pleased to follow you.

But don't hurry for my sake.

PROSERPINE

Gil, tell me,

What has this man done?

GIL

He was robbing you! This is Squarocca,

A well-known bandit.

I caught him with his hands full

In your apartments.

SQUAROCCA, *to all present*

All with the best of intentions.

GIL

He was forcing open a casket!

Ah, the brazen thief!

Yes, he was doubtless counting on the noise we're making

To do his dirty work in safety.

PROSERPINE, *after a silence*

One moment! ...

Leave us!

(Gil la regarde avec stupeur.)

SQUAROCCA, voyant que Gil hésite, d'un fort grand air

N'as-tu pas entendu : c'est bien !

Laisse-nous, drôle !

(Gil, ébahi, s'en va vers le fond avec ses deux hommes, mais reste en vue, sur un signe de Proserpine.)

II PROSERPINE, à Squarocca qui l'examine avec curiosité

Que préféreriez-vous, Squarocca, d'une geôle

Ou d'un riche palais ?

SQUAROCCA, *insoucieusement*

Peut-être le palais !...

PROSERPINE

Qu'aimeriez-vous mieux boire, à larges gobelets,

Le vin de Syracuse ou l'eau de quelque mare ?

SQUAROCCA, *délicatement*

Le vin, comme plus rare,

M'attirerait beaucoup.

PROSERPINE

Bref, qu'aimeriez-vous mieux autour de votre cou :

Un dur carcan de fer ou les bras d'une femme

Qui me ressemblerait ?

(Gil looks at her with amazement.)

SQUAROCCA, *seeing Gil hesitate, in lordly fashion*

Didn't you hear? That's all!

Leave us, you scoundrel!

(A flabbergasted Gil moves into the background with his two men, but remains in sight, at a sign from Proserpine.)

PROSERPINE, *to Squarocca who is examining her with curiosity*

What would you prefer, Squarocca, a gaol

Or a rich palazzo?

SQUAROCCA, *nonchalantly*

Perhaps the palazzo!

PROSERPINE

What would you prefer to drink out of great goblets,

Syracuse wine or water from some pond?

SQUAROCCA, *delicately*

The wine, being rarer,

Would greatly appeal to me.

PROSERPINE

In short, what would you rather have around your neck:

A hard iron collar or the arms of a woman

Like myself?

SQUAROCCA, *agacé*

Finirez-vous, madame ?

PROSERPINE

Je ne plaisante pas. Dis. Le carcan ou moi !

SQUAROCCA, *hardi et familier*

Alors, je choisis toi !

(Sur un nouveau signe de Proserpine, Gil s'approche, délie Squarocca et sort enfin avec ses hommes.)

Et... nous épousons-nous ?

PROSERPINE

Non pas !

SQUAROCCA, *gaiement*

Je le regrette.

PROSERPINE

Simplement, votre bras, pour la fin de la fête !

Vous nous ferez l'honneur de souper avec nous.

Je vous dirai bientôt ce que j'attends de vous.

(Il lui tend son bras dont la manche pend en loques ; elle s'éloigne avec lui vers le fond. La symphonie est achevée dans le palais. Les invités reparaissent sous le portique. Quelques têtes inquiètes se tendent vers le jardin. Tout le monde vient en scène.)

SQUAROCCA, *annoyé*

Will you get to the point, Madam?

PROSERPINE

I am not joking. Tell me. The collar or me!

SQUAROCCA, *boldly and familiarly*

Then I choose you!

(At a further sign from Proserpine, Gil comes closer, unties Squarocca and finally leaves with his men.)

So ... are we getting married?

PROSERPINE

Certainly not!

SQUAROCCA, *cheerfully*

I'm sorry to hear it.

PROSERPINE

Just give me your arm for the end of the feast!

You will do us the honour of supping with us.

Soon I shall tell you what I expect of you.

(He gives her his arm, whose sleeve hangs ragged; she walks with him towards the back of the stage. The concert in the palazzo comes to an end. The guests reappear under the portico. A few worried faces look towards the garden. The full company comes on stage.)

Scène 8

Le Chœur, Orlando, Filippo, Ercole, Proserpine, Squarocca

12 ORLANDO

Proserpine nous délaisse !

ERCOLE

La traîtresse se rit de notre abandon.

FILIPPO ET LE CHŒUR

Proserpine nous délaisse.

ERCOLE, FILIPPO PUIS LE CHŒUR

Où se cache-t-elle donc ?

FILIPPO

Vivante ou morte,

Il nous la faut !

ORLANDO, *regardant vers le fond du jardin*

Ah ! ah ! la fantaisie est forte !

(On voit revenir Proserpine au bras de Squarocca. Elle s'avance lentement jusqu'au centre des groupes.)

PROSERPINE, *présentant Squarocca, grave et digne*

Le seigneur Squarocca !

(à Ercole, qui a peine à ne pas éclater)

Vous paraissez surpris ?

Scene 8

Chorus, Orlando, Filippo, Ercole, Proserpine, Squarocca

ORLANDO

Proserpine is neglecting us!

ERCOLE

The traitress laughs at having abandoned us.

FILIPPO AND CHORUS

Proserpine is neglecting us!

ERCOLE, FILIPPO, THEN CHORUS

Where can she be hiding?

FILIPPO

Alive or dead,

We must have her!

ORLANDO, *looking towards the far end of the garden*

Ha-ha! That's quite a whim!

(Proserpine is seen returning on Squarocca's arm. She walks slowly to the centre of the groups.)

PROSERPINE, *introducing Squarocca, grave and dignified*

My Lord Squarocca!

(to Ercole, who is finding it hard not to burst out laughing)

You seem surprised?

ERCOLE

Oh ! très peu !

SQUAROCCA, *avec bonhomie*

Vous riez ! De quoi ? De mes habits ?

(montrant son costume tout désesparé et effiloché)

C'est un goût que j'ai ; sans être un avare,

J'aime à me vêtir de façon bizarre.

Ces tons divers ont des attraits

Pour l'œil du coloriste et les trous tiennent frais !

PROSERPINE, *à Orlando*

La richesse n'est rien, voyez-vous, pour nous autres.

Vous vouliez du nouveau, chers seigneurs, en voici !

(aux jeunes gens)

Vous êtes tous des nôtres

Pour le souper, j'y compte.

(Tous s'inclinent.)

ORLANDO

Il ne nous manque ici

Rien que Sabatino, je crois.

Ce fou se range.

C'est un homme perdu.

PROSERPINE

Perdu ?

ERCOLE

Oh, hardly at all!

SQUAROCCA, *affably*

You are laughing! At what? My clothes?

(showing his costume, completely unravelled and frayed)

It's a taste of mine; without being a miser,

I like to dress in bizarre fashion.

These various shades appeal

To the colourist's eye, and the holes keep one cool!

PROSERPINE, *to Orlando*

Wealth is nothing, you see, to the likes of us.

You wanted something new, my lords, here it is!

(to the young people)

You are all invited

To supper, I am counting on you.

(All bow.)

ORLANDO

The only one missing

Is Sabatino, I think.

That madman is settling down.

He's a lost man.

PROSERPINE

Lost?

ORLANDO

Du moins pour nous !

Il se marie !

PROSERPINE, *lui saisissant le bras et l'emmenant en avant du groupe*

Ah ! lui, c'est faux !

Que dites-vous ?

ORLANDO

Non pas ! Il se marie avec un petit ange.

C'est la sœur de Renzo, nommée Angiola.

PROSERPINE

C'est faux, vous dis-je !

Où donc a-t-il cette sœur-là ?

ORLANDO

Au couvent, à Turin.

Sabatino l'adore

Depuis deux ans !

PROSERPINE, *à part*

Deux ans ! Quand tout à l'heure encore !...

(Des valets passent avec des rafraîchissements.

Elle prend une coupe sur un plateau.)

Squarocca !

SQUAROCCA, *empressé*

Ma beauté ?

ORLANDO

At least to us!

He's getting married!

PROSERPINE, *gripping his arm and drawing him aside from the group*

What, him? It is untrue!

What are you saying?

ORLANDO

No, it's true! He is marrying a little angel.

It's Renzo's sister; she is called Angiola.

PROSERPINE

It's untrue, I tell you!

Where does he keep this sister?

ORLANDO

In a convent, in Turin.

Sabatino has worshipped her

For the past two years!

PROSERPINE, *aside*

Two years! When, just a little while ago ...

(Servants go by with refreshments.

She takes a glass from a tray.)

Squarocca!

SQUAROCCA, *hastily*

My beauty?

PROSERPINE, *d'elle à lui*
Tout te doit être égal,
Le mal comme le bien ?

SQUAROCCA
Je préfère le mal !

PROSERPINE
Puis-je te demander une preuve de zèle ?

SQUAROCCA
Lorsque vous m'avez pris, j'ai dit : elle est trop belle
Pour ne pas exiger quelque chose de laid.

PROSERPINE, *levant sa coupe et la présentant à Squarocca*
Allons souper, messieurs.
Et que chacun me paie
En gaieté son écot !

SQUAROCCA, *vidant la coupe*
d'un trait
Bien dit ! que l'on s'égaie !
(à Proserpine)
S'il ne faut que tuer comptez sur mon stilet.

PROSERPINE, *avec un entrain furieux*,
PUIS SQUAROCCA, ORLANDO, ERCOLE, FILIPPO, ET LE CHŒUR
Allons, à nous la grande orgie !
À nous les rapides amours !

PROSERPINE, *to him alone*
Is it all the same to you,
Good and evil?

SQUAROCCA
I prefer evil!

PROSERPINE
May I ask you for proof of your zeal?

SQUAROCCA
When you took me along, I said to myself: she is too beautiful
Not to demand something ugly.

PROSERPINE, *raising her glass and presenting it to Squarocca*
Let us go in to supper, gentlemen.
And let each man
Pay his share in merriment!

SQUAROCCA, *emptying the glass*
in a single draught
Well said! Let's be merry!
(to Proserpine)
If all it takes is a killing, count on my stiletto.

PROSERPINE, *with furious energy*,
THEN SQUAROCCA, ORLANDO, ERCOLE, FILIPPO AND CHORUS
Come, let's be off to the grand orgy!
Let's enjoy fleeting love!

Dépendons largement la vie,
Et que les ans passent comme des jours !
Rien n'est vrai qu'aimer et boire !
Demain n'existe pas.
La sagesse est de croire
Seulement au bonheur
que l'on tient dans ses bras !

*(Après l'ensemble, on se groupe vers le palais entraînant en triomphe
Proserpine et Squarocca rayonnant.)*

Let us spend our lives with extravagance,
And let the years pass by like days!
Nothing is real but loving and drinking!
Tomorrow does not exist.
Wisdom is believing
Only in the happiness
we hold in our arms!

*(After the ensemble, all move away towards the palazzo, leading Proserpine
and a beaming Squarocca in triumph.)*

Acte deuxième

À l'intérieur d'un couvent. À gauche, latéralement, dans un mur limitant le jardin, grande porte grillée et fleuronnée de fer. À droite, arcades du cloître. Sous le cloître, entrée de la chapelle et du réfectoire. Entre ces deux parties, espace occupé au premier et au second plan par des caisses d'arbustes. Au fond, haie de grenadiers tout éclatante de fleurs. Au-delà de la haie, dans laquelle s'ouvrent des allées avec des massifs taillés dans le goût du XVI^e siècle, arbres d'un grand jardin. À travers les éclaircies, on aperçoit la suite en retour des bâtiments du couvent ; aspect très gai, très ensoleillé. Le cloître seul est dans une ombre douce. De ce côté, de hauts platanes étendent leurs branches sur une table et sur des sièges de pierre. La porte grillée indiquée à gauche est praticable ; elle conduit dans la cour d'entrée du couvent. Au lever du rideau la scène est vide. On entend l'Ave Maria chanté dans la chapelle.

13 PRÉLUDE ET AVE MARIA

Scène I

Angiola, Pensionnaires, Religieuses et Novices, puis une Religieuse

(Des novices, en blanc, avec le scapulaire rouge, mêlées aux pensionnaires, entourent Angiola, tandis que des religieuses, en blanc, avec le manteau noir, vont et viennent de la grille au cloître.)

14 TROIS JEUNES FILLES, à Angiola

*Un cavalier à la moustache noire,
Aux grands yeux bleus,
au regard fier et doux,*

Act Two

The interior of a convent. On the left side, in a wall marking the limits of the garden, is a large iron gate with decorated grille. On the right, the arcades of the cloister. Under the cloister, the entrances to the chapel and the refectory. Between these two sections, the foreground and background space is occupied by shrubs planted in tubs. Towards the back of the stage, a hedge of pomegranate trees in full flower. Behind the hedge, from which paths with clumps of trees trimmed in the style of the sixteenth century open out, we see more trees in an extensive garden. Through the gaps in the hedge, the rest of the convent buildings are visible at a right angle; the whole appears very cheerful and sunlit. Only the cloister is in a gentle shade. On this side, high plane trees spread their branches over a table and stone seats. The grilled gate on the left may be opened; it leads to the entrance courtyard of the convent. As the curtain rises, the stage is empty. The Ave Maria is being sung in the chapel.

PRELUDE AND AVE MARIA

Scene I

Angiola, Boarders, Nuns and Novices, then a Nun

(Novices, dressed in white with red scapular, mingling with boarders, surround Angiola, while nuns, in white with black cloak, come and go between the grille and the cloister.)

THREE GIRLS, to Angiola

*A cavalier with a dark moustache,
Big blue eyes
and a proud yet gentle gaze:*

Tel est, nous dit une certaine histoire,
Tel est celui qui sera votre époux.

TROIS NOVICES, *entre elles, se montrant Angiola*
Ah ! combien riante est la vie
Qui l'attend demain loin de nous !

JEUNES FILLES ET NOVICES
Vous tenez son âme asservie,
Mais vous, chère enfant, l'aimez-vous ?

ANGIOLA, *restée pensive durant l'ensemble, avec mélancolie*
Comment vouloir que je réponde ?
Je ne puis pas, je ne sais pas...
Si j'ai trouvé de par le monde,
Un mirage qui m'ait charmée un jour, hélas !
Il s'est évanoui là-bas !...
(*après un temps, comme à elle-même*)
Trop de jours sont passés, l'espérance est flétrie !
(*à celles qui l'entourent, doucement*)
Mon frère, je le comprends bien,
Ne veut pas que je me marie !

LES JEUNES FILLES ET LES NOVICES, *vivement*
En vérité, je n'en crois rien.
Il n'a point l'âme assez cruelle
Pour vous ensevelir dans cette ombre éternelle.
Espérez ! un seul mot rompra votre lien.

Such, so the story goes,
Is the man who will be your husband.

THREE NOVICES, *among themselves, indicating Angiola*
Ah, how bright is the life
That awaits her tomorrow, far from us!

GIRLS AND NOVICES
You hold his heart in thrall,
But, dear child, do *you* love *him*?

ANGIOLA, *who has remained pensive during the ensemble, sadly*
How can you expect me to answer?
I cannot, I do not know how ...
Though I found, out in the world,
A mirage that enchanted me for a day, alas,
It has vanished out there!
(*after a pause, as if to herself*)
Too many days have gone by, my hope has faded!
(*to those who surround her, gently*)
I realise now that my brother
Does not wish me to marry!

GIRLS AND NOVICES, *brightly*
In truth, I don't believe a word of it.
His soul is not cruel enough
To bury you in this eternal shadow.
Hope! A single word will break your bonds.

(À ce moment, la cloche sonne pour l'angélus de midi. Les pensionnaires et les novices se séparent et se dispersent lentement ; Angiola va les suivre. Une Religieuse, venant par la grille, lui fait signe. Elle s'arrête.)

UNE RELIGIEUSE

Restez, mon enfant. Votre frère
Vient à l'instant.

ANGIOLA, avec un mouvement de joie

Renzo !

(à part)

Que faut-il que j'espère,
Ou bien, plutôt, que dois-je redouter ?
Quel arrêt peut-il m'apporter ?

(Pendant ce qui précède, la religieuse s'est éloignée par où elle est venue. Angiola demeure seule en scène, un peu troublée. Peu après, la Religieuse reparait conduisant Renzo, après l'entrée duquel elle s'éloigne de nouveau.)

Scène 2

Angiola, Renzo, puis Sabatino

15 RENZO, gaiement

Bonjour, petite sœur !

(Il l'a prise dans ses bras affectueusement ; après l'avoir baisée au front, la regardant :)

Voyons, mademoiselle ;
Sommes-nous toujours bien heureuse ici ?

(At this point, the bell rings for the noon Angelus. The boarders and novices separate and slowly disperse. Angiola is about to follow them when a Nun, coming through the grille, makes a sign to her. She stops.)

NUN

Remain here, my child. Your brother
Is about to come.

ANGIOLA, in an outburst of joy

Renzo!

(aside)

What must I hope,
Or rather, what must I fear?
What sentence can he be bringing me?

(During the preceding lines, the Nun has gone back through the gate. Angiola remains alone on stage, somewhat troubled. Shortly afterwards, the Nun reappears leading Renzo in; after his entrance she retires once more.)

Scene 2

Angiola, Renzo, then Sabatino

RENZO, cheerfully

Good morning, little sister!

(He has taken her in his arms affectionately; after kissing her on the forehead, he looks at her:)

Well then, Miss,
Are we still quite happy here?

ANGIOLA, *timidement*
N'y dois-je pas rester ?

RENZO, *avec entrain*
Non, puisque me voici !

ANGIOLA, *l'embrassant, radieuse*
Ah ! Renzo !

RENZO
T'enfermer au fond d'une chapelle !
Y songerais-tu ? Qu'auraient dit tous tes prétendants ?

ANGIOLA
Mes prétendants ?

RENZO, *d'un air d'importance*
Ils sont en nombre !... Mais, attends.
Je n'en amène qu'un.

ANGIOLA, *émue*
Quoi ? Renzo !

RENZO
Je t'amène
Un pécheur qu'a touché ta grâce souveraine.
(avec un mouvement et un geste d'appel dans la direction de la porte grillée ;
trionphalement :)
Parais !

ANGIOLA, *timidly*
Must I not stay here?

RENZO, *energetically*
No, since I am here!

ANGIOLA, *kissing him, radiant*
Ah! Renzo!

RENZO
Shutting you up at the back of a chapel!
How could you think of it? What would all your suitors have said?

ANGIOLA
My suitors?

RENZO, *taking on an air of importance*
There are plenty of them! But wait.
I have brought only one.

ANGIOLA, *moved*
What? Renzo!

RENZO
I bring you
A sinner who has been touched by your sovereign grace.
(he turns round and beckons in the direction of the grilled gate;
triumphantly:)
Come in!

(Sabatino aussitôt franchit le seuil et s'avance.)

ANGIOLA, *à part*, ravie

Ô Dieu ! c'est lui !

(Sabatino s'est incliné profondément devant elle.)

RENZO, *à Angiola*

Contemple, mon enfant,

Un homme qui revient de l'enfer, triomphant !

Sur l'honneur, il a vu le démon face à face

Et n'a pas succombé.

Si beau que soit le cas,

Je ne t'explique rien.

Tu ne comprendrais pas.

Je le répète, il a triomphé par ta grâce.

C'est parfait ! À ta loi seule je le soumets.

(à Sabatino)

Parle ! Angiola t'écoute et moi je le permets.

16 SABATINO, *à Angiola*

Comment dire bien ce que je veux dire ?

Mon cœur succombait, de honte abreuvé,

J'allais, tourmenté d'un affreux délire,

Vous êtes venue et m'avez sauvé.

Oui, quand m'apparut votre frais sourire,

Comme d'un flot pur ce cœur fut lavé ;

Tout entier à vous, le vôtre y peut lire

Sans que rien de lui vous soit enlevé.

Vous êtes le passé, que j'appelais mon rêve,

(Sabatino immediately crosses the threshold and comes forward.)

ANGIOLA, *aside*, delighted

Oh God! It is he!

(Sabatino bows deeply before her.)

RENZO, *to Angiola*

Behold, my child,

A man who returns from Hell, triumphant!

On my honour, he has seen the Devil face to face

And has not yielded.

Exemplary though his case is,

I will explain nothing.

You would not understand.

I repeat: he has triumphed through your grace.

It is perfect! I subject him to your law alone.

(to Sabatino)

Speak! Angiola will listen to you, and I allow it.

SABATINO, *to Angiola*

How can I properly express what I want to say?

My heart was yielding, overwhelmed by shame;

I was tormented by a hideous frenzy;

You came and saved me.

Yes, when your sweet smile appeared before me,

This heart was washed as by a pure stream,

And is now wholly yours; your heart may read therein

Without any part of it being hidden from you.

You are the past that I called my dream;

Vous êtes le présent, dont j'implore un espoir,
Et l'avenir divin que j'ose concevoir.
J'attends, humble et soumis, que votre doigt se lève,
Me montrant, lumineux ou sombre, mon chemin ;
Pour moi, le monde entier repose en votre main !

RENZO, à Angiola
Parle ; ne tremble pas.

ANGIOLA, *simplement*
En votre cœur sincère
J'ai confiance, comme en votre loyauté.
(*Elle tend la main à Sabatino.*)

SABATINO, *très doucement, dans une sorte d'attendrissement extatique, à part*
Ô joie immense !
La réalité de mon rêve commence ;
Un mot t'ouvre à jamais devant mes yeux ravis,
Ô délicieux paradis !

RENZO
Donne-lui ton anneau.

(*Symphonie brève. Scène muette. Angiola est venue près de son frère, abandonnant sa main à Sabatino, qui, incliné, lui passe au doigt son anneau sur lequel il appuie ensuite ses lèvres. Renzo leur prend la main affectueusement.*)

You are the present, from which I implore hope,
And the divine future that I dare to conceive.
I wait, humble and submissive, for your finger to rise
And show me my path, whether bright or dark;
For me, the whole world repose in your hand!

RENZO, *to Angiola*
Answer; do not tremble.

ANGIOLA, *simply*
In your sincere heart
I trust, and in your upright nature.
(*She extends her hand to Sabatino.*)

SABATINO, *aside, very softly, in a sort of tender ecstasy*
Oh immense joy!
My dream begins to come true;
One single word opens you for ever before my ravished eyes,
O delicious paradise!

RENZO
Give him your ring.

(*A brief orchestral interlude is played during the following scene, played in mime. Angiola has come close to her brother, giving her hand to Sabatino, who leans down, places his ring on her finger, and presses his lips to it. Renzo takes their hands affectionately.*)

17 RENZO

Allez, ô vous que j'aime !
Le bonheur sur vos fronts met son clair diadème ;
Croyez en l'avenir et pour jamais unis
Allez, radieux et bénis !

SABATINO ET ANGIOLA, *ensemble, avec RENZO*
Effeuillons en riant la fleur de la jeunesse,
Hors de nous ne comptons plus rien,
Et faisons de notre tendresse
Et la raison suprême et le suprême bien !
Ô joie immense !
La réalité de mon rêve commence !

RENZO, *après l'ensemble, à Sabatino*
Tout est dit. Ce soir même,
Frère, tu vas partir.

SABATINO, *avec regret*
Ce soir ?

RENZO
Oui, va tout préparer pour nous bien recevoir.
Pour moi, je dois chercher ici quelque équipage
Pour emmener Angiola.
Dans trois jours nous serons près de toi.
(*La cloche tinte de nouveau, sonnant un appel.*)
Qu'est cela ?

RENZO

Go, you whom I love!
Happiness places its bright diadem on your brows;
Trust in the future and, for ever united,
Go, radiant and blessed!

SABATINO AND ANGIOLA, *together, with RENZO*
Let us laughingly pick the petals from the flower of youth,
Taking account of nothing except ourselves,
And let us make our love
Both supreme reason and supreme good!
Oh immense joy!
My dream begins to come true!

RENZO, *after the ensemble, to Sabatino*
All is said. This very evening,
Brother, you will leave.

SABATINO, *with regret*
This evening?

RENZO
Yes, go to prepare everything to receive us properly.
For my part, I must seek a carriage here
To take Angiola with me.
In three days we will be at your side.
(*The bell rings again, giving a signal.*)
What is that?

ANGIOLA

Des pauvres gens viennent, selon l'usage,
Recevoir de nos mains la desserte du jour.

(Au son de la cloche, rentrée des pensionnaires, des novices, des religieuses venant du réfectoire avec des servantes portant du pain, du vin, des vivres, qu'elles disposent sur la table de pierre. La grille ouverte, une foule de mendiants, hommes, femmes, enfants, et de pèlerins, entre et se range pour la distribution des vivres. Parmi eux est Squarocca, très humble, en habit de pèlerin de Saint Jacques.)

Scène 4

Les mêmes, Religieuses, Pensionnaires, Novices, Servantes, Mendiants, Pèlerins ; parmi les derniers venus, Squarocca

18 LES RELIGIEUSES, pendant cette entrée
Approchez et prenez, chacun à votre tour.

LE CHŒUR, pendant que la foule achève de se ranger
Aux voyageurs à qui la route est dure,
Aux pèlerins qui viennent d'outre-mer,
Aux pauvres gens qui vont à l'aventure,
Votre bonté fait le sort moins amer !

ANGIOLA, JEUNES FILLES ET NOVICES

Bonnes gens, prenez ce que Dieu vous donne.
Pour vous il vendange, il moissonne,
Il vous est secourable et doux.
Priez pour nous !

ANGIOLA

Poor folk come here, as is the custom,
To receive from our hands the alms of the day.

(At the sound of the bell, boarders, novices and nuns come in from the refectory with servants carrying bread, wine and provisions, which they set out on the stone table. Once the grille has been opened, a crowd of beggars – men, women and children – and pilgrims enters and stands in line for the distribution of the food. Among them is Squarocca, very humble, dressed as a Pilgrim of St James.)

Scene 4

The same, Nuns, Boarders, Novices, Servants, Beggars, Pilgrims; among the last to enter is Squarocca

THE NUNS, during this entrance
Come and take, each in your turn.

CHORUS, while the crowd takes its place
To travellers for whom the road is hard,
To pilgrims who come from beyond the seas,
To poor people who roam aimlessly,
Your kindness makes their fate less bitter!

ANGIOLA, GIRLS AND NOVICES

Good people, take what God gives you:
For you He harvests the grapes and the crops,
He is merciful and gentle to you.
Pray for us!

LE CHŒUR

Nous rendons grâce aux âmes charitables,
Semant, à l'ombre de l'autel,
Les miettes de leurs tables,
Pour la moisson du ciel.

(On coupe le pain et on le distribue, avec le vin et les vivres. Angiola et ses compagnes prennent part à cette distribution. Renzo et Sabatino sont un peu isolés contemplant cette scène.)

RENZO, *après un instant*
Allons, viens !

SABATINO
Un instant encore.
Qu'elle est charmante à voir ainsi, que je l'adore !

RENZO
Viens donc !

SABATINO, *sans l'entendre*
Ô chère Angiola !

SQUAROCCA, *qui observe les personnages, à part*
À n'en pas douter, la voilà !
Proserpine a raison d'avoir peur.
Elle est belle
À miracle, ma foi ! Je vais rapporter d'elle,
En trois traits, un croquis

CHORUS

We give thanks to the charitable souls
Who, in the shadow of the altar,
Sow the crumbs from their tables
For Heaven's harvest.

(The bread is sliced and handed out, along with the wine and provisions. Angiola and her companions take part in this distribution. Renzo and Sabatino stand a little to one side as they contemplate this scene.)

RENZO, *after a moment*
Come on, let's go!

SABATINO
A moment longer.
How charming it is to see her like that! How I adore her!

RENZO
Come along!

SABATINO, *without hearing him*
Ah, dear Angiola!

SQUAROCCA, *who is observing the other characters, aside*
There's no doubt, that's her!
Proserpine is right to be afraid.
She is miraculously
Beautiful, on my faith! I shall bring back
An exquisite thumbnail sketch

Exquis !
Ma terrible alliée peut mourir de rage !
(se rapprochant d'Angiola)
Oh ! l'amoureux pèlerinage
Qu'on ferait à genoux pour voir de si beaux yeux !
(haut, à Angiola)
Ma sœur, que Dieu vous garde !

ANGIOLA, *lui donnant sa part*
En échange, bon frère,
À Saint Jacques, pour nous, dites une prière.

SQUAROCCA, *avec admiration, à part*
Sa voix ! une musique à vous ravir aux cieux !
(dans l'ensemble du mouvement final)
Ah ! l'ingénue adorable !
Moi qui ne crains Dieu ni diable,
Pour elle, en ce joli couvent,
Je me ferais frère servant !

SABATINO, *vers Angiola, à part*
Angiola, chère âme !

RENZO, *avec un dernier geste, à Angiola,*
au moment de s'éloigner
À demain, mon enfant !

ANGIOLA, *souriante*
Amis, adieu !...

Of her features!
My terrible ally may die of rage!
(approaching Angiola)
Oh, what a pilgrimage of love
One might make on one's knees to see such lovely eyes!
(aloud, to Angiola)
My sister, God preserve you!

ANGIOLA, *giving him his portion*
In exchange, kind brother,
Say a prayer to St James for us.

SQUAROCCA, *admiringly, aside*
Her voice! Music to transport one to the heavens!
(these words are sung during the final ensemble)
Ah, what an adorable innocent!
I, who fear neither God nor Devil,
For her sake would become a lay brother
In this pretty convent!

SABATINO, *in the direction of Angiola, aside*
Angiola, dear soul!

RENZO, *with a last gesture to Angiola*
as he leaves
Till tomorrow, my child!

ANGIOLA, *smiling*
Goodbye, my friends!

JEUNES FILLES ET NOVICES, *la distribution s'achevant*

Prenez ces biens, Dieu vous les donne.

Pour vous, il vendange, il moissonne.

Il vous est secourable et doux...

Allez, vous qu'il aime, et priez pour nous.

(Les mendiants et les pèlerins se retirent lentement. Dernier échange d'adieux entre Renzo, Sabatino et Angiola. Squarocca a repris sa place parmi les pèlerins. Tableau.)

GIRLS AND NOVICES, *as the distribution comes to an end*

Take these gifts, God gives them to you.

For you He harvests the grapes and the crops.

He is merciful and gentle to you.

Go, you whom He loves, and pray for us.

(The beggars and pilgrims slowly withdraw. A final exchange of farewells between Renzo, Sabatino and Angiola. Squarocca has regained his place among the pilgrims. Tableau.)

CD II

Acte troisième

Un campement de Gitanos dans la montagne. Hommes et femmes sont placés par groupes autour de feux allumés. À droite l'entrée d'une hutte. Danses au lever du rideau. Clarté lunaire, qui peu à peu disparaît aux approches de l'orage.

01 TARENTELE

Scène I

Squarocca, Chœur des Gitanos

02 LES GITANOS

Qui va là ? Squarocca ! On te croyait pendu !

SQUAROCCA, gaiement

J'ai manqué de bien peu la suprême escalade...

Je vous dirai cela... Ne nous attardons pas.

J'ai besoin de votre aide, amis, je la réclame,

J'y compte !

Il faut aller camper là-bas !

Tous prêts à m'assister !...

(avec confiance)

Il s'agit d'une femme...

Princesse !... Autant que moi marquis !

Elle a du moins

La qualité qu'il faut pour payer nos bons soins !

Allez donc !

Act Three

A gypsy camp in the mountains. Men and women are placed in groups around lighted torches. To the right, the entrance to a hut. There is dancing as the curtain rises. Bright moonlight, which gradually disappears as the storm approaches.

TARANTELLA

Scene I

Squarocca, Chorus of Gypsies

GYPSIES

Who goes there? Squarocca! We thought you'd been hanged!

SQUAROCCA, merrily

I only just missed the high jump ...

I'll tell you about it ... Let's not waste time.

I need your help, friends, I ask for it,

I count on it!

You must go and camp over there!

Prepare to help me, all of you!

(in a confidential tone)

It's to do with a woman ...

A 'princess' – about as much as I'm a marquis!

At least she has

The wherewithal to pay for our good services!

On you go!

LES GITANOS

Vivat ! Qu'importe où nous mène
L'aventure que voici,
Vers le plaisir ou la peine
Allons, enfants sans souci !
Courons à ce qui nous tente,
Plantons partout notre tente !
Et moquons-nous du rachat,
En attendant d'aller faire,
Hissés entre le ciel et la terre,
Notre dernier entrechat !
Vivat !

(Ils s'éloignent. Proserpine paraît en costume de gitana. Squarocca va au-devant d'elle.)

Scène 2

Squarocca, Proserpine

03 SQUAROCCA

Approchez, ma beauté ; nous sommes
Seuls maîtres de la place et d'ailleurs sûrement
Sous ce costume, aucun de vos beaux gentilshommes
Ne vous reconnaîtrait.
Parle, présentement :
Que vas-tu m'ordonner ?

PROSERPINE, *fiévreusement*
Angiola, tu l'as vue ?

GYPSIES

Hurrah! What does it matter
Where this adventure leads us,
To pleasure or to pain?
Come, carefree children!
Let us run to take whatever tempts us,
Let us pitch our tent anywhere!
And let's scorn all redemption,
As we wait until,
Hoisted up between earth and sky,
We make our last leap!
Hurrah!

(They move off. Proserpine appears, in gypsy costume. Squarocca goes over to her.)

Scene 2

Squarocca, Proserpine

SQUAROCCA

Approach, my beauty; we are
Entirely alone here, and anyway, surely
In that costume, none of your fine gentlemen
Would recognise you.
Speak, now:
What are your orders?

PROSERPINE, *feverishly*
Angiola, did you see her?

SQUAROCCA

Oui !

PROSERPINE

Belle ?

SQUAROCCA

Comme un ange !

Une grâce ingénue ;

Autour d'un front divin deux longs flots d'or glissant ;

Le sourire charmeur d'une lèvre vermeille ;

Un doux regard voilé d'ombre, mais où l'on sent

Que le feu de l'amour légèrement sommeille !

PROSERPINE, *avec rage*

Tais-toi !...

Vont-ils venir ?

SQUAROCCA

Frère et sœur, ce matin

Sont partis. Je tiens pour certain

Qu'ils seront là bientôt.

J'ai tout réglé d'avance.

Leur guide est de mes grands amis ;

Dans le ravin, là-bas, j'ai mis

Des compagnons à moi, prêts à toute occurrence.

Commande ! Que veux-tu ?

SQUAROCCA

Yes!

PROSERPINE

Beautiful?

SQUAROCCA

As an angel!

An innocent grace;

Around a divine brow fall two long streams of gold;

The enchanting smile of ruby lips;

A sweet glance shrouded in shadow, but where one senses

That the ardour of love sleeps lightly!

PROSERPINE, *enraged*

Be silent! ...

Are they going to come?

SQUAROCCA

Brother and sister set out

This morning. I know for a fact

That they will be here soon.

I have arranged everything in advance.

Their guide is one of my best friends;

In the ravine, over there, I have positioned

Companions of mine, ready for all eventualities.

Command me! What do you wish?

PROSERPINE

D'abord, je veux la voir !
Fais que je l'aie ici, seule...

SQUAROCCA

Tu vas l'avoir.
Bientôt viendra leur équipage.
Dur chemin... J'improvise un accident. Voyage interrompu.
La belle à nous !

PROSERPINE

Je la verrai !
Et puis après...
Après... je te dirai !...

SQUAROCCA, *docilement*

À ta merci ! –
Je vais guetter nos gens, demeure,
Prépare-toi, car voici l'heure.
(*Il sort.*)

Scène 3

04 PROSERPINE, *seule*

Pourquoi suis-je venue...
et que puis-je espérer ?
Les séparer !
Et quand j'y parviendrais, quand même
Elle disparaîtrait, obtiendrais-je qu'il m'aime ?

PROSERPINE

First of all, I want to see her!
Make sure I have her here alone ...

SQUAROCCA

You will.
Their carriage will be soon be here.
A rough road ... I improvise an accident. The journey is interrupted.
The fair one is ours!

PROSERPINE

I shall see her!
And then afterwards ...
Afterwards ... I will tell you! ...

SQUAROCCA, *docile*

Entirely at your service! –
I'll go and watch our people. Stay here,
Get ready, for the hour has come.
(*He leaves.*)

Scene 3

PROSERPINE, *alone*

Why have I come?
And what can I hope for?
To separate them!
But even if I succeeded, even if
She disappeared, could I make him love me?

En serais-je plus près de mon rêve insensé ?
Effacerais-je le passé ?
Ah ! s'il m'avait aimée,
Quel trésor en mon cœur soumis il eût trouvé,
Quelle retraite pure, et douce, et parfumée
J'aurais faite à l'amour si longuement rêvé !
Ah ! bien souvent j'ai songé, misérable,
À l'accepter ainsi qu'il s'est offert !
Je suis à bout...
j'ai trop souffert...
Et devant la rigueur d'un sort inexorable
Mon orgueil par instants... est près de désarmer...
La force m'abandonne...
Être jeune, être belle,
Leur reine, disent-ils, et ne pouvoir aimer !
(*solemnellement*)
Ô déesse infernale à qui mon nom me mêle,
Ma sombre royauté de la tienne est jumelle ;
Nous sommes, ô ma sœur, deux reines sans soleil !
Toi loin du jour, moi loin de l'amour, deuil pareil !

(*Squarocca accourt.*)

Scène 4

Proserpine, Squarocca

PROSERPINE

Toi, déjà !

Would I be any closer to my demented dream?
Could I efface the past?
Ah, if he had loved me,
What a treasure he would have found in my submissive heart,
What a pure, sweet, fragrant refuge
I would have made for the love so long dreamt of!
Ah, how often I have thought, in my misery,
Of accepting him as he offered himself!
I am exhausted ...
I have suffered too much ...
And, crushed by the harshness of an inexorable fate,
My pride is sometimes ... close to yielding ...
My strength abandons me ...
To be young, to be beautiful,
Their queen, they say, yet to be unable to love!
(*solemnly*)
O infernal goddess with whom I share my name,
My sombre royalty is a twin to yours;
We are, my sister, two queens without a sun!
You far from day, I far from love: the same bereavement!

(*Squarocca rushes in.*)

Scene 4

Proserpine, Squarocca

PROSERPINE

You, already!

SQUAROCCA

Les voici ! Leur voiture s'arrête
À deux cents pas de nous !
Tu tiens au tête-à-tête
Avec elle ?

PROSERPINE, *d'un air sombre*
Oui !

SQUAROCCA

Je vais la mettre sous ta main.
Mais sois très prompte !
Il faut dépêcher ces besognes.
*(Il lui parle bas. Elle entre dans la cabane, et en ressort avec une lanterne
allumée qu'elle accroche à la porte.)*

05 Là ! Chantons maintenant la chanson des ivrognes,
Pour mieux les guider en chemin !
(Squarocca s'assied et boit à sa gourde.)

SQUAROCCA

Vin qui rougis ma trogne,
Qu'as-
Tu fait de mes ducats ?
Grogne
Le vénérable ivrogne.
Pour la soif que je sens
Proche,
Je fouille dans ma poche,

SQUAROCCA

Here they are! Their coach has stopped
Two hundred paces from us!
Are you sure you want
To see her alone?

PROSERPINE, *with a sombre air*
Yes!

SQUAROCCA

I will place her in your hands.
But be very quick!
We must hurry this business.
*(He speaks to her in a low voice. She enters the hut, and emerges with a
lighted lantern which she hangs on the door.)*

There! Now let me sing the drunkard's song,
The better to guide them on their way!
(Squarocca sits down and drinks from his flask.)

SQUAROCCA

'Wine that turns my face red,
What
Have you done with my ducats?'
Grumbles
The venerable drunkard.
'For the thirst I feel
Coming,
I search my pocket,

Sans
Y trouver ces absents.
Que buvons-nous, en somme ?
Nous,
Des doublons jusqu'aux sous !
Comme
Les cruches vident l'homme !
Lorsque le buveur croit
Boire,
Il va contre l'histoire
Droit :
C'est le vin qui nous boit !
(*Murmure de voix au dehors.*)
Tu les entends ?

(*On voit paraître Renzo et Angiola. Squarocca se lève et va au-devant d'eux.
Proserpine s'est redressée, le regard ardemment fixé sur Angiola.*)

o6 PROSERPINE

Elle est belle, la misérable !

Scène 5

Les mêmes, Renzo, Angiola

SQUAROCCA, *très gracieux*
Entrez, seigneur.
Peut-on vous être secourable ?

Without
Finding those absent coins there.'
What do we drink, in the end?
From
Doubloons right down to pennies,
How
Jugs do empty a man!
When the drinker thinks he
Drinks,
He gets it the wrong way
Round:
It's the wine that drinks us!
(*A murmur of voices is heard outside.*)
Do you hear them?

(*Renzo and Angiola appear. Squarocca gets up and goes to meet them.
Proserpine has risen, her ardent gaze fixed on Angiola.*)

PROSERPINE

She is beautiful, the wretch!

Scene 5

The same, Renzo, Angiola

SQUAROCCA, *very gracious*
Come in, my Lord.
Can I be of some help to you?

RENZO

Vous le pouvez, sans doute.
Un léger accident,
Un trait rompu, retard fâcheux !...

SQUAROCCA, *avec rondeur*

Pas davantage ?
J'y vais voir à l'instant.
(*tirant d'un sac des courroies et des cordes*)
Tenez, voilà de quoi réparer le dommage !

RENZO

Ah ! comment reconnaître et vous remercier ?...

SQUAROCCA

N'en prenez pas souci.
S'il vous plaît nous payer,
Pendant que nous irons jusqu'à votre voiture,
Madame, ici, demandera
À ma sœur la bonne aventure.
(*à Angiola, lui montrant Proserpine*)
Elle la dit fort bien et vous étonnera,
Et puis vous laisserez un peu passer l'orage.

ANGIOLA, *regardant Proserpine avec quelque inquiétude*
Pourquoi cache-t-elle ainsi son visage ?

PROSERPINE

Parce que je suis l'inconnu,

RENZO

You certainly can.
A slight accident,
A broken harness, an unfortunate delay!

SQUAROCCA, *affably*

No more than that?
I'll see to it at once.
(*taking straps and string out of a bag*)
Look, here's what's needed to repair the damage!

RENZO

Ah, how can I show my gratitude, how thank you?

SQUAROCCA

Don't let that worry you.
If it please you to pay us,
While we go to your carriage
Madam here can ask
My sister to tell her fortune.
(*to Angiola, indicating Proserpine*)
She does it very well and she will amaze you,
And that way you'll let the storm die down a little.

ANGIOLA, *looking at Proserpine with some anxiety*
Why does she hide her face like that?

PROSERPINE

Because I am the unknown,

L'avenir qui jamais ne montre son front nu !

ANGIOLA, à Renzo, après un moment d'hésitation
Va ! je puis bien attendre ici que tu reviennes.
J'ai toujours désiré voir ces bohémiennes.
Je me risque.

RENZO, souriant
Oh ! l'enfant ! – Je te rappellerai.
(Il sort avec Squarocca.)

Scène 6

Angiola, Proserpine

07 PROSERPINE, après un temps
Votre main !
(Elle prend la main d'Angiola tremblante et souriante.)
Vous venez du couvent.

ANGIOLA
Oui, c'est vrai.

PROSERPINE
Un événement grave, inespéré, suprême
Va changer votre nom !

ANGIOLA
Mais c'est vrai !

The future, which never shows its face uncovered!

ANGIOLA, to Renzo, after a moment of hesitation
Very well! I can wait here until you come back.
I have always wanted to see these gypsy women.
I shall venture to do so now.

RENZO, smiling
Oh, what an infant! – I'll call you.
(He goes out with Squarocca.)

Scene 6

Angiola, Proserpine

PROSERPINE, after a time
Your hand!
(She takes the hand of Angiola, who is trembling but smiling.)
You have come from a convent.

ANGIOLA
Yes, it is true.

PROSERPINE
A grave, unexpected, supremely important event
Is to change your name!

ANGIOLA
But that's true too!

PROSERPINE

Ce soir même,
Un jeune homme charmant, qui vous fait les yeux doux,
Vous attend à souper.

ANGIOLA

Comment le savez-vous ?
(*après un temps, naïvement*)
M'aime-t-il bien ?

PROSERPINE, *lui serrant durement la main*
S'il t'aime !
Malheur à lui !

ANGIOLA, *effrayée*
Comment ?

PROSERPINE
Le ciel dit anathème
À votre mariage ! Enfant, retourne-t-en
Au couvent d'où tu sors, ou prends garde à Satan !
(*Elle repousse la main d'Angiola.*)

ANGIOLA
Ah !

PROSERPINE
Ne l'épouse pas si tu veux le soustraire
Au noir sépulcre et si tu veux sauver ton frère !

PROSERPINE

This very evening,
A charming young man who looks lovingly on you
Is expecting you for supper.

ANGIOLA

How do you know that?
(*after a pause, naïvely*)
Does he truly love me?

PROSERPINE, *gripping her hand tightly*
Does he love you?
Woe betide him!

ANGIOLA, *frightened*
What do you mean?

PROSERPINE
Heaven lays a curse
On your marriage! Child, go back
To the convent whence you came, or beware of Satan!
(*She pushes Angiola's hand away.*)

ANGIOLA
Ah!

PROSERPINE
Do not marry him if you wish to shield him
From the dark sepulchre and save your brother!

ANGIOLA
Mon Dieu !

PROSERPINE
N'hésite pas !
Tu n'as plus qu'un moment.
Tu viens du cloître ; alors, tu dois croire au serment.
Renonce à lui.
Jure-le par ta mère !
Romps le charme maudit dont il t'ensorcellera. Jure !

ANGIOLA, *remise (lentement)*
Quel intérêt avez-vous à cela ?

PROSERPINE
Renonce à ta chimère
Il est sauvé !

ANGIOLA, *plus fermement*
Ni ce soir ni demain !
Vous ne m'effrayez pas.
D'autant qu'à votre main
À votre voix, à tout votre air, je conjecture
Que vous n'avez jamais dit la bonne aventure !

PROSERPINE
Non ! je ne la dis pas, enfant, mais je la fais !
(*Elle rejette sa cape.*)
L'amour aurait pour vous de sinistres effets.

ANGIOLA
My God!

PROSERPINE
Do not hesitate!
You have only a moment left.
You come from the cloister, so you must believe in vows.
Renounce him.
Swear it on your mother's head!
Break the accursed charm with which he will bewitch you. Swear!

ANGIOLA, *having composed herself; slowly*
What interest have you in this?

PROSERPINE
Renounce your wild fancy
And he is saved!

ANGIOLA, *more firmly*
Neither this evening nor tomorrow!
You do not frighten me,
especially as, from your hand,
Your voice, your whole behaviour, I surmise
That you have never told fortunes!

PROSERPINE
No! I do not tell them, child, but I make them!
(*She throws off her cape.*)
Love would have sinister results for you.

ANGIOLA

Que pouvez-vous sur lui, sur Renzo, sur moi-même ?
Non ! je ne vous crains pas et je vous brave ! Il m'aime !

PROSERPINE, *violemment*

Il t'aime ! Ne dis pas ce mot, ne le dis pas,
Ou le sang va couler, oui, ton sang ici même !
(*avec rage*)
J'irais, pour te frapper, te chercher dans ses bras !

ANGIOLA, *courant vers la porte*
Renzo !

PROSERPINE, *la saisissant violemment par la main*
Silence !

ANGIOLA, *éperdument*
À moi, Renzo !...
Quel piège infâme !

(*Paraît Squarocca.*)

Scène 7
Les mêmes, Squarocca

SQUAROCCA, *tranquillement*
(*Il a encore à la main, le reste de son paquet de cordes.*)
C'est terminé par là !

ANGIOLA

What can you do to him, to Renzo, to myself?
No! I do not fear you, and I defy you! He loves me!

PROSERPINE, *violently*

He loves you! Do not say that word, do not say it,
Or blood will flow; yes, your blood, in this very place!
(*enraged*)
To strike you down, I would go to seek you in his arms!

ANGIOLA, *running towards the door*
Renzo!

PROSERPINE, *seizing her violently by the hand*
Silence!

ANGIOLA, *distraught*
Help, Renzo!
What a vile trap!

(*Squarocca appears.*)

Scene 7
The same, Squarocca

SQUAROCCA, *calmly*
(*He still has the rest of his packet of strings in his hand.*)
We've finished over there!

PROSERPINE

Bien !

ANGIOLA, *épouvantée, défaillante*

Lâcheté !... Madame !

(Elle tombe la tête appuyée sur un escabeau.)

PROSERPINE, *brusquement, lui montrant Angiola évanouie*

Garde-la prisonnière autant que tu voudras...

SQUAROCCA

Je réponds du seigneur autant que de la belle !

PROSERPINE

Demain tu la délivreras !

SQUAROCCA

Soit !

PROSERPINE

À demain !

(à part)

Ah ! je veux le revoir avant elle.

(Elle sort précipitamment. Coups de feu à distance. Entrent Renzo et ses soldats. Les soldats s'emparent de Squarocca. Renzo court à Angiola qui revient à elle et se jette dans ses bras.)

PROSERPINE

Good!

ANGIOLA, *terrified, fainting*

What baseness! Madam!

(She falls, with her head leaning against a ladder.)

PROSERPINE, *brusquely, indicating the unconscious Angiola*

Keep her prisoner as long as you wish ...

SQUAROCCA

I'll answer for the gentleman and the lovely lady too!

PROSERPINE

You will release her tomorrow!

SQUAROCCA

So be it!

PROSERPINE

Till tomorrow!

(aside)

Ah! I want to see her again before he does!

(She hurries out. Shots are heard in the distance. Enter Renzo and his soldiers. The soldiers seize Squarocca. Renzo runs to Angiola, who comes to her senses and throws herself into his arms.)

Acte quatrième

Chez Sabatino. Le soir. Flambeaux allumés sur les dressoirs. Air de fête. À droite, une fenêtre avec une large verrière. Balcon praticable. Grande porte au fond. À gauche, petite porte latérale.

08 ENTRACTE

Scène I

09 SABATINO

(Il est devant la fenêtre, guettant au-dehors et vient en scène lentement, immédiatement après le lever du rideau.)

Puis-je croire que c'est bien vrai, que me voici

Libre de crainte et de souci,

Les yeux pleins de lumière et le cœur plein de flamme ?

Ô joie ! elle sera ma femme,

Avant une heure, elle doit être ici !

Après ces cœurs flétris, cette âme virginale !

Il me semble, au sortir d'une foule banale,

Chaleur, poussière et route, entrer dans un bois frais

Où tout bas un ruisseau dit de charmants secrets.

Ô Dieu, de quelle lèvre altérée et rapide

Je vais me rafraîchir à cette âme limpide !

Voluptés d'autrefois que maintenant je hais,

Amours ensevelis de ma jeunesse folle,

Qu'à votre image qui s'envole

Ce chaste et pur amour ne ressemble jamais !

Act Four

(Sabatino's palazzo. Evening. Lighted candlesticks on the dressers. A festive atmosphere. To the right, a large bay window. A balcony, accessible to the singers. A large door at the back of the stage. To the left, a small side door.)

ENTR'ACTE

Scene I

SABATINO

(He is at the window, looking out intently, and comes slowly downstage, immediately after the curtain rises.)

Can I believe that it is true, that I am now

Free of fears and troubles,

My eyes full of radiance and my heart full of ardour?

Oh joy! She will be my wife;

In less than an hour, she is to be here!

After those withered hearts, this virginal soul!

It is as if, leaving behind the common crowd,

The hot and dusty road, I have entered a cool wood

Where a stream softly murmurs charming secrets.

Oh God, with what parched and impatient lips

I will refresh myself in this limpid soul!

Sensuous delights of old which now I hate,

Buried loves of my wild youth,

May this chaste and pure love never resemble

Your image which now vanishes!

(Proserpine a paru.)

Scène 2

Sabatino, Proserpine

10 SABATINO

Vous ici !

PROSERPINE

Je t'aimais !

J'ai voulu t'arracher de mon âme insensée,

En bannir jusqu'à ta pensée...

Ah ! j'ai bien combattu !

SABATINO, *troublé*

Madame !...

PROSERPINE

Ce que c'est que d'aimer, le sais-tu ?

(sur un geste de Sabatino, suppliante)

Attends ! Écoute encore.

Sache quel mal horrible me dévore...

Et puis tu répondras. Écoute :

je souffrais

De songer que ce jour affreux où tu m'aurais,

Comme pour tout le monde

Je ne serais pour toi

Rien qu'une coupe immonde

Qu'on effleure et qu'on jette après derrière soi !

(Proserpine has appeared.)

Scene 2

Sabatino, Proserpine

SABATINO

You here!

PROSERPINE

I loved you!

I wanted to wrench you from my frantic soul,

To banish from it even the thought of you ...

Ah! I fought hard!

SABATINO, *troubled*

Madam!

PROSERPINE

Do you know what it is to love?

(beseeching, in response to an impatient gesture from Sabatino)

Wait! Listen further.

Learn of the horrible suffering that devours me ...

And then you will answer. Listen:

I tormented myself

Thinking that, on the dreadful day when you possessed me,

As with all the others,

I would be no more to you

Than an unclean glass

That one touches with one's lips, then throws away.

Et maintenant, vois à quel point je t'aime
Puisque sachant cela, je m'offre à toi de même !
Mon triste cœur n'ayant plus qu'un souci,
Reine partout, je viens être servante ici.
J'ai longtemps résisté, j'ai souffert le martyr !
Quand je te repoussais, hélas !
C'était pour échapper au furieux délire
Qui pouvait à l'instant me jeter dans tes bras !

SABATINO

Ah ! J'épouse une vierge adorable et céleste !
Que m'importe le reste !
De quel droit venez-vous,
Avec vos rêves fous,
Troubler ici mon rêve ?
Un jour divin se lève !
Spectre des jours passés,
À tout jamais disparaissez !

PROSERPINE

Tu comprends que voici maintenant une porte
Dont je ne puis franchir le seuil qu'aimée ou morte !
Mon orgueil est brisé, mon humble cœur est prêt !
Qu'ordonnes-tu de moi ?
Prononce mon arrêt.
Je t'aime... Mais pourquoi restes-tu là, muet ?

SABATINO, *péniblement*

L'égarement où vous êtes m'accable ;
Mais un abîme est ouvert entre nous !

And now, see how much I love you:
For, knowing that, I offer myself to you all the same!
Since my sad heart now has but one object,
Queen everywhere else, I come here to be a servant.
I long resisted, I suffered agonies!
When I rejected you, alas,
It was to escape the mad frenzy
That could propel me into your arms at once!

SABATINO

Ah! I am marrying an adorable, celestial virgin!
What does anything else matter?
By what right do you come here
With your wild dreams
To trouble my dream?
A divine day breaks!
Spectre of bygone days,
Begone for ever!

PROSERPINE

You realise that I have now come to a door
Whose threshold I can cross only loved or dead?
My pride is broken, my humble heart is ready!
What do you command of me?
Pronounce my sentence.
I love you ... But why do you stand there in silence?

SABATINO, *with difficulty*

Your distress weighs on me;
But a chasm lies open between us!

Vraiment, adieu !

PROSERPINE, *d'une voix glacée*
C'est votre arrêt.

SABATINO
Irrévocable !

PROSERPINE
Ah ! je me suis pourtant traînée à vos genoux !
Nous devons, je l'ai dit, vivre ou mourir ensemble.
Je te le dis encore !... Tiens, je t'adore ! Tremble !

II SABATINO, *avec un sourire de pitié, l'éloignant doucement*
Vos menaces, madame...
(*On entend un bruit, au-dehors, le roulement d'une voiture.*)
Ah ! c'est Angiola !
(*avec précipitation, lui désignant la porte latérale*)
Là ! vous retrouverez votre chemin par là !
De grâce, éloignez-vous !
(*Quand elle a disparu, il sort en toute hâte.*)

PROSERPINE, *reparaissant brusquement*
Chassée ! il m'a chassée !
A-t-il donc la pensée
Que je vais accepter cela ! Ah ! cette femme,
Qu'elle tremble !

(*Musique de scène. Elle va vers le balcon, se penche au-dehors pour regarder.*)

Truly, farewell!

PROSERPINE, *in an icy voice*
That is your sentence.

SABATINO
Irrevocable!

PROSERPINE
Ah! And yet I grovelled at your feet!
I have said it: we must live or die together.
I tell you so again! ... There, I worship you! Tremble!

SABATINO, *with a smile of pity, gently repulsing her*
Your threats, Madam ...
(*The sound of carriage wheels is heard outside.*)
Ah! It is Angiola!
(*He hastily directs her to the side door.*)
There! You will find your way out through there!
I beg you, go!
(*When she has disappeared, he rushes out.*)

PROSERPINE, *suddenly reappearing*
Chased me! He chased me away!
How can he think
That I will accept that? Ah, that woman!
Let her tremble!

(*While the orchestra continues to play, she goes towards the balcony and leans*

Puis tout à coup elle rentre et tire la draperie sur elle, de façon à n'être vue que du public. Au même instant, entrent Sabatino et Angiola.)

Scène 3

Proserpine, Sabatino, Angiola, puis Renzo

SABATINO, *venant avec* ANGIOLA

Chère âme,
Que m'apprenez-vous ? Quel événement !
Dites-moi !

ANGIOLA

Ces soldats que Renzo congédie
Ont fait le dénouement
De cette tragédie.
Vous avez failli perdre Angiola !

SABATINO
Ô mon Dieu !

ANGIOLA, *gaiement*
Mais, je suis très vivante !

SABATINO
Vivante !
Oh ! cela m'épouvante !
Quel danger donc ?...

outside to look. Then all of a sudden she comes back in and draws the drapery around her, in such a way that only the audience can see her. At the same moment, Sabatino and Angiola enter.)

Scene 3

Proserpine, Sabatino, Angiola, then Renzo

SABATINO, *entering with* ANGIOLA

My dear soul,
What do I hear? What goings-on!
Tell me all!

ANGIOLA

Those soldiers whom Renzo is busy dismissing
Brought the drama
To a happy conclusion.
You nearly lost Angiola!

SABATINO
Oh, my God!

ANGIOLA, *gaily*
But I am very much alive!

SABATINO
Alive!
Oh, but that appals me!
What was the danger?

ANGIOLA

Renzo va vous dire en montant
Toute l'histoire.

SABATINO

Oui, nous avons cet instant
À nous tout seuls. – C'est vous ! comme vous êtes belle !

PROSERPINE, *à part*

Tu la hais donc ?

SABATINO

Doux ange aimé !

PROSERPINE, *de même*

Pitié pour elle !

ANGIOLA

Comme j'aime Renzo, comme il est bon d'avoir
Permis que nous venions souper chez vous, ce soir !

SABATINO

Dites chez nous !

ANGIOLA

Oh ! pas encore !

SABATINO

Mon bien suprême !

ANGIOLA

Renzo will tell you the whole story
From the start.

SABATINO

Yes, we have this moment
To ourselves. – It is really you! How beautiful you are!

PROSERPINE, *aside*

Then you hate her?

SABATINO

Sweet, beloved angel!

PROSERPINE, *aside*

Pity for her!

ANGIOLA

How I love Renzo! How kind he was
To let us come for supper in your house this evening!

SABATINO

Say 'in our house'!

ANGIOLA

Oh, not yet!

SABATINO

My supreme good!

ANGIOLA, *riant*

Il me reste deux jours pour dire : non !

(près de lui, très doucement)

Je t'aime !

(Ce qui suit en forme d'ensemble.)

SABATINO

Ô divin ravissement !

Le paradis est sur la terre.

PROSERPINE

Ils s'aiment ! Affreux tourment !

ANGIOLA

En ton amour j'ai foi, j'espère.

SABATINO

Tu m'appartiens pour toujours.

ANGIOLA

Je suis à toi pour toujours.

PROSERPINE

Ô désespoir, ô colère !

Je peux briser leur chimère !

Que maudits soient leurs amours !

ANGIOLA, *laughing*

I still have two days to say no!

(close to him, very softly)

I love you!

(What follows is in the form of an ensemble.)

SABATINO

Oh divine rapture!

Paradise is here on earth.

PROSERPINE

They love each other! Atrocious torment!

ANGIOLA

In your love I have faith and hope.

SABATINO

You belong to me for ever.

ANGIOLA

I am yours for ever.

PROSERPINE

Oh despair, oh rage!

I can shatter their fanciful dream!

A curse on their love!

SABATINO ET ANGIOLA
Viens, suivons dans la lumière
Notre radieux chemin,
Sans regarder en arrière,
Sans songer au lendemain !

PROSERPINE
Lâche ! quelle joie amère
Je goûte à les écouter.
Pourquoi donc tant hésiter !
Haine infernale, es-tu morte
Ou résignée à l'affront ?
Que ta puissance l'emporte !
La mort plane sur leur front.

SABATINO ET ANGIOLA
Viens ; dans nos béatitudes,
Les jours, les ans passeront,
Sans jamais nous être rudes,
Sans assombrir notre front.
Nous emportons en nous-mêmes
Un bien qu'on n'achète pas.

PROSERPINE
Voilà leur adieu suprême !
Non, je ne pardonne pas !
Qu'elle meure, puisqu'il l'aime !
Qu'elle meure dans ses bras !

SABATINO AND ANGIOLA
Come, let us follow our luminous path
Into the light,
Without looking back,
Without thinking of tomorrow!

PROSERPINE
Coward! What bitter joy
I taste as I listen to them.
Why then should I hesitate so?
Infernal hatred, are you dead
Or resigned to the affront?
Let your power sweep them away!
Death hovers above their heads.

SABATINO AND ANGIOLA
Come; in our blest state
The days, the years will pass
Without ever being harsh to us,
Without darkening our brows.
We carry within us
A happiness that cannot be bought.

PROSERPINE
That is their final farewell!
No, I will not forgive!
Let her die, since he loves her!
Let her die in his arms!

SABATINO

Reste à jamais, si tu m'aimes,
Sur mon cœur et dans mes bras !

ANGIOLA

Oui, je vivrai, si tu m'aimes,
Sur ton cœur et dans tes bras !

PROSERPINE

Celle-ci ne t'aura pas non plus !
(*Elle s'avance et va pour frapper Angiola.*)

SABATINO, *l'arrêtant*
Misérable !

RENZO, *survenant*
Proserpine !

ANGIOLA
Elle ici ?

SABATINO
Va-t-en ! femme exécration.

PROSERPINE
Je ne puis empêcher ton mariage, hélas !
Au moins je ne le verrai pas !
(*Elle se frappe.*)

SABATINO

Stay for ever, if you love me,
On my bosom and in my arms!

ANGIOLA

Yes, I shall live, if you love me,
On your bosom and in your arms!

PROSERPINE

She will not have you either!
(*She runs forward to stab Angiola.*)

SABATINO, *restraining her*
Wretch!

RENZO, *arriving suddenly*
Proserpine!

ANGIOLA
She is here?

SABATINO
Begone, loathsome woman!

PROSERPINE

I cannot prevent your marriage, alas!
But at least I will not see it!
(*She stabs herself.*)

SABATINO ET RENZO

Malheureuse !

PROSERPINE

Mon malheur cesse.

Je sens avec une sombre allégresse

La mort endormir mon cœur douloureux.

ANGIOLA

Pauvre femme !

PROSERPINE

Soyez heureux !

(Elle meurt.)

SABATINO AND RENZO

Miserable soul!

PROSERPINE

My woes come to an end.

I feel with sombre joy

Death numbing my sorrowful heart.

ANGIOLA

Poor woman!

PROSERPINE

Be happy!

(She dies.)

