

Le naturalisme d'Alfred Bruneau et Emile Zola : de la théorie à l'application

Jean-Sébastien MACKÉ

Alfred Bruneau est, sans conteste, une figure emblématique du naturalisme lyrique. Sa rencontre avec Emile Zola, en mars 1888, et les divers opéras qu'il a écrits d'après les romans et nouvelles de l'auteur des *Rougon-Macquart* ou d'après les livrets que le romancier lui a offerts, ont fait du compositeur le chantre du théâtre lyrique naturaliste. C'est *La Faute de l'abbé Mouret* que Bruneau veut mettre en musique. Le compositeur retrouve, dans ce roman, les souvenirs de son enfance passée à Ville d'Avray, au milieu de la nature et des animaux. Il avoue lui-même, dans ses souvenirs de jeunesse, avoir connu là le Paradou de Zola. Dans ce roman, il retrouve également l'atmosphère mystique qui a présidé à sa première communion, « agenouillé devant les classiques Corot italiens que le maître avait généreusement accrochés aux murs de l'église¹ » de Ville d'Avray. Comme nous le savons, *La Faute de l'abbé Mouret* avait déjà été donné, pour adaptation musicale, à Massenet. Ce roman fascine nombre de musiciens qui souhaitent s'en inspirer. Leoncavallo réclame les droits d'adapter ce roman et un compositeur autrichien, Adalbert von Goldschmidt, en fera un opéra sur un livret de Max Oberleithner, après la mort de Zola, sans demander les droits à Madame Zola. Cet opéra, joué à Magdebourg le 6 novembre 1908, n'aura aucun succès durable mais témoigne de l'intérêt que ce roman suscite.

Chez Alfred Bruneau, nous pouvons distinguer trois périodes distinctes dans sa production lyrique naturaliste. De 1888 à 1893, c'est avec le librettiste Louis Gallet qu'il collabore pour adapter deux ouvrages d'Emile Zola : *Le Rêve* (1891) et *L'Attaque du moulin* (1893). A partir de 1893, Emile Zola devient le librettiste attitré d'Alfred Bruneau et donne au compositeur des livrets aussi différents et originaux que *Messidor* (1897), *L'Ouragan* (1901), *L'Enfant Roi* (1905), *Lazare*², *Violaine la Chevelue* ou *Sylvanire*³. Enfin, une troisième période est souvent

¹ A. Bruneau, « Souvenirs inédits », Danièle Pistone éd., *Revue Internationale de Musique Française*, 3^e année, n°7, février 1982, p. 19.

² Alfred Bruneau reprend la partition de *Lazare* après la mort de Zola et l'achève le 24 février 1903. L'orchestration est terminée à Piriac le 24 juillet 1903. Après avoir envisagé de créer cet opéra en un acte au théâtre des Champs-Élysées ou au théâtre antique d'Orange, le compositeur ne verra pas cette œuvre interprétée de son vivant. *Lazare* est joué pour la première fois le 20 juin 1954 par l'O.R.T.F., à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort d'Alfred Bruneau.

occultée par les spécialistes de Zola, celle où le compositeur, après la mort du romancier, écrit ses propres livrets d'après les romans et nouvelles de Zola et en livre une lecture tout à fait inédite. Dans cette période, de 1907 à 1916, trois ouvrages seront créés : *Nais Micoulin* (1907) au théâtre de Monte-Carlo, *La Faute de l'abbé Mouret* (1907) au théâtre de l'Odéon et *Les Quatre Journées* (1916) à l'Opéra-Comique. Deux livrets demeureront sans musique : *Miette et Silvère*⁴ d'après *La Fortune des Rougon*, premier volume des *Rougon-Macquart*, et *La Fête à Coqueville*⁵. Tous ces titres témoignent du culte qu'Alfred Bruneau voua sans cesse à Emile Zola et il nous faut les étudier à l'aune des articles écrits par le compositeur et le romancier, destinés à poser les jalons d'un théâtre lyrique naturaliste, et les replacer à la suite des romans naturalistes écrits par Zola

Zola, du romancier au librettiste

Emile Zola est, depuis sa jeunesse, fortement attiré par le théâtre. Cette attirance pour le genre dramatique est assez commune chez les romanciers réalistes et naturalistes. Les amis proches de Zola tels Flaubert, Goncourt et Daudet ont consacré une partie non négligeable de leur temps au théâtre. Pourtant, tout comme Zola, le succès n'est jamais au rendez-vous. A tel point qu'avec l'écrivain russe Ivan Tourgueniev, ils fondent en 1874 le « Groupe des Cinq » ou celui des « Auteurs sifflés », chacun pouvant se vanter d'avoir subi un échec retentissant au théâtre. Lorsque Zola fait la connaissance d'Alfred Bruneau, il retrouve la passion de sa

³ *Violaine la Chevelue* et *Sylvanire* ne seront pas mis en musique par Bruneau. Un élève de Gabriel Fauré, Robert Le Grand (1894-1964), écrit une partition d'accompagnement pour la représentation théâtrale de *Sylvanire* le 13 janvier 1925, à la demande d'Alexandrine Zola et avec l'assentiment d'Alfred Bruneau.

⁴ Après la mort de Zola, Alfred Bruneau se promet de poursuivre son travail musical en puisant son inspiration dans l'œuvre de son ami. En 1903, il décide donc de mettre en musique *La Fortune des Rougon*, premier volume des *Rougon-Macquart*, avec l'accord d'Alexandrine Zola. Le musicien se fait alors librettiste et achève l'écriture du livret le 23 février 1908 pour abandonner ensuite le projet. Voir à ce sujet, J.-S. Macke, *Emile Zola-Alfred Bruneau. Pour un théâtre lyrique naturaliste*, thèse de doctorat, Université de Reims, 2003, pp.430-444.

⁵ Alfred Bruneau s'inspire ici d'une nouvelle burlesque écrite par Zola en 1879. Le compositeur achève le livret à Villers-sur-Mer le 21 août 1907, esquisse quelques thèmes musicaux et débute la composition du premier acte. Il abandonne ensuite l'idée de composer une œuvre légère, basée sur le genre de la farce. Voir J.-S. Macke, *op. cit.*, pp. 444-449.

jeunesse pour le théâtre et va, peu à peu, retrouver avec plus de succès le chemin des scènes parisiennes.

Dans un article paru le 24 novembre 1893, dans *Le Journal*, au lendemain de la création de *L'Attaque du moulin*, Emile Zola donne sa vision du drame lyrique naturaliste⁶. Le romancier rappelle d'abord l'importance du poème et regrette que l'opéra classique ait trop négligé cet aspect. Zola pense alors que le compositeur doit être son propre librettiste et ne s'explique même pas qu'il puisse en être autrement si l'on veut que la musique et l'action dramatique ne fassent qu'un : « La musique n'est plus à part, elle enveloppe l'action, elle fait corps avec le personnage. Dès lors, il me paraît impossible que l'action et les personnages naissent d'un côté, tandis que leur vie et leur âme poussent de l'autre⁷. » Zola n'arrivera pas à convaincre Bruneau d'écrire lui-même ses poèmes, bien qu'il ait largement essayé de le convaincre. Mais la réussite de leur collaboration réside dans l'entente et l'amitié qui les lient : « Lorsqu'on n'écrit pas soi-même son poème, il y a encore une façon de le faire sien, c'est de s'entendre affectueusement avec son poète, au point de n'être plus qu'un⁸. » Ce qui explique également qu'après *L'Attaque du moulin*, Alfred Bruneau se sépare de Louis Gallet car l'entente entre les deux hommes n'était pas totale sur le plan esthétique. Plus important, dans cet article, Zola appelle de ses vœux un théâtre lyrique humain, éloigné des intrigues mythologiques de Wagner, constitué d'êtres vivants « s'égayant de nos gaietés, souffrant de nos souffrances⁹. » Ce qui intéresse Zola c'est l'humain, ce à quoi il a consacré toute son œuvre romanesque.

Voilà le mot lâché. Je rêve que le drame lyrique soit humain, sans répudier ni la fantaisie, ni le caprice, ni le mystère. Toute notre race est là, je le répète, dans cette humanité frémissante dont je voudrais que la musique traduise les passions, les douleurs et les joies. Ah ! musiciens, si vous nous touchiez au cœur à la source des larmes et du rire, le colosse de Wagner lui-même pâlirait, sur le haut piédestal de ses symboles ! La vie, la vie partout, même dans l'infini du chant¹⁰ !

Le naturalisme lyrique d'Emile Zola est donc en parfaite adéquation avec ses théories sur le roman qu'il a distillées dans les vingt volumes des *Rougon-Macquart* et en parfait accord avec ce que recherche Alfred Bruneau. Le compositeur est ainsi amené, avec *Messidor*, à

⁶ E. Zola, « Le drame lyrique », *Le Journal*, 24 novembre 1893, *Œuvres Complètes d'Emile Zola*, H. Mitterand éd., Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966-1969, t. XV, pp. 830-834.

⁷ *Ibid.*, p. 831.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 832.

¹⁰ *Ibid.*

écrire une partition basée sur des thèmes caractéristiques qui vont représenter les différents symboles du livret : l'amour, la haine, le travail, la misère, la justice, la foi, l'or, la terre et l'eau. Modestement, le compositeur souhaite mettre la musique à l'arrière-plan afin de laisser le champ libre au drame humain :

Sur un fond de symphonie, j'ai voulu laisser à son véritable plan, c'est-à-dire au premier, le drame humain dont je n'ai été que le serviteur. J'ai essayé de traduire de façon aussi simple, aussi nette, aussi fidèle que possible les sentiments des personnages et j'ai désiré que le public ne perde pas une seule des paroles chantées¹¹.

Le naturalisme lyrique s'appuie donc sur une action dramatique qui se veut une peinture exacte des préoccupations des contemporains, principalement l'amour et la justice sociale. De ce fait, les opéras de Zola et Bruneau vont prolonger la réflexion menée par le romancier dans les *Rougon-Macquart*. Nous pouvons choisir deux exemples afin de montrer comment ces drames lyriques sont intimement liés à l'œuvre romanesque. Dans *L'Attaque du moulin*, un jeune soldat ennemi monte la garde pendant la nuit et inspire la pitié à ceux-là même qu'il combat. C'est la servante du moulin, Marcelline, qui engage la conversation avec lui et qui lui fait prononcer ces paroles nostalgiques :

MARCELLINE

Vous avez encore votre mère ?

LA SENTINELLE

Oui, veuve,

Et très vieille, et très seule au village !

Ah ! c'est loin !

Il est aussi, là-bas, une fille aux mains blanches,

Blonde, avec de grands yeux, bleus comme des pervenches,

Que j'aime bien, qui m'aime bien¹² !

Cette scène s'inspire directement d'un épisode de *Germinal* lorsque Etienne Lantier, meneur d'une grève sans concessions et qui s'oppose à l'armée venant occuper Montsous, s'entretient avec un jeune soldat posté sur un terri. Ce soldat n'est pas un étranger, il est français. Mais il n'en reste pas moins un « ennemi », dans le sens où il est là pour protéger la

¹¹ A. Bruneau, « *Messidor* expliqué par les auteurs », *Le Figaro*, 17 février 1897, *Œuvres Complètes d'Emile Zola, op. cit.*, t. XV, p. 589.

¹² L. Gallet, *L'Attaque du moulin*, Paris, Charpentier, 1893, pp. 40-41.

mine des grévistes. Etienne s'est pourtant pris de pitié pour ce jeune soldat « très blond, avec une douce figure pâle, criblée de taches de rousseur. » Autant dire un enfant ... Il lui demande son nom et sa région d'origine. A cette évocation, Jules, le jeune soldat, se laisse envahir par le doux souvenir de sa famille :

Sa petite figure pâle s'animait, il se mit à rire, réchauffé :

- J'ai ma mère et ma sœur. Elles m'attendent bien sûr. Ah ! ce ne sera pas pour demain... Quand je suis parti, elles m'ont accompagné jusqu'à Pont-l'Abbé. Nous avions pris le cheval aux Lepalmec, il a failli se casser les jambes en bas de la descente d'Audierne. Le cousin Charles nous attendait avec des saucisses, mais les femmes pleuraient trop, ça nous restait dans la gorge... Ah ! mon Dieu ! ah ! mon Dieu comme c'est loin chez nous¹³ !

Le soldat allemand est également aussi peu concerné par le conflit dans lequel il est engagé que le soldat français de *Germinal*. Il avoue même à Marcelline qu'il souhaite retourner auprès de sa mère et de son amie. Cette même évocation nostalgique aboutira à un même dénouement. Les deux soldats seront en effet assassinés l'un par Dominique l'autre par Jeanlain, tous les deux poignardés. Cette pitié pour des soldats s'inscrit dans une volonté constante de Zola de dénoncer les horreurs de la guerre et l'inutilité des actes de violence, dénonciation qui ne perd aucunement de sa virulence du roman au livret d'opéra.

Un second exemple est celui de *Messidor*. En effet, cet opéra est un prolongement incontestable de la réflexion sociale initiée dans *Germinal*. Tout d'abord, il y a la similitude des titres qui a fait couler beaucoup d'encre lors de la création de l'opéra, nombre de chroniqueurs raillant le fait que Zola allait passer en revue tout le calendrier révolutionnaire ! Mais nous y retrouvons surtout des scènes identiques comme la colère contre une puissance supérieure : les mineurs contre les patrons de la mine, les paysans contre l'usine de Gaspard qui appauvrit et assèche les sols de la vallée, la réunion secrète dans la forêt, la marche sur la mine ou sur l'usine de Gaspard et la destruction de ces deux entités malfaisantes. Comme dans *Germinal*, *Messidor* met en scène le personnage d'un anarchiste, Mathias, dont le discours nihiliste est calqué sur l'idéologie de Souvarine. *Germinal* apparaît alors comme le premier acte d'une révolution sociale qui va trouver son accomplissement non pas à la fin du roman mais dans *Messidor*. En effet, le drame lyrique s'achève sur la paix sociale retrouvée et la fraternisation entre le directeur de l'usine et les paysans de la vallée. *Messidor*, comme son nom l'indique, récolte la moisson qui était en germe dans *Germinal*. Le drame lyrique est donc le second volet d'un triptyque social, le troisième volet étant *Travail*, roman utopique du

¹³ E. Zola, *Germinal*, *Œuvres Complètes d'Emile Zola, op. cit.*, t. V, pp. 300-301.

dernier cycle romanesque écrit par Zola : *Les Quatre Evangiles*. D'ailleurs, pour corroborer ces similitudes, il suffit de confronter les dernières lignes restées célèbres de *Germinal* aux paroles prononcées par Guillaume à la fin du second acte de *Messidor* :

Germinal : De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait, avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandait en un grand baiser. Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement des sillons, grandissant pour les récolter du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre¹⁴.

Messidor : Semence auguste, blé nourrisseur, va, va, vole de mes mains et couvre la terre. Comme la poussière même de la vie, vole, vole, emplis le sillon de ta fécondité. Tu es l'inconnu de demain, qui sait le triomphe que tu réserves à l'effort de mon travail ? Pendant tout un hiver, la terre froide dormira. Et elle couvrera ton inconnu, ô divine semence, blé qui nourris les hommes ! Et peut-être pousserai-tu en une moisson débordante, au soleil d'avril, dans le printemps triomphal¹⁵ !

Il y a donc une continuité entre les romans de Zola et les drames lyriques mis en musique par Alfred Bruneau, continuité qu'il est important de mettre en évidence si l'on veut comprendre l'importance de cette œuvre musicale dans le panorama de la musique européenne de l'époque.

Un autre texte théorique, beaucoup plus ancien que les précédents, vient en quelque sorte fonder le théâtre lyrique naturaliste de Zola et Bruneau. Il s'agit du *Naturalisme au théâtre*, recueil d'articles écrits par le romancier entre 1876 et 1880. Deux articles vont directement inspirer le naturalisme lyrique : l'un s'intitule « Les décors et les accessoires », le second « Le costume ». Dans l'article consacré aux décors, Zola établit un premier préalable. Il met en évidence deux écoles, l'une voulant conserver la « nudité du décor classique¹⁶ » et l'autre qui « exige la reproduction du milieu exact¹⁷ ». Evidemment, l'écrivain se range à l'avis de cette dernière, conforme à l'esthétique naturaliste et considère que « le décor exact est une conséquence du besoin de réalité qui nous tourmente¹⁸ ». Il faut donc abandonner le décor

¹⁴ *Ibid.*, p. 405.

¹⁵ E. Zola, *Messidor*, *Œuvres Complètes d'Emile Zola*, op. cit., t. XV, p. 563.

¹⁶ E. Zola, « Les décors et les accessoires », *Le Naturalisme au théâtre*, *Œuvres Complètes d'Emile Zola*, op. cit., t. XI, p. 327.

¹⁷ *Ibid.*, p. 327.

¹⁸ *Ibid.*, p. 329.

peint en fond de scène, figé et froid, pour un décor véritable, constitué de meubles et d'éléments traditionnels du milieu recréé sur scène. Ce réalisme du décor n'est pas qu'une simple volonté de « faire vrai », cela doit également influencer sur la mise en scène, sur le jeu des acteurs :

Comment ne sent-on pas tout l'intérêt qu'un décor exact ajoute à l'action ? Un décor exact, un salon par exemple, avec ses meubles, ses jardinières, ses bibelots, pose tout de suite une situation, dit le monde où l'on est, raconte les habitudes des personnages. Et comme les acteurs y sont à l'aise, comme ils y vivent bien de la vie qu'ils doivent vivre ! C'est une intimité, un coin naturel et charmant¹⁹.

Ainsi, pour le *Rêve*, aurons-nous la reproduction exacte de l'intérieur d'une maison de brodeurs ou la solennité imposante d'une cathédrale, pour *Messidor* la maison pauvre des paysans ou la reproduction aussi exacte que possible d'une usine avec la roue à aubes qui grince et couvre une partie de l'orchestre, ou enfin, pour *L'Enfant Roi*, la reproduction fidèle d'une boulangerie avec les comptoirs recouverts de pains et de pâtisseries, le fournil dans lequel le boulanger s'active pour nourrir un Paris jamais rassasié. Zola ajoute alors cette phrase : « Je défie un auteur dramatique d'aujourd'hui de rien créer de vivant, s'il ne plante pas solidement son œuvre dans notre terre du dix-neuvième siècle²⁰. » Nous verrons plus loin comment Bruneau fera sienne cette phrase lorsqu'il sera amené à monter des opéras sans l'aide bienveillante de l'ami disparu. Curieusement, cette théorie sur le théâtre que Zola élabore ne lui permettra pas de connaître le succès dans ce domaine. En effet, ses propres pièces, comme *Thérèse Raquin*, *Madeleine*, *Les Héritiers Rabourdin* sont de véritables échecs. Le succès vient avec les adaptations de ses romans par William Busnach. Mais là, Zola juge qu'il est fait trop de concessions au public et que l'adaptateur sacrifie la portée idéologique de ses romans uniquement pour divertir les spectateurs. Il faut donc que l'écrivain attende sa rencontre avec Alfred Bruneau pour que le succès soit au rendez-vous, sans concession aucune à ses théories naturalistes. *Le Rêve* et *L'Attaque du moulin*, favorablement accueillis par la critique, seront montés, jusqu'en 1947, dans nombre de théâtres français et étrangers.

¹⁹ *Ibid.*, p 330.

²⁰ *Ibid.*, p. 337.

Vers un réalisme symbolique

Il ne faut pourtant pas oublier que ce naturalisme, s'il parvient à s'implanter sur les scènes lyriques dès 1891, doit sans cesse lutter contre la frilosité et le scepticisme de certains directeurs de théâtres. Lors de la répétition générale du *Rêve*, il est décidé de supprimer le dernier tableau, celui de la mort d'Angélique, pour que le drame s'achève sur une note optimiste, celle de la résurrection de la jeune fille. Pour *L'Attaque du moulin*, c'est le contexte historique qui pose problème et on demande aux auteurs de transposer le drame au temps de la Révolution française plutôt qu'à celui de la guerre de 1870, ces événements douloureux étant encore dans tous les esprits. Alfred Bruneau n'aura de cesse, dans ses déplacements en province et à l'étranger, de convaincre les autorités politiques que changer le contexte historique du drame revient à le dénaturer et à diminuer sa force dénonciatrice. Le compositeur rencontrera le même problème lorsque, en 1916, il montera à l'Opéra-Comique *Les Quatre Journées*, d'après une nouvelle de Zola. En effet, le second acte se déroule sur un champ de bataille et le héros, Jean Gourdon, se lie d'amitié avec un soldat ennemi, Frantz, qui n'est en fait qu'un alsacien enrôlé malgré lui dans l'armée allemande. Le directeur du théâtre, Gheusi, aura beau demander à Bruneau de changer cette scène, en cette période troublée où s'achève la terrible bataille de Verdun, le compositeur, cette fois-ci, ne cédera pas et restera fidèle à l'aspect naturaliste du drame qu'il a lui-même conçu, au grand dam de Gheusi :

Je n'avais point hésité, en pleine guerre, à faire surgir, au deux, d'un gerbier foulé par la mêlée, un Boche blessé, inquiétant de réalisme et de couleur *feldgrau*. Quant il s'est dressé, hurlant de soif, devant le Français secourable, dès qu'il est apparu, difforme, souillé de boue et taillé en futaille, dans son costume de captif et qu'on a reconnu la capote abhorrée, la face terreuse et boursouflée, un frémissement a parcouru le public. Si l'adipeux créateur du rôle avait tardé à confesser qu'il était un malheureux Alsacien, incorporé de force chez l'ennemi, il eût été sauvagement « emboîté » par toute la salle²¹.

Enfin, il faut noter le déplacement du ballet de *Messidor* qui, au centre de l'opéra, devait donner une portée symbolique au drame, mais est déplacé au début de l'œuvre, le soir de la première, lui ôtant toute sa portée symbolique et, donc, tout intérêt. Emile Zola et Alfred Bruneau doivent donc mener une lutte de tous les instants pour imposer leurs théories et permettre au naturalisme de s'exprimer sans concessions sur les scènes lyriques.

Malgré ces difficultés de mise en scène qui mettent à mal le théâtre lyrique naturaliste, quelques bonnes surprises viennent conforter les auteurs. Ainsi, lors de la création du *Rêve* au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Alfred Bruneau se félicite du choix de la chanteuse qui

²¹ P.-B. Gheusi, *Cinquante ans de Paris, Mémoire d'un témoin*, Paris, Plon, 1939, p. 360.

incarne Angélique. Pour la première fois, le compositeur replace Angélique dans le contexte de sa famille, les Rougon-Macquart, élément qui n'apparaît jamais dans le cadre du drame lyrique mais qui ressort par l'interprétation même qu'en donne Alba Chrétien dans cette nouvelle production :

La voix est belle et douce mais douce comme la femme elle-même. Et ce n'est pas mal pour Angélique qui représentera mieux qu'on aurait pu l'espérer la fille de Sidonie Rougon. Cette femme du peuple qui serait très mystique, très hystérique, très somnambule²².

L'affaire Dreyfus et les livrets de Zola très contestés par la critique parisienne viennent pourtant rapidement donner un coup de frein au naturalisme lyrique. Il faut attendre l'année 1907 pour que ce genre musical trouve à la fois son apogée et son déclin définitif. En effet, après avoir créé *Nais Micoulin* au théâtre de Monte-Carlo, d'après une nouvelle de Zola, Alfred Bruneau monte *La Faute de l'abbé Mouret* d'après le roman de Zola et sur un livret qu'il a lui-même conçu. Cette pièce avec musique de scène, qui n'est donc pas un opéra à proprement parler, est mise en scène par André Antoine au théâtre de l'Odéon. Antoine, rappelons le, fut le créateur du Théâtre-Libre et donna au naturalisme la possibilité de s'exprimer librement sur une scène parisienne. Avec lui comme metteur en scène, le naturalisme lyrique est poussé jusqu'à son extrême. Les acteurs choisis semblent parfaitement correspondre aux personnages imaginés par Zola. Le rôle d'Albine est tenu par Sylvie, alors toute jeune actrice, et que l'on retrouvera dans le *Thérèse Raquin* de Marcel Carné, film réalisé en 1953²³. Bruneau, dans ses lettres à son épouse, est émerveillé par la proximité entre l'actrice et le personnage du roman :

Sylvie m'apparaît déjà comme hors de pair. C'est Albine elle-même, telle que Zola l'a décrite : c'est Eve enfant, de taille assez petite, de figure mobile et extraordinairement expressive. Elle dit le texte du second acte comme une musique modulante et subtile. C'est très curieux. Aura-t-elle la violence tragique qu'il faut pour le troisième acte ? je ne puis naturellement le dire. Nous verrons bien²⁴.

Antoine, quant à lui, met tous les moyens à sa disposition afin de donner le plus de réalisme possible à la pièce. Sur scène, il lui faut les poulets, les lapins et le coq de Désiré. Il engage même un spécialiste du chant du coq afin qu'il chante au premier acte, depuis les coulisses. Mais, au delà de l'anecdote, ce qui enthousiasme Antoine c'est l'actualité de

²² A. Bruneau, l.a.s. inédite à Ph. Bruneau, 4 novembre 1891, Archives Puaux-Bruneau.

²³ Sylvie tient alors le rôle de la vieille Madame Raquin.

²⁴ A. Bruneau, l.a.s. inédite à Ph. Bruneau, [août 1906], Archives Puaux-Bruneau.

l'action du drame. En effet, nous sommes en 1906 quand les répétitions de l'*abbé Mouret* débutent et les troubles qui ont suivi la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat, en 1905, sont encore présents dans tous les esprits. Le metteur en scène souhaite donc que la pièce résonne avec l'actualité, donnant au naturalisme zolien, une modernité inattendue et un renouveau inespéré. Et Bruneau rapporte les paroles d'André Antoine avec un plaisir non dissimulé :

Après avoir répété le premier acte, nous avons lu le troisième, celui de l'Eglise. Antoine parlait à chaque instant : « Nom de Dieu, quel bel acte ! Voilà du théâtre ! Et quelle terrible signification d'actualité il prend. On dirait qu'il a été fait exprès pour la crise religieuse que nous traversons. « Eh bien ! Et ma scène du cinq, se met à crier Desfontaines, notre Jambertat, croyez-vous qu'elle est belle ! Sacristi ! Quel succès, je vais avoir quand je dirai à Archangias : il n'y a rien, rien, entends-tu, Dieu n'existe pas ! » « Oui, oui, a ajouté Antoine, nous aurons des manifestations, et de fameuses, c'est sûr²⁵. »

Ainsi la réunion d'un écrivain, Emile Zola, d'un musicien, Alfred Bruneau, et d'un metteur en scène, André Antoine, donne au naturalisme lyrique sa dernière occasion de s'exprimer. Bruneau est en admiration totale face à la passion d'André Antoine, regrettant de ne pas avoir pu travailler avec lui à l'Opéra-Comique, lorsque Zola était toujours de ce monde. Parlant d'Antoine, Bruneau peut à nouveau envisager l'avenir avec sérénité, confiant dans la force de ses théories musicales et littéraires :

Ce bougre-là est décidément un homme prodigieux. Je prends avec lui des leçons de théâtre dont je compte tirer un rude profit pour mes prochaines pièces. Et qu'il est gentil ! Ah ! il ne ressemble guère à Carré, si froid, si sec, si désagréable, si autoritaire. Autoritaire, certes, il l'est, mais avec ses artistes seulement, pas avec moi. Nous travaillons ensemble au texte. Il n'imagine rien sans me demander si ça me plaît. Et il est vivant, enthousiaste. Il ne tient pas en place, hurlant comme un sourd, fumant d'éternelles cigarettes. Il a vraiment la passion de son métier²⁶.

Pourtant, cette nouvelle création est, en quelque sorte, le chant du cygne du naturalisme lyrique car, malgré la beauté de la partition et la modernité de la mise en scène, la pièce n'aura pas beaucoup de succès. Le public est tourné vers d'autres audaces. Debussy est passé par là et Stravinsky et Ravel donneront un essor nouveau à la musique²⁷.

²⁵ A. Bruneau, l.a.s. inédite à Ph. Bruneau, 18 août 1906, Archives Puaux-Bruneau.

²⁶ A. Bruneau, l.a.s. inédite à Ph. Bruneau, 12 août 1906, Archives Puaux-Bruneau.

²⁷ A. Bruneau, tout en restant attaché à ses conceptions de la musique, se félicite pourtant de ces jeunes musiciens qui révolutionnent la musique, notamment en qualité de critique musical du *Matin*. Ainsi, pour lui, la création de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky est une véritable révélation, comme il l'écrit à son épouse (l.a.s. inédite à Ph. Bruneau, [mai-juin 1910], Archives Puaux-Bruneau) : « Je suis allé à une répétition de travail de *L'Oiseau de feu*, à l'Opéra. [...] La partition est d'un jeune russe

Le naturalisme lyrique, initié par Zola et Bruneau, navigue dont constamment entre une fidélité à l'esprit de l'œuvre romanesque de l'auteur des *Rougon-Macquart* sans pour autant s'enfermer dans une théorisation à l'excès. Ce naturalisme est largement mâtiné de mysticisme, de féerie et, surtout, de symbolisme. En effet, le réalisme zolien n'exclue pas la valeur symbolique des personnages, des lieux ou des objets. C'est d'ailleurs ce qui fonde le naturalisme comme courant littéraire distinct du réalisme. Dans son ouvrage, *Emile Zola, le réalisme symbolique*²⁸, Claude Seassau affirme que le naturalisme de Zola n'a « de réaliste que l'apparence » et qu'il « dissimule une vérité plus profonde ; on peut dire qu'il faut gratter pour découvrir ce qu'il cache²⁹. » Et c'est la lecture symbolique des œuvres de Zola qui permet de découvrir ce que cache le texte :

Les romans de Zola sont à l'image de cette conception, il convient de les gratter comme des palimpsestes pour découvrir ce que cache leur réalisme. Cette opération est rendue possible grâce aux réseaux de signes et de symboles qui fonctionnent à la manière du « symbolon » des Grecs, c'est-à-dire comme des signes de brisures dans le texte qui permettent de reconnaître du sens non-dit directement par le texte et qui sont des possibilités de passage vers « ce qui est dessous et qui défait ce que l'on croyait voir³⁰ ».

Les livrets de Zola n'échappent donc pas au réalisme symbolique. Ainsi, dans *Messidor*, l'usine de Gaspard représente l'oppression du patronat sur le peuple et c'est contre ce symbole fort que les paysans de la vallée vont se retourner. L'usine est un monstre : les rouages de ses machines broient la terre comme elles broient les hommes. C'est une machine-monstre à l'image du Voreux de *Germinal* ou de la Lison de la *Bête humaine*. A ce titre, l'usine de Gaspard connaît le même destin que ses semblables romanesques puisqu'elle finit par être détruite d'une manière spectaculaire. La mort de la machine prend alors un aspect symbolique : celui de la punition, la machine mourant par la terre (l'engloutissement) comme elle a fait mourir de faim les paysans en asséchant cette même terre qu'ils ne parvenaient plus à cultiver (c'est la loi selon laquelle la « punition infligée reprend la forme de la faute commise³¹ »). Le titre même de cet opéra, *Messidor*, amène à une lecture symbolique du livret. En effet, « messidor » désigne le moment de la moisson. Au sens strict, le titre évoque

complètement inconnu ici. C'est une œuvre admirable. Pour la première fois de ma vie un ballet m'a ému au point de me remplir les yeux de larmes. »

²⁸ Cl. Seassau, *Emile Zola, le réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 185.

donc le travail des paysans dont Guillaume est le représentant mais il désigne surtout, symboliquement, la moisson que les paysans récoltent après avoir semé la révolte. Et, de fait, l'opéra s'achève sur la prospérité retrouvée et sur la réconciliation entre le peuple et le patronat dont l'oppression économique a été mise à bas. Ce titre symbolique fait de cet opéra un aboutissement naturel du roman *Germinal* dans lequel l'idée de révolte ne fait que germer sans pouvoir aboutir. De fait, les personnages de *Messidor* récoltent la moisson de progrès social que Lantier et les mineurs de Montsou ont fait pousser dans *Germinal*. Zola lui-même, lorsqu'il est amené à expliquer ce qu'il a voulu faire en écrivant ce livret, reconnaît la portée symbolique de cet opéra : « Est-il bien nécessaire d'insister davantage pour expliquer ce que j'ai voulu faire ? Le symbole, ici, est d'une telle clarté que les enfants le comprendront³². »

Si le symbole s'exprime dans le réalisme de l'action, il est également associé à la légende et à la féerie. C'est pourquoi Zola inscrit, dans cet opéra, un ballet intitulé « La légende de l'or » qui symbolise la lutte que le Pouvoir et l'Amour mènent pour la possession de l'Or. Ce métal précieux devient alors le symbole de la puissance, de l'amour, de la charité et de la beauté, capable de déchaîner les passions les plus violentes, de mener les hommes au meurtre (Mathias a tué le père de Guillaume pour s'emparer d'un collier en or) mais aussi de favoriser l'amour et la paix dans les cœurs (Au dernier acte, Guillaume met au cou d'Hélène le collier en or, symbole de leur amour).

Comme nous le constatons, le symbole, chez Zola, n'exclue pas le réalisme mais s'accompagne aussi, très souvent, d'une incursion dans le domaine de la légende. C'est en ce sens qu'il faut lire *Violaine la Chevelue*, livret de Zola que Bruneau ne mettra jamais en musique, car il transposait, dans le domaine de la féerie, les idées réalistes de *Messidor*. Ici, la lutte que le roi Silvère mène contre Faustine et Albéric symbolise la lutte éternelle entre les faibles et les forts, entre le peuple et le pouvoir. Le livret s'achève sur le retour au pouvoir de Silvère qui rend le royaume à son peuple et qui favorise l'avènement de la démocratie. La blonde chevelure de Violaine devient le symbole de la fécondité alors que, dans *Nana*, cette même chevelure luxuriante représentait une Vénus tournée vers la débauche et la luxure, incapable d'avoir une descendance (le fils qu'elle aura, Louison, demeure très faible avant de mourir à l'âge de trois ans). Ainsi, un même symbole peut avoir des sens bien différents dans l'œuvre de Zola et trahit une évolution dans la pensée zolienne. Emile Zola conçoit, dans les

³² E. Zola, « *Messidor* expliqué par les auteurs », *Le Figaro*, 17 février 1897, *Œuvres Complètes d'Emile Zola, op. cit.*, t. XV, **p. ???**.

dernières années de sa vie, que la perpétuation de l'espèce puisse être enfin possible et qu'elle puisse être synonyme de bonheur.

Lorsque Alfred Bruneau écrira ses propres livrets d'après des romans de Zola, il n'omettra pas d'intégrer une portée symbolique à ses textes. L'exemple le plus frappant est le fusil qui revient régulièrement dans *Miette et Silvère*. Ce fusil, qui a appartenu au contrebandier Macquart (tué jadis par un gendarme), sert au jeune Silvère à protéger Miette contre les avances de Rengade, gendarme chargé d'espionner les républicains opposés à l'Empire de Napoléon III dans le Sud de la France. Ce fusil devient alors le symbole de la lutte du peuple contre l'oppression des nantis : « Il faudrait que je fusse mort pour qu'on me l'arrachât [le fusil] des mains, qu'on m'empêchât de l'employer à protéger Miette et tant d'opprimés qui attendent et qui espèrent³³. » Le fusil sert ensuite à Silvère pour mener l'insurrection avant qu'il ne soit abattu par Rengade, sous les yeux de sa grand-mère, la tante Dide. La vieille femme récupère alors le fusil qui a appartenu à son mari et tue Rengade en prononçant ces quelques mots : « J'ai tué le gendarme, l'assassin... Il était toujours dans ma tête, il me faisait signe qu'il allait tirer... Avec le fusil, j'ai vengé mes pauvres morts et tant d'autres victimes³⁴... » Le fusil dépasse ainsi sa propre fonction (celle de tuer) pour symboliser la révolte des plus faibles contre un pouvoir oppresseur ; c'est un instrument de vengeance qui porte son symbole dès le début du livret et dont la portée symbolique n'éclate qu'au moment où s'achève le drame, en une apothéose finale qui élève le livret naturaliste au-delà du prosaïsme des livrets réalistes ou véristes.

Donc, chez Zola, la fantaisie et le symbolisme ne sont pas exclus même si la volonté première de l'écrivain est d'amener sur les scènes lyriques une peinture fidèle de la société contemporaine, une description méthodique d'un milieu social donné, des sentiments des personnages. Pour Alfred Bruneau, il ne sera jamais question d'abandonner ce naturalisme, même après la mort d'Emile Zola. Selon lui, cette notion esthétique exclut, *a priori*, les intrigues légères, la comédie. Il est bien tenté de mettre en musique une œuvre plus légère comme *La Fête à Coqueville*, qui est une véritable farce, et en écrit lui-même le livret dès 1907 puis esquisse la partition du premier acte. Mais, Bruneau abandonne très vite ce sujet qui ne correspond pas à son tempérament. Il faut attendre 1931 pour que le compositeur se décide à créer une œuvre plus légère avec *Virginie*, comédie lyrique en trois actes, qui s'inspire de la vie de Virginie Déjazet. Cet enfermement dans le naturalisme lyrique lui sera souvent

³³ A. Bruneau, *Miette et Silvère*, manuscrit autographe inédit, cahier II, f°7, Archives Puaux-Bruneau.

³⁴ *Ibid.*, cahier IV, f° 12.

reproché par les autres musiciens contemporains, par la critique musicale et même par ses proches amis. Pourtant, Alfred Bruneau n'est plus enfermé dans un dogmatisme qu'il veut préserver à tout prix mais simplement tourné vers une fidélité à Emile Zola qu'il ne veut pas démentir, telle qu'il l'exprime à un journaliste du *Matin*, au lendemain de la création de *Naïs Micoulin* :

Tout ce que je puis dire d'avance, le voici : la mort de mon précieux ami Zola n'a pas brisé le lien qui m'attachait à son cœur. Nous avons décidé, lui et moi, de réaliser, selon nos mutuelles aspirations, une forme de théâtre musical où, tous les deux, nous étions profondément unis par de fraternelles et pareilles volontés. S'il eût vécu, si la mort stupidement accidentelle, n'eût pas, beaucoup trop tôt, anéanti ce cerveau puissant et arrêté les battements de ce cœur infiniment bon, nous eussions, tous deux, persévéré sans défaillance vers le but de nos rêves communs. La mort de Zola n'a pas rompu le lien qui m'engage à lui, ni fait s'évanouir nos chimères, si ce sont des chimères, ou plutôt nos volontés ; car ce sont des volontés. Je lui reste à jamais fidèle, jusqu'à la fin de ma vie. Il n'est plus là, près de moi, pour équilibrer, scène à scène, phrase à phrase, les admirables poèmes de vie où j'étais près de lui, quelque chose comme son âme musicale. [...] C'est moi désormais, hélas ! moi seul, qui devrai, sans aucun collaborateur, car nul, sans doute, n'aurait autant que moi, la piété du souvenir, de l'admiration, de l'amitié, c'est moi qui écrirai mes poèmes, toujours d'après des actions de Zola. Ce sera une collaboration d'outre-tombe. Et c'est la seule chose qui puisse me consoler un peu de sa mort³⁵.

³⁵ Cf. J. Darthenay, « Avant-Premières, *Naïs Micoulin* à Monte-Carlo », *Le Figaro*, 1^{er} février 1907.