

**Université de Reims-Champagne-Ardenne
U.F.R. de Lettres**

THESE

pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Reims

Discipline : Littérature française

présentée et soutenue publiquement
par

Jean-Sébastien Macke

le 29 novembre 2003

**Emile Zola - Alfred Bruneau
Pour un théâtre lyrique naturaliste**

Volume I

Etude préparée sous la direction de

**Monsieur Alain Pagès
Professeur à l'Université de Reims**

Jury

Madame Nathalie Preiss (Université de Reims)

Monsieur Auguste Dezalay (Université de Strasbourg)

Monsieur Jean-Christophe Branger (Paris)

Monsieur Jean-Louis Cabanès (Université de Paris X - Nanterre)

Monsieur Alain Pagès (Université de Reims)

Que soient ici remerciés :

-Monsieur Alain Pagès qui a dirigé mes recherches de manière attentive et qui a permis que cette étude, visant à réhabiliter l'œuvre d'Alfred Bruneau, voie le jour.

-Madame Lise Puaux, petite-fille d'Alfred Bruneau, qui m'a donné accès aux riches collections laissées par son grand-père et avec qui j'ai tissé de nombreux liens d'amitié au cours de ces quatre années.

-Mes parents pour leur aide matérielle et technique, leur soutien moral et les conseils avisés qu'ils m'ont prodigués. Je les remercie surtout pour avoir toujours cru en mon travail depuis le jour où j'ai découvert Emile Zola dans leur bibliothèque.

- Tous ceux qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de ce travail : Philippe Andrès, Jean-François Ballevre, Jean-Christophe Branger, Jean-Louis Cabanès, Daniëlle Coussot, Michel Fleury, Raymond Langot, Hervé Lussiez, Bruno Martin-Laprade, Nathalie Mille, Henri Mitterand, Chantal Morel, Raphaël Mouren, Danièle Pistone, Yannick Portebois, Olivier Puaux, Michèle Sacquin, Dorothy Speirs, Pierre Vidal.

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 traduisît les passions, les douleurs, les joies. La vie, partout, même dans l'infini du chant.

Emile Zola, « Le drame lyrique », 1893, *O.C.* XV, p. 832.

On a beaucoup parlé de notre collaboration. Nous n'étions pas simplement des amis. Il y avait quelque chose de plus intime dans nos relations. Je considérais Emile Zola comme mon père et je l'aimais plus que mes parents. Mais c'était le père assez jeune d'un enfant déjà grand. Nous restions des hommes dans notre affection, entre sa protection et ma déférence.

Alfred Bruneau, confidences à Claude Laborie pour le *Messidor*, 22 février 1907.

On se prend d'un amour singulier pour ceux qu'on voudrait faire revivre un peu ... On les prend dans ses bras, ces hommes qu'on admire, on les encense, on les console, on les caresse, on les protège, on en devient l'ami si sincère et si vif qu'on finit même par s'en croire le confident !

Sacha Guitry, cité par Jacques Lorcey, *L'esprit de Sacha Guitry*, Atlantica, 2000.

Il est bon, après tout, qu'en célébrant Zola, nous ne le célébrions pas tous de la même façon ni pour les mêmes raisons. Cela prouve, en somme, qu'il est vraiment grand, et qu'on peut, pour l'étudier, l'aborder par plus d'un chemin.

Victor Basch, Zola au Panthéon, discours prononcé le 6 juin 1908 à Lyon.

Abréviations

B.N.F.	Bibliothèque Nationale de France
coll.	Collection
Corr.	Correspondance d'Emile Zola, sous la direction de B.H. Bakker, Presses Universitaires de Montréal, C.N.R.S., 1978-1996.
f°	Folio
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i> (au même endroit)
mss.	Manuscrit
n.a.f.	Nouvelles acquisitions françaises
n°	Numéro
O.C.	Emile Zola, <i>Œuvres Complètes</i> , édition établie par Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux, 1966-1970.
Ph.	Lettres inédites d'Alfred Bruneau à Philippine Bruneau.
R.M.	Emile Zola, <i>Les Rougon-Macquart</i> , édition établie par Armand Lanoux, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967.
s.d.	Sans date

Sommaire

Introduction	8
Première partie : Bruneau, Gallet, Zola : une collaboration à trois (1888-1893)	19
<u>A La genèse des opéras</u>	19
I Du texte en prose au livret en vers	19
II La partition musicale	63
III La création à l'Opéra-Comique	86
<u>B Les reprises</u>	112
I Londres, Bruxelles, Anvers et Hambourg : les pratiques musicales européennes	112
II Les reprises en province	131
Deuxième partie : Zola librettiste (1893-1902)	145
<u>A Livrets : élaboration, écriture et intertextualité</u>	146
I La genèse des livrets	146
II Thématiques wagnériennes et autobiographiques	188
III <i>Lazare</i>	199
<u>B Le travail musical d'Alfred Bruneau</u>	214
I Les conceptions musicales d'Alfred Bruneau	214
II L'emploi des <i>leitmotive</i>	229
III <i>Lazare</i> : une partition à part	273
<u>C Mise en scène de ces opéras</u>	292
I <i>Messidor</i> : de l'Opéra à l'affaire Dreyfus	292
II <i>L'Ouragan</i> : un opéra fin de siècle	322
III <i>L'Enfant roi</i>	337
<u>D Des livrets sans musique</u>	348
I <i>Violaine la Chevelue</i> : ce besoin irrépressible de féerie	348
II <i>Sylvanire</i> ou <i>Paris an amour</i> : mise en abîme de l'opéra français	358
Troisième partie : Alfred Bruneau librettiste (1902-1916)	
<u>A La fidélité à l'œuvre de Zola</u>	376
I Les relations de Bruneau avec Madame Zola	377
II Bruneau librettiste et compositeur	397
III Du théâtre de Monte-Carlo à l'Opéra-Comique : apogée et déclin du théâtre lyrique naturaliste	417
<u>B Des livrets de Bruneau sans musique : deux livrets inédits</u>	430
I <i>La Fortune des Rougon</i> et <i>La Fête à Coqueville</i>	430
II Vers d'autres inspireurs	449

Quatrième partie : Réception des opéras de Bruneau et Zola (1888-1907)	458
I] Première époque : l'accueil de la presse (1888-1893)	458
II] Deuxième époque : les livrets de Zola à l'épreuve de la critique (1893-1902)	484
III] Troisième époque : 1907, naturalisme lyrique « pas mort »	510
IV] Alfred Bruneau dans l'histoire de la musique	521
V] Des hommages inattendus	529
Conclusion	542
Annexes	546
Table des matières	603
Index des noms	608

Introduction

Lorsque Emile Zola achève, en 1893, sa série romanesque des *Rougon-Macquart*, une nouvelle époque se dessine pour lui, avec des partis-pris esthétiques différents, des projets nouveaux et des engagements inattendus. Les études zoliennes ont baptisé du nom de « troisième Zola » cette période qui voit l'éclosion d'une œuvre aussi diverse qu'originale. On s'est alors souvent interrogé sur la cohérence globale de l'esthétique d'Emile Zola. Quoi de commun entre les *Trois Villes*, les *Quatre Evangiles* et les *Rougon-Macquart* ? Comment replacer l'immense production photographique d'Emile Zola, entre 1894 et 1902, dans sa production littéraire ? Que dire également de son engagement à corps perdu dans la défense du capitaine Alfred Dreyfus ?

Ces dix années de la vie et de l'œuvre d'Emile Zola sont donc à l'origine d'un grand nombre de questions auxquelles les chercheurs tentent de répondre depuis plusieurs années. Dans cette étude, nous allons proposer une grille de lecture pertinente du « troisième Zola » : la musique. Cet angle est tout à fait original, voire inattendu, car Emile Zola s'est, au premier abord, très peu exprimé sur cet art et il semble bien hasardeux de proposer une relecture musicale de son œuvre. Pourtant, la musique n'est pas si étrangère à l'auteur de *l'Assommoir* et, jusqu'en 1888, elle parsème sa vie et son œuvre.

Emile Zola et la musique

A première vue, Emile Zola reste étrangement absent et éloigné de la musique. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, l'art musical est omniprésent dans sa vie et dans son œuvre, par petites touches discrètes mais bien présentes. Dans son adolescence aixoise, le jeune Zola était clarinettiste dans la fanfare du collège Bourbon, avec Cézanne qui jouait du cornet. L'écrivain se souvient de ce passé d'instrumentiste dans un entretien accordé à Auguste Germain pour le compte de *l'Echo de Paris* :

Il y a longtemps que je connais et que j'aime la musique. Non seulement je la connais, mais encore j'en ai joué. Oui, ne riez pas, j'ai été clarinette ! ... Dans ma jeunesse, j'étais élève au collège d'Aix ... Il y avait une fanfare ... Faire partie de cette fanfare conférait aux élèves une certaine immunité ... On nous donnait des exemptions, des permissions de sortie plus nombreuses ... Ce ne fut peut-être pas tant l'amour de

la musique que le désir de sortir plus souvent qui décida de ma vocation. Mais qu'importe ? Je demandai donc à faire partie de la fanfare. On accepta ma demande. Seulement, quel instrument me confier ?

Je dois vous dire qu'à cette époque je n'avais pas du tout, pas du tout, l'oreille juste ... Je n'avais jamais pu chanter, d'ailleurs. Or, pour les « bois », les flûtes par exemple, ou encore certains cuivres tels que le piston, avoir l'oreille juste est une condition *sine qua non*. Après mûres délibérations, on me confia la clarinette. Cet instrument n'était pas ce que j'avais rêvé, mais enfin il fallait l'accepter ou risquer de moins sortir ... J'acceptai. Après tout, pensai-je, on peut devenir aveugle et ça peut servir. On me vit donc passer dans les rues d'Aix, jouant fièrement de la clarinette. Tu ... tu ... c'était très gentil¹.

Après cette première expérience musicale, Emile Zola poursuit sa « carrière » de musicien dans la société philharmonique d'Aix-en-Provence puis dans l'orchestre du théâtre de la ville, découvrant là tout le répertoire classique, avant d'abandonner définitivement sa clarinette dès son arrivée à Paris, à l'âge de dix-huit ans : « Sachez que je fus encore deuxième clarinette au théâtre d'Aix. Oui, j'ai joué *Fra Diavolo* et le *Postillon* et la *Dame Blanche*. Vous voyez que je connais le vieux répertoire ? Mais je vins à Paris et je dus abandonner mon instrument. La littérature et le journalisme m'avaient pris tout entier. Je n'avais plus le temps de m'occuper de musique. Ma clarinette fut reléguée dans un tiroir et, depuis, je n'y ai plus touché, à cette pauvre clarinette, (une clarinette ancienne à treize clefs !) que pour la mettre à la place d'honneur, dans mon salon, à Médan². »

Commence alors une relation ambiguë entre Emile Zola et la musique ; relation nourrie par la lecture des grands auteurs qui rejetaient la musique et par la proximité de Gustave Flaubert qui n'éprouvait aucune émotion à l'écoute d'un opéra ou d'une symphonie :

Je fis profession d'une certaine haine envers la musique. Je me rencontrais d'ailleurs sur ce point avec nombre de littérateurs. Vous savez que ni Hugo, ni Gautier n'aimaient les orchestres ? La fameuse phrase de Gautier : « La musique est le plus cher de tous les bruits. » vous reste certainement en la mémoire. Je voyais aussi à ce moment Flaubert qui, lui, ne pouvait pas souffrir la musique. Il y a mille boutades de lui à ce sujet. J'acceptai les mêmes opinions. Je nourris même contre l'opéra une certaine haine et je ne me gênai pas pour le déclarer souvent. Je dois vous dire que c'est l'année dernière seulement que je me suis décidé à aller à l'Opéra. Jusque-là, je n'y étais jamais entré. J'affectais même le plus vif mépris pour l'art des doubles et des triples croches³.

Et c'est vrai que Zola n'éprouvera plus d'émotion musicale avant longtemps. Alors qu'il se bat pour la reconnaissance de l'impressionnisme pictural (grande révolution artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle) il ne se manifeste que très peu pour ce qui

¹ Emile Zola, « Confidences à Auguste Germain », *L'Echo de Paris, supplément illustré*, 7 juin 1891. Publié dans les *Cahiers Naturalistes*, n°75, 2001, pp. 337-340.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

concerne le monde musical. Tout juste va-t-il faire la claque pour Wagner à Paris dans un élan d'anti-conformisme qui caractérise sa jeunesse :

Grand succès de la « Marche religieuse » de Wagner, trois salves d'applaudissements. Cette marche, tirée de *Lohengrin*, que l'on exécutait pour la première fois, a même été bissée ! ce qui n'est jamais arrivé, je crois, pour aucun morceau du grand musicien [...]. J'ai été un des premiers à crier *bis*¹ !

Mais, ces prémices d'un engagement dans la défense d'une musique non-conventionnelle ne sont pas convaincants. C'est ce qu'écrit Henri Mitterand :

Zola wagnérien, avant beaucoup d'autres. Faut-il faire la part d'un enthousiasme de mode et de provocation ? Du pied de nez aux « maîtres - chanteurs » de Paris ? Soit. Ce *bis* ! de *Lohengrin* est bien un défi, apparenté à celui qui s'allume dans le regard direct et fier du personnage dont Manet achève au même moment le portrait. Mais prenons garde que c'est aussi un apprentissage. La couleur sonore, et la cadence. Curieusement, Zola ne mentionne guère cette attirance, même pas pour citer Wagner parmi les « naturalistes », ce qui, après tout, aurait pu se concevoir dans le contexte de ses interventions critiques².

Bien sûr, des témoignages indirects montrent un soutien de longue haleine à Wagner. Telle cette lettre écrite à Zola par Théodore Duret le 20 décembre 1869 :

Grande bataille hier au Cirque Napoléon au sujet de Wagner. J'en étais et je suis encore tout enroué pour la part que j'y ai prise. En somme, belle journée pour ces wagnériens qui ont obtenu que l'on écoutât l'ouverture des *Maîtres chanteurs* jusqu'au bout et qui ont ensuite étouffé les sifflets sous le bruit de leurs applaudissements. Je vous ai cherché des yeux dans le public, vous sachant un fervent disciple du maître, mais je ne vous ai point vu. Vous avez manqué là une belle partie³.

Mais il ne faut pas voir là un soutien idéologique affirmé. De fait, Zola reste étrangement silencieux sur son engagement wagnérien. Henri Mitterand y voit plusieurs raisons :

Après 1870, Zola aura encore plus de raisons de se taire sur son wagnérisme [...] : le rêve collectif d'une revanche contre l'Allemagne censure toute expression publique d'admiration pour l'auteur du *Vaisseau fantôme*, et lorsque Wagner reviendra en grâce, ce sera essentiellement dans les cercles symbolistes, rédacteurs et lecteurs de la *Revue wagnérienne*, auxquels Zola, emporté par l'élan - pourtant wagnérien, par certains côtés - de *Germinal* et de *La Terre*, n'accordera qu'une attention sceptique⁴.

Ainsi, Zola, au-delà d'un wagnérisme plus ou moins affirmé, avoue lui-même affecter « le plus grand mépris pour l'art des doubles et des triples croches ». Il reproche à

¹ Emile Zola à Marius Roux, lettre du 9 février 1968, *Correspondance*, II, p. 114, Université de Montréal et C.N.R.S., édition établie sous la direction de B.H. Bakker, 1978-1995.

² Henri Mitterand, *Zola*, Tome I. Sous le regard d'Olympia, Paris, Fayard, 1999, p. 612.

³ Théodore Duret à Emile Zola, lettre du 20 décembre 1869, *Corr.* II, p. 115, note 3.

⁴ Henri Mitterand, 1999, p. 612.

la musique de ne pas faire appel à l'intelligence du spectateur mais de s'adresser uniquement à ses sentiments. Dans « La critique et le public » paru dans *Le Naturalisme au théâtre* il parle en ces termes de la musique :

Je cours le risque d'ameuter les musiciens contre moi, mais je dirai toute ma pensée. La littérature demande une culture de l'esprit, une somme d'intelligence, pour être goûtée ; tandis qu'il ne faut guère qu'un tempérament pour prendre à la musique de vives jouissances. Certainement, j'admets une éducation de l'oreille, un sens particulier du beau musical ; je veux bien même qu'on ne puisse pénétrer les grands maîtres qu'avec un raffinement extrême de la sensation. Nous n'en restons pas moins dans le domaine pur des sens, l'intelligence peut rester absente¹.

Zola reproche donc à la musique son pur aspect sensuel auquel il manque l'aspect intellectuel. L'œuvre musicale n'apporte pas la réflexion nécessaire à la construction du sens critique. Cela est certainement vrai pour les œuvres légères dont se réclament, à l'époque, Offenbach, Rossini puis, plus tard, les veristes italiens. Mais les opéras de Wagner n'apportent-ils pas une réflexion sur le sens de la vie ? Toujours est-il que son futur engagement dans la création lyrique se fera en réaction contre la musique vide de sens. Ses opéras auront ainsi toujours une portée symbolique, formatrice et formatrice de réflexion sur la condition humaine.

Et Zola de poursuivre son article sur le même ton :

Ainsi, je me souviens d'avoir souvent étudié, aux concerts populaires de M. Padeloup, des tailleurs ou des cordonniers alsaciens, des ouvriers buvant béatement du Beethoven, tandis que des messieurs avaient une admiration de commande parfaitement visible. Le rêve d'un cordonnier qui écoute la symphonie en *la*, vaut le rêve d'un élève de l'Ecole polytechnique. Un opéra ne demande pas à être compris, il demande à être senti. [...] Avec la musique, c'est une douce somnolence. Aucun besoin de penser. Cela est exquis. On ne sait pas jusqu'où peut aller la peur de la pensée. Avoir des idées, les comparer, en tirer un jugement, quel labeur écrasant, quelle complication de rouages, comme cela fatigue ! Tandis qu'il est si commode d'avoir la tête vide, de se laisser aller à une digestion aimable, dans un bain de mélodie !

Non seulement la musique est vide de sens mais en plus elle abêtit le peuple. Elle le gave de notes et l'empêche de penser. Pour un peu la musique serait un instrument du pouvoir afin de laisser le peuple dans l'ignorance pour mieux le brider, mieux le contrôler. Et il termine ainsi son article :

Je dois confesser une faiblesse : le théâtre de l'Opéra, avec son gonflement démesuré, me fâche. Il tient une trop large place, qu'il vole à la littérature, aux chefs-d'œuvre de notre langue, à l'esprit humain. Je vois en lui le triomphe de la sensualité et de la polissonnerie publiques. Certes, je n'entends pas me poser en

¹ Emile Zola, *Œuvres complètes*, Tome 11, p. 317, Paris, Cercle du Livre Précieux, Hachette, 1962, sous la direction d'Henri Mitterand.

moraliste ; au fond, toute décomposition m'intéresse. Mais j'estime qu'un peuple qui élève un pareil temple à la musique et à la danse, montre une inquiétante lâcheté devant la pensée¹.

La musique étant, pour Zola, le temple de l'aliénation des masses par le pouvoir, on comprend mieux les thèmes qu'il aura à cœur de développer dans ses œuvres lyriques, thèmes proches, comme nous le verrons plus tard, de ceux de *Germinal* et de *La Terre*.

Enfin, si Zola parle à mots couverts de l'abâtissement de la musique, il est un compositeur qu'il démonte sans précautions oratoires : Offenbach.

C'était infaillible. La Grande-Duchesse obtient en ce moment à Londres un véritable triomphe. Elle a selon l'expression d'un journal, « un parterre de princes ». Toute l'aristocratie anglaise se pâme et lui jette des couronnes. Il n'y a qu'une nation puritaine, roide et guindée, pour aimer à ce point le ragoût épicé d'une parade de foire. [...] En attendant, je crois devoir, pour l'honneur de la France, adresse la protestation suivante au parterre des princes qui applaudit la Grande-Duchesse et son répertoire :

« Mylords,

Nous vous supplions de ne pas croire que les œuvres et l'actrice que vous applaudissez sont le plus bel ornement de notre pays. Nous avons mieux que cela, je vous le jure. Paris n'est pas encore fou à lier, et il y a même parmi nous des gens raisonnables qui n'ont jamais écrit pour les pensionnaires de Charenton.

Vous me voyez tout honteux. J'ai compris combien vos applaudissements étaient ironiques. Vous vous réjouissez, n'est-ce pas ? de nous voir à ce point dans la sottise et dans l'ordure. Vous vous dites qu'un peuple imbécile est facile à vaincre. Ah ! chers voisins, nous vous trouverons à notre chevet, le jour où nous serons devenus gâteaux².

Sous couvert d'ironie, Zola défend un art musical national élevé dont la plus parfaite incarnation réside en la personne de Berlioz. Il ne veut pas résumer la vie culturelle et créatrice française à Offenbach en musique et à Cabanel en peinture. Il y a Manet, il y a Berlioz sur lequel il écrit ces mots :

Je n'entends pas parler musique, je serais incompétent. Même, je veux me mettre à un point de vue tout particulier, n'étudier chez Berlioz que le génie si longtemps incompris, exaspéré par une lutte ardente de chaque jour, hué et sifflé en France, lorsqu'on l'acclamait à l'étranger, ne triomphant enfin que dans la mort, après avoir traîné pendant six années l'agonie de la chute suprême des *Troyens*³.

Plus qu'une conception musicale Zola défend le créateur incompris, celui qui, par son audace, a voulu échapper aux facilités, ne s'est pas résolu à plaire à un public mais s'est exprimé selon ses idées, selon son tempérament. Zola, plus qu'un musicien, célèbre un artiste libre et sans compromissions.

¹ Zola, *op. cit.*, p. 318.

² Emile Zola, *O.C. 13*, pp. 117-119.

³ Emile Zola, *De la critique*, « Hector Berlioz », Charpentier, 1923, p. 320-327.

Emile Zola a donc laissé des écrits sur la musique, certes moins nombreux que ses écrits sur la peinture, mais toujours révélateurs d'une volonté de réfléchir sur la création artistique. Qu'en est-il alors de la place de la musique dans son œuvre romanesque ? Cette question mériterait, à elle seule, une étude particulière et approfondie. Auguste Dezalay s'est déjà penché sur la musique du texte et sur la rythmologie romanesque dans les *Rougon-Macquart*¹. Il resterait à étudier la présence de la musique en tant que tel dans l'ensemble de la production littéraire de l'écrivain. La présente étude ne manquera pas de s'en faire l'écho même si une analyse systématique était impossible à réaliser afin de mieux se concentrer sur la collaboration entre l'écrivain et le musicien Alfred Bruneau, compositeur qui entre dans la vie d'Emile Zola au mois de mars 1888 et qui va bouleverser la position de l'écrivain vis-à-vis de la musique.

Qui est Alfred Bruneau en 1888 ?

Lorsque l'on demande à un musicien qui est Alfred Bruneau il est, le plus souvent, bien en peine de nous répondre. Est-ce à dire que Bruneau, qui n'a pas connu la gloire que confère le temps, n'est pas digne d'être joué, écouté et étudié ? Dès à présent nous pouvons dire que non. Et nous soulignerons constamment en quoi Bruneau mérite toute notre attention.

Alfred Bruneau est né à Paris le 3 mars 1857. C'est en assistant aux récitals familiaux donnés par ses parents, musiciens amateurs, (le père au violon, la mère au piano) que le jeune Bruneau fut sensibilisé à l'art musical². On le retrouve ensuite quelques années plus tard dans la classe d'orgue de César Franck au Conservatoire Paris, dans celle de Franchomme pour le violoncelle puis dans la classe de composition de Jules Massenet. Une caricature de la revue « Accords perdus » représente la classe de César Franck avec Alfred Bruneau au centre entouré d'élèves qui ont pour nom Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy, André Messager ou Ernest Chausson³.

Bruneau fait donc ses études musicales à une époque de l'après romantisme riche en révolutions musicales qu'il est nécessaire de rappeler. 1863 apparaît comme une année importante, début d'un courant musical et littéraire post romantique. Delacroix et Vigny

¹ Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, Klincksieck, 1983.

² Alfred Bruneau « Souvenirs inédits », *Revue internationale de musique française*, n°7, février 1982, p. 13.

³ François Porcile, *La belle époque de la musique française*, Fayard, 1999, p. 16.

meurent alors que Berlioz écrit sa dernière œuvre *Les Troyens*¹. Après la défaite de 1870, par réaction contre l'Allemagne, la tendance est à favoriser l'art français. La Société Nationale de Musique, fondée en 1871 par Camille Saint-Saëns, a pour devise *Ars Gallica* et se consacre à la diffusion des nouveaux maîtres français². C'est aussi l'époque qui voit le succès de la musique de scène avec notamment, en 1875, la bombe retentissante du *Carmen* de Bizet.

Dans cet opéra, Bizet place l'orchestre et le chœur au centre du drame. Il a le constant souci du réalisme de l'action et de la musique. Par là, il sera vivement décrié mais il est indéniable qu'il ouvre la voie au naturalisme lyrique de Bruneau et de Charpentier. Il sait aussi se détacher des sombres intrigues nordiques de Wagner et parvient ainsi à redonner de la chaleur aux opéras. On verra alors que Bruneau et Zola sauront habilement jouer sur les deux plans : réalisme musical de Bizet et intrigue wagnérienne largement revue au goût français.

C'est aussi la grande époque de Massenet qui, dans les années 1880, fait représenter un grand nombre d'œuvres lyriques telles *Hérodiade* (1881), *Manon* (1884) ou *Thaïs* (1894) et, comme le souligne Frédéric Robert, « réalis[e] au théâtre un compromis intéressant - et intéressé ! - entre Gounod et Wagner³. » Grâce à sa chaire de composition du Conservatoire, Massenet aura contribué à former des compositeurs tels que Bruneau bien sûr mais aussi Gustave Charpentier, Gabriel Pierné et Reynaldo Hahn.

Donc, comme on le voit, Alfred Bruneau est l'héritier d'une riche école française qui se positionne toujours en fonction de Wagner, le grand révolutionnaire de l'opéra. Wagner a popularisé les grandes tragédies venues des mythes nordiques. Cette écriture puissante et massive fait contraste avec l'écriture française qui se veut plus légère (Offenbach), plus subtile (Gounod ou Massenet).

Issu d'une prestigieuse lignée de compositeurs, Bruneau apparaît aussi, dans l'histoire de la musique, comme un précurseur. Nous aurons tout le loisir de développer ce thème dans le courant de cette étude. Pourtant, il faut rappeler que Bruneau saura inspirer un compositeur tel que Debussy qui écrira à propos de *L'Ouragan* :

¹ Frédéric Robert, *La musique française au XIX^e siècle*, P.U.F. ? Que sais-je ?, 1963-1991, p. 39.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 49.

Il a [Bruneau], entre tous les musiciens, un beau mépris des formules ; il marche à travers les harmonies sans jamais se soucier de leur vertu grammaticalement sonore ; il perçoit des associations mélodiques que d'aucuns qualifient de « monstrueuses » quand elles ne sont simplement qu'inhabituelles¹.

Après l'obtention, en 1881, d'un second Grand Prix de Rome, le jeune Alfred Bruneau travaille à plusieurs œuvres orchestrales comme *Léda* (1882) ou une *Ouverture Héroïque* (1884). Mais, au contact de Massenet, Alfred Bruneau s'est intéressé de près au théâtre, qui va devenir son unique passion. Le 9 juin, il crée son premier ouvrage lyrique, *Kérin*, au Théâtre du Château-d'Eau, avec un livret d'Henri Lavedan. La soirée se conclue par un échec dû plus aux conditions matérielles de la création qu'à la partition même, qui révèle déjà la présence d'un compositeur moderne et atypique. Ernest Reyer, dans le *Journal des Débats*, salue cette première tentative :

Cette partition est poétique, élégante et très finement instrumentée. [...] M. Bruneau manie l'orchestre avec une certaine entente des timbres, et, dans les ensembles, montre une réelle habileté dans l'art de grouper les voix. [...] On a sifflé *Kérin*, tout comme si *Kérin* eût été un chef-d'œuvre. Et pourquoi l'a-t-on sifflé ? Y a-t-on vu, par trop de dissonances accumulées, des tendances subversives wagnériennes et par conséquent antipatriotiques ? A-t-on voulu guérir le jeune disciple, par une opération douloureuse, de ce mal contagieux qui s'appelle le *leitmotiv* ? On l'a sifflé, on le sifflera encore, et on ne le guérira pas. [...] Il cherche encore sa voie, et ne sait s'il tournera à gauche ou à droite ou s'il ira tout droit devant lui. M. Bruneau a une charmante nature de musicien ; qu'il reste donc tel que la nature l'a doué, tel que l'éducation qu'il a reçue au Conservatoire l'a fait².

Mais, une large partie de la presse n'a pas ces prévenances et l'on reproche au compositeur la modernité de sa partition, à l'image du jugement d'Arthur Pougin, critique musical du *Ménestrel* : « La musique de M. Bruneau n'est point facile à exécuter, surtout à chanter. [...] je veux être pendu si malgré mon attention, malgré ma sympathie pour l'auteur, j'ai pu saisir là-dedans le sens musical d'une phrase, d'une période quelconque. Cela est-il de la déclamation ? Est-ce du récitatif ? Est-ce de la mélodie ? Est-ce de la mélodie ? Je ne saurais répondre. [...] Si cela est de la musique, le cours des choses a bien changé et il nous faut renoncer à appeler de ce nom ce que nous avons connu jusqu'ici³. »

Néanmoins, cette première tentative théâtrale encourage Alfred Bruneau à poursuivre sur cette voie et sa rencontre avec Emile Zola va définitivement lui ouvrir les portes du succès.

Le théâtre lyrique naturaliste d'Alfred Bruneau

¹ Claude Debussy, *La Revue Blanche*, 18 mai 1901, p. 41.

² Ernest Reyer, *Journal des Débats*, 12 juin 1887.

³ Arthur Pougin, *Le Ménestrel*, 12 juin 1887.

S'il est indéniable que la rencontre entre Emile Zola et Alfred Bruneau bouleverse le destin du compositeur, on oublie trop souvent de voir en quoi cela a pu influencer sur l'œuvre et la vie de l'écrivain. Cette étude va apporter un grand nombre de réponses à cette question en mettant l'accent sur la place primordiale qu'Alfred Bruneau a occupée aux côtés de Zola. Il n'y a pas, entre les deux hommes, qu'une simple collaboration artistique mais une véritable amitié qui s'est nouée au fil des ans. De cette relation particulière vont naître un grand nombre d'œuvres musicales qui vont faire les beaux jours du théâtre lyrique naturaliste.

Nous étudierons tout d'abord les premiers temps de la collaboration entre Alfred Bruneau, Emile Zola et le librettiste Louis Gallet. *Le Rêve* et *l'Attaque du moulin*, portés sur la scène lyrique, seront analysés sur un plan littéraire afin de comprendre les mécanismes qui régissent le passage d'un texte en prose au texte en vers, avec ses enrichissements et ses déperditions. Nous verrons alors en détail comment le compositeur parvient à affirmer sa lecture personnelle de ces œuvres en donnant deux partitions basées sur le système des *leitmotive*. Dans cette période, le musicien est encore dans l'élaboration théorique de ses conceptions musicales qui vont s'affiner au fil des œuvres. Une fois ces deux ouvrages analysés en détail, nous nous intéresserons à leur création sur la scène de l'Opéra-Comique et la valeur ajoutée qu'apporte la mise en scène vue sous un angle naturaliste. Puis, nous verrons la fortune du *Rêve* et de *l'Attaque du moulin* dans les divers opéras français et européens avec, notamment, les créations du Covent-Garden de Londres et du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Dans un second temps, nous étudierons très précisément l'engagement progressif d'Emile Zola dans l'écriture de livrets pour Alfred Bruneau. C'est alors tout le débat entre le vers et la prose qui se fait jour et qui se répand jusque dans la presse française. Nous verrons que les poèmes lyriques écrits par le romancier ne sont pas totalement étrangers à l'ensemble de sa production romanesque et que de nombreuses passerelles peuvent être dressées entre les poèmes lyriques, les *Rougon-Macquart* et les derniers cycles romanesques d'Emile Zola. C'est également une collaboration étroite et une amitié avec Alfred Bruneau qui se renforce et dont les partitions permettent de commenter et de sublimer les personnages imaginés par le librettiste. Un ouvrage, *Lazare*, sera étudié plus particulièrement tant son destin demeure original. Mais, les créations de *Messidor*, de *l'Ouragan* et de *l'Enfant roi* ne seront pas oubliées ni séparées du contexte historique de

leur mise en scène. L'affaire Dreyfus et l'engagement de Zola dans la défense du capitaine injustement condamné serviront d'arrière-plan à l'élaboration d'un théâtre lyrique naturaliste sur les scènes parisiennes.

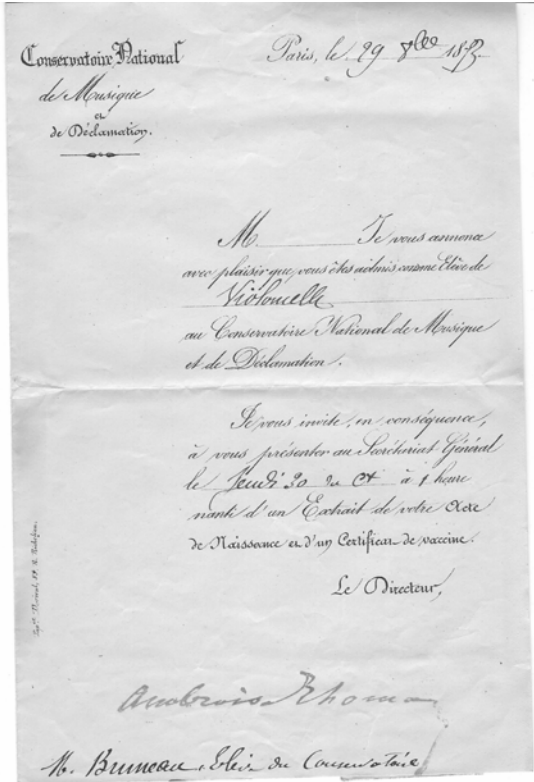
Une troisième partie s'intéressera au travail musical mené par Alfred Bruneau après la mort d'Emile Zola. Cette partie importante de l'œuvre du musicien est trop souvent oubliée alors même qu'elle nous en dit beaucoup sur l'attachement que le compositeur portait au musicien et sur la lecture particulière qu'il réalisait de l'œuvre de son ami. En effet, Alfred Bruneau s'attache à mettre en musique plusieurs romans et nouvelles d'Emile Zola dont les créations seront, en quelque sorte, l'apothéose du naturalisme lyrique. Ce sont également des livrets inédits, jamais mis en musique par Alfred Bruneau, qui seront mis au jour, en particulier le très beau *Miette et Silvère*, inspiré de *La Fortune des Rougon*. Cela nous permettra enfin de montrer le rayonnement du musicien dans les milieux artistiques de l'époque, son statut de compositeur de tout premier plan qu'il a définitivement acquis.

Enfin, un quatrième mouvement se limitera plus particulièrement à la réception des ouvrages lyriques d'Emile Zola et Alfred Bruneau. Dès 1888 et l'annonce d'un futur opéra d'après un roman du maître de Médan, la presse s'empare de l'information et la développera très abondamment, laissant des centaines d'articles. Le foisonnement de la presse musicale nous permet ainsi de dresser un panorama très précis de la réception critique de tous les drames naturalistes. Dans l'étude de ces articles, nous nous intéresserons particulièrement aux avis des grands noms de l'époque : Gabriel Fauré, Paul Dukas, Claude Debussy, ... La correspondance reçue par Alfred Bruneau à l'occasion de la création de ses œuvres servira également à nous donner une vision la plus juste possible de la position du musicien dans le milieu musical de l'époque. Cette étude s'achèvera par une analyse de la place qu'occupe le compositeur dans la mémoire collective, tout au long du XX^e siècle, notamment dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la musique et par deux hommages particuliers offerts à Alfred Bruneau, ceux de Roger Martin du Gard et du cinéaste Jacques de Baroncelli.

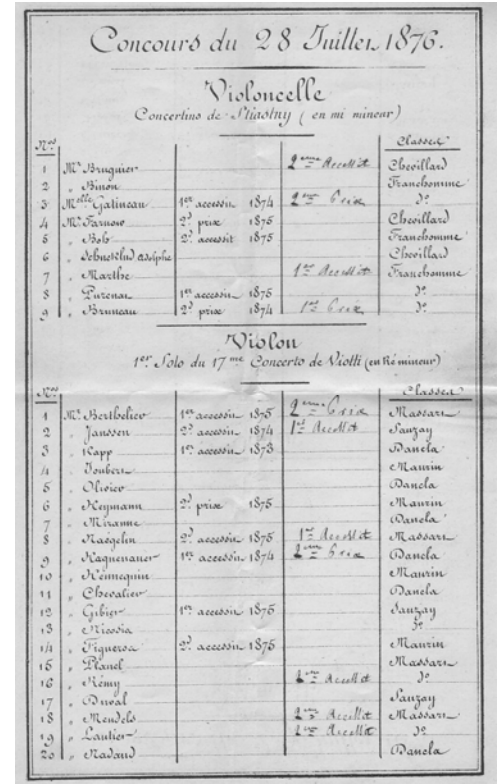
Dans ces quatre mouvements, une question demeure en filigrane : quelles sont les caractéristiques du théâtre lyrique naturaliste ? Pour y répondre, nous nous sommes servis de tous les travaux consacrés à ce sujet mais également d'une documentation inédite, celle des archives laissées par Alfred Bruneau, peu explorées jusqu'ici et dont nous avons réalisé

une exploration très précise. La correspondance reçue par Alfred Bruneau, celle échangée entre le musicien et son épouse nous permettent de donner une orientation nouvelle aux recherches sur le naturalisme musical.

La jeunesse d'Alfred Bruneau



**Admission d'Alfred Bruneau dans la classe
de violoncelle de Franchomme
29 octobre 1873**



Premier prix de violoncelle
28 juillet 1876



**Alfred Bruneau par Bayli
Mars 1882**



Alfred Bruneau par Bayli
À l'occasion du prix de Rome

Première Partie

Bruneau, Gallet, Zola

une collaboration à trois (1888-1893)

A) La genèse des opéras

I) Du texte en prose au livret en vers

1) Le Rêve : les débuts d'une collaboration à trois

Historique de l'écriture

Alfred Bruneau doit sa rencontre avec Emile Zola à l'architecte Frantz Jourdain. Les deux hommes semblent se connaître depuis l'année 1887. Leur première rencontre se fait autour d'un dîner en octobre 1887. Jourdain ne connaît pas du tout la musique de Bruneau. Ce dernier lui envoie donc, en novembre, sa partition de *Kérim*, premier drame joué quelques temps plus tôt au théâtre du Château d'Eau.

Bruneau éprouve alors le besoin de connaître Zola, l'ami de Jourdain, afin de lui demander les droits d'adaptation musicale de la *Faute de l'abbé Mouret*. Pourquoi le compositeur s'intéresse-t-il autant à ce roman ? Il faut remonter à l'été 1906, date à laquelle la *Faute de l'abbé Mouret*, enfin mis en musique et en poème par Bruneau, est monté au théâtre de l'Odéon par André Antoine pour avoir un élément de réponse. Bruneau, dans ses échanges avec Antoine, confie qu'il recherchait, à cette époque, un texte plein de poésie mais également d'une tension dramatique forte.

Il rapporte également dans *A l'ombre d'un grand cœur*, son livre de souvenirs aux côtés de Zola, ce qui le fascinait dans ce roman :

Chacune de ses pages évoquait des souvenirs ardents de ma petite enfance vaguement mystique, de ma première jeunesse franchement panthéiste. Entre ma dixième et ma vingtième année, j'avais été lâché, non loin de Paris, en pleine liberté, dans un grand parc abandonné, peuplé de poules, de lapins, d'oiseaux innombrables, qui entourait la modeste demeure chancelante où mon admirable mère et mon cher père s'étaient installés. Ce parc ressemblait singulièrement au Paradou et je crois bien tenir de là ma passion invétérée de la campagne, des arbres et des bêtes.

[...] Je cherchais une pièce de construction logique, émouvante, humaine, où la poésie et le réalisme s'uniraient étroitement et dont les personnages, appartenant à un temps rapproché du mien, me permettraient d'exprimer de manière directe mes propres sentiments¹.

¹ Alfred Bruneau, *A l'ombre d'un grand cœur*, Paris, Fasquelle, 1931, p. 10.

Au-delà de ses souvenirs d'enfance, certes importants dans le choix de Bruneau, deux mots sont à retenir : poésie et réalisme. Le jeune compositeur cherche donc un texte qui, pour qu'il soit adaptable au théâtre lyrique, possède une poésie que la musique sera capable de souligner et un réalisme propre à soutenir une intrigue. C'est ici que s'élaborent les conceptions du théâtre lyrique moderne chez Bruneau. Certes, la musique est importante mais elle n'est pas tout. Après avoir choisi des thèmes antiques et historiques, respectant en cela les conventions de l'époque, Bruneau recherche un sujet d'opéra qui sera capable de tenir en haleine un public de par son intrigue. Dans ses rencontres avec Jourdain, le nom de Zola revient évidemment très fréquemment. En 1888, le roman le plus poétique et le plus intense dramatiquement est, sans conteste, la *Faute de l'abbé Mouret*. Notons également que Bruneau recherche une intrigue moderne et contemporain. Son intérêt pour Zola devient alors évident.

La première rencontre entre le jeune compositeur et le grand écrivain aura lieu non pas le 26 mars 1888 comme le rapportent toutes les biographies de Zola mais le dimanche 25 mars 1888, soit un jour avant, comme l'atteste ce mot de Jourdain :

J'ai vu Zola hier au Théâtre-Libre ; il répète maintenant tous les jours, donc pas de visite possible lundi. Voulez-vous venir me prendre chez moi demain à 5h3/4, nous irons ensemble rue de Boulogne¹.

Ce détail ne semble avoir que peu d'importance s'il ne mettait en lumière l'impossibilité de Zola d'accueillir Bruneau et Jourdain un lundi, jour où il est retenu par ses répétitions de *Germinal* au théâtre du Châtelet. Ce détail biographique révèle un Zola engagé, pour un temps, dans de nouvelles aventures théâtrales. Déjà, l'année précédente, il avait participé à la soirée d'inauguration du Théâtre-Libre d'Antoine où sera jouée sa nouvelle, *Jacques Damour*, adaptée par Léon Hennique. Mais c'est *Germinal*, adapté au théâtre par William Busnach, qui mobilise toute l'attention de Zola en ce début d'année 1888. La première répétition de cette nouvelle pièce se déroule le 19 mars 1888, soit quelques jours avant la rencontre entre le compositeur et l'écrivain. L'aventure semble bien se dérouler et Zola se montre attentif à toutes les étapes du recrutement des acteurs et de la mise en scène. Pourtant, les relations avec les directeurs du Châtelet vont subitement se dégrader, ces derniers n'accordant pas de délai supplémentaire aux répétitions. Zola et Busnach refusent alors d'assister à la première, jugeant la pièce insuffisamment travaillée, comme l'atteste cette déclaration de Zola faite dans la presse le 20 avril :

¹ Frantz Jourdain à Alfred Bruneau, lettre du 24 mars 1888, coll. Puaux-Bruneau.

MM. Floury et Clèves ont persisté jusqu'à présent dans leur résolution primitive, c'est-à-dire qu'ils veulent donner, demain samedi, la première de *Germinal*. Mais M. Busnach, mon dévoué collaborateur, s'accorde avec moi pour demander un délai, si bref qu'il soit. La pièce est bien montée ; je me plais à reconnaître et à louer les efforts dépensés pour la mise en scène notamment ; cependant, il semble aux auteurs que deux ou trois répétitions supplémentaires sont indispensables à la mise au point. La dernière répétition n'a pas, selon moi, donné de résultats satisfaisants ; je dois même avouer que la présence, dans la salle, de quelques membres notables de la presse que je n'ai nul motif de tenir en suspicion et dont l'approbation me serait, au contraire, fort agréable, m'a vivement contrarié. En un mot, j'ai l'amour-propre de l'artiste qui désire monter son œuvre achevée¹.

Dans ce contexte théâtral, Bruneau arrive donc au bon moment pour faire la connaissance de Zola. Ce dernier joue littéralement de malchance sur scène et sa relation tumultueuse avec les directeurs de théâtre ne peut que lui faire souhaiter une aventure théâtrale de tout autre nature, dans laquelle les libertés des auteurs seront préservées. Bruneau peut alors jouer sur la corde sensible et faire miroiter à Zola un succès enfin possible sur une scène parisienne.

Premier émoi pour le jeune compositeur : la rencontre tant désirée a lieu. Mais première déception également : Zola a déjà cédé ses droits pour le roman à Massenet, le maître de Bruneau. Reste donc à Bruneau à convaincre Massenet de rendre ses droits sur le roman. Contrairement à ce qu'écrit Bruneau dans son livre de souvenirs, trahi par sa mémoire plus de trente ans après les faits, il ne met pas huit jours pour joindre son professeur. C'est dès le lendemain de sa rencontre avec Zola que Bruneau se rend chez Massenet. Il en rend compte dans une lettre adressée à Zola le 27 mars 1888 :

Monsieur et cher Grand Maître,
J'ai vu M. Massenet. Il entend garder la faute de l'abbé Mouret et il se réserve le droit d'en composer la musique à une époque d'ailleurs indéterminée.
Je ne puis vous dire le chagrin que me fait éprouver cette résolution².

Lors de cette entrevue, Massenet lui révèle qu'il ne peut rendre ses droits et qu'il a déjà « griffonné, en marge de chaque page du livre, les divers thèmes de la partition³ ... » On ne retrouve aucune trace de ce projet dans le livre de souvenirs de Massenet. Les archives familiales ne révèlent rien de plus à ce sujet. Toujours est-il que Bruneau doit se résigner à abandonner, pour un temps, ce projet. La fin de sa lettre à Zola montre que

¹ Emile Zola, Déclaration au *Matin*, 20 avril 1888.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 27 mars 1888, B.N.F., n.a.f. 24512. Sauf mention contraire, toutes les lettres de Bruneau à Zola citées dans cette étude proviennent du fond déposé à la Bibliothèque Nationale de France.

³ Bruneau, 1931., p. 13.

Bruneau s'est fait une raison et qu'il abandonne toute idée de collaboration avec l'écrivain :

Vous avez bien voulu me réserver un accueil qui m'a très profondément touché et dont je garderai un précieux souvenir. J'espère que vous me permettrez d'aller, un de ces plus prochains jours, vous exprimer toute ma reconnaissance.

Zola répond à cette lettre et invite Bruneau chez lui le 1^{er} avril 1888. C'est à cette date qu'il lui propose son nouveau roman : le *Rêve*. Ce quinzième volume de la série des *Rougon-Macquart* est tout le contraire du précédent titre, *La Terre*. A la violence des mœurs paysannes succède un conte de fées dans lequel une jeune fille, Angélique, adoptée par un couple de brodeurs, rêve qu'elle rencontrera, un jour, un prince qui l'épousera. Le style comme l'intrigue déroutent les critiques : « Est-ce un roman que *Le Rêve* ? Est-ce un appendice à *La Légende dorée* ? Est-ce un conte de fées, un conte bleu ? Est-ce tout simplement une manière de poème en prose, de fantaisie artiste ? Il y a de tout cela [...]. M. Zola s'est plu cette fois à nous dérouter par trop¹. »

Zola voit juste quand il propose de le céder à Bruneau. Le compositeur, on l'a vu, recherche un texte à la fois contemporain dans l'action mais poétique dans le style. A défaut de pouvoir adapter *La Faute de l'abbé Mouret*, *Le Rêve* correspond parfaitement à ses attentes, d'autant plus que ces deux romans possèdent de nombreuses correspondances. Le thème de l'église y est central. Angélique vit dans une maison attenante à la cathédrale de Beaumont comme Serge Mouret vivait dans le presbytère attendant à son église. Tous deux sont guidés par leur foi religieuse, qui les mène à l'amour. Bruneau tient donc son drame lyrique.

Le Rêve paraît dans *La Revue illustrée* le 1^{er} avril, à raison d'un chapitre par quinzaine. Bruneau suit les parutions successives avec « intérêt et ravissement² ». Alors que la parution s'achève en octobre, Bruneau éprouve le besoin de revoir Zola afin de s'entendre sur la marche à suivre dans la conception de l'opéra. Bruneau engage donc directement l'écrivain dans toutes les étapes de la conception de l'œuvre musicale :

J'ai le grand désir d'aller vous exprimer moi-même l'absolue admiration avec laquelle j'ai suivi votre œuvre, vous dire encore toute ma respectueuse reconnaissance et causer avec vous du drame lyrique que vous avez bien voulu me permettre de tirer de votre merveilleux poème³.

¹ Charles Bigot, *La République française*, 22 octobre 1888.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, 15 juillet 1888.

³ Alfred Bruneau à Emile Zola, 8 octobre 1888.

Cette nouvelle rencontre eut probablement lieu le dimanche 14 octobre, à Médan. La veille, *Le Rêve* paraissait en volume, nouvelle occasion pour Bruneau d'avoir une vision entière de l'œuvre. A Médan, il marque sa reconnaissance à Zola qui lui rapporte, le visage souriant :

Mon bouquin est sorti avant-hier, et, ce matin, Massenet m'a demandé d'en faire un opéra. Je lui ai répondu que j'avais déjà confié ce soin à l'un de ses élèves¹...

Juste revanche pour Bruneau qui sait tenir là sa première œuvre majeure et la possibilité de réaliser, lui aussi, son premier succès sur une scène parisienne. Reste maintenant à trouver un librettiste. Zola se déclare incompetent à écrire des vers. L'usage de la prose ne leur viendra à l'idée que quelques années plus tard. Il est donc décidé de s'adjoindre la collaboration d'un troisième homme : Louis Gallet. Comme le souligne un chroniqueur de l'époque, on ne peut pas reprocher à Gallet de « ne pas cultiver le paradoxe ». En effet, le célèbre librettiste de Bizet et de Massenet, le chroniqueur de la *Nouvelle Revue* et de la *Revue illustrée*, est également directeur de l'hôpital Lariboisière. C'est dans cet hôpital que le scénario du *Rêve* sera établi au cours de longs entretiens avec Bruneau, entrecoupés par les incessantes intrusions du personnel hospitalier dans le bureau du directeur : Monsieur l'économe, la Mère supérieure ! Conditions d'autant plus difficiles à un tel travail que Louis Gallet souffrait d'une surdité importante qui obligeait Bruneau à élever la voix en ce lieu où le silence était de rigueur.

Bruneau le rencontre dès le lendemain et fait aussitôt part à Zola du résultat de son entrevue avec le librettiste :

J'ai vu Gallet ce matin. Il est d'autant plus heureux de faire le poème du *Rêve* qu'il a suivi votre admirable livre pas à pas dans la *Revue Illustrée* où lui-même doit faire paraître un ouvrage prochain.

Il en est si heureux qu'il a le plus grand désir de se mettre bien vite au travail. Vous savez si moi-même, je partage ce désir².

Voici un trait caractéristique de Bruneau : l'impatience à se mettre au travail. Tout au long de sa carrière, il sera un travailleur acharné : *Nulla dies sine musica* ! Pas un jour sans une note de musique, à l'égal de Zola. Louis Gallet accepte immédiatement cette collaboration et fait part, immédiatement, de sa joie dans une lettre adressée à l'écrivain :

¹ Bruneau, 1931., p. 18.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 15 octobre 1888.

Bruneau vient me parler de votre belle œuvre, le *Rêve*, que vous l'autorisez à transformer en un poème lyrique. En me demandant de m'en charger, il répond à une préoccupation de mon esprit, très vivement frappé du caractère de cet ouvrage.

Il en sortira assurément un tableau musical d'un esprit tout moderne, d'une couleur délicate et lumineuse, et vous avez donné à un jeune musicien la plus brillante occasion de se produire que son ambition puisse rêver.

S'il n'en tire pas un très grand succès, ce sera un très grand coupable, car le sujet a des ailes qui doivent l'emporter très haut.

Gallet perçoit bien la chance qui sourit à Bruneau, jeune compositeur de trente et un ans, allié au plus grand romancier de la fin du XIX^e siècle et à un librettiste reconnu. C'est là une collaboration qui ne peut être que fructueuse.

Aussitôt, la nouvelle d'un opéra d'après un roman de Zola se répand dans la presse. Si l'on en croit le journaliste du *Gaulois*, Mario Fenouil, la première rencontre entre Bruneau, Gallet et Zola eut lieu le jeudi 25 octobre 1888, rue Ballu. Commence alors l'établissement du scénario que Zola va superviser. Car, s'il ne prendra pas part directement à l'écriture du livret, l'écrivain entend établir avec Gallet et Bruneau les grandes lignes du drame et s'assurer que le librettiste ne vas pas dénaturer son œuvre. « Dans le roman, ainsi qu'on a pu le voir, le drame humain est seulement en germe. C'est précisément ce qui inquiétait M. Zola. Car, disait-il, dans le roman, on peut faire de l'analyse ; mais supprimez l'analyse, et vous tombez dans la banalité¹ ». Voilà, en effet, la grande difficulté de cette adaptation. Il est impossible de garder uniquement les faits qui déterminent l'action. Le roman ne se borne pas à une simple succession d'intrigues. Il faut, dans le drame lyrique qui se prépare, rendre compte de la personnalité des personnages, de leurs états d'âme, de la complexité qui les caractérise tous : Angélique enfermée dans son rêve de la venue d'un prince, l'évêque de Hautecœur souffrant de la perte de sa femme et les Hubert inconsolables de ne pas avoir d'enfant, maudits depuis leur mariage. Enlevez la psychologie et il ne restera que la banalité d'un drame amoureux.

Le journaliste poursuit, bien informé, en dévoilant les lignes directrices que vont suivre Gallet et Bruneau :

M. Gallet développera le drame, l'accentuera et lui donnera un relief saisissant. Le rôle de l'archevêque est sa principale préoccupation. Il veut lui donner une grandeur imposante, un souffle lyrique d'une haute envergure.

Il y aura, paraît-il, une scène d'une poésie et d'une grâce pénétrantes qui se passera sous la voûte silencieuse de la cathédrale, alors que les vitraux distillent les fauves lueurs du soleil couchant et forment comme autant de foyers pleins d'irradiations et d'étincelles.

M. Gallet veut, suivant son expression, faire un drame dont les linéaments soient simples, mais colorés d'une intense psychologie².

¹ Mario Fenouil, *Le Gaulois*, 30 octobre 1888.

² *Ibid.*

Déjà, les scènes maîtresses s'imposent. La cathédrale sera un lieu central et l'évêque un personnage imposant, qui prendra une place grandissante du roman au drame lyrique. La psychologie, recommandation de Zola, doit toujours être liée à l'action. Les personnages devront avoir une profondeur psychologique ; leurs actes doivent trouver une explication dans ce qu'ils sont au plus profond d'eux-mêmes. La musique, quant à elle, reste un mystère : « Quant à la musique, elle sera très simple et très recherchée, suivant la formule de la musique moderne¹ ». Rien de plus. Tout juste sait-on que l'écriture de Bruneau s'inscrit dans la nouvelle école, initiée par Massenet et dont Emmanuel Chabrier en est le fleuron. En tous les cas, « le *Rêve* sera le grand événement artistique de la saison prochaine² ».

Louis Gallet propose son scénario à Zola au début du mois de décembre 1888. Un mois auparavant, Zola confiait à *L'Evènement* la marche de l'œuvre : « M. Bruneau, qui est, paraît-il, un compositeur de mérite – son titre de prix de Rome en est un témoignage – s'est chargé de la partie musicale et s'est entendu avec M. Gallet, un homme rompu au métier, pour l'adaptation du livret. Dans un mois, on me soumettra le scénario ; jusque là, je veux rester dans la coulisse³ ». Zola entend donc bien rester à sa place et laisser à Gallet entière liberté, sans pour autant se désintéresser du projet. L'écrivain a surtout le souci que l'on ne fasse pas n'importe quoi avec son roman : « Ce n'est pas à dire pour cela que je n'aie pas échangé mes idées avec ces messieurs ; mais je leur laisse tout entier la liberté de l'exécution⁴ ». Quelles sont alors les idées que Zola professe en la matière ? Tout d'abord, il ne faut pas réduire le drame à une simple histoire d'amour entre deux jeunes gens. Il faut introduire un élément secondaire qui viendra relancer constamment l'intérêt : « Je pense qu'il ne faudra pas faire des trois actes et plusieurs tableaux qui constitueront l'opéra, un unique duo d'amour, qui finirait pas devenir fastidieux. Il faut, dans toute pièce, un intérêt passionnel puissant : l'amour de deux jeunes gens ne me semble pas suffisant⁵ ». Comment, alors, donner du relief à ce « duo d'amour » ? Une nouvelle fois, c'est la figure de l'évêque qui est convoquée : « Je sais bien que *Faust* n'est en soi qu'une idylle, mais j'estime qu'il est nécessaire d'ajouter à l'idylle, qui est le gros morceau du *Rêve*, un élément de vigueur dramatique. On le trouvera en accentuant la figure de l'évêque, qui est

¹ Mario Fenouil, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Eugène Clisson, *L'Evènement*, 2 octobre 1888.

⁴ *Ibid.*

⁵ Emile Zola, *L'Evènement*, interview de Eugène Clisson, 2 novembre 1888.

resté bien homme en devenant serviteur de Dieu. Voici l'intérêt passionnel dont je viens de vous parler¹ ». En contrepoint à l'amour d'Angélique et Félicien répondra le drame personnel de Jean d'Hauteceur, enfermé dans son propre drame, projetant sa douleur sur son fils et interférant dans l'idylle des jeunes amoureux.

On apprend, enfin, que depuis l'annonce d'une adaptation du *Rêve* pour la scène lyrique, Zola a reçu d'autres propositions d'adaptations musicales pour ce roman : « J'ai reçu, d'ailleurs, d'autres offres qui ne m'ont pas séduit. C'est ainsi qu'un de vos anciens collaborateurs, Georges Duval, vient de m'écrire pour me demander la permission de transformer le *Rêve* en pièce avec chœurs, comme l'*Arlésienne*. L'idée n'est peut-être pas mauvaise en elle-même ; elle ne me satisfait pas² ». Heureuse coïncidence qui unirait Emile Zola et son ami Alphonse Daudet dans une même adaptation musicale de leurs œuvres ... D'autres propositions lui sont faites, souvent saugrenues et auxquelles Zola ne donne pas suite : « D'autres m'ont proposé de mettre en musique certaines pages – en prose – de mes œuvres, de l'*Assommoir* en particulier. Un musicien de l'école décadente prétend que les vers constituent déjà une musique, et veut faire un recueil de « morceaux choisis » en prose *musicifiée*³ ». On voit déjà, ici, s'esquisser le débat qu'entraînera l'écriture de *Messidor* à propos de l'utilisation de la prose au théâtre. Toujours est-il que Zola ne souhaite pas multiplier les projets musicaux. C'est le *Rêve*, avec Bruneau et Gallet, qui gardera la primeur d'une adaptation musicale d'un roman du maître.

Le scénario est donc établi, après discussions entre les trois collaborateurs, au début de l'année 1889. La pièce aura quatre actes et huit tableaux : La boutique des brodeurs, le Clos-Marie, la Fête-Dieu, la salle du Chapitre dans la cathédrale, la chambre d'Angélique, l'oratoire de l'évêché, la chambre d'Angélique et le porche de la cathédrale. Le premier acte est écrit dans les premiers mois de 1889. Le 15 juillet⁴, dans une lettre adressée à Zola, Bruneau, qui a composé cet acte, regrette que Gallet n'ait pas fini l'écriture du second acte, empêchant le compositeur de poursuivre son travail. Dans cette lettre, il promet également à l'écrivain d'envoyer la suite du livret dès qu'elle sera disponible et d'aller le consulter afin de continuer la composition. Voilà une méthode immuable. Chaque acte écrit par Gallet est envoyé à Bruneau qui, lui-même, le transmet à Zola et attend son accord afin de mettre le texte en musique. C'est probablement pour les mêmes raisons et à l'achèvement

¹ Emile Zola, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 15 juillet 1889.

de l'écriture du premier acte que Bruneau sollicite un rendez-vous à Zola le 26 avril 1899¹. Ces entrevues sont l'occasion pour Bruneau de trouver l'assentiment de Zola et de lui faire écouter la musique déjà composée. Le second acte est achevé le 17 août au grand soulagement de Bruneau : « Enfin, cher grand maître, Gallet me donne aujourd'hui le deuxième acte du *Rêve*² ». Il leur faut donc consulter Zola pour connaître la marche à suivre ainsi que ses impressions sur les actes déjà écrits : « [...] Soyez assez aimable pour nous donner un rendez-vous nous permettant d'en causer avec vous si vous avez des observations à faire. Je désire [...] savoir votre impression très vraie, très sincère³. » Le librettiste et le compositeur cherchent donc constamment l'assentiment de Zola qui, s'il ne prend pas part directement à l'écriture du drame, prodigue, comme on le voit, ses conseils. L'entrevue aura lieu à Médan le jeudi 29 août. On ne sait ce qui s'est dit ce jour-là mais il est certain que Gallet a dû revoir sa copie et soumettre à nouveau le second acte à Zola le 6 septembre⁴. Ce jour-là, Zola est satisfait du travail accompli et envoie le manuscrit de Gallet à Bruneau afin que celui-ci puisse se remettre au travail. Bruneau accuse réception du manuscrit en ces termes : « Merci, cher grand maître, de l'envoi du manuscrit. Merci surtout des touches si rigoureuses, si nettes que j'aperçois ça et là⁵. » Par la suite, il est impossible de suivre pas à pas l'écriture du livret. Sachant qu'il faut, en moyenne, trois mois à Bruneau pour écrire la musique d'un acte et qu'il achève la composition du dernier acte le 22 mai 1890, on peut en déduire que Gallet a achevé l'écriture du livret au cours du mois de février 1890, comme le confirme, par ailleurs, une lettre de Zola à Bruneau du 20 février 1890 annonçant l'achèvement des trois derniers tableaux⁶. Bruneau finit la composition du second acte vers le 15 décembre 1889. Il souhaite organiser une audition pour Zola qui aura lieu, chez les Bruneau, le lundi 23 décembre. Seront présents Louis Gallet et Henry Céard qui, pour Zola, est le spécialiste musical. Cette soirée est relatée par le *Gil Blas*, auquel Zola a accordé une interview :

Lucien Puech : Je venais, monsieur Zola, vous demander quelques renseignements sur le *Rêve*, l'opéra que M. Louis Gallet tire de votre roman et dont la musique sera ou est faite par le jeune compositeur, M. Bruneau.

¹ Voir la lettre d'Emile Zola à Alfred Bruneau, 26 avril 1889, *Corr. VI*, p. 385.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 17 août 1889.

³ *Ibid.*

⁴ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 6 septembre 1889, *Corr. VI*, p. 417.

⁵ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 9 septembre 1889.

⁶ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 20 février 1890, *Corr. VI*, p. 450.

Emile Zola : Mais très volontiers, d'autant plus volontiers même que tous les journaux ont commis de graves erreurs à ce sujet. L'un d'eux, entre autres, a raconté que je venais de donner une soirée intime pour faire entendre à mes invités la partition du *Rêve*.

Rien n'est plus inexact. Voyez, il n'y a même pas de meubles dans mon salon, je suis encore en plein déménagement ; mon cabinet de travail est un fouillis. Le moment eût été mal choisi, avouez-le, pour donner une soirée.

La vérité, c'est que je me suis trouvé il y a quelques jours chez M. Bruneau en compagnie de Madame Zola, de M. Louis Gallet et de mon ami Céard, très compétent en matière musicale, pour donner mon avis sur le deuxième acte du *Rêve* que le compositeur venait de terminer. Quand je dis : donner mon avis, je m'avance beaucoup, car je ne suis pas musicien pour un liard. Je suis un profane, tout ce qu'il y a de plus profane. Je juge avec mon bon sens, avec mes goûts d'homme de lettres et ce que j'ai entendu de la partition de M. Bruneau m'a laissé une très agréable impression. C'est un musicien moderne¹. »

C'est donc chez les Bruneau, au 31 rue Fortuny, qu'a lieu cette soirée musicale, les Zola déménageant pour le 21 bis, rue de Bruxelles. Zola confie son ignorance en matière musicale, justifiant en cela la présence d'Henry Céard à ses côtés. Mais Bruneau tient beaucoup à l'avis du « profane ». Car, si Zola n'y connaît rien sur le plan musical (moins qu'il ne veut bien le laisser dire malgré tout) il a un goût très sûr pour ce qui est beau ou ne l'est pas. Zola juge par ses « impressions » et non par la raison. Tout juste est-il capable de percevoir les accents modernes de cette partition. Zola éprouve-t-il des craintes quant à cette modernité ? : « M. Bruneau est un tant soit peu wagnérien, comme tous les jeunes compositeurs, mais ce qu'il fait est très clair. Cela se comprend². » Il n'a pas l'oreille très exercée mais cette musique ne le perturbe pas trop, lui rappelant même ses souvenirs de jeunesse, lorsqu'il assistait aux représentations des opéras de Wagner à Paris. Zola profite également de cet entretien pour exprimer ses envies, ses goûts musicaux :

Il est vrai, je vous le répète, que je ne m'y entends pas du tout. Pour moi, je ne voyais pas d'abord une idée d'opéra dans le *Rêve*. Elle y est, j'en suis enchanté. D'ailleurs, je me suis laissé dire que tous les opéras étaient ennuyeux, que le livret de *Faust* n'avait rien de séduisant.

Figurez-vous que je ne suis jamais allé au grand Opéra³ ! Je n'ai pas vu le fameux escalier !

[...] Maintenant si M. Massenet se décide à écrire la partition de la *Faute de l'abbé Mouret*, alors je ferai la pièce moi-même, dans le genre de l'*Arlésienne*. Telle serait mon intention.

Ce ne serait ni un opéra ni un opéra-comique. Je voudrais que la *Faute de l'abbé Mouret* puisse se jouer aussi bien sur le théâtre du Gymnase qu'à l'Odéon. M. Massenet mettrait en musique la prose. Reste à savoir si ce mode d'arrangement lui conviendra⁴.

Se posant en amateur plus que réservé du genre lyrique, Zola n'apparaît pas moins comme séduit par cet art, dont il ne soupçonnait pas l'intérêt. De ses échecs au théâtre, Zola a gardé une blessure qu'il croit pouvoir guérir en devenant lui-même librettiste et non plus dramaturge.

¹ Lucien Puech, Interview d'Emile Zola, *Gil Blas*, 10 janvier 1890.

² *Ibid.*

³ Zola entend par « grand Opéra » l'Opéra Garnier.

⁴ Lucien Puech, *op. cit.*

Forme journalistique commune à cette époque, après avoir interrogé Emile Zola, le journaliste se rend chez Alfred Bruneau avec toujours cette même préoccupation : pourquoi adapter un roman de Zola ? Zola est-il un collaborateur de premier ordre ?

- Ah ! vous venez de voir M. Zola, nous dit le compositeur. Alors vous devez déjà être au courant de bien de choses. Connaissiez-vous mes démarches auprès de M. Massenet ? Oui. Alors je vous avouerai que je ne suis pas fâché qu'elles n'aient pas abouti, car le *Rêve* me plaît mieux, s'il est possible, que la *Faute de l'abbé Mouret*. Je travaille au *Rêve* avec un plaisir inouï. Je donne à cette œuvre tous mes instants, heureux si je puis réussir, ne serait-ce que pour faire plaisir à M. Emile Zola, envers lequel je serai éternellement reconnaissant.

- Vous teniez absolument à tirer un opéra d'un roman de M. Zola ?
- Parce que je trouve les romans de M. Zola pleins de lyrisme¹.

C'est là un trait de caractère que l'on retrouvera chez Bruneau jusqu'à la fin de sa vie :

la passion de son art et l'importance qu'il donne aux relations qu'il entretient avec son entourage. Il n'est pas d'art possible s'il n'est pas destiné au bonheur de ses collaborateurs. Il a surtout le souci de ne pas dénaturer l'œuvre dont il s'inspire. Et, c'est tout entier que Bruneau se lance dans la composition de ses opéras :

- J'ai terminé entièrement deux actes. Il me reste donc deux actes à écrire. Le drame lyrique est en quatre actes et huit tableaux. M. Zola a entendu ce qui est fait et il s'en est montré content.

- M. Zola ne dit pas s'y connaître beaucoup.

- Et c'est justement pourquoi j'aime à le consulter. Ça lui plaît ou ça ne lui plaît pas. Il n'y a pas de milieu. D'ailleurs, le sens artistique est très développé chez lui. Il est de très bon conseil.

Ma préoccupation en écrivant est de me dire : « M. Zola sera-t-il satisfait ? Est-ce bien dans le ton de ses personnages ? Et quand il m'approuve, cela m'apporte un peu de tranquillité, car, je vous le répète, je donne ma vie à cette œuvre que je désire mener à bonne fin².

Quid de Gallet dans cette interview ? Le journaliste ne s'est même pas déplacé pour interroger le librettiste, déjà effacé dans cette collaboration à trois qui évolue, très rapidement, en collaboration bipolaire. L'amitié entre Zola et Bruneau est déjà visible en cette fin d'année 1889, après une collaboration fructueuse, sans accrochage, sans divergence de vue, dans l'accord parfait de ce que sera ce drame lyrique. Bruneau ne manque pas de s'en faire l'écho dans ses vœux à Zola, le 31 décembre 1889 :

Cher grand Maître,

Nous adressons à Madame Zola et à vous nos meilleurs vœux de bonheur pour l'année qui vient.

Je ne pourrai jamais oublier celle qui s'en va. En me permettant de commencer l'ouvrage qui est et qui restera la plus grande joie de ma vie artistique, elle m'est devenue chère et précieuse entre toutes³.

¹ Lucien Puech, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 31 décembre 1889.

Le 20 février, le livret est donc achevé. Bruneau mettra trois mois à composer la musique du dernier acte avant de s'atteler à l'orchestration. Du roman au livret comment le *Rêve* a évolué ? La question mérite d'être posée et développée en détail.

Du roman au livret : enrichissements et déperditions

Le livret du *Rêve* a été édité en 1891 aux éditions Charpentier et Fasquelle avec pour sous titre « drame lyrique » et n'a pas été réédité depuis. Cette mention, que l'on retrouvera pour l'*Attaque du moulin*, *Messidor* et l'*Ouragan*, mérite toute notre attention. « Drame » signifie, tout d'abord, que l'on est en présence d'une pièce théâtrale lyrique, donc chantée. Mais le sens à donner à ce terme doit être affiné. Dans le théâtre français, cette qualification a servi, au cours des siècles, à caractériser une nouvelle forme de théâtre dépassant le couple comédie-tragédie. Et c'est bien dans ce sens qu'il faut entendre cette nouvelle pièce. Car le livret du *Rêve*, dans sa conception même, se distingue des précédents opéras et opéras-comiques pour se rapprocher, structurellement, des opéras wagnériens. Le livret, comme chez Wagner, est composé d'actes et de scènes et abandonne les traditionnels morceaux séparés. Cette structure permet aux auteurs de réaliser une véritable pièce de théâtre dont la particularité est d'être chantée. C'est l'avènement du théâtre lyrique. Le théâtre permet de donner une épaisseur psychologique aux personnages, de privilégier l'action au profit d'une réelle réflexion initiée dans l'esprit du public. La pièce n'est plus un prétexte à entendre de la musique, mais c'est la musique qui se met au service de l'action pour mieux la souligner, l'amplifier sans jamais la masquer. Nous verrons plus loin comment Bruneau parvient à unir la musique au texte après avoir étudié les particularismes du livret.

L'étude du livret du *Rêve* est indissociable de celle du roman. En effet, le livret est une adaptation, donc une lecture particulière du roman, et son étude nous en apprend autant sur lui que sur le texte initial. Le scénario du drame est le premier indice. Il est bien évident que le drame ne suit pas l'action romanesque pas à pas. En effet, le roman commence en 1860 et s'achève en 1868. Les huit années de l'action sont impossibles à rendre compte sur une scène lyrique. C'est pourquoi les auteurs choisissent d'ouvrir le drame *in medias res*. Lorsque le rideau s'ouvre, Angélique est déjà une jeune fille. Le premier tableau se déroule dans la boutique des Brodeurs. Angélique est perdue dans ses rêveries avec, sous ses yeux, la *Légende dorée* et sous le regard ému de ses parents, Hubert et Hubertine. Le premier

tableau, composé de cinq scènes, est un véritable tableau d'exposition qui offre une première caractérisation des personnages. Angélique est rêveuse, Hubert et Hubertine sont des parents tendres et attentionnés. A cette première esquisse psychologique, qui va s'affiner tout au long de la pièce, vient s'ajouter une épaisseur romanesque. La scène quatre du premier acte permet de redonner un passé à Angélique et résume le premier chapitre du roman :

Hubertine, de même.

Notre fille... adoptive

Hubert, de même.

Trouvée un jour de neige à demi-morte, là,
Sous le porche, au-dessous de Saint-Agnès ... Voilà
Douze ans !

Hubertine

J'entends encore sa chère voix plaintive¹ !

L'entrée de Jean d'Hauteœur, l'évêque, permet également une introduction en douceur de ce personnage central de l'œuvre. Voulant s'assurer de l'avancée des travaux de broderie qui lui sont destinés, il finit par se perdre dans ses souvenirs et conte l'histoire de sa famille :

Jean

« SI DIEUX VEUT, JE VEUX »

Oui, cette parole est belle !

Elle nous vient de Jean Cinq d'Hauteœur !

Un saint homme !

Pendant une peste cruelle,

Il pria tant que Dieu le fit vainqueur

Du terrible fléau. – Pour ramener la vie

Aux corps déjà glacés par l'agonie,

Il se penchait vers eux,

Les baisait sur la bouche et n'avait rien qu'à dire

Aux mourants : « SI DIEUX VEUT, JE VEUX ! »

On voyait les mourants sourire ;

Car, dès qu'il les touchait des lèvres seulement,

Les malades étaient guéris soudainement².

Le livret ne perd donc rien des subtilités du roman et, loin d'affaiblir le statut romanesque des personnages, il sait les mettre en valeur par des scènes courtes qui

¹ Louis Gallet, *Le Rêve*, drame lyrique, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1891.

² *Ibid.*, p. 8.

résumant l'essentiel du roman. Le pouvoir thaumaturge des ancêtres de l'évêque se révélera un ressort capital de l'action et c'est bien ce qui est sauvé du roman, au détriment de l'histoire du château (abandonné dans le drame) et de la ville qui constitue le début du chapitre III. Il ne faut garder que ce qui est nécessaire à l'action et qui permet de constituer un profil psychologique des personnages. Curieusement, le livret ne fait pas mention du passé d'Hubert et Hubertine. On ne sait rien de leurs ancêtres, de la longue tradition de brodeurs dont il sont issus. Et rien non plus sur leur passé commun, le mariage refusé par la mère d'Hubertine, la fugue des amoureux, leur fuite et la malédiction que la mère fit s'abattre sur eux et sur l'enfant à naître qui mourra aussitôt. On assiste là à un affaiblissement des personnages d'Hubert et Hubertine par rapport au roman. Au sein du drame, ces derniers n'ont qu'un rôle secondaire. Ils permettent de constituer l'intérieur du foyer d'Angélique, de donner un cadre légitime, celui d'un atelier de brodeurs. Mais ils perdent leur statut de soutien, de conseil comme l'est essentiellement Hubertine dans le chapitre IX lorsqu'elle tente d'ouvrir les yeux à Angélique, lui faisant renoncer à son désir de mariage avec Félicien, le fils de Jean d'Hauteœur. Ils sont à ce point absents de l'action que ce n'est pas à leur initiative qu'ils vont raisonner Angélique mais à celle de l'évêque qui, au quatrième tableau, les a fait venir afin de leur demander de remettre Angélique sur le droit chemin :

Jean

Je ne vous juge pas.

Pourtant, songeons d'abord
A réparer le mal dont nul ici n'est cause.
Sur vous mon esprit se repose.

Comme à lui-même

Un rameau si léger se courbe sans effort ...
Un cœur si vite épris promptement se ramène
Au calme, à la paix souveraine ...

Plus directement

Votre fille, si jeune, aura vite oublié !
Puis, sachez que mon fils, d'ailleurs, était lié
Par un vœux que j'ai fait ...

Trouvez donc la parole

Qui rompe à jamais leur accord.
Enfin, brisez leur espérance folle !

Hubertine, regardant l'évêque.

C'est bien ! nous trouverons ce qu'il faudra lui dire¹.

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 37.

Toute initiative leur est refusée et il faut les mots durs et directs de l'évêque pour les décider à réagir. Certainement y a-t-il eu, chez les auteurs, le souci de ne pas surcharger l'action pour mieux la recentrer sur les deux jeunes amoureux. Pour faire résonner ce drame intime, ils pouvaient utiliser le drame ancien de l'évêque, la perte de son épouse à la naissance de Félicien, ou celui des brodeurs. Il fallait faire un choix car la place du drame ne pouvait contenir toutes les arcanes du roman. Le choix s'est donc porté sur un affaiblissement du rôle des brodeurs et sur un élargissement de celui de l'évêque. D'ailleurs, Jean d'Hauteceur apparaît très vite dans la pièce puisqu'il fait son entrée dès la scène 4 du premier acte alors que, dans le roman, il n'apparaît qu très tardivement, au moment de la Procession. C'est lui qui vient, en personne, superviser le travail des brodeurs en lieu et place de Félicien, qui tient ce rôle dans le roman. Il apparaît comme un être puissant, inaccessible, non pas dans ses actes ou ses paroles mais dans la crainte qu'il entraîne chez ses humbles interlocuteurs. Hubert a ces quelques mots : « Je tremble ... / Tout n'est pas terminé monseigneur¹. » L'évêque admire la jeune fille perdue dans ses rêves. Et, plus que ses parents, il comprend tout le mysticisme que renferme la personnalité d'Angélique. Il perçoit les voix qu'elle seule entend : « Il y avait des semaines qu'elle entendait bruire des voix, dans ce coin de mystère peuplé de son imagination² », écrit Zola dans son roman. Bruneau a l'idée de les faire entendre réellement à deux endroits de la pièce comme il le précise à Louis Gallet :

Oui, évidemment, il était dans ma pensée que les voix devaient être réellement³ entendues. Je persiste dans cette idée. Ici, comme au premier acte, l'intervention de l'extrahumain me paraît indispensable et je vous recommande même, à ce propos, de me faire pour les voix des vers semblables – comme coupe – à ceux du début. C'est le même thème musical qui doit venir là. Le roman nous indique clairement le moment où nous devons les placer ainsi que les paroles que nous devons leur faire dire⁴.

Dans le roman, les voix sont celles des Saintes de la Légende Dorée qui dictent à Angélique la conduite qu'elle doit tenir. La voix est souvent associée au passé, au surnaturel, au religieux. C'est ce côté religieux et surnaturel que Bruneau a l'idée de magnifier. Dans la scène II du premier acte, les voix entendues par Angélique lui demandent d'être heureuse puis lui commandent de rejoindre le cortège des Saintes :

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 6.

² Emile Zola, *Le Rêve, R.M.*, p. 869.

³ C'est Bruneau qui souligne.

⁴ Alfred Bruneau à Louis Gallet, lettre sans date, coll. Labadens.

Voix dans l'air

Que l'innocence parfume
Les rêves de ton esprit !
L'étoile au ciel bleu s'allume
Et ton frais jardin fleurit ;
Pour charmer ton âme pure,
Vierge, toute la nature
Sourit !

Soit heureuse, vis, épanche
Ta gaîté comme un trésor !
Puis, viens par la route blanche
Où nous porte notre essor ;
Viens grossir notre cortège
Qui fuit, tourbillon de neige
Et d'or¹ !

Dès le premier acte, les voix anticipent la fin du drame et attirent irrésistiblement Angélique dans le monde surnaturel. Elle va scrupuleusement respecter ce que lui disent ces voix qui, au troisième acte, lui montrent le bonheur accessible uniquement dans la mort :

Voix dans l'air

Que notre vol, à cette heure
Eclaire ton rêve d'or !
Va, l'espérance demeure
Même jusque dans la mort.
Pour goûter toute allégresse
Vierge, subis la rudesse
Du sort² !

Bruneau a raison de dire que « le roman indique clairement où il faut placer » ces voix. Ce sont elles qui empêchent Angélique de fuir avec Félicien au chapitre XII du roman : « Vous n'entendez donc pas que tout, dans cette chambre, me crie de rester ? Et ma joie est devenue d'obéir³. » Le livret permet donc d'expliciter ces voix, de les faire entendre et de comprendre ce qui mène Angélique. Elle n'est pas mue par son propre libre-arbitre mais par une puissance surnaturelle qui la conduit jusqu'au bout de ses rêves. Là est la clé du livret, et peut-être du roman qui laisse encore perplexes les chercheurs d'aujourd'hui. Nous verrons, dans l'étude de la partition musicale, que la force surnaturelle du texte est renforcée par les thèmes musicaux qui vont l'accompagner, la sublimer, la mettre au premier plan du drame.

Cet épisode des voix nous permet également de comprendre, plus prosaïquement, la manière dont le livret est écrit. Son élaboration n'est pas du seul fait de Louis Gallet. Le librettiste a, sans cesse, besoin de l'avis de Bruneau. Le compositeur désire un texte qu'il pourra mettre en valeur musicalement. Les mots doivent déjà, porter la musique qui est en

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 970.

eux. Ainsi, pour l'écriture du troisième acte qui est central puisqu'il montre Angélique tout entière à l'écoute des voix qui l'empêchent de suivre Félicien, Louis Gallet demande ce que Bruneau désire précisément :

Mon cher Bruneau,

[...] Je sais quel est votre respect de la forme et votre goût délicat mais un exemple m'en dira beaucoup plus qu'une simple théorie, touchant les épithètes, les mots, les locutions rencontrées dans le texte original et qu'il vous serait particulièrement agréable de retrouver dans ce tableau d'amour et de passion, en présence duquel je suis¹.

Et Bruneau, de répondre :

Vous pensez bien que je n'ai pas l'intention de vous signaler des mots spécialement suggestifs ou de vous imposer la torture de faire entrer dans vos vers des locutions particulières. Rassurez-vous. Seulement, j'ai lu si souvent ce roman, j'ai si attentivement cherché à me pénétrer du caractère de chacun des personnages que, malgré moi, la prose de Zola me revient à l'esprit en même temps que les situations se présentent.

Pour cette scène qui, dans le livre, est presque toute dialoguée et que vous avez certainement sous les yeux, j'aimerais y retrouver, si c'est possible, l'impression littéraire qu'elle me donne à la lecture en tenant compte, bien entendu, des exigences du théâtre et de la versification².

Le roman de Zola n'est donc pas un simple texte auquel on reprend, uniquement, le scénario général. Le style même de Zola doit se retrouver dans le poème. Prenons donc pour exemple la comparaison entre le chapitre XII du roman et l'acte III de la pièce.

Cette « scène dialoguée », selon les termes de Bruneau, se déroule dans la chambre d'Angélique. Leur mariage étant empêché par l'inflexibilité de Jean d'Hauteceur, les jeunes gens vont décider de s'enfuir. L'irruption de Félicien dans la chambre réjouit Angélique qui ne s'en cache pas : « Ah ! cher seigneur, mon désir unique est accompli : je vous aurai revu, avant de mourir³. » Gallet reprend les termes même du roman pour les placer dans deux vers irréguliers (huit et dix syllabes) et au commencement d'un alexandrin qui sera achevé par la réponse de Félicien :

Angélique, dans l'ivresse de sa joie

Cher seigneur, mon désir unique
Est accompli. Je vous aurai revu
Avant de mourir⁴ !

¹ Louis Gallet à Alfred Bruneau, lettre du 14 septembre 1889, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau à Louis Gallet, lettre du 18 septembre 1889, coll. Labadens.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1295.

⁴ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 45.

Cette reprise textuelle est monnaie courante dans le livret. Ici, même la didascalie qui va servir à la mise en scène de la pièce, est empruntée au roman. La liberté d'action, pour Gallet, est donc réduite à ces emprunts constants qu'il fait au roman. Au-delà de cette réécriture textuelle, qui laisse peu de place à l'imagination, Gallet va également amplifier certains passages, les expliciter par la place qu'il donne, au sein des vers, aux mots. Dans l'expression de son amour, Félicien se fait très lyrique, déjà dans le roman : « Je vous aime, comme je vous aimais hier, comme je vous aimerai demain ... N'en doutez jamais, cela est pour l'éternité¹. » Louis Gallet analyse ce qui est sous-jacent dans cette phrase : Félicien ne souhaite pas que sa parole soit mise en doute ; il souhaite convaincre Angélique de la sincérité de son amour. Il va donc placer en fin de vers les expressions qui affirment le caractère total de son amour :

Félicien

Je vous aime ! Ah ! n'en doutez jamais !
Et j'aimerai demain, ainsi qu'hier j'aimais !
C'est pour l'éternité, chère âme, je le jure² !

Le « je le jure ! », qui n'est pas présent dans le roman, renforce encore la détermination de Félicien et reflète le parti-pris de l'auteur du livret dans la construction psychologique du personnage. C'est la liberté de l'adaptateur que de mettre en valeur ce qui l'intéresse dans le texte initial et, *a contrario*, de minimiser, voire de taire, ce qui le fascine moins. En cela, l'adaptation d'un texte est une véritable relecture qui donne beaucoup d'indices sur la réception de l'œuvre. Louis Gallet va également débarrasser le livret de tous les détails matériels évoqués dans le roman. La fuite est décidée aussi vite qu'Angélique change d'avis alors que, dans le roman, la fuite se prépare, même précipitamment. Angélique cherche les objets qu'elle veut emporter, ouvre les tiroirs tandis que Félicien planifie leur équipée et sait déjà où prendre une voiture. Ces détails montrent à quel point la détermination est grande pour les jeunes gens de partir et cela constitue un contraste saisissant avec le revirement d'Angélique qui ne peut se résoudre, *in fine*, à quitter ses parents et qui ne veut pas répéter leur faute originelle. L'absence de ces détails dans le livret donne au personnage d'Angélique une tout autre dimension. Elle reste cette jeune fille posée, incapable de se mouvoir dans le monde réel, uniquement enfermée dans

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1295.

² Louis Gallet, *op. cit.*, p. 45.

un ailleurs immatériel, invisible, divin. La suppression des indices matériels de leur fuite se fait au profit d'une suite d'invocations à des notions abstraites qui sont déjà largement présentes dans le roman et que Gallet choisit de garder exclusivement. Ainsi en va-t-il de la profession de foi d'Angélique :

Angélique, fébrilement, exaltée

Ce qu'on doit faire ou ne pas faire.
Le bien, le mal, n'est-ce pas ? tout est vain !
Il n'est pour chacun sur la terre
Qu'un droit unique, éternel et divin :
Aimer qui nous aime, Vivre !..
Ah ! je veux vivre, aimer ! Et de vous me viendra
Toute ma joie ... Allons, je suis prête à vous suivre ...
Et faites de moi ce qu'il vous plaira !
Aimer ! Vivre¹ !

A nouveau, Gallet met en valeurs ces mots qui, pour Bruneau, ont une très grande influence sur son travail de composition : aimer, vivre, divin. Et nous verrons, dans l'étude de la musique, la mise en valeur du côté divin du roman que l'on peut déjà lire dans le livret. L'invisible est constamment présent dans ce dialogue où Félicien représente le visible, le réel face à Angélique, prisonnière de l'invisible que Gallet fait rimer avec « impossible » et « invincible ». Tout la retient dans cette chambre, les voix du Clos-Marie se font entendre ainsi que les Saintes de la *Légende dorée*. La scène, peu à peu, connaît une direction ascendante. C'est Angélique qui prend le pas sur Félicien, devenu complètement absent à la fin de l'acte. Seule, la jeune fille exprime son rêve, un « rêve pur² ». Dans le roman, leur amour est empêché par le mariage prévu de Félicien avec Mlle Claire de Voincourt, par le refus catégorique de l'évêque alors que, dans le livret, ces considérations matérielles n'ont plus cours. Félicien n'est engagé dans aucun mariage donc rien n'empêche les jeunes gens de se marier, rien ne devrait retenir Angélique. C'est sans compter sur la puissance du rêve d'Angélique. Et, quel est ce rêve ? Epouser un prince ? Non ! Seulement connaître le même destin que les Saintes, celui du bonheur dans le sacrifice de sa personne :

Angélique, dans l'enthousiasme du sacrifice

Ah ! mon Félicien, mourir d'amour comme elles,
Vierge, éclatante de blancheur !
Monter dans la splendeur des sphères éternelles,
A ton premier baiser, dans tes bras, sur ton cœur !

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 51.

Voilà le rêve pur¹ !

Félicien ne peut que rester impuissant face à ce qu'il appelle des chimères. Il entrevoit le drame qui les guette : la mort d'Angélique qui ne pourra survivre à ce renoncement de toute sa personne. Dans le roman, Félicien a ce cri : « Mais vous en mourrez ! » auquel Angélique répond en ces termes : « Oh ! c'est à moitié fait² ! » Dans le livret, sa réponse est encore plus catégorique : « Oui, j'en mourrai sûrement³ ! » Il n'y a là aucun regret mais bien une résolution qu'elle prend solennellement et que viennent confirmer les didascalies qui ferment l'acte :

Félicien est près de la fenêtre. Il tend les bras vers elle. Elle demeure impassible dans la même attitude. Alors, Félicien a un geste de résolution furieuse, s'élance sur le balcon et disparaît dans la nuit. Restée seule, Angélique tend désespérément les mains vers les ténèbres, puis, retombant comme brisée, elle éclate en sanglots⁴.

Ce geste vain en direction des ténèbres résume tout le caractère d'Angélique. Elle ne peut se diriger que vers l'insaisissable et est incapable de retenir le réel, en la personne de Félicien. Dans le roman, il tente bien une dernière fois d'ouvrir les yeux d'Angélique : « Je suis celui qui existe⁵. » Dans le livret, il est incapable d'affirmer sa propre existence mais, ne voulant pas s'effacer devant ces « chimères », il met en avant ce qui pourrait, encore, convaincre Angélique : « La seule vérité, c'est l'amour⁶. »

Cette scène est donc caractéristique des mécanismes qui régissent le passage du roman au livret. Le style romanesque de Zola fait l'essence même des vers de Gallet qui, par ses choix de construction, met en valeur tel aspect du roman. En l'espèce, c'est le divin qui est mis en valeur. La pièce s'intitule *Le Rêve* et tout le texte s'ingénie à expliciter ce titre. Nous avons entrevu ce qu'était ce rêve. Essayons d'être plus précis encore et de savoir à quoi aspire Angélique. Dans le roman, le rêve d'Angélique est d'épouser un prince, beau et riche. Il déposerait à ses pieds un monceau d'or et de pierreries et l'aimerait pour l'éternité. L'argent servirait à soulager la misère des pauvres et à rendre plus heureux le couple de brodeurs. Hubertine, tentant de la raisonner, lui rappelle la vie des saintes, qu'Angélique admire tant, qui ne se mariaient pas et finissaient par mourir dans d'atroces souffrances. Alors, la jeune fille retient de ces légendes uniquement le côté merveilleux et

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 51.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 1302.

³ Louis Gallet, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1301.

⁶ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 51.

laisse de côté « le mépris du monde et le goût de la mort¹ ». Elle a un réel besoin d'être aimée et d'être heureuse.

Dans le livret, Louis Gallet accroche le rêve d'Angélique à une expression trouvée dans le roman : « Je voudrais². » Dès ce moment, Angélique exprime son rêve dans un air guilleret qui mérite d'être cité dans son entier :

Angélique

Je voudrais
Epouser un prince au riant visage
Et j'en vois très distinctement les traits !

Nous serions tous deux presque du même âge,
Nous irions, vêtus de velours et d'or ;
De joyeux vassaux nous rendraient hommage ;
Nous partagerions entre eux un trésor !

Nous serions très bons, très purs ; nos pensées
S'épanouiraient telles que des lis ;
Nous serions très doux aux âmes blessées ;
Par nous tous les vœux seraient accomplis.

Et puis je voudrais ..., je voudrais encore
Que mon beau seigneur m'aimât follement
Et moi l'adorer comme l'on adore
Le divin Jésus au Saint-Sacrement

Enfin, je voudrais ne jamais connaître
Le triste réveil d'un rêve si beau,
En mon plein bonheur mourir, pour renaître
Au ciel, à jamais libres du tombeau³ !..

Nous retrouvons, dans ces couplets, l'essentiel du rêve d'Angélique tel que l'exprimait Zola dans son roman : l'amour, la beauté, l'argent. La générosité d'Angélique vis-à-vis des pauvres se fait moins innocente. Plutôt que de misérables elle parle de « vassaux » et sous-entend un désir de noblesse : son bonheur de richesse ne peut être séparé d'un désir de domination. Le rêve d'Angélique paraît ainsi moins innocent que dans le roman. Mais, c'est la dernière strophe de cet air qui s'éloigne radicalement du roman. Le rêve d'amour est inséparable du désir de mort. Car, on le sait, au rêve succède le réveil qui détruit toutes les illusions. Angélique ne désire pas connaître ce « triste réveil ». Perpétuer ce rêve ne peut que se faire dans la mort, mais une mort également rêvée. Car cette mort n'est pas synonyme de néant mais bien de renaissance au milieu d'un paradis indéterminé, un « ciel » prometteur de bonheur éternel. Ce désir d'une mort salvatrice rappelle un passage savoureux du roman d'Henry Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer*. Dans cet épais volume, Céard raconte le destin de Mme Trénissan, soprano qui a connu son heure de gloire dans le rôle d'Iseult tiré de l'opéra célèbre de Wagner, *Tristan und Isolde*. Cette dame s'enferme dans son rêve de recréer dans la vie réelle le destin d'Iseult. Elle

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1205.

² Louis Gallet, *op. cit.*, p. 13 et Emile Zola, *Ibid.*, p. 1201.

³ Louis Gallet, *Ibid.*, p. 14.

s'éprend d'un journaliste, Malbar, qu'elle identifie à Tristan. Mais leur vie, au contraire des héros de l'opéra, tombe dans la médiocrité. Mme Trénissan n'est plus capable de chanter et Malbar est emprisonné dans une impuissance créatrice. Ils vont finir par s'épouser et donner la vie à un enfant. Laguéprie, un médecin qui assiste en spectateur à cette déchéance, émet une analyse tout à fait pertinente :

Quel dénouement ! Quelle musique non prévue par Wagner, pensa Laguéprie. Tristan ! Yseult, quand finit l'opéra, en les faisant expirer à l'extrémité de la passion et du désir, Wagner leur a épargné l'horreur de se survivre dans une postérité lamentable et tourmentée, au lieu qu'ici, au déclin de l'art et de la vie, tout recommence – moins l'extase¹.

Voilà le destin le plus terrible : survivre à son rêve et tomber dans la médiocrité de la vie réelle, avec ses tourments, ses soucis matériels. Voilà ce à quoi veut échapper Angélique. Elle veut aller jusqu'au bout de son rêve et ne pas connaître les affres de la vie réelle, l'usure que le temps inflige à la passion amoureuse, ce que vit la plupart des couples. Peut-être refuse-t-elle également de perdre sa beauté ? Consciente qu'un rêve ne peut être éternel sur cette Terre, il lui faut un dénouement dans un ailleurs immatériel, dans un Paradis éternel. Son rêve est intimement lié au religieux et son prince ne peut être comparé qu'à Jésus, qui viendra accompagné d'un « cortège d'anges » alors qu'elle sera entourée des « saintes » de la *Légende dorée* :

Angélique

Il viendra me trouver
Il viendra, ceint d'une auréole,
Souriant, blond comme Jésus ;
La musique de sa parole
Entraînera les cœurs émus.
D'un cortège d'anges suivies
Devant lui mes saintes ravies
Comme moi se prosterneront
Et l'aimeront² !

Partout, le religieux imprègne le livret plus que le roman. Jean d'Hauteœur, qui veut empêcher le mariage de Félicien et Angélique, lui qui a souffert de survivre à sa jeune épouse, sait pourtant qu'il ne peut rien empêcher car ce ne sont pas les hommes qui décident de leur destin mais Dieu : « Si Dieu veut, je veux ! » Telle est la devise de sa famille. C'est cette phrase qui va ressusciter Angélique au quatrième acte. Son rêve va enfin pouvoir se réaliser. Au huitième tableau, elle épouse Félicien et expire dans ses bras en lui murmurant ces ultimes paroles :

¹ Henry Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer*, Paris, Mémoire du Livre, 2000, p. 766.

² Louis Gallet, *op. cit.*, p. 15.

Cher seigneur, je suis votre femme.
Enfin, mon rêve est accompli
[...]
Le ciel s'ouvre ! Ah ! nocces radieuses !
Je meurs d'amour sous ton premier baiser !
Elle expire.

Nous verrons quels problèmes posera ce dernier tableau lors de la création de l'opéra en 1891 et nous comprenons pourquoi sa suppression était la négation même de toute la pièce qui tend à ce dénouement, qui ne pouvait s'achever qu'avec la mort d'Angélique.

Nous pourrions encore commenter abondamment le livret de Louis Gallet mais il semble que nous en ayons étudié les caractéristiques majeures ainsi que ses différences notables avec le roman. Il est ainsi établi que le livret s'inspire du roman pour mieux souligner ses partis-pris esthétiques et narratifs. Rester fidèle au roman c'est mettre en valeur ce qui, dans le texte en prose, paraît important au librettiste et que le romancier voulait, parfois, simplement évoquer.

Passons-donc maintenant à l'étude du second livret écrit par Louis Gallet d'après une œuvre d'Emile Zola : *L'Attaque du moulin*.

2) L'Attaque du moulin : un opéra intemporel et universel

Le succès du *Rêve*, que l'on ne manquera pas d'étudier en détails, encourage le trio à écrire une nouvelle œuvre. Bruneau y songe dès la clôture de la saison, le 1^{er} juillet 1891. A cette date, il ne sait pas encore quel texte de Zola il souhaite mettre en musique mais il est sûr de vouloir s'inspirer d'une œuvre de son ami et qu'il souhaite ardemment sa collaboration. Bruneau ne songe pas un instant à s'inspirer d'un autre écrivain ou à commander un livret. Il est littéralement séduit et fasciné par l'œuvre de Zola et par l'homme :

Si vous saviez comme je pense à mon prochain ouvrage, comme je désire le faire avec vous. Si, dans la partition du *Rêve*, j'ai pu trouver quelques accents vrais, ils viennent de l'émotion que j'éprouve devant l'humanité de toute votre œuvre et de l'affection reconnaissante que j'ai pour vous. S'il me fallait, à cette heure, me remettre au travail sans vous y avoir de moitié, j'en éprouverais un chagrin énorme et le découragement me prendrait vite, je le sens bien¹.

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 1^{er} juillet 1891.

Il faut donc que Zola soit « de moitié » dans l'œuvre à venir. Cela laisse peu de place à Gallet qui est oublié dans cette lettre. Peut-être que Bruneau songe déjà à ne plus s'adjoindre ses services au cas où Zola émettrait le désir d'écrire lui-même le prochain livret. Car, si Bruneau trouve son inspiration dans l'œuvre de Zola, il trouve aussi, en l'homme, un soutien et une raison de travailler. C'est là un trait de caractère que l'on retrouvera tout au long de la vie du compositeur. Son éternel pessimisme l'empêche de travailler comme il le souhaiterait. Son manque de confiance, en lui, en son talent, doit être contrebalancé par des soutiens qu'il va trouver chez son épouse, Philippine, femme de caractère, et chez Zola. Alors, quelle œuvre à faire ? C'est au cours du mois de juillet que cela se décidera. Pour l'instant, Bruneau cherche :

Je vais me plonger dans quelques vieux bouquins et je vous dirai à votre prochain passage ici le résultat de mes recherches. De votre côté, pensez à moi qui suis maintenant votre petit enfant artistique et trouvez moi le drame humain, poignant et vrai que, seul, votre cœur peut concevoir. J'y travaillerai avec tant de bonheur, d'énergie et de courage que je réussirai, j'espère.

Si le choix de l'œuvre n'est pas encore décidé, on sait déjà quelle tonalité aura le prochain opéra : ce sera un drame, comme le *Rêve*, plein de vérité et d'humanité. Les maître-mots de l'opéra naturaliste, tel qu'il se construit sous nos yeux, sont prononcés et apparaissent comme un *credo* dont le compositeur ne se départira jamais.

La conception du livret de ce nouvel opéra va s'étendre sur seize mois avec de nombreuses difficultés. La collaboration à six mains va trouver ses limites. Nous allons voir comment Zola s'engage plus avant dans la conception du livret alors même que sa vie connaît de nombreux bouleversements : la naissance de Jacques, la découverte de ce second foyer par Alexandrine Zola. Epoque aussi au cours de laquelle Zola publie *La Débâcle* dont la thématique possède beaucoup de similitudes avec le nouveau drame lyrique en gestation. C'est une période riche également pour Bruneau qui, fort de son premier succès, connaît une nouvelle vie faite de voyages en Belgique, en Angleterre, en Allemagne et dans toute la France afin de superviser les reprises du *Rêve*.

La conception du livret : les aléas d'une collaboration à trois

Nous ne savons que très peu de choses quant au choix du sujet. Bruneau rapporte que c'est Zola qui lui proposa d'adapter l'*Attaque du moulin*. Cette nouvelle fut d'abord publiée dans le *Messenger de l'Europe*, journal de Saint-Petersbourg, en juillet 1877 avant d'être reprise dans les *Soirées de Médan*. L'idée vint certainement à Zola alors même qu'il

était en train d'écrire *La Débâcle* et qu'il trouvait le sujet de la guerre de 1870 véritablement dramatique. Alfred Bruneau recherche, en effet, un sujet qui s'opposera au mysticisme du *Rêve*, « quelque chose de plus large, de plus général et de plus extérieur¹. » La mise en route du projet se fait très rapidement et le scénario de l'*Attaque du moulin* est établi dans le courant du mois de juillet 1891. Mais, déjà, on sent poindre le désintéressement progressif de Louis Gallet. Certes, il est chargé d'écrire le livret mais il ne montrera que peu de passion, au contraire de Bruneau qui a un besoin boulimique de composer. Et c'est, semble-t-il, avec beaucoup de réticences qu'ils choisissent de garder Gallet comme le laisse entendre cette phrase sibylline de Bruneau : « Nous résolûmes de ne pas nous séparer de Louis Gallet, de l'allier derechef à notre destinée². » Non pas garder Gallet mais ne pas s'en séparer ...

Le scénario est donc entièrement le fruit de la collaboration entre Bruneau et Zola. Nous avons retrouvé ce scénario³, premier projet en prose du drame lyrique, qu'il semble important de détailler. Ce premier projet, écrit de la main d'Alfred Bruneau sur un petit cahier comportant vingt-six feuillets écrits sur le recto, divise le drame en trois actes et cinq tableaux (un tableau au premier acte, un tableau au second et trois tableaux au troisième acte). Le premier acte, lieu des fiançailles, est encore très succinct. Au lieu des rondes de jeunes gens qui seront adoptées dans le projet définitif, les invités « clabaudent⁴ » sur le futur mariage et sur la personnalité de Dominique, réputé paresseux et braconnier. C'est à ce moment qu'entre en scène le père Bontemps, le mendiant de la nouvelle de Zola que Gallet ne voudra pas garder dans le futur drame. Ce personnage prend la défense de Dominique, certes, mais ne joue pas un rôle crucial dans le drame. Tout juste préviendra-t-il Dominique des événements qui se déroulent au moulin, à la fin de l'opéra. C'est cette relative inutilité du personnage qui va amener les auteurs, peu à peu, à le supprimer (sans que Zola l'ait ardemment défendu). Le personnage de Marcelline, quant à lui, n'est pas encore créé. La fin du premier acte se conclue avec l'annonce de la guerre, très simplement, sans heurt. L'acte II se déroule alors que les combats sont terminés entre les français et les soldats ennemis. Les soldats français ne sont pas visibles et l'acte s'ouvre alors que les soldats ennemis ont déjà pris possession du moulin. Alors que Dominique est retenu prisonnier, Bruneau et Zola ont déjà prévu d'y inscrire les chansons qui parsèment cet acte : *lied* de la sentinelle, chant d'adieu de Dominique. Celui-

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 39.

² *Ibid.*, pp. 39-40.

³ Coll. Puaux-Bruneau.

⁴ *L'Attaque du moulin*, scénario, f° 3.

ci s'enfuit après avoir tué la sentinelle qui le gardait. Les actions du personnage se déroulent froidement, sans le commentaire de Marcelline qui, dans la version définitive du drame, va donner à ces actes une portée dramatique qui n'apparaît pas encore dans cette première version. Enfin, le troisième acte est entièrement destiné au choix qui se pose à Françoise : livrer Dominique aux ennemis afin de sauver son père ou laisser son père être fusillé tout en sauvant la vie de Dominique. Le père Bontemps assiste muet à cette scène et c'est lui qui va révéler la vérité à Dominique. Le jeune homme revient donc au moulin pour voir la victoire des français revenus à l'attaque et la mort du père Merlier, tué par une balle perdue.

Le scénario initial a, bien sûr, servi de support pour la conception définitive du drame. Mais il reste pourtant encore bien mince. Le drame, tel qu'il est conçu à ce moment, n'est qu'une pure succession de faits. Il manque à ce drame naturaliste la portée symbolique qui fait l'essence même de ce nouveau courant musical. C'est pourquoi va apparaître le personnage de Marcelline qui va dénoncer les horreurs de la guerre. De la même manière, le moulin sert uniquement de décor à l'action alors que, peu à peu, il va devenir un véritable personnage, symbole de la vie, et qui va, peu à peu, mourir sous le feu nourri des combats. Les auteurs doivent donc constater qu'il y a encore un immense travail à fournir afin que le livret ait toute sa cohérence et qu'il soit plus qu'un drame factuel.

C'est Zola qui imagine le nouveau personnage de Marcelline, qui va prendre une place centrale dans le drame et lui donner sa portée symbolique. On ne sait pas exactement comment ce personnage est apparu, la correspondance n'en gardant aucune trace. Gallet commence donc l'écriture du premier acte le 5 août, après en avoir discuté la marche générale avec Bruneau¹ qui compte sur son achèvement pour le début du mois de septembre. Mais le compositeur va très vite devoir déchanter. Le 29 août, il confie à son épouse que Louis Gallet « n'a pas écrit un seul vers de l'*Attaque du moulin*. Nous allons le secouer ferme² !.. » Le librettiste est donc sommé de tenir ses engagements et il promet de rendre son travail pour le 10 septembre. Bruneau ne se fait pas trop d'illusion : « Mettons le 15 ou le 20³. » Et il voyait juste puisque Gallet envoie le premier acte à Bruneau le 19 septembre non sans avoir encore été tancé par l'impatient compositeur : « Mille regrets de n'avoir pas encore reçu le premier acte si désiré. Je compte sur votre amitié pour me

¹ Alfred Bruneau à Philippine Bruneau, lettre du 5 août 1891, coll. Puaux-Bruneau. Dorénavant, nous utiliserons l'abréviation *Ph.* pour citer cette source. Ces lettres d'Alfred Bruneau à son épouse forment un ensemble de plusieurs milliers de documents dont la richesse documentaire est immense et inépuisable.

² *Ph.*, lettre du 29 août 1891.

³ *Ph.*, lettre du 31 août 1891.

l'envoyer très promptement. Toutes mes corrections sont à présent terminées et j'ai le grand désir de me mettre au travail¹. » Bruneau semble même désabusé alors que, le 15 septembre, il n'a toujours rien reçu : « Hélas, Gallet ne m'a rien envoyé et je vais être retardé beaucoup par sa négligence². » Pendant ce temps, le compositeur assiste à la reprise du *Rêve* à l'Opéra-Comique et trouve consolation auprès de Zola qui prépare son voyage dans les Pyrénées. Mais, si Bruneau est rendu nerveux par l'incurie de Gallet, Zola n'est pas non plus tout à cette nouvelle œuvre. Jeanne Rozerot doit bientôt lui donner un second enfant et le secret constant dans lequel il vit auprès d'Alexandrine semble le miner. C'est d'ailleurs ce que constate avec tristesse Bruneau, qui devient peu à peu un proche de la famille Zola, lors d'un dîner rue de Bruxelles le lundi 7 septembre auquel assiste également Henry Céard :

J'ai dîné hier avec les bons Zola et j'ai été attristé de leurs santés et surtout de l'état nerveux dans lequel ils sont l'un et l'autre. A chaque instant et pour rien, ils se disent des choses dures et pénibles. Ils sont d'une tristesse mortelle et ce qui m'a fait le plus de peine, c'est que Zola, en versant le thé, tremblait des deux mains comme un vieillard et avait toutes les peines du monde à ne pas jeter la tasse à terre. Je les trouve très changés tous deux, effroyablement aigris l'un contre l'autre. Il ne faut jamais parler de cela à qui que ce soit mais ils sont malades, c'est sûr et j'en ai beaucoup de chagrin, car nous les aimons bien et ils nous aiment bien. Ils ont été bons comme toujours pour moi et on a beaucoup parlé de toi et de Suzanne. Ils partent demain matin pour les Pyrénées. Madame Zola désirait beaucoup aller voir le *Rêve* ce soir. Zola n'a pas voulu, disant qu'il n'était pas en train. Pourvu que ce petit voyage leur rende la gaieté, la santé et le bonheur !

Cette crise conjugale n'a pas de conséquences sur l'avancement des travaux littéraires de Zola mais il faudra en tenir compte dans l'étude du livret car c'est tout le drame humain que vit Zola qui transparaîtra dans ce nouveau drame lyrique.

Enfin, Bruneau reçoit le travail de Gallet le 19 septembre. Ce premier acte se situe dans la cour du moulin du père Merlier. C'est jour de fête puisque l'on célèbre les fiançailles de la fille de Merlier, Françoise, avec Dominique. Les invités arrivent dans la joie et se mêlent à la fête organisée par Marcelline, qui est au service de Merlier et qui a servi de mère à Françoise. La fête bat son plein lorsqu'un tambour vient l'interrompre pour annoncer la déclaration de guerre avec la Prusse. Bruneau semble moyennement satisfait du travail de Gallet. Certes, celui-ci a respecté la marche du scénario en prose établi à Médan mais, pour le reste, il s'agit d'amener de nombreuses modifications au texte versifié, comme il s'en confie à Zola : « Evidemment, certaines choses de la version de Gallet demandent à être modifiées et entre autres, il me semble, la partie archaïque de la

¹ Alfred Bruneau à Louis Gallet, lettre du 12 septembre 1891, coll. Dr Broca.

² *Ph.*, lettre du 15 septembre 1891.

cérémonie des fiançailles. Ce n'est pas ça du tout. Je crois que certaines parties sont bien, à part quelques mots ridicules¹. »

Zola reçoit ce premier acte alors qu'il se trouve à Biarritz. Il ne partage pas l'insatisfaction générale de Bruneau et son indulgence vis-à-vis de Gallet lui fait trouver ces premières pages de fort bonne qualité. Cependant, il ne manque pas d'y apporter quelques modifications : « J'ai seulement changé la ronde et refait le morceau sur la guerre. Vous verrez si cela peut marcher ainsi² », écrit-il à Bruneau alors que dans le même temps il s'entoure de précautions oratoires pour faire accepter ces modifications à Gallet :

Mon cher Gallet, Bruneau m'a envoyé votre premier acte qui m'a absolument ravi. Je me suis seulement permis de refaire la ronde dont le symbolisme ne me plaisait pas beaucoup. J'ai préféré la mettre dans plus d'humanité. Et j'ai aussi accentué un peu le morceau de Marcelline sur la guerre. Enfin, vous verrez. Vous savez que nous nous entendons toujours. Je répète que le premier acte est superbe et d'un grand effet.

La position de Zola est, en effet, très délicate. Alors même que le livret est confié à Louis Gallet, l'écrivain ne peut s'empêcher de se prendre au jeu et d'orienter le livret dans la direction de ses propres aspirations littéraires. Bruneau et Zola sont d'accord pour faire une œuvre pleine d'humanité et de lyrisme. Il faut donc évacuer toute forme de symbolisme qui affaiblirait la portée dramatique de l'action et, au contraire, porter jusqu'au lyrisme les moments importants de l'action. Le livret de *l'Attaque du moulin* doit donc beaucoup à la plume de Zola, et ses morceaux restés les plus célèbres comme cet air de la guerre, chanté par Marcelline :

Marcelline, très frappée

Ah ! la guerre, l'horrible guerre !
Je l'ai vue ! Oh ! oui ! j'en ai trop souffert !
C'est le châtimement de la terre
Que Dieu punit par la flamme et le fer !..

Les cavaliers lâchés au travers des vallées,
Ecrasant les moissons,
Les grands blés mûrs détruits, les avoines foulées,
Sous l'enragé galop des bêtes fouaillées,
Qui traînent les canons.
Les toits incendiés, le sang et le pillage,
Tous les travaux anéantis.
La mort du pauvre monde et le deuil au village ...
Ah ! la guerre, je la maudis !

Vous les avez connus, vous tous, mes deux grands fils,
Jean, Antoine, tous deux vaillants à l'ouvrage,
Et pleins d'un si mâle courage,
Quand la guerre me les a pris !

Je les revois encore dressant leur haute taille ...
Ils sont tombés dans la même bataille.
En un moment, tous deux, la mort les a fauchés.
Je ne sais même pas où leurs corps sont couchés ...
Oui, la voilà la guerre³ !

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 22 septembre 1891.

² Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 25 septembre 1891, *Corr. VII*, p. 201.

³ Louis Gallet, *L'Attaque du moulin*, Paris, Charpentier, 1893, pp. 20-21.

Quand Marcelline crie qu'elle a vu la guerre, c'est Zola qui parle. Car lui l'a vue la guerre, les soldats partant pour la guerre de Crimée, dans son enfance, la Commune de Paris en 1871 avec son cortège de souffrances, de combats et de massacres. Mais, cette guerre, il l'a vue également, lors de ses enquêtes dans la région de Sedan pour la préparation de *La Débâcle*. Dans la destruction progressive du moulin par les combats incessants, c'est l'agonie de Bazeille que Zola retrace. Cet air poignant de Marcelline semble, plus sûrement, directement inspiré d'un texte que Zola publia dans *La Cloche* le 11 juillet 1870 : *Souvenirs XII*. Ce texte, édité par la suite, dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, est un souvenir de Zola sur la guerre. Le texte s'ouvre ainsi : « La guerre, la guerre infâme, la guerre maudite¹ ! » C'est, à peu de choses près, ce que Marcelline crie dans son angoisse d'un conflit nouveau. Et d'ailleurs, Marcelline n'est-elle pas directement inspirée de ce vieillard que Zola dit avoir vu, pleurant ses deux fils partis pour la guerre :

En 1859, le jour où la nouvelle de la bataille de Magenta se répandit, je me souviens qu'au sortir du collège, j'allais sur la place de la Sorbonne, pour voir, pour me promener dans cette fièvre qui courait les rues. Là, il y avait un tas de galopins qui criaient : « Victoire ! Victoire ! » Nous flairions un jour de congé. Et, dans ces rires, dans ces cris, j'entendis des sanglots. C'était un vieux savetier qui pleurait au fond de son échoppe. Le pauvre homme avait deux enfants en Italie.

J'ai souvent, depuis cette époque, entendu ces sanglots dans ma mémoire. A chaque bruit de guerre, il me semble que le vieux savetier, le peuple en cheveux blancs, pleure au loin, dans les frissons chauds des places publiques².

Alors que Zola est à encore confronté à un récit de guerre, il convoque à nouveau cette figure de la vieille personne qui crie sa peine de voir ses enfants mourir à la guerre comme Marcelline a perdu ses deux fils. Zola avait vraisemblablement ce texte en tête lorsqu'il écrivit cette condamnation de la guerre. D'ailleurs, ce texte sera publié peu de temps après, en 1892, dans *Bagatelles*, recueil de nouvelles publié par la Société des gens de lettres. La fin du livret rappelle avec beaucoup de similitudes ce récit, lorsque les soldats français pénètrent dans le moulin, délivré des prussiens, avec ces cris : « Victoire ! Victoire³ ! » alors que Merlier gît, mort, au milieu de la scène. Dans cette angoisse de la mère qui a vu ses enfants mourir à la guerre et qui pressent le destin tragique de tous les enfants qui vont mourir dans ce nouveau conflit annoncé, ne peut-on lire l'angoisse d'un père qui vient d'avoir un fils ? En effet, Jacques vient de naître, le 25 septembre 1891 et son père, loin de Paris, n'a pas encore eu le bonheur de le voir ... Enfin, n'oublions pas que Zola revient d'un voyage qu'il a fait dans l'est de la France afin d'écrire *La Débâcle*. Il

¹ Emile Zola, *Nouveaux Contes à Ninon*, O.C. IX, p. 440.

² *Ibid.*, pp. 440-441.

³ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 66.

a vu les villages qui ont souffert des combats, rencontré les personnes qui ont souffert de ce conflit. On lui a raconté ces villages incendiés, pillés, anéantis. Les rapprochements avec ce roman sont évidents, avec cette communauté thématique si forte. D'ailleurs, les fils de Marcelline ne s'appelaient-ils pas Jean et Antoine comme le héros du roman, Jean Macquart, fils d'Antoine Macquart ?

Cette scène, ainsi modifiée par Zola, ne pouvait que satisfaire Bruneau qui trouvera là matière à inspiration pour sa musique. Il ne s'en cache pas, d'ailleurs, à Gallet : « Je le trouve [le premier acte] absolument bien ainsi. La ronde est plus précise et la tirade de Marcelline va me donner un beau développement lyrique. Vos premières scènes sont aussi très, très bien. Zola en est tout à fait ravi et moi enchanté. » C'est donc le texte de Zola qui permet à Bruneau de puiser toute sa force pour écrire sa musique et pas les vers de Gallet qui, pour être tout à fait satisfaisants, ne lui donnent pas l'élan nécessaire à une composition musicale d'envergure. L'année 1891 s'achève ainsi entre bonheur et larmes (Mme Zola va découvrir la liaison de son époux avec Jeanne Rozerot, créant un conflit majeur dans le couple) et Emile Zola ne peut que souhaiter à Bruneau un avenir musical radieux : « Merci de vos bons souhaits, et tous nos souhaits les plus magnifiques en retour : qu'on reprenne vite *Le Rêve*, que vous fassiez un autre chef-d'œuvre avec *L'Attaque du moulin*, que Madame Bruneau et vous ayez toutes les fortunes et tous les bonheurs¹. »

Malgré ces bons vœux, l'année commence dans la douleur pour Bruneau qui perd son père, le 30 janvier, à Dives, en Normandie. Cette douleur profonde n'empêche pas le compositeur de poursuivre son travail acharné et ce, malgré les retards incessants de Louis Gallet. Il aura fallu six mois au librettiste pour livrer le second acte à Zola, Bruneau étant alors à Hambourg pour assister à la reprise du *Rêve* dirigé par Gustav Mahler. Zola reçoit cet acte le 28 mars et a obtenu la promesse de Gallet qu'il livrera les deux derniers actes à la fin du mois de mai. Comme à son habitude, il se permet de faire quelques corrections : « J'ai causé avec lui [Bruneau] des deux chœurs de soldats dans la coulisse, que vous jugiez si justement fâcheux ; et les deux vers par lesquels j'ai remplacé chacun d'eux, sont acceptés par notre musicien, qui les trouve très suffisants² ». Correction minime qui se résume à ces deux vers placés au début de la scène III : « Mort à qui nous résistera ! Hourra ! hourra ! hourra ! » Rien là de quoi froisser les susceptibilités de Gallet mais rien non plus d'exaltant pour Zola !

¹ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 31 décembre 1891, *Corr. VII*, p. 227.

² Emile Zola à Louis Gallet, lettre du 22 avril 1892, *Corr. VII*, p. 266.

Il prévoit pourtant d'écrire d'autres passages, plus importants : « Enfin, si j'avais eu le temps, j'aurais modifié les stances de Dominique qui me semblent un peu romance. J'aurais voulu quelque chose de plus âpre, sentant la forêt. Ne vous étonnez donc pas, si je vous propose plus tard une variante. C'est comme pour les trois ou quatre strophes que je rêve de donner à Françoise, après la sortie des Français ; je m'amuserai sans doute à les faire, dès que je le pourrai. » Ces stances de Dominique, Zola va les écrire et les envoyer à Bruneau le 6 juin 1892. Nous connaissons ce passage sous le nom des « Adieux à la Forêt », texte que nous étudierons en détail.

Il faut donc également mettre à l'actif de Zola cette tirade de Françoise, au début de la scène II que l'écrivain mettra du temps à livrer à Bruneau toujours aussi impatient de mettre en musique les textes de son ami : « Vous seriez bien aimable de m'envoyer les quelques vers du couteau. J'ai fait le prélude et esquissé la scène du Capitaine français. L'acte est construit de telle façon que j'aurais peur d'en manquer le mouvement dramatique si je le musicaïis par petits morceaux¹. » Bruneau est tellement fasciné par le travail de Zola que, pour peu, il en oublierait que le livret a été confié à Gallet : « Je travaille avec grande ardeur, grand bonheur, grand courage et je vous remercie de tout mon cœur de me donner une si belle pièce et de me permettre ainsi de m'inspirer de l'affection et de l'admiration que j'ai pour vous². » Zola finit par envoyer ces deux textes le 6 juin 1892 avec ces quelques explications :

Mon cher Bruneau, je vous envoie enfin les quelques vers que je vous ai fait tant attendre. Pour les strophes sur le couteau, j'ai cru devoir briser le rythme et affecter un peu de prosaïsme, de façon à éviter la romance. Il m'a semblé que de la netteté et de la vigueur suffisaient.

Ces strophes du couteau adoptent en effet une rythmique tout à fait différente de la versification de Gallet. Zola évite le côté précieux des vers du librettiste. En faisant alterner des vers de huit ou de dix syllabes il donne aux propos de Françoise un air plus naturel :

Françoise

Mon Dieu ! j'ai pourtant du courage.
Mais ces coups de feu, ces cris, cette horreur ...
Un moment, j'ai cru qu'un orage
Nous emportait ... J'ai bien eu peur !

Et puis, j'avais là, ce couteau ;
Et, si, vous morts, j'avais dû me défendre,
J'étais résolu à le prendre,
Pour résister et me tuer plutôt !

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 16 mai 1892.

² *Ibid.*

Cependant, j'étais là, derrière.
Je ne courais aucun danger,
Tant que j'aurais eu, pour me protéger,
Mon Dominique, et vous, cher père.

C'est vrai, je ne suis qu'une femme.
Mais, dès qu'un malheur nous menacerait,
J'oserais invoquer, claire lame,
Couteau qui nous délivrerait¹ !

Avec ce couteau, Zola permet d'introduire un objet dont le statut dramatique sera indéniable. En effet, c'est ce même couteau qui servira à Dominique pour s'échapper de sa prison, en tuant la sentinelle qui le gardait. Bruneau, bien sûr, se montre ravi de ces vers et commence même à se demander si le grand écrivain ne mériterait pas la collaboration d'un grand compositeur reconnu : « Je suis ravi des deux morceaux que vous m'envoyez. L'un va admirablement pour le meurtre de la sentinelle et l'autre donnera à Dominique une belle chose à chanter, si ma musique n'est pas trop indigne de vos vers². » Gallet se montre plus critique vis-à-vis de ce passage et souhaite que Zola supprime les deux dernières strophes, les jugeant trop explicites, prenant trop le pas sur la suite du drame³. Il semble que, ni Zola, ni Bruneau ne se soient rendus à ces remarques et qu'ils ont désiré garder ces vers. Est-ce alors parce qu'il croit ne plus être écouté que Gallet accumule les retards et les promesses non tenues ? Après avoir promis les deux derniers actes pour la fin du mois de mai, puis pour la fin du mois de juin. Il envoie seulement le troisième acte le 5 juillet pour « apaiser la faim de notre compositeur⁴ » et remet à plus tard son quatrième acte qu'il a mis au feu, insatisfait de son travail. A-t-il véritablement détruit cet acte ou cherche-t-il à justifier ses retards constants ? Toujours est-il que ses excuses semblent bien alambiquées : « Pour le quatrième acte, dont j'ai dû ajourner l'envoi, j'ai à vous confesser que la véritable cause de cet ajournement n'est pas telle que vous le pouvez supposer et que peut-être je vous l'ai dite. En réalité, je ne suis pas content de ce qui est venu et je l'ai mis à bas. Il me faut quelque chose de plus largement simple⁵. », écrit-t-il à Zola. Ce dernier ne peut que regretter une telle destruction tout en se montrant satisfait du troisième acte qu'il trouve seulement « un peu court, un peu sec⁶ », signe que Gallet s'essouffle dans son écriture, qu'il n'a plus l'élan suffisant pour achever l'œuvre dans de bonnes conditions et dans les temps impartis. Gallet cherche toujours à se justifier et à justifier la cohérence de son œuvre face à ses collaborateurs qui semblent de plus en plus méfiants vis-à-vis de ses capacités à écrire le livret :

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, pp. 24-25.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 7 juin 1892.

³ Louis Gallet à Emile Zola, lettre du 7 juin 1892.

⁴ Louis Gallet à Emile Zola, lettre du 5 juillet 1892.

⁵ *Ibid.*

⁶ Emile Zola à Louis Gallet, 8 juillet 1892, *Corr.* VII, p. 304.

Le noyau est petit, c'est certain ; mais il faut qu'il soit enveloppé d'une pulpe épaisse et savoureuse. J'ai marché dans votre voie et je crois qu'elle est bonne, étant celle du drame vivant et poignant. Au musicien maintenant de créer l'atmosphère symphonique qui convient à ce drame. C'est la pulpe de ce noyau. Il le fera, et il y ajoutera une grande envolée lyrique, ou bien il ne sera qu'un animal à déclasser. Il faut que l'oraison funèbre de la sentinelle soit un chef-d'œuvre musical émouvant jusqu'aux larmes, ou qu'elle ne soit pas !

Le 1 et le 2 sont d'une musicalité incontestable. Le 3, sec, bref, est du drame pur, commenté par la symphonie.

Le 4 doit être la synthèse de tous ces éléments. C'est pourquoi j'ai mis par terre ma première construction de cet acte, parce qu'il ne venait pas à moi tel que je le rêve.

Mais, assurément, quelques morceaux en peuvent être replâtrés. Vous verrez tout cela en Août. Je ne pars que le 1^{er} septembre.

Je pourrai donc aller à Médan quand vous me direz qu'il est temps d'y aller. Bruneau nous fera entendre ce qu'il a fait.

Ma crainte, entre nous, est qu'il ne fasse pas assez simple. Les personnages me semblent lui apparaître extrêmement grossis. Or, être gros, ce n'est pas être grand. Être simple, au contraire, quelle grandeur cela sonne parfois.

Cette longue lettre méritait d'être citée dans son entier tant elle reflète admirablement le caractère et les idées de Gallet en matière de livret. On constate qu'il est encore de l'ancienne école, de celle qui ne met pas le livret en avant et qui compte sur le compositeur pour combler les lacunes du texte. Or, ce n'est pas dans cette optique que travaille Bruneau. Celui-ci a besoin d'un texte fort, écrit avec génie, afin d'en souligner, par sa musique, les beautés. C'est le texte qui doit donner à la musique tout son caractère et non l'inverse. Dans le cas d'un livret médiocre, Bruneau ne se sent pas capable de faire une musique intéressante. C'est là tout le débat sur l'importance du livret que l'on retrouvera à la veille de la création de *Messidor*. Louis Gallet ressent donc les faiblesses qui le gagnent en matière littéraire. La meilleure défense étant l'attaque, il se permet de mettre en doute les capacités musicales de Bruneau. Doutes dont il semble ne jamais s'être départi depuis le début de sa collaboration avec le musicien. En effet, déjà pour *Le Rêve*, Louis Gallet aurait souhaité collaborer non pas avec Bruneau mais avec Charles Gounod¹.

Il faut donc remettre en route ce quatrième acte qui ne vient pas. Zola propose à Gallet de venir à Médan à la fin du mois de juillet afin de discuter avec Bruneau du parti à prendre. Mais Gallet se dérobe et ne se déplace pas. Ses justifications semblent toujours pour le moins curieuses et dénuées de fondement, comme le rapporte Bruneau : « Nous avons [Gallet et lui] causé du quatrième acte. Il m'a avoué n'être pas venu à Médan de peur de subir nos influences et voulant vous montrer cet acte tel qu'il l'avait conçu². »

¹ Voir la lettre de Bruneau à son épouse qui évoque brièvement ces méfiances à son égard en ces termes : « Les dames Gallet ont été fort aimables et ne regrettent plus autant que Gounod n'ait pas écrit la musique du *Rêve*. », 6 août 1891, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 5 août 1892.

Gallet absent, Zola et Bruneau n'en ont pas moins discuté du quatrième acte et ont pris des décisions à son égard, que le musicien est chargé de faire accepter au librettiste : « Je lui ai dit ce que vous aviez trouvé pour Marcelline et il s'en servira certainement. Il est enchanté d'une sorte d'invocation au sommeil qu'il fait chanter au début de l'acte par Marcelline : « Dormez, soldats, et oubliez la guerre ! » Puis, il substitue au déguisement en mendiant de Dominique, l'accoutrement en berger de ce dernier : « Dans la situation d'esprit où il est, je n'ai pas voulu combattre ses idées, afin qu'il vous envoie son travail le plus tôt possible. Il m'a promis de le faire dans une quinzaine de jours¹. » En résumé, il ne faut pas brusquer Gallet, ne pas aller contre ses idées et le laisser faire, avec une seule priorité : le laisser achever son travail. Il sera toujours temps, ensuite, d'apporter les modifications nécessaires. Et Bruneau, dans sa naïveté vis-à-vis de la nature humaine qu'il ne perdra jamais totalement, voit même en Gallet une pointe d'intérêt et de passion pour son travail ! : « En somme, il est de plus en plus intéressé par l'œuvre et extrêmement reconnaissant de toutes les modifications que vous aurez bien voulu y apporter². » Zola attend donc ce quatrième acte que Gallet promet pour le courant du mois d'août mais rien ne vient. Même Madame Zola marque son agacement : « Mon cher mari pense à l'*Attaque du Moulin*. Il a été étonné d'apprendre par les journaux que Gallet avait livré *Thaïs* lorsque lui n'a pas encore le quatrième acte de l'*Attaque du Moulin*³. » Voilà le fin mot de l'histoire. Gallet s'est engagé ailleurs, avec le maître de Bruneau, Massenet, compositeur reconnu avec qui il est davantage assuré d'un succès. Il n'avait d'ailleurs pas tort puisque *Thaïs* nous est resté aujourd'hui alors que peu de gens connaissent l'*Attaque du Moulin* !

C'est donc le mois de septembre qui va connaître l'achèvement du livret après de nombreuses tractations entre les parties. Zola reçoit le quatrième acte le 7 septembre. Avant de le retourner à Bruneau il doit y apporter ses modifications habituelles que le compositeur attend avec impatience : « Plus il y aura des vers de vous dans cet acte, plus j'aurai de plaisir à le mettre en musique⁴. » Et il forme bloc avec Zola contre Gallet. Ils tiennent tous deux à déguiser Dominique en mendiant lors de son retour au moulin, après son évasion : « J'ai remis mon mendiant, auquel je tiens pour des raisons d'homme de théâtre (!) que je vous expliquerai⁵. » Ce détail va être au centre de tous les débats pendant deux semaines, Gallet ne voulant pas s'incliner aussi facilement :

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 5 août 1892.

² *Ibid.*

³ Alexandrine Zola à Philippine Bruneau, lettre du 26 août 1892, coll. Puaux-Bruneau.

⁴ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 8 septembre 1892.

⁵ Emile Zola à Louis Gallet, lettre du 18 septembre 1892., *Corr. VII*, p. 318.

Le mendiant n'était pas venu à moi, ou plutôt, je l'avais repoussé, non qu'il me déplût, mais comme une trop vieille connaissance. J'avais recouru à son intervention, il y a quelques années, en faveur de deux gentils amoureux et dans des circonstances analogues. Et c'est précisément pour cause de longs services dans le vieux théâtre que je le mettais à la retraite. Vous estimez qu'il n'a pas dit son dernier mot ; j'ai trop d'estime pour votre conception et d'admiration pour la grande force qui est en vous, pour ne pas m'incliner devant votre jugement¹.

Gallet s'incline donc mais ses scrupules semblent n'avoir pas été vains puisque les collaborateurs trouveront un *modus vivendi* : ni mendiant, ni berger, Dominique sera simplement couvert d'un « grand manteau² ». Dernier souci, celui du *lied* de la sentinelle chanté face à la geôle de Dominique. Gallet s'inquiète de ce qu'il faut en faire. Bruneau le rassure en faisant intervenir un quatrième collaborateur, Henry Céard : « Ne vous inquiétez pas pour le moment du *lied*. Nous le verrons ensemble à Paris. Ce n'est pas pressé d'ailleurs. Céard s'est amusé pendant notre séjour à Médan³, à improviser des paroles sur la musique et d'après le texte même de la mélodie allemande. Nous pourrons peut-être nous en servir⁴. » Le 21 septembre, le livret est achevé. Seul reste à mettre en place le quatuor réunissant Marcelline, Merlier, Françoise et Dominique. Mais c'est là plus un problème musical car il faut que les quatre voix s'unissent et il est nécessaire que Bruneau en ait composé la ligne mélodique pour mettre un terme définitif à ces vers. C'est un soulagement pour tous que d'avoir achevé ce livret qui a demandé tant de travail et montré les limites d'une collaboration à trois. Gallet se montre soulagé et pense déjà à la mise-en-scène : « Nous voilà donc au grand complet. La nef est grée ; il n'y a plus qu'à la mettre à flot. C'est l'affaire de Carvalho⁵ ; je veux croire qu'il la prendra à cœur⁶. » Bruneau, enfin, se montre ravi de pouvoir continuer la composition de sa partition : « Je reçois le 4^{ème} acte et, après en avoir pris copie, je vous le retourne. Il est superbe, simple et poignant et je vais m'y mettre aussitôt⁷. »

Que retenir de ces mois de travail à l'élaboration du livret de l'*Attaque du moulin* ? Sans doute l'implication réelle et constante de Zola tant dans l'établissement du scénario que dans l'écriture même des vers. Nous avons vu tous les apports de Zola au texte de Gallet grâce à cette correspondance croisée et ce, malgré l'absence des manuscrits. Il

¹ Louis Gallet à Emile Zola, lettre du 22 septembre 1892.

² Louis Gallet, *op. cit.*, p. 53.

³ Séjour qui se déroula du 31 juillet au 2 août 1892.

⁴ Alfred Bruneau à Louis Gallet, lettre du 7 septembre 1892.

⁵ Directeur de l'Opéra-Comique.

⁶ Louis Gallet à Alfred Bruneau, lettre du 22 septembre 1892.

⁷ Alfred Bruneau à Louis Gallet, lettre du 21 septembre 1892.

convient maintenant d'établir une analyse du livret afin d'en établir la richesse par rapport à la nouvelle initiale.

Une thématique antimilitariste : le personnage de Marcelline

L'*Attaque du moulin* étant un texte court, au contraire du *Rêve*, son adaptation lyrique offre un développement que le texte initial ne permettait pas. Les auteurs vont donc choisir de mettre en exergue certains passages du texte d'origine et développer sa force dramatique. Le drame s'ouvre sur les fiançailles de Dominique et Françoise qui se déroulent dans la cour du moulin du père Merlier, le père de la jeune fille. Les premières scènes vont, traditionnellement, servir à présenter les différents personnages, à commencer par celui de Marcelline. Car c'est un nouveau personnage qui est introduit dans le drame lyrique. Marcelline est une servante du moulin qui, peu à peu, a remplacé la mère défunte de Françoise et est devenue la confidente du père Merlier, sa conseillère. A deux, ils évoquent le passé de Dominique, cet étranger (belge) installé dans la région et qui a une mauvaise réputation de paresseux et de braconnier. Mais, il a suffi d'une entrevue avec le père Merlier pour que celui-ci accepte de lui donner sa fille, certain du travail courageux qu'il mènera au moulin. Car ce moulin est tout pour lui ; c'est un membre à part entière de la famille qu'il fait vivre grâce à sa belle mécanique et que nous allons voir mourir au fil des événements tragiques de la guerre :

Merlier

Mon vieux moulin, mon bon moulin,
Depuis quarante ans je le mène.
De toute ma vie il est plein.
J'y connus la joie et la peine !

De l'aube au soir, dans le frisson
De l'eau transparente et glacée,
La roue y chante une chanson
Dont ma Françoise fut bercée¹.

Après ce bref saut dans le passé, on retourne à la réalité. Les fiançailles vont être le prétexte à un cérémonial complexe qui occupe toute la scène 4 alors que cela n'occupait que quelques lignes dans la nouvelle. Sur le rythme d'une ronde, un groupe de jeunes filles protège Françoise contre l'homme qui veut la prendre pour épouse. En face, un groupe de jeunes garçons accompagne Dominique qui cherche la « plus belle ». Une fois les jeunes gens réunis, Dominique doit passer un interrogatoire qui permettra de juger s'il est digne de se marier avec Françoise :

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 11.

Dominique

Je la protégerai, fort de toute ma force !
Les chênes à la rude écorce
Savent quel coup parfois mon bras leur a porté.
Dans mon sang a passé quelque peu de leur sève,
Et, dans l'air embaumé qui par les bois s'élève,
A pleins poumons j'ai bu la joie et la santé¹.

On lui demande donc de montrer qu'il saura défendre, nourrir et aimer sa fiancée sur le même modèle, finalement, que le mariage civil et religieux. A ces mots, Françoise accueille favorablement son fiancé non sans avoir subi le même feu de questions. Comment le servira-t-elle ? Comment l'aimera-t-elle ? C'est uniquement après avoir répondu à ces questions qu'elle peut enfin rejoindre Dominique. Les fiançailles sont maintenant officielles et les futurs époux peuvent penser au futur radieux qui les attend, sous l'œil ému du père Merlier et de Marcelline.

Ce passage, fait de rites initiatiques, est emprunt d'un lyrisme très prononcé. Les bons sentiments sont légion : force de l'amour, espoir d'un avenir heureux, foyer consolateur et protecteur ... La scène pourrait paraître ridicule si elle ne correspondait pas, en opposition, à la scène suivante : l'annonce de la guerre. Dans la nouvelle de Zola, les fiançailles se déroulent alors que la guerre a été déclarée depuis plusieurs jours. Dans le drame, les auteurs ont choisi d'opposer le bonheur des fiançailles à l'annonce soudaine de la guerre par le tambour du village pour d'évidentes raisons de ressort dramatique. Ainsi, au bonheur absolu qui vient de se dérouler, succèdent les horreurs de la guerre qui ne manqueront pas d'arriver. C'est à ce moment que Marcelline clame sa haine de la guerre qui lui a pris ses deux enfants. Le drame est maintenant noué. Aux promesses de bonheur que les fiançailles annonçaient arriveront les drames et les douleurs d'un conflit armé.

L'Acte II se déroule à l'intérieur du moulin et correspond au chapitre III de la nouvelle. Dans le texte initial de Zola, les soldats français qui défendent le moulin contre les prussiens doivent tenir de nombreuses heures avant de pouvoir quitter les lieux. Le chapitre II est rythmé par les heures qui s'écoulent lentement alors que la position devient de plus en plus intenable. Dans le drame, le chapitre II est résumé en une scène. Les soldats français quittent immédiatement leur position et laissent le moulin aux ennemis. Les combats ont déjà eu lieu et nous n'en voyons que les conséquences : le moulin est endommagé, Merlier est légèrement touché par une balle perdue, ce qui a déclenché la

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 16.

fureur de Dominique, qui a répliqué en tuant de nombreux soldats ennemis et justifie son engagement dans les combats. Françoise, elle, n'est pas blessée comme dans la nouvelle de Zola mais elle reste tremblante de ce qu'elle vient de vivre. Dominique, dans la ronde des fiançailles, avait promis de la défendre. Il a donc pris les armes. Tout cela se déroule, symboliquement, le jour de la Saint-Louis, jour prévu initialement pour la célébration du mariage de Françoise et Dominique.

Les soldats ennemis envahissent donc le moulin déserté par les soldats français. Le livret ne mentionne jamais la nationalité des soldats ennemis. Pour le public, il est évident que ces soldats sont prussiens mais cela n'est jamais dit explicitement. Il n'y a pas, dans le drame, d'idée revancharde. C'est la guerre en général qui est dénoncée dans ce drame, non pas un conflit en particulier. C'est d'ailleurs ce qui fait la force de cet opéra qui se veut universel et intemporel. L'action ici présentée pourrait se passer dans n'importe quel pays, à n'importe quelle époque. C'est toujours la souffrance des populations civiles qui est commune à tous les conflits. Nous verrons que, lors de la mise en scène de cet opéra à Paris et en province, la nationalité des soldats ennemis sera l'objet de nombreux débats entre les auteurs, les directeurs de théâtre et même les autorités préfectorales.

Les soldats ennemis prennent donc possession du moulin et emprisonnent Dominique, les mains noires de poudre, promis au peloton d'exécution. C'est alors que le capitaine ennemi, dans la scène IV, s'entretient avec son prisonnier pour lui proposer un marché. Dans la nouvelle, les termes de ce marché ne sont pas clairement exprimés. L'officier, simplement, sort de la geôle de Dominique en prononçant ces quelques mots : « C'est bien, réfléchissez ... Je vous donne jusqu'à demain matin¹. » Dans le drame lyrique, au contraire la transaction proposée est claire : guider les ennemis dans la forêt en échange de la vie sauve. Marché que refuse Dominique :

Dominique

Je ne suis pas de ce pays,
Mais mon libre choix m'en a fait le fils.
Ici, celle que j'aime est née.
Ici, lorsque sa main me fut donnée,
De ce rêve accompli j'ai connu les douceurs.
Et, même pour sauver ma vie,
Ce serait la pire infamie
Que de trahir ces braves cœurs !
Non² !

¹ Emile Zola, *O.C. IX*, p. 1046.

² Louis Gallet, *op. cit.*, pp. 31-32.

Héroïsme d'autant plus beau que Dominique est étranger et qu'il défend le pays qui l'a adopté. Plus patriote que certains français, en quelque sorte ... C'est à ce moment que Dominique chante le texte écrit par Zola : les *Adieux à la Forêt*.

Dominique, qui refuse d'aider l'ennemi, est enfermé dans une pièce du moulin en attendant son exécution. La scène V de l'acte deux est réservée aux adieux de Dominique qui se sait condamné. Voici le texte écrit par Zola suivi de quelques remarques à son propos :

Le jour tombe, la nuit va bercer les grands chênes.
Un large frisson passe et la forêt s'endort.
Elle exhale déjà sa lente et rude haleine.
L'odeur puissante fume au ciel de pourpre et d'or.

Adieu, forêt profonde, adieu, géante amie,
Forêt que posséda mon rêve de seize ans,
Quand j'allais, chaque soir, te surprendre, endormie,
Défaillant sous ton ombre et perdu dans tes flancs.

Et si, demain, je suis fusillé, dès l'aurore,
Que ce soit sous tes pins, tes frênes, tes ormeaux.
Je veux dormir en toi, je veux t'aimer encore,
Sous l'entrelacement pâmé de tes rameaux.

Et, si Françoise vient, à genoux sur tes mousses,
Pleurer, tu mêleras tes sanglots à ses pleurs.
Vos larmes, dans la nuit, me baigneront, très douces ...
Adieu, Françoise ! adieu, forêt ! chères douleurs¹.

On sait que Zola s'est souvent essayé, dans sa jeunesse, à l'écriture de vers. Mais on ne connaît pas de poésie écrite de la main du Zola romancier. D'un point de vue formel Zola respecte la règle de l'alexandrin, suit le schéma des rimes alternées et de l'alternance rime féminine/rime masculine, forme choisie par Gallet pour l'ensemble du livret.

Il faut surtout noter le rythme que Zola instille dans ces quelques vers. Pour cette scène de lamentation et de nostalgie Zola choisit un rythme pesant que Bruneau met en musique par une palette d'instruments graves, utilisant les cors dans leur registre le plus grave. Mais Zola, toujours soucieux du rythme, va dans la troisième strophe adopter un tempo plus martial pour dépeindre la détermination de Dominique à mourir. On assiste à une héroïsation du personnage, que Bruneau va illustrer par une accélération du tempo sur le vers 9, que Zola a voulu plus saccadé pour ensuite élargir sur le vers 10 et s'appesantir, créant ainsi un effet de montée dramatique.

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, pp. 32-33.

Cette complainte, remarquable par la force émotive qu'elle diffuse, est à rapprocher du lied allemand. On peut faire ce rapprochement car le livret contient un *lied* chanté par la sentinelle allemande. Selon le *Guide illustré de la musique*¹, le *lied*, en tant que chanson, est un texte dont les strophes ont la même structure (même nombre de vers et de syllabes). Les *Adieux* respectent cette règle alors que le *lied* de la sentinelle ne la respecte pas. Les *Adieux* peuvent faire partie de la catégorie des *lieder* strophiques, dont la mélodie épouse le rythme des vers et la structure générale des strophes, en traduisant le ton général de l'ensemble du texte sans tenir compte de l'éventuel changement d'atmosphère d'une strophe en particulier. Et Bruneau respecte à la lettre le ton et le rythme insufflés par Zola.

Enfin, la comparaison avec le *lied* schubertien n'est pas fortuite puisque Schubert mêlait dans ses *lieder* trois thèmes récurrents : la nature, l'amour et la mort. Ces trois thèmes sont clairement entrelacés dans les *Adieux à la forêt* de Zola où l'exaltation de la nature accompagne l'amour des amants et adoucit la mort de l'un d'eux.

Les *Adieux à la forêt* ne doivent pas être étudiés seuls. Dans *L'Attaque du moulin* Gallet et Bruneau réservent une place d'honneur à la chanson, *lied* ou chant religieux. On trouve le *lied* de la sentinelle allemande qui est un véritable hymne au malheur de la condition humaine. La sentinelle chante le désespoir qui est le sien, celui d'être éloigné de son amour et d'avoir un avenir compromis par la guerre :

Mon cœur expire et moi j'existe.
Mon pauvre cœur est toujours fatigué.
L'amour qui part le laisse triste,
L'amour qui vient ne le rend pas plus gai.

La joie est courte et le deuil est immense.
Je n'attends rien du douteux avenir.
Ah ! que plutôt jamais rien ne commence,
Puisque, un jour, tout doit forcément finir².

Ce *lied* revient à deux reprises comme une litanie qui se veut dénonciatrice de la guerre. La réussite du livret réside dans le fait que c'est un soldat ennemi (en l'occurrence allemand) qui clame son désespoir. D'ailleurs Marcelline, véritable héroïne dramatique de l'opéra, souligne les malversations de la guerre et ses conséquences humaines que ce soit dans le camp français ou dans le camp ennemi. A la guerre, un soldat est avant tout un humain qui, quelle que soit sa nationalité, souffre :

¹ Ulrich Michel, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, 1990.

² Louis Gallet, *op. cit.*, p. 37.

Marcelline
Là ! debout sous le saule,
Ce soldat ennemi ! Qu'il est fier, jeune et beau !
A sa robuste épaule,
Son lourd fusil n'est qu'un léger roseau.

Il ressemble à mon Jean ! Et, comme lui, sans doute,
Il se bat bien et va, qui sait ? pauvre étranger,
-Sans larmes, je n'y puis songer,-
Loin des siens tomber mort, sur quelque route,
Dans quelque coin. Le triste sort, hélas¹ !

Le *lied* de la sentinelle correspond à une courte notation dans la nouvelle de Zola. Françoise regarde la sentinelle qui « se tenait immobile, la face tournée vers le ciel, de l'air rêveur d'un berger ». Le développement du rêve de la sentinelle crée un effet dramatique qui oriente l'opéra vers un plaidoyer contre la guerre. Le drame lyrique permet donc d'accentuer le parti pris idéologique de la nouvelle en y incluant ces différents *lieder* mais aussi en faisant réagir le personnage de Marcelline face aux atrocités de la guerre.

Les *lieder* ne doivent pas être dissociés du chant funèbre qui accompagne les funérailles de la sentinelle assassinée par Dominique. Le texte, sur une musique funèbre chantée par le chœur des soldats, met en exergue le destin tragique du jeune soldat mort loin des siens et pour une cause qui n'est pas la sienne. Ce chant religieux, placé à la fin de l'acte trois, est largement dramatisé par sa reprise en contrepoint par Françoise, également désespérée par le choix qu'elle doit faire entre la vie de son fiancé et la vie de son père. En huit vers le librettiste et le compositeur mettent en valeur l'atrocité de la guerre pour les gens simples qui ne demandent qu'à vivre simplement.

Enfin, la dernière strophe de ce chant est développée sur le thème principal entendu en ouverture de l'œuvre, plaçant celle-ci directement sous le signe du pacifisme. Sur ce plan, le drame lyrique est moins grinçant que la nouvelle et joue beaucoup plus sur les émotions et sur les effets dramatiques comme cette scène des funérailles d'un soldat ennemi.

Curieusement, le personnage du jeune soldat ennemi inspirant la pitié à ceux qu'il combat n'est pas nouveau dans l'œuvre de Zola. On ne retrouve pas cette pitié dans la nouvelle primitive de l'écrivain mais dans un roman plus tardif : *Germinal*. Alors que les soldats ont investi le carreau de mine du Voreux, Etienne Lantier noue la conversation avec une sentinelle postée sur un terril. Ce soldat n'est pas étranger, il est français. Mais il

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 40.

n'en reste pas moins un « ennemi » dans le sens où il est là pour protéger la mine des grévistes. Etienne, le meneur de la grève, est pourtant pris de pitié pour ce jeune soldat « très blond ? avec une douce figure pâle, criblée de taches de rousseur¹. » Autant dire un enfant ... Il engage la conversation, 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 avons 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 nous² !

Les souvenirs sont centrés à la fois sur la famille laissée au pays (la mère et la sœur) et sur le pays lui-même, la Bretagne, qu'il regrette aujourd'hui qu'il est soldat et confronté à une insurrection dont il ne comprend pas les termes, uniquement obligé d'obéir aux officiers supérieurs. D'ailleurs, il se ressaisit très vite car, à l'approche d'un détachement militaire, il se conforme aux ordres en poussant les cris réglementaires : « Qui vive ? ... Avancez au mot de ralliement³ ! » Quelques jours plus tard, Jeanlain, inexplicablement, se jette sur une sentinelle et l'égorge. Etienne, qui a assisté impuissant à la scène, reconnaît dans le cadavre Jules, le jeune soldat avec qui il avait parlé auparavant.

Revenons au drame lyrique pour en dégager la même structure romanesque. Marcelline, après avoir observé la sentinelle qui garde Dominique, engage la conversation avec lui. De même que dans *Germinal*, le jeune homme évoque son passé en des termes similaires :

Marcelline

Soldat, de quel pays êtes-vous ?

La Sentinelle, avec un grand geste mélancolique.

De là-bas !

De l'autre côté du grand fleuve !

Marcelline

Vous avez encore votre mère ?

La Sentinelle

¹ Emile Zola, *Germinal*, R.M. III, p. 1465.

² *Ibid.*, p. 1466.

³ *Ibid.*, p. 1466.

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 bien¹ !

Même regret pour le pays laissé en arrière et pour les gens que l'on aime, si loin : la mère et la fiancée. La sentinelle est également loin d'être concernée par le conflit auquel elle participe. De même que le Jules de *Germinal*, elle ne sait pas pourquoi elle se bat : « Je ne sais pas pourquoi je suis venu. / Je sais que je voudrais retourner vers ma mère, / Vers mon amie !² » Après cet accès de nostalgie, le soldat se reprend lorsqu'il voit un groupe de jeunes filles essayant de le détourner de sa tâche : « Arrière ! Arrière !... Au large ! » Enfin, la sentinelle connaît le même destin que Jules. Un peu plus tard, il est assassiné par Dominique, qui l'égorge avec le couteau donné par Françoise. Jules, pour ultime demeure, a droit à une galerie de mine abandonnée. Etienne pense alors à ceux que le jeune soldat ne reverra jamais :

Deux femmes étaient debout, la mère, la sœur, tenant leurs coiffes emportées, regardant, elles aussi, comme si elles avaient pu voir ce que faisait à cette heure le petit, au-delà des lieux qui les séparaient. Elles l'attendraient toujours, maintenant³.

De même, dans *l'Attaque du moulin*, les soldats ennemis enterrent le jeune soldat dans une tombe plus décente mais en exprimant les mêmes regrets dans un chant funèbre :

Tu n'iras pas dormir dans le vieux cimetière.
Mais, au village, si nous devons le revoir,
Va, nous adoucisons les larmes de ta mère,
En lui disant comment tu remplis ton devoir⁴ !

Le drame est donc noué. Dominique s'est enfui en tuant la sentinelle ennemie, déclenchant la fureur des soldats qui promettent d'exécuter le père Merlier en lieu et place de Dominique si celui-ci ne se rend pas. Le quatrième acte pourrait se résumer par cette simple phrase prononcée par Françoise : « Mon père ou Dominique⁵ ». C'est le retour de Dominique au moulin, drapé dans un grand manteau (réminiscence du mendiant, le père Bontemps, personnage abandonné dans la réécriture du scénario initial), qui va accélérer le

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, pp. 40-41.

² *Ibid.*, p. 41.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1493.

⁴ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 51.

drame. Le père Merlier, face à l'amour des jeunes gens, va choisir de se sacrifier. Il demande à Marcelline de l'aider à mentir et de faire croire aux amoureux que les choses sont arrangées avec les ennemis, que Dominique ne doit plus se livrer et que lui-même a la vie sauve. Marcelline, dans ce rôle de menteuse, se résigne à l'idée que Merlier et elle accomplissent là leur devoir suprême : donner leur vie pour ceux que l'on aime :

Marcelline

Oui, voilà le devoir tel que mon cœur l'entend :
Se donner tout pour ceux qu'on aime,
Offrir sa vie en don suprême !

Voilà le rôle de Marcelline dans ce drame. Elle met en valeur ce qui est sous-entendu dans les faits et gestes de chacun. Elle est le chœur antique qui commente l'action et en explique tous les enjeux implicites. C'est grâce à ce personnage que le scénario initial, purement factuel, prend toute sa dimension symbolique. Elle joue ce rôle jusqu'à la fin, dénonce les horreurs de la guerre en prononçant ces ultimes mots : « Oh ! la guerre ! / Héroïque leçon et fléau de la terre¹ ! » Marcelline est donc la femme, la mère qui éprouve une haine profonde pour la guerre et en exprime toutes les horreurs. Quel que soit le camp dans lequel on se trouve, la guerre apporte inexorablement son lot d'horreurs et ce quel que soit le conflit, quelle que soit l'époque à laquelle il se déroule. Universellement et intemporellement la guerre est ce que l'Homme a créé de plus horrible.

Un autre élément vient renforcer l'horreur du drame. Merlier, après s'être sacrifié, fait face au retour des français qui viennent déloger les ennemis du moulin. Le moulin, au milieu des combats, souffre et meurt comme un humain. Il est à l'image du père Merlier, c'est un véritable personnage qui symbolise la vie peu à peu détruite par les combats mortels de la guerre :

Merlier, se retournant vers le moulin

O mon pauvre moulin, va, ton heure est prochaine !
Ils vont te massacrer, dans ce dernier assaut.
La brave vieille roue, en ses augets de chêne,
Ne chantera plus sous l'eau claire du ruisseau.

Mais, par vos soins, Françoise, il faudra qu'il renaisse !
Je l'aimais bien, sachez l'aimer à ma façon.
Rendez-lui sa joyeuse et robuste jeunesse,

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 66.

Et vieillissez, heureux, bercés par sa chanson¹ !

Quand le moulin est touché par une balle, c'est Merlier qui est blessé. Le vieillard pressent que la mort du moulin sera sa propre mort. De fait, une fois le moulin détruit, Merlier est abattu par le capitaine ennemi. Mais il meurt dans le secret espoir que le moulin renaîtra au milieu de l'amour de Françoise et Dominique. C'est certainement pour garder cette note optimiste que les auteurs du livret ont choisi de ne pas faire mourir Dominique à la fin de la pièce comme cela se passe dans la nouvelle de Zola. La guerre a été une leçon que les jeunes gens devront mettre à profit pour engendrer la vie plutôt que la mort. Voilà le dernier message délivré par Merlier à ses enfants.

Mais l'ironie n'est pas absente non plus. Dans ce massacre du vivant, alors que Merlier gît au milieu de ceux qui l'aiment et le pleurent, le capitaine français surgit et jette ce simple mot : « Victoire !² »

Le drame lyrique selon Zola et Bruneau, comme nous venons de le constater, ne doit pas simplement raconter une histoire. Il doit permettre au public qui reçoit l'œuvre de prendre conscience d'un drame humain particulier : ici, l'horreur de la guerre et ses répercussions dans la vie des soldats et des civils. Le drame naturaliste refuse la passivité du public qui reçoit le drame sans réfléchir. Il faut, au contraire, amener l'auditeur à se poser des questions et à poursuivre sa réflexion à la sortie du théâtre. A ce titre, la création du personnage de Marcelline a parfaitement rempli son rôle.

II] La partition musicale

1) Enjeux de la mise en musique du livret

Lorsque Bruneau s'adresse à Zola afin de lui demander l'autorisation de mettre en musique un de ses romans, il ne le fait pas par hasard. Le compositeur entrevoit tout l'intérêt dramatique des œuvres de Zola et les possibilités musicales qu'il pourrait en extraire. C'est donc le livret qui va inspirer la musique. Sans le texte, la musique ne serait rien et, par conséquent, si le texte est médiocre la musique le sera aussi ; si le texte est insignifiant, la musique n'en sera pas moins anodine. Louis Gallet n'a certainement pas compris cette façon de voir lorsqu'il écrit ces mots à Zola, à propos du texte du troisième acte de *l'Attaque du Moulin* : « Le noyau est petit, c'est certain : mais il faut qu'il soit

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 66.

enveloppé d'une pulpe épaisse et savoureuse¹. » Pour Bruneau, il n'est pas question que la musique soit un « cache misère » et masque les imperfections du livret. Au contraire, le compositeur se montre humble face au livret inspiré d'un si grand maître : « Je ne sais si ma musique est digne du poème, mais j'ai conscience de faire un effort et de donner un coup de collier² », écrit-il à Gallet à propos du *Rêve*. Faisons la part des choses entre ces propos d'un jeune musicien face à l'expérience du plus grand librettiste du moment et l'expression d'une esthétique musicale nouvelle : la musique doit accompagner le texte.

Lorsque nous avons saisi le véritable manifeste que Bruneau défend, il est plus aisé de comprendre les règles de composition que Bruneau s'impose. Rappelons que Bruneau fut, au Conservatoire, l'élève de Massenet. Que retient-il alors de ce maître prestigieux ? C'est certainement lui qui dirige Bruneau vers le genre lyrique au détriment de la musique de chambre ou de la symphonie. Car, c'est un fait : en dehors des cent mélodies écrites au cours de sa vie et de quelques pièces instrumentales, Bruneau n'a fait qu'écrire pour la scène des opéras ou des ballets. D'ailleurs, il confie cette parenté d'esprit dans le livre qu'il consacre à son professeur : « Il [Massenet] ne nous poussait ni vers la musique de chambre, sonates, trios ou quatuors, ni vers la symphonie, et je ne me souviens pas qu'aucun de nous ait eu l'idée de lui en apporter un échantillon. Ce sera ma seule objection. Homme de théâtre essentiellement, il ne se plaisait que dans l'atmosphère du théâtre³. » Massenet inculque également à Bruneau les couleurs orchestrales qui lui permettront d'illustrer les différents sentiments exprimés dans le texte écrit. Par contre, le jeune compositeur refuse de tenir compte d'une leçon que lui prodiguait Massenet : l'équilibre tonal. Massenet est un compositeur de facture classique qui respecte les règles établies de la composition. Ses élèves, menés par l'audace de la jeunesse, n'avaient pas les mêmes scrupules :

Mais il exigeait de nous, néanmoins, l'irréprochable équilibre tonal. « Où allez-vous, où allez-vous ? », interrogeait-il fiévreusement, anxieusement, quand notre fantaisie nous incitait à des modulations dangereuses et déréglées ... D'un impératif coup de crayon, il rectifiait nos erreurs, calmait notre indépendance, nous indiquait le bon chemin⁴.

Nous verrons donc Bruneau passer outre et introduire des accents modernes dans la composition musicale classique.

¹ Louis Gallet à Emile Zola, lettre du 8 juillet 1892.

² Alfred Bruneau à Louis Gallet, lettre du 31 décembre 1889, coll. Dr Broca.

³ Alfred Bruneau, *Massenet*, Paris, Librairie Delagrave, 1935, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

Il ne faut pas négliger l'influence de maîtres plus anciens que Bruneau n'a pas connus mais dont il a tiré un certain nombre d'enseignements. A commencer par Gluck à qui Bruneau fait très régulièrement référence dans ses critiques musicales. Gluck est un compositeur allemand né en 1714 et mort à Vienne en 1787 qui arrive en France et devient le protégé de Marie-Antoinette. Il fut l'un des grands réformateurs du genre lyrique dans sa volonté de s'éloigner des conventions italiennes. Bruneau, dans son *Rapport sur la musique française* établi à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, écrit à propos de Gluck ces mots que Zola lui-même aurait pu formuler :

Gluck ne tarda pas à comprendre qu'au théâtre la vérité de l'expression, des caractères, le sentiment juste de la nature, de la vie sont choses indispensables¹.

Bruneau poursuit son analyse en rapportant ces lignes écrites par Gluck dans sa dédicace d'*Alceste* au Grand-Duc de Toscane :

J'ai cherché à réduire la musique à sa véritable fonction : celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations ... J'ai cru que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs, l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours².

Voilà un manifeste qui révolutionne l'opéra après Mozart dont les théories étaient diamétralement opposées (Mozart écrivait que « même dans les situations les plus horribles, la musique doit satisfaire l'oreille ; que, au résumé, la musique doit toujours rester de la musique). Manifeste que Bruneau et Zola reprennent intégralement à leur compte plus d'un siècle plus tard : la musique doit mettre en valeur le texte, renforcer sa poésie.

Autre influence incontestable, et plus récente : celle de Bizet. Ce dernier connut l'incompréhension totale du public avec *Carmen*, échec qui le fit énormément souffrir. Comme Gluck, par ailleurs, il se heurte à la force d'inertie des règles classiques de la musique lyrique. Il est d'ailleurs amusant de constater que Bruneau se sent toujours proche des musiciens incompris de leur vivant comme lui le fut également ... Chez Bizet, Bruneau applaudit aux sujets tabous qui, enfin, ont droit de citer à l'Opéra : la vie des petites gens (un soldat et une bohémienne dans *Carmen*) que l'on jugeait peu conforme à la noblesse de l'art lyrique. Dans cette audace, Bruneau entrevoit toutes les possibilités qui lui sont offertes, aujourd'hui, d'introduire plus d'humanité à l'Opéra :

¹ Alfred Bruneau, *La Musique Française*, Paris, Fasquelle, 1901, p. 34.

² *Ibid.*, p. 35.

Les temps n'étaient pas très éloignés où nos scènes devaient s'ouvrir à l'universalité des sujets, aux souffrances et aux amusements des petites gens, à l'intimité des humbles, à la modernité des sentiments et des êtres¹.

Une autre influence majeure est, évidemment, celle de Wagner. Bruneau a vécu sa jeunesse au rythme des reprises des opéras du maître allemand à Paris et a pu être séduit par ses œuvres gigantesques. De Wagner, il retient l'indépendance de l'art. Il est persuadé que la transgression des règles classiques de la composition (transgression décriée) apparaîtra à son tour comme un aspect très classique pour les générations futures de compositeurs. Bruneau a une vision d'avenir de la composition et n'hésitera donc pas, à l'égal de Wagner, à faire preuve d'audace, quitte à être moqué, dans la certitude qu'un jour on reconnaîtra la validité de ses audaces.

Même si Bruneau s'est souvent agacé qu'on le réduise à un Wagner français, force est de constater qu'il a subi largement son influence en matière théâtrale. D'ailleurs, c'est lui-même qui l'a écrit, notamment dans ces notes sur la *Walkyrie* écrites en 1893 et publiées en recueil dans *Musiques d'hier et de demain* publié chez Fasquelle en 1900. Dans ce texte, Bruneau revient sur ce qui fait la différence entre le drame lyrique et l'opéra :

Dans l'un, la musique s'unit étroitement à la poésie pour donner la vie, le mouvement, l'intérêt passionnel à une action humaine dont rien, depuis le lever du rideau jusqu'à l'événement final, ne doit retarder la mise en marche. Dans l'autre, le chant se fragmente en nombreux morceaux qui ne sont parfois que des hors-d'œuvre encombrants dont la forme traditionnelle immobilise les acteurs et les choristes, contrairement aux nécessités scéniques les plus élémentaires².

Voilà donc une règle de base inspirée de Wagner que Bruneau va réemployer. Il va débarrasser son œuvre lyrique de tout découpage en airs séparés au profit d'une mélodie continue qui permet au drame de se dérouler naturellement au lieu d'être haché, compartimenté. Nous verrons comment cela se traduit dans le *Rêve* et pourquoi Bruneau revient, un temps, sur cette théorie dans l'*Attaque du moulin* avant d'en adopter définitivement la pratique à partir de *Messidor*.

Puis, dans ce même texte, Bruneau poursuit toujours en opposant drame lyrique et opéra, réaffirmant le rôle de la musique en la matière :

¹ Alfred Bruneau, 1901., pp. 100-101.

² Alfred Bruneau, *Musique d'hier et de demain*, Paris, Fasquelle, 1900, p. 4.

Dans l'un, la symphonie commente les intimes pensées des personnages, fait connaître les raisons pour lesquelles ces personnages agissent, et, tout en dessinant leurs caractères, magiquement évoque la réalité des décors fabuleux que rêva notre fantaisie. Dans l'autre, avec une grande docilité, l'orchestre se soumet à l'esclavage du chant. Sa fonction, fonction tout à fait secondaire, consiste à accompagner les voix, à exécuter des ritournelles, à frapper quelques accords indicateurs pendant que se déclament les récitatifs, à musiquer plus ou moins harmonieusement les entrées et les sorties¹.

Ce passage est extrêmement important dans la compréhension de l'œuvre de Bruneau. En effet, s'il soutient que la musique doit commenter et accompagner le poème cela ne veut pas dire, pour autant, que la musique devient secondaire. Au contraire, Bruneau souhaite rendre toute sa place à la musique qui est de commenter les actions, les sentiments des personnages. La musique a un rôle d'extériorisation et, à ce titre, partage le devant de la scène avec le poème. Le drame lyrique est donc un art de la scène alors que l'opéra n'est, trop souvent, qu'un art de la fosse d'orchestre ! La primauté du théâtre nous paraît, aujourd'hui, assez évidente mais cela ne l'était pas encore ni au temps de Wagner ni à l'époque de Bruneau et Zola. Bruneau, d'ailleurs, conclue en ces termes ce texte méconnu qui apparaît comme un véritable manifeste du drame lyrique naturaliste :

Le théâtre étant un art de vie, de mouvement, d'expression et de vérité, le drame lyrique deviendra donc scénique au sens le plus exact et le plus large du mot, tandis que l'opéra restera musical au sens assez étroit et assez vague du terme².

La conséquence de ces théories sur le drame lyrique a pour corollaire l'utilisation d'une règle de composition directement issue de Wagner : le *leitmotiv*. Le motif conducteur, ou *leitmotiv*, est la conséquence d'une volonté du compositeur de poursuivre la révolution musicale initiée par Gluck et de rompre avec les règles classiques de l'opéra. Wagner conçoit ses opéras comme un tout qu'il ne veut pas découper artificiellement. Il emploie donc la mélodie continue au détriment du découpage en airs, duos, trios, ... Pour ne pas perturber le spectateur, Wagner assigne aux personnages, aux situations, aux sentiments, une phrase musicale qui revient d'un bout à l'autre de l'œuvre et se modifie au gré des événements. C'est la forme musicale la plus proche qui soit du texte poétique comme Wagner s'en explique :

Comme, au cours du drame, la plénitude cherchée d'une situation principale décisive n'était accessible que par un développement toujours présent au sentiment des impressions provoquées, il était nécessaire que l'expression musicale qui détermine immédiatement la sensation prît à ce développement une part décisive, jusqu'à la plénitude la plus haute ; et cela se fit tout à fait de soi-même au moyen d'une trame toujours caractéristique composée de thèmes principaux, qui s'étendit non pas sur une seule scène (comme

¹ Alfred Bruneau, 1900, pp. 4-5.

² *Ibid.*, p. 5.

C'est, comme le souligne Marcel Schneider¹, la fusion entre la musique et la poésie qui est mise en œuvre grâce au *leitmotiv*. Voilà à quoi se réfère donc Bruneau lorsqu'il décide d'utiliser cette technique dans le *Rêve*. Nous sommes donc maintenant en mesure d'étudier la partition de ce premier drame écrit en collaboration avec Zola et voir comment Bruneau met en valeur la force psychologique de cette œuvre.

Le *Rêve* débute d'emblée par un premier motif conducteur (page 2, mesures 1 et 2)².



⁴ *Ibid.* p. 181.

beaucoup plus religieuse que le roman. A ce titre, la mise en musique d'un texte par l'emploi des *leitmotive* en constitue une lecture à part entière.

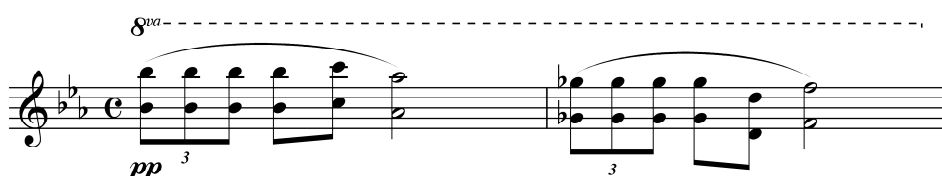
Dans ce prélude, un second motif conducteur suit immédiatement celui de la Devise.



C'est un *andante*, plus rapide que le premier thème mais aussi beaucoup moins brutal. Il caractérise la Résignation d'Angélique ; résignation à vivre son rêve, comme les saintes de la Légende Dorée.

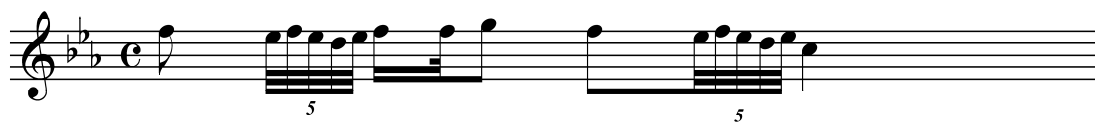
Etienne Destranges fait remarquer que cette phrase n'est pas, à proprement parler, un *leitmotive* puisque sa longueur (douze mesures ; page 2, mesure 12 à page 3, mesure 4) est inhabituelle. Les plus longs motifs wagnériens, ceux de *Siegfried* ou de *Parsifal*, n'ont que huit mesures¹. Résignation également à mourir puisque ce thème réapparaît alors qu'Angélique, qui vient de se marier avec Félicien, réalisant ainsi son rêve, se laisse mourir sous le porche de la cathédrale (page 209, mesures 11 et 12).

A l'ouverture du rideau, un motif nouveau se fait entendre. Il représente les Saintes de la Légende Dorée qui, tout au long du drame, vont revenir et « planer » sur le destin d'Angélique (page 4, mesures 1 et 2).



¹ Etienne Destranges, article paru dans le *Monde Artiste*, 19 juillet 1891.

Paradoxalement, ce thème est lourd et pesant et représente assez difficilement le côté céleste des saintes. A ce motif qui représente le surnaturel succède le thème d'Angélique (page 4, mesure 5) :



puis celui du Rêve d'Angélique (page 4, mesures 6 et 7), rêve encore inexprimé verbalement¹ :



C'est un thème beaucoup plus gai, plus animé, plus éthéré, que l'orchestre exécute alors qu'Angélique, silencieuse, est perdue dans ses pensées, au début du premier acte. Ce thème revient ensuite lorsque Angélique exprime à haute voix ce qui constitue ce rêve : « Je voudrais épouser un prince². » Là, le rêve est clairement exprimé. Angélique souhaite épouser un prince beau, riche et généreux, rêve qui semble bien peu réalisable pour une simple brodeuse. De ce rêve, elle ne voudrait pas se réveiller et mourir dans la plénitude du bonheur. Ce thème revient, ensuite, lorsque Félicien dit son amour à Angélique³. La jeune fille est apaisée car elle a la certitude que ce prince arrivera. Le thème du rêve s'apaise également, son rythme se ralentit. Enfin, quand Angélique, au jour de la Fête-Dieu, comprend que celui qu'elle aime n'est autre que le fils de Monseigneur, le thème du rêve réapparaît et s'accélère alors qu'Angélique comprend que son rêve se réalise : « Le voilà,

¹ Alfred Bruneau, 1891., p. 6.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 65.

mon rêve de bonheur ! Le fils de Monseigneur !¹ » Ce thème optimiste achève le troisième tableau. Pourtant, dès le début du tableau suivant, ce motif revient, plus torturé harmoniquement, lent et grave, avant que Jean d'Hauteœur, dans la salle du Chapitre, prononce cette sentence irrévocable : « Seigneur, j'ai dit : Jamais ! » Le thème du rêve est donc malmené et prend des accents sinistres alors même que le rêve d'Angélique est menacé par l'intransigeance de l'évêque. Le motif conducteur évolue donc au gré des événements. La phrase mélodique initiale se modifie selon la tonalité du passage et permet de suggérer à l'auditeur ce qu'il doit penser de ce qu'il voit et de ce qu'il entend du texte. Ce thème gai repris de manière grave et lente lui suggère qu'il va assister à un drame. La musique a donc un effet d'annonce que nous connaissons bien, de nos jours, au cinéma où les codes musicaux sont établis et reçus naturellement par le spectateur.

Toujours dans le premier tableau, alors qu'Hubert et Hubertine dialoguent, le thème du Rêve se poursuit à l'orchestre et s'achève par le motif du Désir (page 6, mesures 7, 8 et 9) qui montre ici non pas une Angélique résignée mais actrice de son propre destin :



Ce thème reviendra sur ces paroles « Je voudrais être reine ² ... » qui débute l'expression du rêve de la jeune fille. Mais, pour un temps, Angélique revient à la réalité, celle du travail. Le labeur est également exprimé par un motif qui est joué à l'orchestre lorsque Hubert rappelle à Angélique qu'elle a un travail à achever (page 12, mesure 1) :



Le thème du Travail n'est pas réservé au travail de la broderie mais représente toute forme de labeur. Ainsi, ce thème réapparaît au second tableau lorsque Angélique lave le linge dans le Clos-Marie.

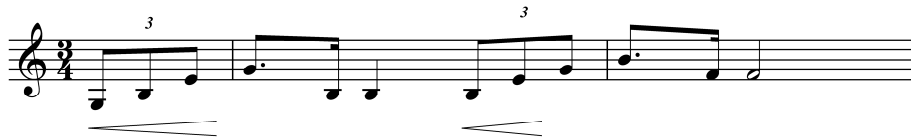
¹ Alfred Bruneau, 1891., pp. 103-104.

² *Ibid.*, p. 36.

L'entrée de l'évêque dans la boutique des brodeurs est soulignée par un thème lent, large et quelque peu sinistre. C'est le thème de l'Evêque, qui le représente dans toute sa solennité :



Ce thème s'achève par un thème secondaire qui lui est toujours rattaché, c'est celui du Souvenir, le souvenir de la femme aimée :



Ce motif secondaire est constamment rattaché à celui de l'Evêque et évoque la drame de Jean d'Hauteœur qui n'est jamais libéré de la mort de sa femme. Ces deux *leitmotive* reviendront donc régulièrement dans le drame, quand l'évêque est en scène et notamment à l'évocation de sa souffrance, dans l'oratoire de l'évêché.

Le dernier motif que l'on peut entendre dans ce premier tableau est celui du Miracle chanté par Jean d'Hauteœur, le pouvoir thaumaturge de Jean Cinq d'Hauteœur, ancêtre de l'évêque.



C'est un thème qui possède une courbe ascendante et désigne le lien qui unit le monde réel au monde surnaturel.

Le deuxième tableau, s'il ne comporte aucun nouveau thème proprement dit, accueille une chanson populaire, en matière de ronde. Cette chanson, *Au jardin de mon père*, recueillie en Lorraine par Jules Tiersot, est gaie et enjouée et tranche, en cela, avec le tableau précédent. Alfred Ernst remarque que cette chanson n'est pas sans rappeler la

célèbre *Chanson des métamorphoses* (version du Morvan) dans son rythme et son mouvement mélodique¹. Nous désignerons cette mélodie par le thème du Ruisseau :



Le troisième tableau accueille la Fête-Dieu. Cette célébration religieuse est annoncée par un thème constitué de trois mesures (page 72, mesures 1 à 3) qui font résonner une série d'accords parfaits majeurs :



Ces accords clairs annoncent le triomphe de la religion qui accompagne l'amour d'Angélique pour Félicien. Ce motif de la Fête-Dieu est donc immédiatement suivi par le motif de l'Amour, beaucoup plus alerte (*allegretto*) :



Ce thème est repris à divers moments dans ce tableau, accompagné en contrepoint par un retour du thème des Saintes. L'amour est donc inséparable de la religion, la religion étant omniprésente dans l'ensemble de l'œuvre. Mais, cet amour, s'il est placé sous la protection des saintes et de la religion, ne manque pas d'inquiéter les parents d'Angélique qui, eux-mêmes, ont souffert à cause de leur amour. S'ils désirent le bonheur de leur fille adoptive, il n'en sont pas moins inquiets. Leurs idées noires sont représentées par un thème, celui de

¹ Alfred Ernst, article paru dans *Le Siècle*, 24 juin 1891.

l'Inquiétude (page 82, mesures 7 et 8), très grave et qui annonce déjà la fin tragique de la pièce :



Dans le *Rêve*, les thèmes du bonheur (l'Amour, le Rêve, Angélique) sont indissociables des thèmes du malheur (le Souvenir, l'Inquiétude). Il faut ajouter à ces motifs négatifs celui du Refus exprimé par l'évêque contre le mariage de son fils :



Ce thème est une succession d'accords brefs et rudes (page 106, mesure 11), joués dans un registre aiguë puis repris dans un registre plus grave, avant que l'évêque ne prononce ces mots « Seigneur, j'ai dit jamais ! ». Ce refus confirme l'inquiétude qui étreignait le couple des brodeurs. Leur inquiétude réapparaît et introduit un nouveau thème : la Douleur des deux jeunes gens. Cet *Andante* très expressif est mélancolique et reviendra très régulièrement jusqu'à la fin de l'œuvre. Désormais, le drame est noué et les thèmes négatifs ont pris le pas sur les thèmes gais. Monseigneur d'Haute cœur, face à ce drame qu'il provoque, exprime son amour filial par un thème de l'Amour paternel (page 120, mesures 1 à 3) qui tente d'expliquer son refus. L'évêque apparaît ici dans toute la splendeur et l'autorité que sa fonction lui confère. Son rôle de père est indissociable de sa position d'évêque.

A ce point du drame, tous les thèmes sont donc exposés. Ils vont maintenant réapparaître en fonction de l'évolution de l'action. Lorsque Angélique dort, revient le thème du Rêve puis celui de l'Amour, lorsque Félicien et Angélique projettent de partir ensemble, contre la volonté de leurs parents. Pourtant les voix des Saintes se font de nouveau entendre et empêchent Angélique de partir. La scène de l'extrême-onction reprend ce thème ainsi que celui du Désir, qui permet à Angélique de revenir à la vie. Le dernier tableau fait entendre, une dernière fois, le thème de la Résignation qui entraîne Angélique dans la mort, satisfaite de son sort. Le drame s'achève alors que l'évêque dit ces quelques mots à la jeune fille morte : « Endormez-vous en Dieu ! » Et c'est le thème des Saintes qui conclue musicalement le drame.

Dans cette étude thématique du *Rêve*, nous revivons tout le travail que Bruneau a fait sur le roman et le livret. Il propose ainsi une lecture toute personnelle. C'est la religion qui est omniprésente et accompagne chaque moment fort de l'action. Les thèmes religieux sont d'ailleurs renforcés par des morceaux de musique purement religieuse : l'*Ave verum* à la fin du premier acte¹, le cantique *Les anges dans nos campagnes* lors de la procession de la Fête-Dieu² ainsi que le *Pange Lingua*, enfin les prières de l'évêque³ au chevet d'Angélique, véritables litanies mortuaires qui s'achèvent par un *Laudate, pueri, Dominum*⁴ qui célèbre la réalisation du miracle de la résurrection d'Angélique. C'est donc un drame tout enveloppé de religion que compose Alfred Bruneau. En mettant l'accent sur le surnaturel religieux, le compositeur propose sa propre lecture du roman. D'un drame psychologique, nous passons à un drame mystique qui permet, peut-être, d'expliquer le destin étrange d'Angélique et son caractère fantasque. Angélique n'est plus considérée comme une simple jeune fille mais comme une véritable Sainte, qui doit souffrir dans un commun destin avec les Saintes de la Légende Dorée de Jacques de Voragine.

Enfin, cette étude thématique qui met en valeur le procédé des *leitmotive* ne doit pas cacher les nombreux chants développés comme l'*Allegretto* chanté par Angélique lors de la procession⁵ ou la supplique de Jean d'Hauteceur dans le dernier tableau⁶. Et, si Bruneau a délibérément abandonné les chœurs et les ensembles, on n'en retrouve pas moins leur trace comme le chœur en coulisse lors de la procession⁷ et le magnifique ensemble vocal, le seul de l'œuvre, dans le sixième tableau, qui célèbre la résurrection d'Angélique et fait communier les voix dans une même ferveur religieuse⁸. Il faut, pour conclure, remarquer que la forme des *leitmotive* de Bruneau est, souvent, très torturée par des sauts de septième, d'octave et de neuvième qui ont souvent exacerbé les critiques de l'époque. De même, les tonalités souvent incertaines ou les résolutions irrégulières ont fait de cette musique l'avant-garde de la musique du XX^e siècle. Le passage le plus caractéristique étant l'emploi de la bitonalité (deux tonalités employées simultanément) qui dépeint l'anxiété et le bouleversement de l'évêque⁹.

¹ Alfred Bruneau, 1891., pp. 68-71.

² *Ibid.*, p. 93-94. Remarquons que ce cantique est plutôt réservé à la célébration de Noël qu'à celle de la Fête-Dieu !

³ *Ibid.*, pp. 187-190.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ *Ibid.*, pp. 96-99.

⁶ *Ibid.*, pp. 190-192.

⁷ *Ibid.*, pp. 93-98.

⁸ *Ibid.*, pp. 195-202.

⁹ Georges Favre, *Musique et naturalisme : Alfred Bruneau et Emile Zola*, Paris, La Pensée Universelle, 1982, pp. 122-123.

3) L'Attaque du moulin : une partition de transition

L'idée commune admet qu'avec cette nouvelle partition Bruneau ait abandonné la forme moderne adoptée dans le *Rêve*. Les critiques de l'époque s'en font abondamment l'écho et ont contribué à perpétuer cette idée. Au contraire, d'autres critiques plus clairvoyants vont montrer que Bruneau n'est pas de ceux qui se compromettent à revenir sur leurs conceptions artistiques. Etienne Destranges, dans son étude analytique de l'œuvre, prend donc en ces termes la défense d'Alfred Bruneau :

La partition du *Rêve* avait révélé, en M. Alfred Bruneau, un musicien éminemment original sur lequel on pouvait, à bon droit, fonder les plus grandes espérances. Sa nouvelle œuvre, attendue avec impatience, a apporté à quelques-uns de ses amis comme une désillusion. D'aucuns ont été jusqu'à l'accuser d'avoir fait machine arrière, d'être passé à l'ennemi avec armes et bagages. Ceux-là connaissent bien mal Bruneau et son caractère. Il n'est pas de ceux qui trahissent ; son passé est là pour répondre de lui. Alors qu'il avait besoin de se faire connaître a-t-il jamais cherché à flatter le public ? A-t-il jamais, par ces compromissions auxquelles peu d'artistes échappent, essayé de se pousser hors du rang ? Non, il se recueillait, travaillait ferme et donnait ces partitions qui firent pousser tant de hurlements au clan réactionnaire : *Kérim*, le *Rêve*, *Penthésilée*¹.

L'étude de la partition de *L'Attaque du moulin* va donc nous permettre de comprendre comment évoluent ses conceptions modernes de la composition et que cette œuvre est une véritable transition entre la partition du *Rêve*, premier réel coup d'essai sur une scène lyrique, et celle de *Messidor*, œuvre d'un artiste accompli qui a achevé le temps des apprentissages.

La convention classique de *L'Attaque du moulin* n'a pas échappé aux auditeurs contemporains. En effet, malgré l'emploi de la mélodie continue et l'absence du parlé, Bruneau a choisi de réemployer les airs convenus : duos (au cours des fiançailles² ou lorsque Dominique est retenu prisonnier³), quatuors (par exemple, pour célébrer les fiançailles des jeunes gens⁴). Il revient également aux monologues dont le plus célèbre est celui des *Adieux à la Forêt* chanté par Dominique. L'emploi de chœurs est une autre convention abandonnée dans le *Rêve* que Bruneau replace dans sa nouvelle partition : chœur des jeunes gens au premier acte ou chœur des soldats ennemis lors des fiançailles de la sentinelle. Ces airs imposés, souvent jugés classiques et peu novateurs, ont perturbé les critiques qui voyaient en Bruneau un dangereux moderniste. Cela a vraisemblablement fait

¹ Etienne Destranges, article paru dans l'*Ouest-Artiste*, février 1894.

² Alfred Bruneau, *L'Attaque du moulin*, partition chant et piano, Paris, Choudens, p. 33.

³ *Ibid.*, pp. 149-150

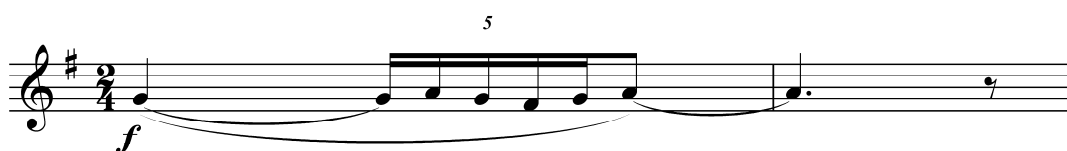
⁴ *Ibid.*, pp. 64-75.

écran à tout ce que la partition contient de moderne et qui en fait une œuvre tout aussi novatrice que celle du *Rêve*.

Le prélude du premier acte est introduit par un thème très expressif, chanté par les hautbois et les cordes. Cette mélodie se veut l'illustration d'une phrase de Zola, mise en frontispice de l'œuvre : « Jamais une paix plus large n'était descendue sur un coin plus heureux de nature. » C'est la sérénité qui caractérise cette mélodie douce et sereine. Ce premier *leitmotiv* représente donc la Terre de France¹, la campagne calme et heureuse :



Passé ce moment serein et mélancolique, un mouvement plus animé introduit le moment des fiançailles. Le thème des Fiançailles se fait entendre dès le début du premier acte².



C'est un thème vif et alerte qui représente tout ce qu'il y a de festif dans un tel événement. Ce thème est immédiatement associé à celui de la Joie, introduit par les flûtes, les hautbois, les clarinettes et la harpe.



¹ Alfred Bruneau, 1893, p. 1. Les noms des *leitmotivs* sont tous empruntés à l'analyse d'Etienne Destranges.

² *Ibid.*, p. 4.

Alors que Merlier raconte comment il a connu Dominique et ce qu'il pensait de lui

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 15.

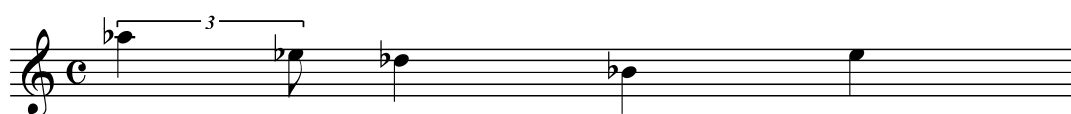


C'est un thème court mais qui va se répéter sans cesse (à l'égal d'un thème perpétuel) comme l'ouvrier au travail qui, continuellement, fait les mêmes gestes avec toujours autant de volonté et de puissance. Enfin, c'est le thème du Moulin qui fait son entrée¹.



Ce thème est introduit par un dessin de l'orchestre qui représente le tic-tac du moulin. C'est une des innovations de la partition que de donner à l'orchestre la possibilité d'imiter des bruits (bruit du moulin puis, plus loin, bruits de la guerre et des combats) plutôt que de laisser ces bruits à des éléments du décor ou des accessoires. Le thème du Moulin est, finalement, assez massif. Il dénote toute la respectabilité que Merlier met dans son outil de travail. Le moulin est traité à l'égal d'un ancêtre de la famille que l'on considère avec respect pour toute la sagesse qu'il a accumulée avec les ans.

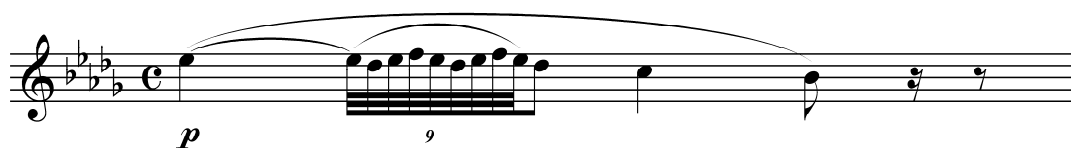
Le thème le plus important de la partition, et aussi le plus symbolique, est joué par le hautbois alors que Marcelline pleure ses enfants perdus à la guerre. Ce thème plaintif va revenir tout au long de l'œuvre et représente les Victimes de la guerre.



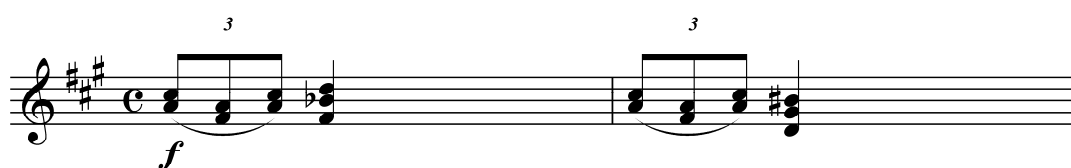
C'est un thème central puisqu'il symbolise le message que les auteurs ont voulu transmettre : un plaidoyer contre toute forme de guerre et de violence. Pour se donner des arguments, rien ne vaut alors que de faire ressentir tout ce que la guerre a d'horrible, à commencer par la perte des êtres chers.

¹ Alfred Bruneau, 1893, p. 16.

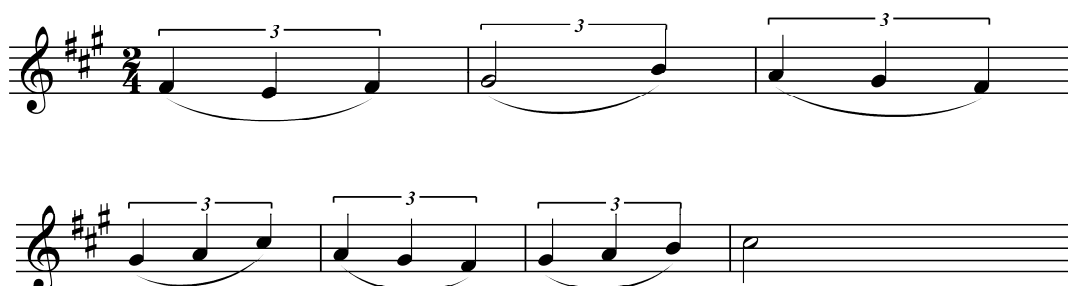
Alors que les invités arrivent et que Merlier annonce l'agréable nouvelle, l'orchestre entonne le thème de la Coutume qui place les fiançailles sous le patronage des « usages du pays¹ ».



Le motif de Dominique est toujours lié à celui du Travail et de l'Ardeur alors que celui de Françoise est associé au thème de la Joie. Etienne Destranges rappelle, à juste titre, que cette cérémonie des fiançailles avait déjà été donnée dans un opéra récent : le *Roi d'Ys* d'Edouard Lalo (1888). Mais ici, la scène est beaucoup plus développée et l'entremêlement des thèmes en fait une page tout à fait originale. Les fiançailles sont donc prononcées dans l'allégresse générale lorsqu'un roulement de tambour se fait entendre et rompt brutalement avec le foisonnement des mélodies précédentes. C'est l'annonce de la guerre. Marcelline entonne alors son « Air de la guerre » alors que revient le thème des Victimes, qui préfigure les événements à venir. L'Air de la guerre de Marcelline est accompagné par deux nouveaux thèmes : celui de la Destruction², bref et violent,



et celui de la Guerre³, sinistre et noir, qui illustrent tous deux ces vers : « Tous les travaux anéantis ; / La mort du pauvre monde et le deuil du village ».



Le premier acte s'achève donc sur ces paroles pessimistes alors que se font entendre les *leitmotive* des Victimes et de la Destruction.

¹ Alfred Bruneau, 1893, p. 29.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 84.

Le deuxième acte fait pénétrer l'auditeur dans les combats violents qui font rage autour du moulin. Le thème de la Guerre est immédiatement entonné par les instruments les plus graves de l'orchestre (trombones, tubas, violoncelles, contrebasses). Comme en écho, répond le thème du Moulin, plus agité et tourmenté, qui fait de ce dernier la première victime de la guerre. Puis, c'est un fifre accompagné du tambour qui rompt avec les thèmes violents et sombres. Cette marche jouée par ces instruments guerriers semble prendre une valeur ironique. En effet, le fifre est le symbole des armées napoléoniennes, celles de Napoléon Ier. Ici, c'est Napoléon III qui mène la guerre avec beaucoup moins de succès et de panache que son illustre prédécesseur. La marche napoléonienne, jouée ici, est donc une réminiscence de la grandeur passée de l'Empire que Napoléon le Petit n'a jamais su recréer. Enfin, avant que le rideau ne s'ouvre ce sont les thèmes de l'Ardeur et de la Destruction qui apparaissent : volonté de se battre mais au prix de beaucoup de souffrances.

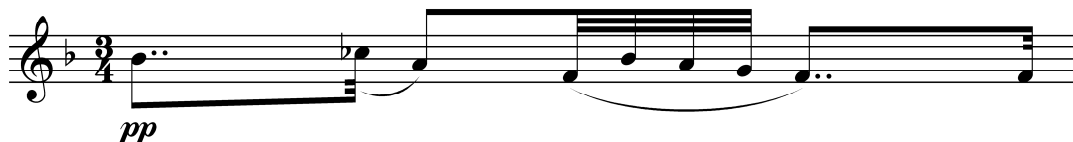
L'action du second acte se déroule à l'intérieur du moulin. Le capitaine français dirige les combats. Son unique souci est de tenir le plus longtemps possible, sans s'inquiéter du moulin et de ses habitants. Ce cynisme est caractérisé par un motif du Capitaine français¹, très désinvolte, qui a pour unique but d'obéir aux ordres ineptes de ses supérieurs sans se préoccuper de la souffrance humaine à laquelle il est confronté.



Ici, la charge polémique est violente contre l'armée française tant dans le livret que dans son illustration musicale. Même si les auteurs souhaitent donner à cet opéra une portée intemporelle, ils ne peuvent cacher ce que Zola met en lumière dans la *Débâcle* : l'incompétence des généraux de l'armée française. Le thème du Moulin revient constamment dans ce désastre pour mieux marquer la souffrance commune aux choses et aux êtres. Puis, le compositeur introduit un nouveau thème qui sera capital dans la suite du drame : le thème du Couteau².

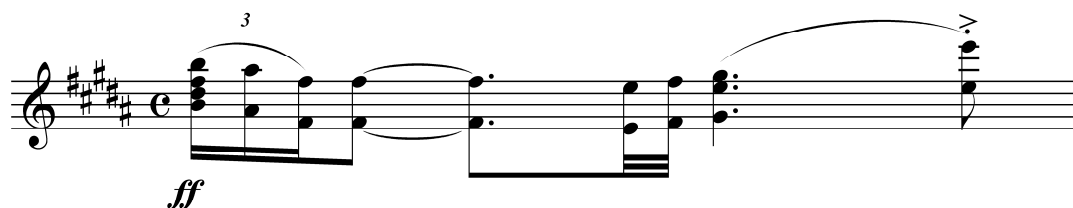
¹ Alfred Bruneau, 1893, p.104.

² *Ibid.*, p. 111.



En effet, Françoise tient un couteau qu'elle avait saisi afin de se défendre contre les ennemis. Pour représenter cet élément nouveau, un thème bref, tourmenté et tranchant est introduit.

Le constat est pourtant terrible : le moulin est endommagé, Merlier est blessé et nous sommes au jour de la Saint-Louis, jour fixé pour le mariage de Françoise et Dominique. Les thèmes de la Coutume et des Fiançailles reviennent aux clarinettes puis aux altos à l'évocation de cette cérémonie heureuse qui n'aura pas lieu au jour dit. C'est sur cette évocation nostalgique que se fait l'entrée du capitaine ennemi. Son entrée est marquée par un thème farouche et déterminé qui tranche avec le thème du capitaine français.



Il y a là une véritable confrontation de deux types d'engagement militaire, voire de deux stéréotypes d'identité nationale : le français désinvolte et gaulois contre le prussien rigide et froid. Ce thème montre un officier sans concession qui refuse de fermer les yeux sur l'engagement de Dominique dans les combats. Il enferme donc le jeune homme promis au peloton d'exécution. Dominique, refusant de donner son concours aux ennemis, est promis à une mort certaine. C'est alors qu'il entonne le célèbre chant des *Adieux à la Forêt* écrit dans un ton de fa dièse mineur, triste et mélancolique, dont nous avons déjà évoqué tout ce qu'il a en commun avec le *lied* schubertien. Le thème de Dominique vient ponctuer cette lamentation, plus lent et plus tragique qu'à l'habitude. Mais, immédiatement après, se fait entendre le thème vif et décidé de Françoise. C'est elle qui prend les initiatives et qui apporte la liberté à Dominique. Après un duo entre les amoureux, une voix du dehors les rappelle à l'urgence de la situation. Françoise montre alors le couteau qu'elle a apporté et qu'elle donne à son fiancé afin de neutraliser la sentinelle postée au-dehors. Le thème du Couteau reparaît alors dans toute sa froideur tragique, portant en lui, déjà, la mort de la jeune sentinelle et le drame ultime qui va déchirer les habitants du moulin. L'acte s'achève

sur la chanson de la sentinelle, morceau jugé très conventionnel par nombre de critiques mais dont la beauté harmonique excuse de beaucoup la formalité classique.

Le prélude du troisième acte débute comme celui du premier, avec le thème de la Terre de France chanté par le hautbois. Mais ce n'est plus la fête qui succède à ce chant nostalgique mais bien l'occupation ennemie. Les sentinelles montent la garde autour du moulin, se renvoyant des appels qui viennent, régulièrement, trancher le thème qui évoque le sol natal de la patrie : « Les soldats se renvoient l'appel et toujours le thème du vieux sol français, souillé par l'ennemi, pleure au hautbois », comme l'analyse si bien Etienne Destranges¹. La jeune sentinelle reprend son chant qui le rattache à son pays natal. En ce sens, le thème de la Terre de France pourrait très bien s'appliquer à ce jeune soldat ennemi qui regrette d'être si loin de ceux qu'il aime : le *leitmotiv* de la Terre de France est, peu à peu, devenu celui de la Terre natale, à l'exclusion de toute appartenance nationale. L'arrivée de Marcelline, qui prend pitié de la fragilité de ce soldat, donne développement à une pitié universelle soulignée par le thème des Victimes de la guerre, de toutes les guerres et de tous les pays. Ici, la valeur universelle de l'œuvre est portée à son paroxysme par la musique et la notion de drame lyrique naturaliste prend tout son sens. A partir d'une situation dramatique particulière et locale, il s'agit de donner un sens plus général et universel, valable de toute éternité.

Après cet arrêt provisoire de l'action au profit des idées, le drame reprend. Dominique parvient à s'enfuir non sans avoir, auparavant, poignardé la sentinelle alors que les thèmes de Dominique et du Couteau sont liés à jamais. Le thème de la Sentinelle apparaît alors, succession d'accords, lents et funèbres².



Une fois le corps découvert et la fuite de Dominique constatée, le capitaine ennemi montre sa toute puissance en condamnant Merlier à être fusillé si Dominique n'est pas livré. C'est ici un combat entre les différentes parties qui se met en place alors que les thèmes du Couteau, du Capitaine ennemi, de Françoise et de Dominique se répondent mutuellement. Et c'est sur les épaules de Françoise que repose le drame : sauver son père en livrant Dominique ou protéger son fiancé en laissant son père mourir aux mains des

¹ Etienne Destranges, *op. cit.*

² Alfred Bruneau, 1893, p. 172.

ennemis. Le troisième acte s'achève donc sur ce choix cornélien et sur un choral très conventionnel chanté par un chœur d'hommes pour les funérailles du jeune soldat. Conventionnel par son emploi mais flamboyant par sa richesse harmonique, ce choral, de construction harmonique par définition (construit par accords successifs) tranche avec l'écriture en contrepoint (mélodie continue) de l'ensemble de l'œuvre et suspend le drame dans un entre-deux tragique. Le jeune soldat ennemi est enterré au son du thème des Victimes et de la Terre de France qui concluent cet acte : la Terre de France devient la terre du soldat ennemi à jamais couché en son sein. Cette terre étrangère devient sa terre pour son dernier sommeil.

Le prélude du dernier acte est un unique dialogue entre les thèmes de Françoise et du Capitaine ennemi joués sur le thème fondateur du Moulin et avec un rappel nostalgique des mélodies liées aux fiançailles du premier acte. Le quatrième acte est donc placé sous le sceau du combat entre deux caractères forts avec pour conséquence l'avenir du moulin et celui du mariage avec Dominique. Puis, les clairons se font entendre au loin, annonçant le retour des français et l'issue prochaine du drame. Dominique fait alors sa réapparition. Françoise ne sait quel parti adopter : le retenir pour le livrer au peloton d'exécution ou le renvoyer et condamner irrémédiablement son père. Cette scène tragique est faite de contrastes entre un *lento* de Marcelline qui pleure sur les enfants morts au combat et un *agitato* de Françoise qui trahit ce que l'on pourrait qualifier de « tempête sous un crâne ». En fond, c'est le thème des Victimes de la guerre qui domine et qui annonce que, quel que soit le choix d'Angélique, la mort fera inévitablement son entrée dans le moulin. C'est alors que le père Merlier annonce à Marcelline qu'il désire se sacrifier afin de permettre le mariage de Françoise et Dominique. C'est ici que se fait entendre le dernier motif de l'œuvre¹ : le Sacrifice, noble et grave, déjà résigné et empli de la mort de celui qui se donne pour que la jeunesse puisse s'épanouir : « Je suis vieux, moi / Je puis m'en aller ».



C'est dans le prolongement de ce sacrifice que se fait entendre le quatuor qui unit, une dernière fois, les membres du moulin en un dernier *credo* pour la paix et la joie. *Credo* factice puisque les jeunes gens ne connaissent pas le sacrifice de Merlier et que Marcelline est contrainte de mentir et de cacher le drame aux jeunes gens. Les fiancés voient l'avenir

¹ Alfred Bruneau, 1893, p. 232.

avec beaucoup plus de sérénité alors que le thème de l'Ardeur, un temps abandonné, revient avec les mélodies des fiançailles et que le thème du Sacrifice lui répond en un contraste saisissant qui dit toute l'ampleur et la beauté du drame.

Merlier reste enfin seul quelques instants avec sa fille. Il lui rappelle les bons moments du passé sur une mélodie gaie et claire accompagnée par les notes flûtées des instruments aigus et cristallins de l'orchestre. Le thème du Sacrifice reparaît continuellement, permettant à l'auditeur de ne pas être dupe de l'optimisme apparent qui règne au moulin. Mais, déjà, les français arrivent. Les combats reprennent alors que Merlier dit adieu à son moulin, écho lointain des adieux de Dominique à la forêt et au monde. Le thème du Moulin est joué une dernière fois, grave et tourmenté. Sa ligne mélodique altérée suggère les balles qui viennent peu à peu le détruire et l'achever. Le moulin se meurt alors que Merlier est fusillé par les ennemis en déroute. Les français pénètrent dans le moulin au cri de « Victoire », accompagné par le retour du thème du Capitaine français alors que Marcelline, sur le corps du père Merlier, chante ses dernières notes tristes et mélancoliques, dans lesquelles aucune volonté de revanche ou de vengeance ne se fait entendre. Il ne faut pas rajouter de la guerre à la guerre pour, au contraire, mettre fin à l'engrenage infernal qui mène le monde depuis la nuit des temps.

La partition de l'*Attaque du moulin* est donc un compromis entre l'emploi des *leitmotive*, nombreux et caractéristiques, et des airs conventionnels de l'opéra classique. C'est donc une œuvre de transition, dans laquelle Bruneau semble expérimenter la forme musicale qui convient le mieux au drame lyrique naturaliste. L'emploi des motifs conducteurs permet de décrire ce qui se passe dans l'âme des personnages, ce qui les pousse à agir, ce qu'ils pensent pendant qu'ils agissent. Au contraire, les airs imposés permettent un développement lyrique plus vif et sont l'occasion d'offrir des moments de musique intenses. Mais Bruneau ne peut oublier que la musique doit être au service du livret et ne doit pas être une fin en soi. C'est pourquoi, avec *Messidor*, sa prochaine œuvre, il va définitivement adopter l'emploi exclusif des *leitmotive*.

Œuvre de transition, également, dans la technique même des motifs conducteurs. Nous avons constaté que, dans le *Rêve*, les *leitmotive* étaient longs et tiraient souvent vers la véritable mélodie. Avec l'*Attaque du moulin*, Bruneau perfectionne sa technique et crée des thèmes beaucoup plus courts et davantage à l'image des *leitmotive* wagnériens (une ou deux mesures, seuls les thèmes de la Joie et de la Guerre, les plus longs, comptent six

mesures). Cette brièveté permet alors de donner plus d'ampleur à leur transformation et offre au public l'occasion de les identifier plus facilement.

Enfin, c'est une œuvre de transition dans la composition même, beaucoup moins tourmentée, plus homogène et délaissant au maximum les dissonances et les tonalités non-identifiables. Déjà, Bruneau n'est plus l'élève fougueux qui apprend la composition d'un drame lyrique avec le *Rêve* mais le maître qui crée sa propre école. La voix est maintenant ouverte à *Messidor* et à la forme moderne et nouvelle du drame lyrique naturaliste. Destranges peut, à juste titre, achever son étude de l'*Attaque du moulin* par cette phrase prophétique :

[L'*Attaque du moulin*] prouve qu'Alfred Bruneau est définitivement un de ceux avec lesquels il faut compter. Elle révèle en lui un musicien dramatique de premier ordre, un tempérament hardi et très personnel, comme il ne s'en était pas produit en France depuis Bizet. A une époque où la médiocrité honnête domine partout, un artiste comme Bruneau peut prétendre à beaucoup. J'attends avec confiance sa nouvelle œuvre¹.

III] La création à l'Opéra-Comique

La genèse des drames lyriques, nous le constatons, se déroule sur un temps assez long (deux ou trois ans) et se constitue de nombreuses étapes. Après l'écriture du livret et de la musique, les auteurs sont confrontés aux problèmes nombreux qui se rencontrent afin de créer leur pièce. Il faut en effet, après avoir trouvé un éditeur, se mettre en quête d'un théâtre qui veuille bien monter l'ouvrage, réunir les artistes, commencer les répétitions avec l'orchestre, les chanteurs et, éventuellement, les chœurs, concevoir les décors et les costumes et mettre au point la mise en scène. Toutes ces étapes sont aussi importantes que l'écriture même de l'œuvre, car il ne suffit pas d'être en présence d'un chef-d'œuvre pour qu'il apparaisse comme tel aux yeux du public si l'une ou l'autre des étapes précitées est négligée.

Nous allons donc suivre la création du *Rêve* et de l'*Attaque du moulin* dans toutes ces étapes décisives, qui font ou non la réussite d'une œuvre, et faire revivre un monde tout à fait particulier, le monde du chant lyrique, dans lequel Emile Zola n'a aucun repère et avec lequel Alfred Bruneau, encore jeune compositeur, fait ses apprentissages.

1) Le choix d'un théâtre

Alors qu'Alfred Bruneau écrit sa partition, son premier souci est de trouver un éditeur qui va graver le matériel d'orchestre nécessaire à sa création. Alfred Bruneau a

¹ Etienne Destranges, *op. cit.*

travaillé chez l'un d'eux. En effet, alors même qu'il compose *Kérim* et qu'il a charge de famille, le compositeur occupe la fonction de correcteur chez Georges Hartmann. Bruneau nous livre ses souvenirs de cette époque et, notamment, de cet éditeur de tous les nouveaux musiciens (Massenet, Franck, Lalo, Paladilhe), dans ses *Souvenirs de jeunesse*. C'est également Hartmann qui fonde le Concert National, devenu le Concert du Châtelet, à la tête duquel il place un jeune musicien du nom d'Edouard Colonne. Les éditions Hartmann sont donc le lieu des rencontres avec le tout Paris de la musique moderne et audacieuse. Massenet y règne en maître, possédant même un cabinet de travail. L'ambiance y est festive et contraste avec l'atmosphère de l'autre grande maison d'édition parisienne : les éditions Choudens.

Cet éditeur, dirigé par les frères Paul et Antony de Choudens, est celui des plus grandes pièces lyriques françaises. Au temps de leur père, des partitions comme *Faust*, *Carmen*, *l'Arlésienne* ou les *Troyens* ont donné leurs lettres de noblesse à cette respectable maison. Et, comme le constate Bruneau, l'ambiance générale tranche considérablement avec le tumulte de chez Hartmann :

Ce magasin, asile silencieux des labeurs obstinés, ne ressemblait guère à l'entresol d'Hartmann, refuge tumultueux des cohues hétéroclites. Ce n'était pas un lieu de vaine rencontre ni de babillage stérile. Il n'offrait aucun motif d'ébahissement à l'observateur attentif. On ne s'y attardait jamais, mais on aimait à y goûter la bonhomie exquise du « patron »¹.

Pourquoi, alors que Bruneau est introduit chez Hartmann, fait-il éditer le *Rêve* chez Choudens ? Aucun élément précis ne peut y répondre. Pourtant, on peut imaginer que Bruneau, qui n'a jamais vécu « à la bohème » ne désire pas évoluer dans un milieu où toute la jeunesse artistique vient se battre et trouver sa place sur les grandes scènes lyriques parisiennes. Bruneau est un jeune homme sage, père de famille, dont le tempérament convient mieux au calme et au sérieux des Choudens. De plus, Hartmann étant l'éditeur de Massenet, il s'était refusé à donner la *Faute de l'abbé Mouret* à Bruneau par ces quelques mots : « L'Abbé Mouret ! s'écria-t-il, Massenet le garde, cela va de soi². » Devant un refus si brusquement exprimé, on peut imaginer que Bruneau n'avait pas envie de traiter avec lui. Enfin, il ne faut pas oublier que le père d'Alfred Bruneau créa lui-même sa propre maison d'édition qui accueillit Franck, Chausson et d'Indy. Cette nouvelle aventure à laquelle le fils ne prit pas part finit dans le désastre le plus complet, faute d'argent, et les dettes s'accumulèrent pour de nombreuses années, grevant le budget du jeune ménage. Les

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 22.

² *Ibid.*, p. 16.

initiatives éditoriales ne sont donc pas du goût de Bruneau, qui préfère s'en remettre à une maison d'édition solide et sérieuse.

Il trouve donc chez Choudens un accueil favorable et se lie d'amitié avec Paul de Choudens (Antony mourra assez vite, avant que Bruneau ait pu s'en faire un véritable ami) qui éditera toutes ses œuvres à venir. Et, si les relations entre Bruneau et son éditeur sont parfois houleuses (l'intérêt de l'artiste diverge parfois de celui de l'éditeur, avant tout homme d'argent), le compositeur lui restera toujours très fidèle et c'est en ces termes qu'il évoque Paul de Choudens, au jour de son enterrement, en tant que membre de la Commission de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (S.A.C.D.) :

Il nous aimait trop pour que le plaisir d'éditer nos œuvres, de les répandre à travers le monde, d'aider à leur prospérité, pût lui suffire. Il désira se rapprocher de nous davantage encore, en travaillant à nos côtés, sous notre lampe, en mêlant étroitement sa pensée à nos harmonies et à nos mélodies, en nous donnant sa collaboration de chaque heure, de chaque instant. Oui, Choudens nous aimait profondément. Il était heureux de se trouver au milieu de nous, d'entrer dans notre intimité, de seconder nos efforts, de partager nos espérances, et il nous montra sans cesse, avec une délicatesse charmante, la grande beauté de son cœur¹.

Muni de son éditeur, Bruneau peut se mettre en quête d'un théâtre qui veuille bien accueillir le *Rêve*. Auparavant, il avait fait jouer sa première œuvre lyrique, *Kérim*, au théâtre du Château d'Eau, dirigé par les frères Milliaud, qui inauguraient une saison lyrique. *Kérim* est créé le 9 mai 1887 et ne dépasse pas les trois représentations. Henri Lavedan, auteur du poème, toucha une vingtaine de francs en droits d'auteur et envoya ce mot spirituel à Bruneau : « Décidément, il n'y a que le théâtre qui rapporte un peu d'argent² ! »

Le désastre, au-delà de la maladresse de l'œuvre, vient de la négligence avec laquelle fut montée la pièce : interprètes choisis sans discernement, orchestre improbable et mal payé. Enfin, l'incendie meurtrier de l'Opéra-Comique, au soir de la première de *Kérim*, et auquel Bruneau échappa de justesse, vida pour un temps les théâtres, le public étant épouvanté à l'idée de s'y enfermer pour une soirée. Le choix d'un théâtre est donc un élément primordial pour la réussite d'une œuvre et Bruneau ne souhaite pas répéter les mêmes erreurs qu'avec *Kérim*.

L'idée première de Bruneau et de son éditeur est de proposer le *Rêve* au directeur de l'Opéra-Comique, salle la plus à même d'accueillir une telle œuvre. Mais, depuis l'incendie de 1887, la situation de cette institution est devenue très instable. Son directeur

¹ Alfred Bruneau, Discours inédit prononcé à l'enterrement de Paul de Choudens, coll. Puaux-Bruneau.

² Lettre de Henri Lavedan, , coll. Puaux-Bruneau, citée par Bruneau dans ses *Souvenirs inédits*, édités par Danièle Pistone, Revue Internationale de Musique Française, Genève-Paris, Slatkine, n° 7, février 1982, p. 47.

emblématique, Léon Carvalho (nommé à ce poste le 15 août 1876, Carvalho fait remonter les recettes et se met en quête de nouveaux artistes à l'avenir prometteur) est obligé de démissionner après sa condamnation à trois mois de prison et deux cents francs d'amende et malgré un acquittement en appel. C'est donc Paravey, ancien directeur du théâtre de Nantes, qui prend sa succession et qui se démène avec nombre de difficultés financières¹. Et c'est à ce dernier que Bruneau propose le *Rêve*. Mais Paravey ne semble pas enclin à recevoir cette œuvre et Bruneau ne porte pas dans son cœur ce directeur de théâtre insignifiant:

Un obscur provincial, nommé Paravey, succéda au parisien notoire, au bon et intelligent serviteur de la musique, devenu, par l'effet de l'épouvantable catastrophe, une sorte d'ombre errante et désolée. Nous savions bien que ce Paravey s'était grandement honoré en montant l'admirable *Roi d'Ys*, mais nous avions appris aussi que, grâce à un protecteur dévoué d'Edouard Lalo, tout puissant aux Beau-Arts, il n'obtint son privilège qu'en signant, non sans ennui ni révolte, le bulletin de réception du superbe ouvrage qui ne lui inspirait aucune confiance. Enfin, nous n'ignorions pas qu'il préférerait aux sérieux et nobles devoirs de sa charge l'incessant et chimérique plaisir d'accumuler devant lui des soucoupes sur les tables des cafés².

Bruneau décide donc de laisser Paravey « à ses distractions favorites³ » et de chercher un autre théâtre susceptible de recevoir une œuvre moderne. C'est Choudens qui lui parle du théâtre de l'Eden, fondé en juillet de la même année près de l'Opéra, par Verdhurt, ancien directeur de la Monnaie de Bruxelles. Verdhurt désire créer un théâtre lyrique qui puisse concurrencer les théâtres nationaux et ouvrir ses portes à la jeune génération de compositeurs. Bruneau est immédiatement intéressé par cette possibilité qui s'offre à son nouvel opéra et s'en fait immédiatement l'écho auprès de Zola :

Choudens, devant la mollesse persistante de Paravey, a parlé du *Rêve* à Verdhurt qui, vous le savez, inaugure à l'Eden en octobre prochain une saison lyrique.

Je ne l'en ai pas détourné, je l'avoue, pensant que dans un théâtre nouveau, avec un jeune directeur, nous aurions plus de chances de faire jouer notre ouvrage tel que nous l'avons conçu que dans un monument officiel où tout le monde pontifie officiellement, depuis la première chanteuse jusqu'au dernier figurant. Verdhurt, paraît-il, s'est montré aussitôt très dévoué à notre œuvre. Il ouvre vers le 15 octobre avec *Sanson et Dalila* de Saint-Saëns et compte sur la *Statue* de Reyer pour le lendemain. Si, pour une cause ou pour une autre la *Statue* était retardée, il voudrait faire passer le *Rêve* à la place. Si la *Statue* passait, notre tour viendrait du 15 novembre au 1^{er} décembre⁴.

Verdhurt propose alors à Bruneau de lui faire entendre sa partition. Rendez-vous est pris et l'audition aura lieu le jeudi suivant, chez Choudens, et la présence de Zola est

¹ Tous les éléments concernant l'histoire de l'Opéra-Comique sont tirés d'un ouvrage collectif, *Le théâtre lyrique et la symphonie en France de 1874 à 1925*, Paris, Librairie de France, 1925, sous la direction de L. Rohozinski.

² Alfred Bruneau, 1931., p. 21.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 1^{er} août 1890.

vivement souhaitée, surtout par Bruneau qui compte sur son charisme pour convaincre Verdhurt.. Mais Zola est à Médan, retenu par sa femme souffrante et par l'arrivée imminente des Laborde. Il n'assiste donc pas à l'audition qui, malgré tout, amène Verdhurt à accepter le *Rêve* :

J'ai fait entendre le *Rêve* à Verdhurt. L'affaire est conclue définitivement. C'est à vous, à vous seul que je devrai d'être joué à un âge où la plupart des musiciens sont consignés à la porte des théâtres et attendent patiemment une représentation qui n'arrive jamais. Je ne pourrai assez vous exprimer ma profonde reconnaissance, je ne pourrai assez vous remercier de m'avoir ouvert, de votre si bonne et si puissante main, la route du travail, de l'espérance et de la joie¹.

Par cette lettre nous constatons avec quelle joie Bruneau a reçu l'excellente nouvelle de la réception du *Rêve* à l'Eden et avec quel enthousiasme il remercie son « cher grand maître » à qui il impute tout le succès qu'il reçoit à l'heure présente. Bruneau ne saurait, à pareil moment, reconnaître qu'il est pour quelque chose dans ce premier succès ! L'avenir s'annonce donc sous les meilleurs auspices. Bruneau reconnaît que la distribution des rôles s'annonce bien, que les chœurs et l'orchestre seront supérieurs à ceux de l'Opéra-Comique. Subsiste un point d'interrogation qui va, bientôt, mettre en péril l'accord passé entre Paravey et Bruneau : il leur faut une Angélique. Le 16 septembre 1890, Bruneau annonce à Zola que c'est Mlle Boucart qui va créer le rôle d'Angélique avec, pourtant, cette réserve : « Mlle Boucart ne réalise certainement pas le personnage d'Angélique plastiquement. Mais elle a une voix superbe et il fallait se décider ». C'est dans l'urgence que ce rôle est dévolu à cette jeune chanteuse que Bruneau ne connaît pas et qu'il est contraint d'accepter :

[Mlle Boucart] est une grande fille, grasse et bien portante, douée d'une très belle voix mais dénuée de la poésie que nous rêvions pour le personnage. J'ai demandé à entendre d'autres artistes. Il y a quelques jours, j'ai cru avoir enfin trouvé, mais la voix était si mince que j'ai dû y renoncer et accepter définitivement Mlle Boucart, très pressé par Verdhurt qui tenait à prendre un parti. Cette femme-là est pour moi l'inconnu ... C'est tout à fait une débutante et je ne sais ce que nous en obtiendrons. Elle peut très bien faire² ...

Il subsiste beaucoup de points d'interrogation quant à ce problème épineux. Et nous mettons-là le doigt sur un problème crucial dans la réalisation du drame lyrique naturaliste. Les exigences physiques sont aussi importantes que les exigences musicales et une chanteuse, même si sa voix convient au rôle, ne peut décemment pas jouer un rôle de jeune fille tel que celui d'Angélique si son physique est disgracieux. L'exigence réaliste est un impératif auquel Bruneau est confronté et dont le non respect risquerait de mettre en péril

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 8 août 1890.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 17 septembre 1890.

le *Rêve*. Au mois d'octobre, l'Angélique n'est donc toujours pas trouvée et la première du *Rêve* est repoussée *sine die*. *Sanson et Dalila* ouvre la saison de l'Eden et connaît un vif succès. Mais, l'œuvre de Bizet, *La Jolie fille de Perth*, jouée le second soir, est un véritable désastre. Le public déserte l'Eden et Verdhurt est obligé de fermer son théâtre : l'Eden lui était devenu un véritable Enfer¹.

Le *Rêve* se retrouve alors à nouveau sans théâtre mais avec la chance de ne pas avoir suivi l'Eden dans son désastre. Au printemps 1891, Léon Carvalho revient à l'Opéra-Comique à la place qu'il avait été contraint de quitter. Immédiatement, il désire entendre le *Rêve* et il faut laisser à Bruneau le soin de raconter ce moment décisif :

Il l'entendit, en effet, le dimanche des Rameaux, à neuf heures du matin, dans l'arrière-boutique de Choudens, où Zola, Gallet et moi, sur l'invitation de notre éditeur, nous l'avions précédé. La lecture achevée, il prononça ces simples mots :

- Ce sera la première œuvre que je jouerai. [...]

Vous devinez mon émerveillement. J'accompagnai Zola jusque chez lui, désireux d'exprimer ma reconnaissance à cet ami incomparable, car je sentais très bien que je devais seulement à son autorité et à sa gloire tout ce qui m'arrivait. En passant devant l'église de la Trinité, il acheta à l'une des marchandes que la fête chrétienne groupait là, quelques brins de buis et, me les tendant :

- Tenez, dit-il, donnez ça à votre femme et à votre enfant : cela portera bonheur au *Rêve*².

Le *Rêve* est donc reçu par Carvalho à l'Opéra-Comique et, sous son active direction, plus rien ne viendra perturber sa création. Dans le récit de ce moment, Bruneau se met toujours en retrait, laissant à Zola toute la responsabilité de la réussite. Il faut pourtant comprendre qu'avec ce choix Carvalho désire porter un coup retentissant dans le milieu du théâtre lyrique, en recevant un musicien considéré comme le plus indépendant et le plus novateur de son époque. C'est le renouveau de l'Opéra-Comique qui est au centre de ce choix audacieux et, à ce titre, les noms de Bruneau et Zola associés sur une même affiche vont donner à la salle Favart un nouvel élan.

Le choix du théâtre a donc été un véritable chemin de croix pour les auteurs du *Rêve*, mais cela leur a permis de prendre conscience qu'il y a là un choix déterminant à réaliser et que le théâtre lyrique naturaliste, s'il veut avoir un avenir, doit se donner toutes les chances de s'épanouir malgré ses nombreuses exigences.

Pour l'*Attaque du moulin*, la quête d'un théâtre est beaucoup plus simple. La réussite du *Rêve* à l'Opéra-Comique et tous les moyens mis en œuvre par Léon Carvalho font de cette salle l'endroit idéal pour créer ce second drame. D'ailleurs, c'est Carvalho lui-même qui demanda un autre ouvrage à Bruneau et Zola, ce qu'ils acceptèrent

¹ Selon le mot d'Alfred Bruneau, 1931, p. 25.

² *Ibid.*, p. 27.

immédiatement. Les portes de l'Opéra-Comique étaient donc définitivement ouvertes à Bruneau et Zola entrevoyait tous les avantages à poursuivre une telle collaboration : la possibilité de réussir au théâtre après ses nombreux échecs.

2) La distribution des rôles : l'excentrique Marie Delna

Le choix des artistes pour la création des drames lyriques est un moment important et prépare la réussite ou l'échec de leur création. Dans l'optique d'un drame lyrique naturaliste, les artistes lyriques doivent se doubler de qualités d'acteurs. Il n'est pas envisageable d'engager un chanteur qui, s'il a une très belle voix, n'a pas le physique du rôle ou ne possède aucune qualité d'acteur. Il en va, une nouvelle fois, de la crédibilité de l'œuvre. Alors que le *Rêve* est accueilli à l'Eden, Verdhurt propose immédiatement la distribution suivante :

Félicien – Engel

Jean – Bouhy

Hubert – Dufriche

Hubertine – Mme Montalba

Angélique - ?

Nous avons compris que c'est ce point d'interrogation qui a empêché que le *Rêve* ne soit joué à l'Eden. Car, les auteurs sont immédiatement confrontés au problème suivant : trouver une chanteuse confirmée qui ait le physique et l'innocence d'une jeune fille de seize ans. Verdhurt souhaitait, pour ce rôle essentiel, engager Rose Caron. Cette chanteuse avait été sollicitée par Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra, pour jouer, en 1885 *Sigurd* d'Ernest Reyer. Gailhard, après l'avoir vue à Bruxelles, jugeait pourtant qu'elle n'avait pas assez de voix, Reyer opposant que ce n'est pas en criant que l'on se fait entendre, ou plutôt que l'on se fait écouter. Elle fut donc engagée par l'Opéra et triompha dans cette œuvre ; Reyer lui envoya alors ce compliment : « Vous voilà passée au rang d'étoile, tâchez malgré cela de rester une grande artiste¹ ». C'est donc cette étoile que Verdhurt veut engager. Mais Bruneau doute qu'il puisse avoir l'autorisation de l'Opéra de l'emprunter pendant son congé. Il voyait juste. En septembre 1890, c'est Mlle Boucart qui est pressentie pour le rôle d'Angélique bien qu'elle « ne réalise certainement pas le

¹ Louis Laloy, « L'Opéra », *Le Théâtre lyrique et la symphonie de 1874 à 1925*, p. 69.

personnage d'Angélique plastiquement¹ » et dont nous avons décrit le physique grassouillet plus haut. De plus, cette distribution bute sur d'autres écueils. Bouhy, qui doit jouer le rôle de l'évêque, refuse de couper sa barbe et se montre effrayé du rôle qu'il ne souhaite même pas connaître². Le rôle est donc cédé à Dufriche qui, selon Bruneau, « semble absolument terrifié par l'Extrême-Onction et aussi un peu dérouté par la forme musicale du drame³ ». Seul Engel trouve grâce aux yeux du compositeur : « Engel, par exemple, est de tout cœur avec nous, enchanté de son rôle et criant par dessus les toits que l'ouvrage lui plaît énormément⁴ ». C'est d'ailleurs le seul artiste de la première distribution que l'on retrouvera effectivement dans la création de l'Opéra-Comique.

Justement, le problème de trouver une Angélique se pose également à l'Opéra-Comique. Mais, Carvalho possède, dans sa troupe, Mme Simonnet qui avait déjà joué, en 1890, *Dante* de Benjamin Godart. Cette dernière possède à la fois une voix tout à fait acceptable et un physique gracieux qui correspond parfaitement au personnage d'Angélique. Là où Bruneau désire frapper un grand coup, c'est dans la distribution du rôle d'Hubertine. Sous le sceau du secret, il livre à Zola le nom de celle qui jouera ce rôle : « Voici une nouvelle qui vous fera plaisir, je pense, mais que nous devons strictement garder pour nous jusqu'au moment où Carvalho aura arrangé la chose avec Mlle Pierre : C'est Mme Deschamps-Jéhin, que vous avez entendue dans le *Roi d'Ys*, qui sera chargée de créer Hubertine. C'est un atout énorme dans notre jeu ». En effet, Mme Deschamps-Jéhin, épouse du grand chef d'orchestre de l'époque, est une artiste unanimement reconnue qui va ajouter une dimension nouvelle au rôle un peu en retrait d'Hubertine. La distribution semble donc bien fonctionner un mois avant la première mais il reste le problème de Félicien. C'est Delaquerrière qui est demandé pour ce rôle alors que Bruneau, au début du mois de juin, souhaite engager Engel. Mais ce dernier a des exigences que l'Opéra-Comique ne saurait accepter : « Il n'y a rien à faire avec Engel qui me paraît être un chanteur très perfectionné. Il offre de jouer le *Rêve* le jour que nous voudrons à la condition suivante : engagement ferme à l'Opéra-Comique pour les années suivantes aux appointements de 4500 Frs par mois⁵ ». Il semble que Engel soit revenu à des prétentions plus raisonnables puisqu'il créera effectivement le rôle de Félicien sans être engagé définitivement à l'Opéra-Comique. Mais nous le retrouverons quelques mois plus tard dans

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 16 septembre 1890.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 17 septembre 1890.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre sans date, début juin 1891.

Carmen joué à Covent-Garden. Ainsi, la distribution définitive du *Rêve* est donc la suivante :

Simonnet – Angélique

Deschamps-Jéhin – Hubertine

Engel – Félicien

Bouvet – Jean

Lorrain – Hubert

Pour l'*Attaque du moulin*, la distribution pose moins de problèmes et est complètement constituée en juin 1893, cinq mois avant la première. L'audace de Carvalho est de faire débiter une jeune chanteuse, Georgette Leblanc (sœur de Maurice Leblanc et future égérie de Maeterlinck¹), pour jouer Françoise, d'accord avec Bruneau qui juge qu'elle possède « une jolie voix, l'intelligence et une nature ». Bruneau va d'ailleurs souvent travailler le rôle avec elle et demeure séduit par son joli talent :

J'ai été chez Madame Leblanc et elle m'a chanté la moitié de son rôle, qu'elle sait déjà presque par cœur. Elle est surprenante dans les parties de grâce et de charme. C'est, d'ailleurs, le premier acte, qui est dans cette note là, qu'elle a le plus étudié. Les passages de force sont moins d'aplomb. Je crois décidément qu'elle sera extrêmement remarquable et curieuse².

Le problème, avec Georgette Leblanc, ne se situe donc pas sur le plan artistique mais juridique. Le mari de la jeune chanteuse signifie à Carvalho, le 7 septembre 1893, l'interdiction qui est faite à son épouse de chanter à l'Opéra-Comique, étant liée par d'autres engagements. Ce contretemps remet en cause la première de la pièce mais Carvalho passa outre à cette interdiction et le mari, de toute façon, après un référé, ne semble plus avoir la possibilité juridique d'intenter un procès à l'Opéra-Comique qui peut, ainsi, l'engager régulièrement.. Après quelques jours d'interruption, Georgette Leblanc reprend les répétitions, à la grande satisfaction de Bruneau qui juge « qu'il y a des choses qu'elle dit d'une manière ravissante et d'autres où elle est un peu sèche³ ». Mais, son impression est excellente : « Elle sera extrêmement remarquable, à la condition de pouvoir venir bientôt travailler chaque jour avec Piffaretti⁴ ».

¹ Jean-Max Guieu, *Le théâtre lyrique d'Emile Zola*, Paris, Fischbacher, 1983, p. 49.

² *Ph.*, lettre du 25 juillet 1893.

³ *Ph.*, lettre du 15 septembre 1893.

⁴ *Ibid.* Piffaretti est le répétiteur de l'Opéra-Comique.

Le rôle de Dominique, quant à lui, est donné à Vergnet dont l'engagement définitif est réalisé au cours du mois de septembre 1893. Ce qui va donner toute son ampleur au drame, c'est l'engagement d'une jeune chanteuse, Marie Delna, pour incarner le rôle de Marcelline. Delna venait de jouer dans *Werther* de Massenet mais elle n'était pas une inconnue pour Zola et Bruneau. Ce dernier raconte, quelques années plus tard, comment ils firent tous deux sa connaissance :

J'ai vu pour la première fois il y a seize ans la fillette, inconnue alors, qui s'appelait Marie Ledant et qui devait être Delna. Nous avions dîné chez l'éditeur Georges Charpentier avec Zola, Alphonse Daudet, de Goncourt et quelques autres amis de cette chère et hospitalière maison où passa, dans un accueil de joie et de cordialité, tout le Paris intellectuel d'une époque. Brusquement, les conversations cessèrent et l'on aperçut, à côté du piano devant lequel s'asseyait le bon Emmanuel Chabrier, une enfant ouvrant de grands yeux étonnés. Accompagnée par l'auteur de *Gwendoline* et d'*Espana*, qui fit du pauvre clavier un somptueux orchestre, elle chanta les stances de *Sapho*. Sa voix avait déjà ce timbre émouvant et pénétrant, cette richesse d'or pur et de pierre précieuse, cette puissance, cette ampleur et cette beauté que vous savez. Je n'oublierai jamais l'impression qu'elle produisit sur nous. On l'acclama et nul ne douta du destin qui lui était réservé. Ce fut son véritable début. Il eut donc lieu non pas, comme de coutume, en présence d'un public de théâtre, plus ou moins frivole et facile à contenter, mais devant des artistes de jugement sûr et sévère. Un tel parrainage me semble assez significatif pour que je le note ici¹.

C'est donc le salon littéraire des Charpentier, salon où passe tout le Paris artistique, qui voit Marie Delna faire ses premières armes en présence d'un parterre sinon de spécialistes de la musique, du moins d'esthètes qui savent apprécier les belles voix. Zola, s'il n'est pas immédiatement sensible à la qualité d'une voix, sait tout de même ressentir ce qui est beau. Nul doute que le jour où Bruneau lui a proposé de donner le rôle de Marcelline à Delna, il n'ait repensé à cette soirée et s'est souvenu de l'impression que la jeune chanteuse avait faite sur l'auditoire. Mais, qu'est-ce qui séduit tant les musiciens chez cette jeune fille ? Bruneau, l'ayant vue par la suite jouer Didon dans les *Troyens à Carthage* de Berlioz, à l'Opéra-Comique, le 9 juin 1892, la retrouve dans toute sa splendeur de chanteuse et de comédienne. Car elle possède bien les deux qualités recherchées par Bruneau qui constate son « espèce de génie créateur qui lui permet, sans effort aucun, sans peine, presque sans travail, d'être naturellement, spontanément, instinctivement, de la tête aux pieds, d'esprit et de cœur, le personnage qu'elle représente ». Couplé à une impressionnante voix d'alto, son talent d'actrice lui permet d'incarner rapidement tous les rôles du grand répertoire lyrique. Elle fait donc partie de la distribution de *l'Attaque du moulin* et joue le rôle de Marcelline, une femme qui est, pourtant, plus vieille qu'elle. Bien sûr, elle aurait préféré interpréter le rôle de Françoise mais l'avenir lui montrera qu'elle a eu raison d'accepter ce rôle. Elle parvient à gommer ce

¹ Alfred Bruneau, *Marie Delna*, article inédit, coll. Puaux-Bruneau.

décalage (qui aurait pu gêner la crédibilité de la pièce et le rôle de Marcelline) grâce à sa capacité d'« être » le personnage qu'elle doit jouer. Marcelline devient donc son premier succès et elle se lie d'amitié avec Bruneau dont elle va jouer, à de nombreuses reprises, les opéras. Il faut également remarquer que le compositeur est littéralement sous le charme de cette jeune artiste. Au cours des répétitions, il est séduit par son caractère enfantin et son air de ne rien respecter : « Delna est fort gentille. C'est absolument un bébé qui siffle, crache par terre, jongle avec les parapluies, joue à la balle avec les foulards et rit tout le temps¹ ». Lors d'une reprise catastrophique de *l'Ouragan*, à Nantes, en mars 1903, Delna chante continuellement un refrain, peut-être pour conjurer le mauvais sort mais toujours dans le souci de dédramatiser les situations les plus pénibles, sans jamais rien prendre au sérieux. Bruneau rapporte cette scène :

Quand M. et Mme Villefranck² sont venus la féliciter, très émus de ce qu'elle avait fait, mais un peu consternés de la catastrophe matérielle, elle a été d'une gaieté, d'une liberté extraordinaire. Tandis qu'ils s'en allaient la tête basse et désespérés, elle a repris à leur intention un petit refrain qu'elle n'avait cessé de fredonner depuis le commencement de la soirée :

« Je m'en fous, je m'en fous, je m'en fous,
J'ai des cors et une dent creuse,
Je m'en fous, je m'en fous, je m'en fous,
J'ai des jambes en caoutchouc³ ! »

Cette gaieté est même contagieuse puisque, dans la même lettre, Bruneau, plutôt que de se laisser aller à son perpétuel pessimisme, affecte le même entrain que Delna : « Je m'en fous, je m'en fous, je m'en fous des deux ou trois coups de sifflet que l'on m'a envoyés, à la fin de la pièce, quand je suis descendu du pupitre⁴ ». Notons encore cette scène que rapporte le compositeur, un rien incrédule :

Delna continue à faire mon admiration. Elle garde, au milieu des pires cataclysmes, son inaltérable bonne humeur. La seule chose qui l'ennuie, c'est d'avoir la « chique ». Traduis : la colique. Elle dit à tout le monde : « Vous savez, j'ai encore ma chique. Oui, oui, chique, chique et rechique. » Et l'on est stupéfait⁵.

Cette spontanéité et son envie de travailler, de réussir, permet de contrebalancer les insuffisances qu'elle possède encore vocalement, au moment de la création de *l'Attaque du moulin*. Bruneau remarque qu'elle sera la plus longue à savoir son rôle et qu'elle retardera la pièce mais qu'elle prend deux leçons par jour pour pallier son manque d'expérience. Car

¹ Ph., lettre du 12 septembre 1893.

² Villefranck est le directeur du théâtre Graslin de Nantes.

³ Ph., lettre du 12 mars 1903.

⁴ Ibid.

⁵ Ph., lettre du 13 mars 1903.

elle est de celles qui savent montrer leur force dans les situations les plus délicates. Quelques années plus tard, Bruneau a ce mot à propos d'elle : « Elle regarde tout le monde du coin de l'œil en ayant l'air de dire : « Je vous mettrai dans ma poche. » Ce qui serait bien possible¹ ».

Delna va alors donner une ampleur inespérée au rôle de Marcelline. Alors que la pièce semblait tourner autour des amours de Françoise et de Dominique, le caractère de Delna donne une telle puissance au rôle de Marcelline que cette dernière devient le personnage central de l'œuvre, le personnage qui donne au drame toute sa force de dénonciation des horreurs de la guerre. La qualité ultime de Delna est donc de donner de la vie au personnage qu'elle incarne, ce qui en fait une artiste incomparable et indispensable pour un drame lyrique naturaliste. Sans cette force de vérité qu'elle met dans son rôle, la pièce aurait pu tomber dans la fadeur la plus complète. Bruneau avait compris que la réussite de son œuvre devait beaucoup à la présence de cette artiste atypique mais ô combien attachante :

Mais elle a quelque chose de plus encore : c'est le vaste souffle de vie qui l'enflamme et dont elle anime les êtres qu'elle figure sur scène. Ah ! la vie, la vie adorable et superbe, voilà l'éternelle source, sans cesse jaillissante et féconde, où les interprètes, comme les poètes, trouveront le courage, la force et la foi. Marie Delna y a puisé le meilleur de son admirable talent. C'est de la vie qu'elle nous donne chaque fois que nous l'entendons, de la vie robuste, claire, saine et loyale. Elle nous montre l'horreur du mensonge, le danger du rêve, la tristesse des illusions. Elle nous fait aimer davantage la bonté, la santé, la sincérité. Tressons-lui les affectueuses couronnes fleuries qu'elle mérite².

C'est un véritable plaidoyer naturaliste que réalise le compositeur dans cet article. Nous y retrouvons les mêmes mots (vie, sincérité, source, fécondité, horreur du mensonge, ...) que Zola a employés dans son œuvre, alors même que l'écrivain est mort depuis plusieurs années. « Naturalisme pas mort », disait Alexis. En tout les cas, s'il est mort en littérature, il ne l'est pas en musique grâce aux bons soins d'un Bruneau qui perpétue le *credo* de son maître et ami.

Cette longue étude sur Marie Delna était nécessaire afin, non seulement de faire revivre une artiste qui a marqué son époque, mais également d'établir que le drame lyrique naturaliste ne peut faire l'économie d'artistes qui vont donner de la vérité à leurs personnages. La vérité du livret ne suffit pas à la vraisemblance de la pièce. Il lui faut des comédiens pour rendre toute la quintessence du drame humain qui s'y déroule. En ce sens,

¹ Ph., lettre du 4 avril 1901.

² Alfred Bruneau, *Marie Delna*.

Delna est l'archétype même de la chanteuse-comédienne dont les qualités et musicales et scéniques sont indissociables et permettent la réussite de tels drames.

3) Costumes, décors et mise en scène

Emile Zola et le naturalisme au théâtre

Avant d'étudier en détail l'appareillage scénique mis en œuvre dans le *Rêve* et l'*Attaque du moulin*, il est indispensable de rappeler les théories émises par Zola en la matière. En effet, ce sont les textes consacrés au théâtre naturaliste qui vont conditionner, pour une bonne part, la création de ces deux opéras. Alfred Bruneau, quant à lui, n'a pas émis, à cette date, de théorie bien définie et se range entièrement derrière l'avis de son aîné. Dans le *Naturalisme au théâtre*, recueil d'articles parus entre 1876 et 1880, deux textes vont plus particulièrement nous intéresser : un article intitulé « Les décors et les accessoires¹ » et le second, « Le costume² ».

Dans l'article consacré aux décors et aux accessoires, Zola établit un premier préalable. Il constate deux écoles, l'une voulant conserver la « nudité du décor classique » et l'autre qui exige « la reproduction du milieu exact ». 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 tourmente³ ». Il faut donc abandonner le décor peint en fond de scène, figé et froid, pour un décor véritable, constitué de meubles et d'éléments traditionnels du milieu recréé. Cette réalité du décor doit alors 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 charmant⁴.

C'est donc la vie qui est au centre de cette révolution que Zola appelle de ses vœux. Le théâtre ne doit plus être joué mais doit être vécu et a besoin, pour cela, de mettre en scène des personnages véritables, eux aussi, qui seront le reflet de la vérité humaine : « Un écrivain viendra sans doute, qui mettra enfin au théâtre des personnages vrais dans des

¹ Emile Zola, *O.C.*, XI, p. 327.

² *Ibid.*, p. 341.

³ *Ibid.*, p. 329.

⁴ *Ibid.*, p. 330.

décors vrais, et alors on comprendra¹ », poursuit Zola. Cette phrase prophétique annonce le programme qu'il désire suivre dans l'écriture des livrets d'opéra, à une époque où les conventions du genre lyrique sont encore très pesantes. Lorsque parut cet article, on objecta à Zola que l'on ne pourrait jamais recréer totalement et parfaitement la nature sur scène et que la part d'artifice inhérente à toute création artistique était indépassable. Zola reconnaît bien évidemment les limites de la vérité au théâtre mais se défend en posant divers niveaux à l'imitation de la réalité « depuis la grossière imitation qui ne trompe personne, jusqu'à la reproduction presque parfaite qui fait crier au miracle² ». Nul doute que Zola tend à se rapprocher du plus haut degré d'imitation du réel. Pourtant, le décor ne doit pas être une fin en soi et cacher la misère des dialogues et le peu d'intérêt littéraire qu'elle suscite. Il doit avoir une utilité dramatique, permettre à la pièce de s'épanouir et de rendre toute l'humanité des personnages et de l'action. La création théâtrale contemporaine doit alors abandonner toutes les conventions classiques et s'ancrer dans son siècle : « 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 siècle³. » C'est ici un nouvel élément introduit par Zola qui va déterminer l'ensemble de sa production lyrique avec Bruneau. Le théâtre lyrique naturaliste doit être le reflet de son siècle, des passions du moment, et l'abandon des intrigues historiques ou mythologiques un premier préalable. Il faut enfin que le théâtre moderne montre l'influence du milieu sur les hommes. Le décor devient donc primordial puisqu'il joue un rôle sur l'évolution des personnages, l'homme étant déterminé également par le milieu dans lequel il vit. Le changement qui s'opère entre le théâtre classique et le théâtre moderne est ici à l'œuvre : « Voilà en présence la conception littéraire du dix-septième siècle et celle du dix-neuvième : d'un côté, l'homme abstrait, étudié hors de la nature ; de l'autre, l'homme d'après la science, remis dans la nature et y jouant son rôle strict, sous des influences de toutes sortes⁴. » Il n'est donc plus temps d'étudier des caractères généraux mais bien des personnalités particulières, individuelles, selon l'époque et le milieu dans lequel ils vivent. Zola condamne donc toute utilisation abusive du décor, tout ce qui ne participe pas directement à l'action. Le décor n'est pas là pour le plaisir des yeux mais pour la compréhension des personnages qui évoluent devant le public.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 331.

² *Ibid.*, p. 332.

³ *Ibid.*, p. 337.

⁴ *Ibid.*, p. 338.

La question du décor moderne étant posée il faut se pencher sur l'utilisation des costumes, autre point important dans la mise en scène. Reprenant l'évolution du costume au théâtre depuis le dix-septième siècle, Zola se réclame de cette évolution qui, au dix-huitième, amenait les acteurs à utiliser, peu à peu, des costumes en rapport au rôle joué, débarrassés de tous artifices et de marques de richesse. Et de citer Mme Favart qui fut la première à jouer sur la scène de l'Opéra-Comique une paysanne avec le costume fidèlement reproduit qui allait avec le rôle. Le costume, comme le décor, doit être le reflet exact de la vérité. Il faut alors que les acteurs acceptent les conséquences de leur rôle : ils ne doivent pas avoir peur de la simplicité et « accepter la condition des personnages, lorsque ces personnages glissent à l'odieux ou au ridicule de la mise¹. »

Les auteurs craignent de recréer le milieu populaire pour la pauvreté de leurs costumes. Zola prône alors la diversité des milieux qu'il s'agirait de recréer au théâtre : les Halles, l'usine, la mine, un quai aux fleurs, ... La diversité des milieux amenant une diversité des personnages et des costumes, le public serait satisfait dans sa recherche de spectacle. Cette diversité est bien l'un des éléments constitutifs de l'œuvre lyrique de Zola : la cathédrale, le moulin, la campagne, l'île, la boutique de boulangers sont autant de milieux différents dans lesquels se déroulent les opéras de Bruneau et Zola.

Enfin, la vérité des décors et des costumes ne va pas sans une vérité de la diction, troisième élément primordial dans la constitution d'un théâtre naturaliste. A ce titre, la vérité des décors doit amener, invariablement, à une vérité de la diction devenue plus naturelle et plus simple. Nous voyons déjà se profiler, ici, le débat qui se mettra en place sur l'utilisation de la prose au théâtre lyrique à partir de *Messidor*.

Le besoin d'exactitude est donc une exigence du théâtre naturaliste. Avec l'aventure du théâtre lyrique, Zola a à sa disposition un terrain d'expérimentation qu'il va utiliser avec profit. C'est un nouveau combat qu'il désire mener dès avec le *Rêve* contre les conventions et pour l'avènement d'un théâtre moderne, ce qu'il résume par cette phrase qui pourrait qualifier tout le théâtre écrit avec Alfred Bruneau : « Une œuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions, et l'œuvre est d'autant plus grande qu'elle sort plus victorieuse du combat² ».

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 351.

² *Ibid.*, p. 334.

Mise en scène du Rêve

Les questions de mise en scène du *Rêve* commencent dès sa réception par Verdhurt au théâtre du Château d'Eau. Bruneau met en relation Zola avec Baudu, le régisseur du théâtre, afin qu'il lui donne des indications sur les décors. Il lui propose, par commodité, de tracer un petit plan qui servirait de base de travail. En fait, alors que le *Rêve* est reçu à l'Opéra-Comique, Zola trace les plans des décors sur huit cartons que Bruneau affirme avoir gardés « religieusement¹ » et qui servirent à l'élaboration des décors par Lavastre et Carpezat. Il nous a, malheureusement, été impossible de retrouver ces cartons et de voir si les décorateurs ont suivi scrupuleusement ou non les indications de Zola. L'implication de l'écrivain est néanmoins totale en la matière. D'ailleurs, il suit avec attention les répétitions à partir du mois de mai, au travers de toutes les étapes de la création d'une œuvre lyrique : apprentissage individuel des rôles des chanteurs, répétition d'ensemble des chanteurs qui se réunissent lorsqu'ils connaissent leur rôle de mémoire, répétition des chœurs, de l'orchestre, enfin le travail sur scène avec la mise en scène et les déplacements, les gestes avant la répétition dite « à l'italienne » qui est statique et la répétition générale qui précède la première. Ces nombreuses étapes sont supervisées par Carvalho et Bruneau qui travaillent de concert et dans une bonne entente. Zola semble faire son apparition au théâtre le 20 mai. Déjà, Bruneau lui avait proposé de voir les quatre premiers tableaux réglés le 19 mai, mais Zola en avait été empêché. En revanche, il montre une certaine excitation à assister à une première répétition :

Mon cher Bruneau,

Je n'ai rien à faire demain et j'irai sans doute quand même à l'Opéra-Comique : une simple curiosité d'homme qui n'a jamais assisté à une répétition d'orchestre et qui aime bien tout connaître. Je me mettrai dans un coin, vous n'aurez pas à vous occuper de moi².

L'orchestre semble être, pour Zola, un milieu tout à fait particulier qu'il souhaite étudier non en tant que collaborateur d'une œuvre lyrique mais en tant qu'écrivain qui s'intéresse à tous les milieux humains. Après les Halles ou la mine, l'orchestre pourrait être le lieu d'un roman, une micro-société dans laquelle s'agitent les passions humaines et que

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 32.

² Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 19 mai 1891, *Corr. VII*, p. 143.

Fellini rendra superbement dans son film, *Prova d'orchestra*. Et, s'il ne semble pas intervenir directement dans le travail de mise en scène de Carvalho, Zola prodigue ses conseils au jeune Bruneau, encore inexpérimenté en matière de collaboration avec un metteur en scène. En effet, un problème se pose pour la scène de l'Extrême-Onction. Alors que les scènes de la chambre et de l'Oratoire ont été réglées le 23 mai avec facilité, reste le problème de l'avant-dernier tableau pour lequel Carvalho, selon Bruneau, est très réticent. Zola, empêché d'assister à la répétition de cette scène, conseille au compositeur de laisser Carvalho seul en face du tableau, une première fois : « Vous aurez la ressource de dire que vous ne pouvez rien changer en mon absence, et, mercredi alors, je serai là¹. » C'est donc la temporisation qui est préconisée par Zola, en homme habitué à transiger avec les exigences des metteurs en scène. Mais sa position est, malgré son absence, centrale. Les décisions importantes ne sont pas prises sans son accord, ce qui révèle une collaboration entière de l'écrivain dans la mise en scène de l'œuvre.

Dans cette création, c'est la figure de Carvalho qui se révèle tout à fait étonnante. Bruneau, novice en matière théâtrale, est fasciné par la facilité et le talent avec lesquels Carvalho mène les répétitions :

Le novice que j'étais alors connus là d'inoubliables impressions. Malgré ses lourdes années d'existence si laborieuse, Carvalho arrivait lestement débarrassé de son pardessus, coiffé de son ample chapeau de haute forme, muni de la grosse canne à pomme d'or dont il allait scander sur le plancher ses satisfactions ou ses impatiences. Il n'apportait aucun papier qui témoignât de ses réflexions préliminaires. Il composait son tableau non pas d'après des systèmes d'école ou des théories de cabinet, mais selon sa fantaisie du moment, fantaisie inépuisable et changeant qui l'incitait à des retouches continuelles et où se manifestait une virtuosité de peintre².

C'est un véritable artiste que Bruneau voit à l'œuvre, composant les scènes comme un peintre compose ses tableaux. La recherche esthétique est indéniable avec la mise en scène du *Rêve* et se poursuivra avec plus d'intensité encore dans l'*Attaque du moulin*. Une nouvelle fois, les conventions sont dépassées afin de créer une œuvre moderne dans laquelle les moindres détails sont réglés, la recherche d'attitudes naturelles étant au centre des préoccupations. Quant à la musique, elle est religieusement respectée par Carvalho et Bruneau ne manque pas de s'en faire l'écho : « Et qu'il adorait la musique ! Quel était son soin de ne point l'opprimer ni la mutiler, de lui laisser l'entière souveraineté ! Elle fut pour

¹ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 24 mai 1891, *Corr. VII*, p. 148.

² Alfred Bruneau, 1931, p. 29.

lui une amoureuse. Quand il l'écoutait, ses lèvres dessinaient cette moue de délices qui était comme un baiser et qui le transfigurait¹. »

Les décors vont surprendre le public par leur réalisme. Dès le premier tableau, l'intérieur des Hubert, l'atmosphère d'une boutique de brodeurs est rendue par des broderies pendues, de vieilles étoffes éparpillées. L'impression de réalisme doit être donnée par ces accessoires qui ne serviront pas à l'action, ces accessoires inutiles que Zola préconisait dans son article et qui donnent au spectateur les indices pour comprendre immédiatement dans quel lieu l'action va se dérouler. La toile de fond donne déjà à voir la cathédrale qui se révèle dans toute sa splendeur au deuxième tableau. La cathédrale peinte sur la toile de fond disparaît dans les hauteurs, donnant ainsi une impression de grandeur. La chapelle des Hauteœur est au centre de la scène, avec un échafaudage visible sur son devant ainsi que le ruisseau qui passe à ses pieds. L'impression de profondeur est rendue par les arbres qui sont placés devant la toile et qui donnent l'illusion du réel. Une porte ouverte entre le Clos-Marie et le jardin de l'évêché renforce cette impression de profondeur. Le troisième tableau représente une pièce à l'étage de l'atelier des brodeurs avec des meubles dispersés sur l'ensemble de la scène, ainsi qu'une fenêtre ouverte sur ce qui est la rue dans laquelle doit passer la Procession. Ainsi, nul besoin de faire passer la Procession sur scène puisque les acteurs y assisteront en regardant à l'extérieur par cette fenêtre du premier étage. L'espace scénique est plus restreint et crée un caractère d'intimité. D'ailleurs, les tableaux alternent entre lieux restreints et lieux grandioses, comme au quatrième tableau qui a pour décor la salle du chapitre de la cathédrale, où la nudité de la pierre et la froideur qui s'en dégage illustrent parfaitement la violence du caractère de l'évêque qui refuse de laisser son fils épouser Angélique. On y retrouve tous les éléments d'un lieu religieux : entrée à larges arceaux, porte à deux vantaux, stalle épiscopale. Une nouvelle fois, on ne voit qu'une partie de cette salle, ce qui donne cette impression de grandeur dans laquelle les Hubert vont être écrasés alors que l'évêque domine parfaitement ce monde qui lui est familier. Le cinquième tableau ramène le spectateur chez les Hubert, dans la chambre de la jeune fille. La scène intime qui va s'y dérouler avait ainsi besoin d'un lieu intimiste. Le fauteuil dans lequel Angélique se repose est placé au centre de la pièce qui, par ailleurs, est d'une extrême nudité. Seules, des ouvertures sur le ciel étoilé trahissent une possibilité de fuite mais, malgré tout, cette chambre est bien la prison de laquelle Angélique va refuser de s'échapper. Le sixième

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 30.

tableau se déroule dans un oratoire de l'évêché. C'est dans ce lieu que Jean va accepter le mariage des deux jeunes gens. Laissant tomber sa froideur habituelle et montrant un visage plus humain, le décor subit la même transformation. Il n'est plus question d'une pierre nue comme dans la scène du chapitre mais de pierre peinte, avec des fresques représentant des scènes de la vie de Jésus ainsi qu'un ange qui vient sur Terre dire la bonne parole, probablement la voix qui conseille Angélique depuis le début du drame. Il n'y a plus ici d'impression d'infini et nous retrouvons un monde humain, intelligible par tous, qui permet à l'évêque de se montrer plus proche de ses contemporains et de faire face aux démons de la mort qui le ronge. Le septième tableau se déroule une nouvelle fois dans la chambre d'Angélique. Le lit dans lequel agonise la jeune fille est au centre de la pièce. Le décor est le même qu'au cinquième tableau, à ceci près que les murs sont entièrement recouverts de tentures blanches comme il est de mise pour l'enterrement d'une enfant¹. Des roses blanches encadrent l'agonie d'Angélique, seulement éclairée par deux cierges. Tous les objets religieux de l'Extrême-Onction sont présents : bassins de métal, aiguière (vase à pied, muni d'un bec et d'une anse), linges. Ce décor, ainsi fait, met immédiatement le spectateur en face du drame qui se déroule. Mais, c'est aussi un effet religieux qui est recherché. Le blanc est l'avant-goût du Paradis qui attend Angélique. La résurrection de la jeune fille, à la fin du tableau, participe de ce mysticisme naïf, qu'accompagnent les prières de l'assistance et les cloches qui résonnent pour annoncer la bonne nouvelle. Enfin, le huitième tableau transporte sans interruption le spectateur sur le devant de la cathédrale. La nef profonde apparaît derrière les jeunes époux comme un long corridor qui va, bientôt, amener Angélique auprès de Dieu. Les cierges qui brillent par dizaines dans cette obscurité de la cathédrale forment un chemin d'étoiles qui va guider Angélique vers le Ciel.

Le décor participe donc fortement au symbole mystico-religieux qui parcourt le drame. Tour à tour, l'impression d'infini et de surnaturel alterne avec des scènes plus humaines et compréhensibles. Mais, c'est malgré tout le religieux qui l'emporte à l'extrême fin. Le septième tableau qui perturbait tant Carvalho va devenir, après la générale à l'Opéra-Comique, le dernier tableau du drame. En effet, ce tableau propose déjà une fin tout à fait acceptable et le huitième tableau, trop mal réglé selon l'avis de Zola, est supprimé. Le défaut de mise en scène de ce dernier tableau permet au drame de changer totalement de coloration et de se conclure sur le miracle plutôt que sur la mort d'Angélique. Une fin heureuse est proposée plutôt qu'une fin qui, malgré le bonheur de la

¹ Voir à ce sujet, Emile Zola, *Une page d'amour*.

jeune fille, est somme toute tragique. Comme l'écrit Jean-Max Guieu, ce changement ne doit pas nous troubler :

Zola n'a jamais été pointilleux sur les adaptations de ses romans auxquelles il a pu collaborer, préférant un spectacle réussi aux dépens d'une intrigue fidèle ; d'autre part, c'était une pratique courante à l'époque de modifier ainsi des dénouements trop tragiques sur une scène lyrique, comme par exemple pour la *Mireille* de Gounod qui s'est achevée, pendant des années, par un providentiel mariage aux Saintes-Marie-de-la-Mer¹.

Ce renoncement que l'on retrouvera une nouvelle fois dans l'*Attaque du moulin* disparaîtra lorsque Zola écrira lui-même les livrets des drames de Bruneau, à partir de *Messidor* ...

Pour la création du *Rêve*, les costumes sont achetés aux magasins du Louvre, « ultra-modernes et pareils à ceux que nous et nos femmes portions en 1891, ce qui provoqua quelques railleries inoffensives de Carvalho² », comme le rapporte Bruneau. Cette modernité des costumes était une exigence du théâtre naturaliste. Frédéric Robert objecte que cette modernité dans le choix des costumes n'était pas chose nouvelle sur une scène lyrique car « il y avait plus d'un siècle que l'opéra-comique portait presque toujours en scène des personnages empruntés à la réalité quotidienne³ ». Cette remarque est tout à fait juste, à ceci près que c'était la première fois que des personnages issus du monde moderne étaient représentés avec un souci de réalisme aussi prégnant, avec des costumes qui n'en sont pas puisqu'ils sont choisis dans les magasins du quotidien. Il ne faut donc pas sous-estimer ce qu'Armand Lanoux appelle une « révolution mineure⁴ ». Les costumes sont donc le parfait reflet de ce que sont les personnages : Félicien habillé en ouvrier, Angélique habillée très simplement d'une robe et, bien sûr, Jean en habit épiscopal.

Enfin, un élément important vient souligner cette mise en scène audacieuse pour l'époque : l'utilisation de la lumière. Cette lumière vient éclairer les différentes scènes comme le mécanisme de la *camera oscura* qu'Alain Buisine a mis en évidence⁵ et qu'il semble nécessaire de rappeler. La chambre noire est un processus textuel visant à faire remonter des images dans le cadre d'une pièce plus ou moins obscure qui fait alors office de chambre noire. L'action ou le tableau que veut décrire Zola sont donc placés dans une pièce sombre dans laquelle un rayon de lumière pénètre plus ou moins fortement comme le diaphragme de l'appareil photographique laisse passer plus ou moins longuement la

¹ Jean-Max Guieu, *op. cit.*, p. 44.

² Alfred Bruneau, 1931, p. 32.

³ Frédéric Robert, *Zola en chansons, en poésies et en musique*, Liège, Mardaga, 2001.

⁴ Armand Lanoux, *Zola vivant, O.C. I*, p. 234.

⁵ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *Les Cahiers-Naturalistes*, 1992, n° 66.

lumière. Ces chambres noires sont déjà présentes dans le roman initial de Zola et se retrouvent dans le drame, à ceci près qu'elles sont physiquement mises en scène par l'utilisation de lumières véritables. Ainsi, dans la scène V du premier acte, Hubertine et Angélique sont éclairées de cette manière : « Le crépuscule vient pendant ce qui suit, puis la lune éclaire doucement le jardin¹ ». Plus loin, un rayon de soleil couchant vient éclairer le vitrail de la chapelle alors qu'Angélique et Félicien vont exprimer leur amour. De même, la chambre d'Angélique est entourée de ténèbres que vient seulement éclairer une lampe posée sur une petite table, tout comme la scène de l'Extrême-Onction. Enfin, le tableau final est construit selon une opposition obscurité/clarté entre le fond de la scène et le devant, baigné de lumière. La remarque d'Alain Buisine selon laquelle, chez Zola, « l'activité imageante n'est jamais séparable des ténèbres originelles, [et que] la représentation nécessite toujours, au préalable, la mise en place d'une boîte optique » se voit confirmée même sur la scène lyrique et crée une atmosphère toute particulière où la part obscure et surnaturelle des personnages est matérialisée par ce jeu optique d'opposition de la lumière et de l'obscurité.

Le *Rêve* est donc, pour Zola, la possibilité de voir sur scène des dispositifs visuels qu'il a imaginés dans ses romans et qui, grâce au talent de Carvalho et à l'attention avec laquelle Gallet et Bruneau ont lu le roman de leur ami, prennent forme sous ses yeux et révèlent leur valeur éminemment signifiante tout en ayant une force d'évocation tout à fait importante.

Mise en scène de l'Attaque du moulin

La mise en scène de *l'Attaque du moulin* va connaître un destin très différent de celui du *Rêve*. Fort de ce premier succès, Carvalho va immédiatement placer ce drame dans un contexte politique qui va lui donner un relief qu'il n'aurait pu avoir sans ces péripéties. Sa première idée est de donner la première de *l'Attaque* à l'occasion de la présence des marins de l'escadre russe qui arriveront à Toulon au cours d'octobre 1893. Les fêtes qui sont prévues à cette occasion ont pour but de resserrer les liens entre la France et la Russie contre l'ennemi allemand². Quelle pièce conviendrait plus que *l'Attaque du moulin* qui traite d'un sujet militaire et qui a, à l'origine, pour cadre la guerre de 1870 contre les

¹ Louis Gallet, *op. cit.*, p. 11.

² Voir à ce sujet, Alain Pagès, *Emile Zola, Un intellectuel dans l'Affaire Dreyfus*, Paris, Séguier, 1991, pp. 23-30.

Prussiens ? Bruneau se fait donc l'écho de ce désir émis par Carvalho dans une lettre à Philippine :

[...] Tout flamboyant de joie, Carvalho m'a fait part d'un projet qui, *a priori*, ne me séduit qu'à moitié, mais qui ne m'inquiète pas, car je le crois irréalisable, par suite de manque de temps. Il voudrait donner la première de l'*Attaque du Moulin* aux officiers et soldats de la flotte russe et faire une représentation de gala avec Carnot, les ministres, le Sénat et tous les corps constitués. Dans ce cas-là, il adapterait les costumes de 1870. [...] L'inconvénient que j'y vois est que le côté art disparaîtrait un peu sous la formidable réclame que cela nous amènerait. Je me suis bien gardé de le dire à Carvalho qui prétend que cela me ferait, du coup, une situation unique en Europe¹ !..

Bruneau est donc plus que mitigé à l'idée de faire de cette première un acte politique fort. C'est avouer que son drame est dirigé uniquement contre l'ennemi allemand alors que les auteurs, au-delà de l'épisode de 1870, ont souhaité créer un symbole de la lutte contre tous les types de conflits. Mais il comprend également la publicité qui pourrait être faite autour de son nom, publicité non négligeable lorsque l'on est un jeune compositeur qui cherche à se faire une place dans le cercle très fermé du théâtre lyrique. Pourtant, ce n'est pas dans le caractère de Bruneau d'essayer de se faire une place uniquement sur un coup de publicité. L'œuvre d'art doit être placée au-dessus de ces contingences politiques et réussir uniquement par elle-même. Dans cette lettre, Bruneau introduit pour la première fois l'idée d'adapter les costumes de 1870, idée qui, peu à peu, va faire son chemin et modifier en profondeur le drame.

Pourtant, Carvalho tient absolument à son idée de faire de la première de l'*Attaque du moulin* un acte politique, ce qui ne manque pas d'inquiéter Bruneau : « [...] Il y a la « question Russie » qui lui tient terriblement à cœur. Si nous n'arrivions pas à être prêts pour la semaine où les marins seront à Paris, il voudrait quand même passer aux environs de cette époque, afin de bénéficier de la fièvre patriotique qui laissera des traces pendant longtemps à Paris². » Malgré ces considérations politiques, l'apprentissage de la pièce se fait progressivement et Jules Danbé, le chef d'orchestre, ne peut retenir son enthousiasme après la première lecture de la pièce le jeudi 7 septembre 1893 et envoie ce télégramme à Bruneau : « Mon cher Bruneau, c'est encore sous l'impression de la lecture de votre puissante œuvre que je vous dis Bravo, mon cher ami. Ou je me trompe bien, ou vous aurez un très grand succès³. »

Alors que l'idée de faire jouer l'*Attaque du moulin* pour les marins russes est progressivement abandonnée faute de temps, le milieu politique va faire son intrusion de

¹ Ph., lettre non datée (écrite probablement fin août-début septembre 1893).

² Ph., lettre du 6 septembre 1893.

³ Jules Danbé à Alfred Bruneau, télégramme du 7 septembre 1893, coll. Puaux-Bruneau.

manière saisissante. La première idée est d'ancrer la pièce dans la guerre de 1870 et le décorateur, Jambon, travaille en ce sens : « [...] Nous avons longuement causé des maquettes avec Jambon, puis des costumes. Il est à peu près décidé, maintenant, que notre drame se passera en 70. Thomas [le concepteur des costumes] a trouvé dans les costumes autrichiens actuels des choses très bien qui rappellent les uniformes prussiens sans en avoir aucun détail exact. Les troupes françaises qui seront dans la maison au second acte seront des soldats d'infanterie de marine (ceux de Bazeilles) et à la fin de la pièce, à la prise du moulin, une compagnie d'infanterie de ligne, pantalons rouges.

Sur ces entrefaites, le ministre de l'Instruction Publique est des Beaux-Arts fait savoir à Carvalho, selon Bruneau, qu'une interdiction serait possible « si la pièce contenait la moindre allusion à l'Allemagne¹ ». Immédiatement, Carvalho se rend au ministère pour une entrevue hautement stratégique où l'art semble fortement soumis aux contingences politiques, au moment où les relations avec l'Allemagne sont exacerbées et d'où naîtra la terrible Affaire Dreyfus, dans laquelle Bruneau ne peut alors prévoir avec quelle intensité il sera impliqué. L'entrevue entre Carvalho et le ministre nous est ainsi rapportée par le compositeur et mérite d'être citée dans son entier :

Roujon [le ministre] lui a dit, après avoir parcouru le poème, que, du moment que c'était à Valmy, nous pourrions faire tout ce que nous voudrions. Il a même ajouté, paraît-il, que le ministre était on ne peut plus heureux de cette tentative et que si, réellement, ainsi qu'on l'espérait, l'Opéra-Comique pouvait opposer aux drames lyriques de Wagner, en train de s'installer à l'Opéra, un drame lyrique français, de forme nouvelle, claire et vivante, ce serait considéré comme une manifestation d'art toute particulière et d'une portée plus haute que la mise au jour de telle ou telle œuvre. Et Carvalho, qui tient à sa croix pour le premier janvier, lui a alors sorti les costumes de volontaires de la république qui étaient ceux de l'armée française au moment de Valmy. Ils sont, comme tu sais, presque tricolores, gais et pimpants, avec le petit bicorne noir et le pantalon de treillis bleu, blanc, rouge. Alors, Roujon ne s'est plus tenu de joie et Carvalho a quitté le Ministère ployant sous le poids des félicitations officielles².

Sous l'ironie grinçante qui parcourt cette lettre, Bruneau apparaît malgré tout comme un rempart à la musique allemande qui conquiert, peu à peu, Paris. Il devient, contre son gré, l'instrument des politiques afin de porter haut les couleurs d'une musique nationale française, dans l'esprit de la Société Nationale de Musique, créée après la défaite de 1870 par Camille Saint-Saëns et dont la devise était « *Ars Gallica* ». Il n'était pas dans l'esprit de Bruneau de se poser en rempart contre le wagnérisme grandissant. Il était trop profondément artiste pour oser s'opposer à un compositeur qu'il admirait tant et à qui il devait beaucoup dans sa technique de composition. Enfin, le poids du politique sur le

¹ *Ph.*, lettre du 18 septembre 1893.

² *Ibid.*

milieu artistique ne peut manquer de déranger le compositeur qui apparaît comme le plus indépendant de sa génération. Il est pourtant plaisant de remarquer que Bruneau ne laisse pas insensible les milieux politiques comme Zola, tout au long de sa vie, a dû lutter contre l'ingérence des affaires d'Etat dans son œuvre, comme si l'esprit contestataire de l'écrivain contaminait peu à peu le compositeur.

Malgré tout, le pouvoir politique est le plus fort et les costumes de Valmy sont définitivement adoptés, en accord avec les auteurs et avec Zola qui est étroitement associé à la mise en scène. Ce parti étant adopté, le travail de conception des décors peut s'accélérer et Jambon soumet ses maquettes le samedi 16 septembre :

Jambon attendait avec les maquettes, on l'a fait entrer et, pendant près d'une heure, on a causé des décors. Zola demande certaines modifications excellentes, mais lorsqu'elles seront exécutées, nous aurons quatre décors admirables. Pour te donner une idée de l'emballlement de Carvalho, de son désir de faire grandement les choses et de montrer sa tendresse pour la pièce, tu sais que le quatrième acte se passe dans le même décor que le premier. Hé bien, au lieu de se servir de certaines parties de ce décor et d'y mettre des appliques portant des traces de la guerre, pour qu'on ne puisse pas dire qu'il a économisé quelque chose, il a fait faire un décor entièrement différent du premier et qui représente la même cour du moulin, mais vue d'un autre côté¹.

Le parti de Carvalho est donc de faire les choses en grand et d'offrir au spectateur un spectacle digne du drame qui sera joué. Les sentiments évoqués dans la pièce, ses enjeux idéologiques, sa musique sont immenses ; il leur faut donc une mise en scène démesurée afin de recréer toute l'ampleur du drame qui va se dérouler sur la scène de l'Opéra-Comique.

Le premier acte représente donc la cour du moulin. Le premier plan est occupé par les bâtiments d'habitation dont les murs sont abondamment fleuris et apportent des touches colorées qui représentent l'ambiance festive des fiançailles. L'arrière-plan représente une grande porte ouvrant sur l'extérieur, encadrée de deux tourelles. On voit, derrière ces murs, le clocher de l'église du village. Un arbre immense encadre la majeure partie de la scène et renforce l'intimité et la chaleur du lieu. Le second acte fait pénétrer le spectateur dans une pièce du moulin. La pièce est très vaste, criblée d'impacts de balles, et les objets présents trahissent le drame qui vient de s'y dérouler : matelas utilisés pour se protéger, portes et armoires éventrées, rideaux déchirés, ... Plus tard dans le second acte, c'est dans cette pièce que Dominique va faire ses adieux à la forêt avant de s'enfuir et de tuer la sentinelle, moments intenses et poignants du drame dont Carvalho veut soigner la mise en scène :

¹ Ph., lettre du 17 septembre 1893.

Jambon est arrivé avec la maquette du troisième acte, refaite et vraiment très belle maintenant, puis nous avons causé longuement avec les électriciens et lui afin de faire un coucher de soleil épatant à la fin du second acte. Carvalho voudrait que par la grande fenêtre du fond, on puisse voir, aussitôt après les adieux à la forêt, le soleil descendre à travers la cime des arbres. Il veut d'abord un soleil d'or, puis rouge, rose et violet pâle pendant le *lied* de la sentinelle. Le décor qui suivra sera dans les teintes violettes de Puvis de Chavannes. La sentinelle sera presque dans l'ombre sous le grand arbre noir et toute la campagne de France, au fond, sera un peu lumineuse, comme lorsque le soleil s'est couché et la nuit viendra peu à peu sur ce fond, jusqu'au meurtre de la sentinelle¹.

L'éclairage est donc un élément essentiel de la mise en scène, qui permet à la fois de créer une esthétique et de composer les scènes comme de véritables tableaux. La référence à Puvis de Chavannes n'est d'ailleurs pas innocente car elle permet d'introduire une esthétique de la grandeur picturale dont les fresques du Panthéon en sont le meilleur reflet. Zola connaissait parfaitement l'œuvre du peintre et, s'il ne correspondait pas à l'esthétique novatrice du courant impressionniste, était loué pour son style décoratif et son trait qui respecte la vérité :

M. Puvis de Chavannes est aujourd'hui le seul peintre qui ait le sens de la grande décoration ; son originalité et sa puissance sont dans la simplification du dessin, dans l'unité du ton, dans ces larges pages qui ornent les monuments, sans en écraser ni en trouser l'architecture. Et ce dont il faut le louer surtout, c'est que, tout en simplifiant, il reste dévot à la nature ; sa sobriété n'exclut pas la vérité, au contraire ; il y a bien là une convention presque hiératique de dessin et de couleur, mais on sent l'humanité sous le symbole².

La référence à ce peintre porte en elle la volonté de grandiose qui préside à la conception des décors. De plus, la lumière, au-delà de son esthétique, porte un symbole : celui de la nuit qui s'abat peu à peu sur la France alors que le drame se noue et que le pays est envahi par les ennemis. Comme dans une toile de Puvis de Chavannes, on doit sentir « l'humanité sous le symbole », selon l'expression de Zola.

L'acte trois se déroule devant le moulin, non plus dans la cour mais du côté extérieur. La roue du moulin, qui n'avait pas encore été représentée, est au centre de la scène avec la rivière qui traverse tout le décor. Les arbres sont nombreux et forment un tapis en fond de scène. Le pittoresque du lieu est minutieusement recréé dans l'exactitude du décor qui représente en tous points un moulin tel que l'on peut en trouver partout en France. Enfin, le dernier acte revient dans la cour du moulin. Toutes les couleurs du jour des fiançailles ont disparu. Seul l'arbre immense reste et donne un dernier aspect de sérénité alors que les combats ont détruit le moulin. Pourtant, même cet arbre centenaire porte les stigmates des combats, blessé dans sa chair. Le choix de reprendre le même

¹ *Ph.*, lettre du 19 septembre 1893.

² Emile Zola, *Le Voltaire*, 18-22 juin 1880.

décor qu'au premier acte renforce l'émotion du spectateur qui peut voir les conséquences de la guerre et ses transformations tragiques.

Dans ces décors réalistes, les costumes le sont tout autant. Les civils sont habillés en paysans : robe et tablier pour les femmes, pantalon, longue veste ou gilet et chapeau pour les hommes. Les militaires, quant à eux, ont la mise des soldats de Valmy. Provisoirement, les casques à pointe prussiens sont abandonnés. L'exactitude historique des costumes est un dernier élément de crédibilité de l'œuvre qui donne au drame réaliste tout son sens : le drame humain dans un contexte socio-culturel déterminé et représenté avec réalisme et souci du détail vrai. Avec cette mise en scène, le drame naturaliste est donc en bonne voie de trouver la maturité qu'il acquerra avec *Messidor*.

B] Les reprises

La création des opéras connaît de véritables moments forts à Paris. Le succès des premières représentations décide de l'avenir d'une œuvre. Si le public est au rendez-vous et plébiscite la pièce, alors celle-ci a toutes les chances de réapparaître au programme des saisons futures. Mais il est un autre élément qui détermine la grandeur d'une œuvre : ses reprises dans les divers théâtres français et européens. L'étude de ces reprises, au-delà du côté historique et événementiel, va nous permettre de comprendre ce que des opéras tels que le *Rêve* et l'*Attaque du moulin* vont représenter dans le théâtre lyrique européen et dans le panorama musical de l'époque. De Bruxelles à Hambourg en passant par Londres, de Nantes à Lyon jusqu'à Besançon, Alfred Bruneau va sillonner les théâtres européens afin de donner au théâtre lyrique naturaliste la plus grande diffusion possible et se transformer en ce qu'il appelle lui-même un « commis voyageur en drame lyrique¹ ». Son implication réelle dans toutes ces reprises trahit la volonté d'un homme soucieux de l'avenir de ses œuvres. C'est enfin la possibilité de tracer une sociologie des théâtres et de mettre en valeur les habitudes artistiques des différents théâtres français et européens.

1] Londres, Bruxelles, Anvers et Hambourg : Les pratiques musicales européennes

La création du *Rêve*, au-delà de la chance que cela représente pour Bruneau d'être joué à l'Opéra-Comique, est le début d'une vie vouée au voyage que le compositeur va mener pendant près de vingt ans. Dès le mois de septembre 1891, les répétitions du *Rêve* vont se multiplier en France et en Europe. Le Grand-duc Wladimir, frère du tsar de Russie, qui assiste à la reprise du *Rêve* à l'Opéra-Comique le 15 septembre 1891, souhaite faire monter le drame à Saint-Petersbourg « par ordre² ». Si le projet semble avoir été abandonné très vite, il n'en reste pas moins que cet opéra émeut nombre de théâtres européens. Ainsi, les deux premières créations étrangères sérieuses auront lieu à Londres, à Covent-Garden, puis à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie. Ce sont ces deux créations qu'il semble pertinent d'étudier dans un même mouvement tant elles révèlent des pratiques musicales opposées, pratiques auxquelles Bruneau sera constamment confronté dans sa « tournée » des théâtres.

¹ Ph., lettre du 16 février 1895.

² Ph., lettre du 16 septembre 1891.

1) Londres et Bruxelles : deux reprises en parallèle du *Rêve*

Le premier voyage de Bruneau est pour Bruxelles, ville dans laquelle il arrive le 9 octobre 1891, afin de préparer la création du *Rêve* au théâtre de la Monnaie. Avant le début des répétitions est organisée une lecture de l'œuvre à laquelle assiste le compositeur. C'est la première fois qu'il est confronté à une nouvelle distribution et sa préoccupation première est d'être confronté à des artistes de médiocre qualité qui n'auront pas la stature de ceux de l'Opéra-Comique. Mais, la première impression est tout à fait positive et présage d'une reprise de qualité :

La lecture du *Rêve* a eu lieu aujourd'hui à midi au théâtre de la Monnaie. Voici la distribution définitive : Angélique : Mlle Chrétien – Hubertine : Mme de Bérigny – Jean : Séguin – Félicien : Lupestre – Hubert : Seinstein. Mme de Bérigny seule n'assistait pas à la lecture car elle s'est foulé le pied avant hier. Tous les autres artistes ont chanté tant bien que mal leur rôle. Mlle Chrétien sera, je crois, hors de pair. Elle m'a fait une très bonne impression. Elle a une tête d'hystérique qu'on dirait faite exprès pour jouer Angélique, laide par instants, puis, deux minutes après, illuminée par deux yeux énormes. La voix est très puissante et très douce. Elle me rappelle Mme Caran avec plus de jeunesse et de flamme. Elle n'a jamais vu jouer la pièce. Si elle est ce que j'attends, elle aura sûrement un énorme succès. Je ne puis rien dire de Lupestre et de Seinstein, ils n'en savent pas une note. Séguin est pour le moment froid et sec, mais on le secouera. En somme, je suis très content, car on m'a donné tout ce qu'on avait de mieux¹.

Cette première impression de Bruneau est très riche d'enseignements à la fois sur les pratiques musicales contemporaines mais également sur la pièce elle-même. Remarquons tout d'abord que les directeurs du théâtre de la Monnaie, Stoumon et Calabrézi, n'ont eu aucun mal à trouver une Angélique. Mlle Chrétien est une incarnation parfaite de l'Angélique que Bruneau se représente : hystérique et illuminée. Ici, Angélique est un double de Pauline Quenu, l'héroïne de la *Joie de Vivre*, qui devient laide dans ses accès incontrôlés de jalousie. On retrouve la fêlure ancestrale des Rougon-Macquart qui ne s'est pas exprimée en tant que tel dans l'élaboration du livret et qui resurgit à l'occasion d'une première reprise du *Rêve*. Le second enseignement de cette lettre est la fraîcheur avec laquelle est repris le drame. En effet, les artistes, pour la plupart, n'ont pas vu la pièce à l'Opéra-Comique. Ils ne vont donc pas reproduire un modèle reconnu par le sceau prestigieux d'une institution telle qu'un opéra parisien, mais inventer leur propre manière d'interpréter la pièce. En cela, les différentes reprises oscilleront toujours entre une interprétation originale et une autre plus proche de celle initiée à l'Opéra-Comique. Bruneau renverra sans cesse à la création parisienne au fil des reprises, talentueuses ou médiocres.

¹ Ph., lettre du 10 octobre 1891.

Après cette lecture à la Monnaie, Bruneau revient à Paris pour repartir presque immédiatement pour Londres afin de mener jusqu'à son terme la création du *Rêve* au théâtre de Covent-Garden. Bruneau arrive probablement à Londres le dimanche 18 octobre 1891. Le directeur de Covent-Garden, Harris, l'accueille avec tous les honneurs dus à un jeune compositeur à succès. Le compositeur va vite comprendre que cette première reprise ne se fera pas sans peine. Harris souhaite jouer le *Rêve* une semaine plus tard alors que les études n'ont pas débuté. Bruneau est donc pessimiste à ce sujet et, si son impression première de l'orchestre est bonne, il va au devant de nombreuses difficultés. La première surprise vient le lundi 19 octobre, lorsqu'il est question de commencer les répétitions :

Hier, lorsqu'il a été question de répéter aujourd'hui, personne ne savait où était la musique. Enfin, au bout de deux heures de recherches, on a trouvé les chœurs sous une chaise dans la loge du concierge de Covent-Garden et l'orchestre dans le cabinet d'Harris à Prury-Lane. C'est tout ce qu'il y a de plus comique¹.

Les répétitions du *Rêve* commencent donc dans le burlesque le plus total. Le peu de sérieux de la direction ne manque pas d'inquiéter Bruneau, qui n'est pas prêt à faire des concessions quant à la reprise de ses œuvres. S'il se déplace personnellement et s'investit complètement dans l'étude de la pièce, il n'est pas prêt à accepter l'insouciance ou la médiocrité du directeur. Ce premier épisode n'est donc pas fait pour le rassurer. Pourtant, lorsque Harris ne se laisse pas aller à la boisson (il était fort épris de whisky, breuvage auquel Bruneau goûtera avec peine) il a des vues très lucides sur la pièce. Ainsi, pour la question des costumes, il n'est prêt à faire aucune concession et souhaite rester dans l'esprit novateur voulu par les créateurs du drame :

J'ai causé des costumes et des décors avec Harris qui ne connaissait ni le roman ni la pièce, ni la musique. Lorsqu'il a su à peu près ce que c'était, il s'est écrié : « Mais c'est idiot de jouer cela en costumes moyen-âge. C'est Carvalho et Choudens qui m'ont dit que les costumes modernes faisaient rire tout le monde à l'Opéra-Comique et qu'il fallait à l'avenir leur substituer les costumes moyen-âge. Je jouerai la pièce telle que vous l'avez conçue².

Comme on le voit, le *Rêve* a perturbé jusqu'aux soutiens même de Bruneau, Gallet et Zola. Reporter la pièce au Moyen-Age c'est utiliser l'éloignement temporel afin de faire passer des idées difficiles à accepter à la fin du XIX^e siècle. Reporter le drame à plusieurs siècles avant revient à renoncer à tout ce qu'il contient de moderne et de novateur. Heureusement pour Bruneau, si Harris est un directeur hors norme qui fait jouer des opéras

¹ Ph., lettre du 20 octobre 1891.

² Ibid.

sans même les connaître, il n'est pas homme à craindre la modernité de la création. Il fait donc une confiance absolue en Bruneau et en l'œuvre qu'il doit créer à Londres.

Le premier contact de Bruneau avec l'orchestre est également très mitigé : « Hier, on a répété le *Rêve* pour la première fois à l'orchestre et aux chœurs. On recommence aujourd'hui. On a bien lu, mais l'orchestre seulement deux tableaux. Jehin conduit admirablement et le premier acte est beaucoup plus vivant comme cela qu'à l'Opéra-Comique. Seulement les éléments de l'orchestre sont médiocres. Enfin j'espère que cela marchera¹. » Dès le premier jour apparaît un homme qui va tenir de main de maître cette reprise, le chef d'orchestre Jehin, seul capable de retirer le meilleur d'un orchestre « insuffisamment préparé » afin de convaincre un « public froid » et qui « n'a pas paru très intelligent² » à Bruneau lors de la représentation de *Roméo et Juliette* programmée pour la réouverture de la saison. Le compositeur se sent piégé à Londres et attend peu de cette reprise anglaise alors que les répétitions commencent à Bruxelles où il souhaite se rendre le plus rapidement possible. Ces deux capitales européennes s'opposent sur le plan artistique, Bruxelles étant, à l'époque, une plate-forme incontournable de la musique française. Un opéra français fraîchement écrit, s'il rencontre un succès dans la capitale belge, avait toutes les chances, par la suite, d'être repris à Paris. Certains compositeurs, comme Vincent d'Indy avec *Feu-ral*, vont créer leurs œuvres directement à Bruxelles. Bruneau s'en fait l'écho de cette manière : « Quel ennui d'être forcé de rester ici encore une semaine et de négliger Bruxelles qui est bien plus important que Londres au point de vue artistique³. »

Pourtant, Bruneau ne peut s'absenter de Londres sans voir la pièce s'écrouler. Il mène les répétitions alors qu'Harris tergiverse sur la date de la première et demande à l'orchestre de répéter, chaque jour, une pièce différente du répertoire qui sera jouée le soir même : *Carmen*, *Philémon et Baucis*. Il doit faire face à un nombre impressionnant de difficultés et semble bien seul pour mener cette tâche : « Malgré l'ennui que j'éprouve à rester si longtemps absent, je m'applaudis d'être venu si longtemps avant la première, car sans ma présence ici, on ne ferait rien⁴ ». L'insouciance est telle du côté du directeur de Covent-Garden que le théâtre est obligé de louer les costumes directement à Carvalho : « On a télégraphié à Carvalho pour lui demander de prêter les costumes. Carvalho, vexé sans doute de voir le Moyen-Age par terre, a demandé mille francs qu'Harris lui a aussitôt

¹ Ph., lettre du 21 octobre 1891.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ph., lettre du 22 octobre 1891.

envoyés¹ ». Le *Rêve* n'est donc pas la préoccupation première de Harris et Bruneau n'est pas encore un compositeur connu et affirmé pour mériter les égards d'un directeur de théâtre. De nature calme et posée Bruneau ne peut, malgré tout, accepter de tels agissements et, le 24 octobre, il est près de quitter Londres, n'ayant pu connaître la date définitive du passage du *Rêve* :

Harris est décidément un directeur impossible, tout à fait le pendant de Paravey. Je n'ai pu aujourd'hui encore lui arracher une date précise pour la première. Cependant, il m'a promis qu'à partir de lundi on ne s'occuperait plus que du *Rêve* et que peut-être on passerait jeudi.

Cette manière de faire m'a tellement énervé que j'avais envie de partir demain. Duret qui vient de venir me voir m'a dit : « Ne faites pas cela, restez coûte que coûte. N'auriez-vous qu'une seule représentation, vous serez connu le lendemain de tout Londres et pour l'avenir vous pourrez gagner ici beaucoup d'argent. Artistiquement ce pays n'existe pas, mais vous avez une femme et un enfant et vous ne seriez peut-être pas fâché de leur rapporter d'ici un jour ou l'autre une fortune ».

C'est donc Théodore Duret, l'ami fidèle de Zola, devenu l'ami de Bruneau, qui le convainc de rester. En connaisseur éclairé du milieu artistique et en fervent admirateur de Wagner, il fait comprendre à Bruneau qu'il faut se battre pour imposer ses idées au théâtre mais qu'il faut également faire des concessions si l'on veut vivre de son art, deux impératifs qui vont constamment entrer en conflit tout au long de la vie de Bruneau et qui ne feront jamais de lui un homme riche.

Après cet épisode douloureux, Bruneau semble voir les choses d'un autre œil. A l'occasion d'une représentation de *Philémon et Baucis* de Charles Gounod, il découvre un public anglais beaucoup moins « bête » (le mot est de lui) qu'il ne l'avait imaginé. Pour beaucoup de raisons qu'il va énumérer la reprise anglaise du *Rêve* se fera dans des conditions meilleures qu'à l'Opéra-Comique :

D'abord jamais on n'applaudit pendant que l'orchestre joue ; si, après un effet de chanteur, une seule claque se fait entendre, un chut formidable la reconduit et on attend dans le plus vigoureux silence que l'orchestre termine le morceau. Nous n'aurons donc, dans le *Rêve*, aucune marque d'approbation avant la fin des tableaux, et je trouve cela très bien. D'autre part, dès que l'orchestre commence, la salle est plongée dans une demi-obscurité qui ne permet à l'auditoire aucune distraction ; personne ne lorgne ni ne cause pendant le spectacle où tout le monde est en place à l'heure annoncée².

C'est dans ces conditions que l'on connaît aujourd'hui que le *Rêve* sera donc joué à Londres en 1891, ce qui n'est pas pour déplaire à Bruneau qui commence à voir les avantages d'une reprise londonienne pour ses œuvres futures : « En somme, j'ai bien fait de venir et de rester. Je vais me créer ici quelques bonnes relations qui pourront me servir

¹ Ph., lettre du 22 octobre 1891.

² Ph., lettre du 25 octobre 1891.

beaucoup plus tard. Si le *Rêve* réussit un tant soit peu, je sens qu'il y aura beaucoup à faire à Londres avant qu'il soit longtemps¹. » Les répétitions s'accélérent, Harris s'étant engagé à ne plus interrompre les études du *Rêve*, et Bruneau peut constater rapidement les progrès de l'orchestre : « Allons, allons, bon courage pour le bon *Rêve*. Ici, la répétition d'hier a été très bonne. Nous n'avons ni le fini d'exécution de l'Opéra-Comique ni la qualité de son des instrumentistes parisiens mais Jéhin fait vivre l'orchestre et il y a des passages de vigueur qu'on ne reconnaît pas. J'ai été très content². » Sous l'impulsion de Jéhin, l'orchestre parvient à pallier ses manques et à imprimer sa marque personnelle sur l'œuvre. En somme, il ne faudra pas comparer cette exécution avec celle de l'Opéra-Comique car les deux orchestres ne sont pas de même force mais les musiciens anglais parviennent, malgré tout, à insuffler à l'œuvre une force nouvelle. Quant aux chanteurs, ils sont ceux de l'Opéra-Comique. En effet, Simonnet, Bouvet, Engel et Lorrain ont réussi à conquérir le public anglais, notamment Mlle Simonnet qui a été « littéralement acclamée³ » dans *Philémon et Baucis*. La répétition générale a lieu le 28 octobre et augure d'une représentation honorable : « Nous avons répété généralement aujourd'hui de midi à 6h du soir. Naturellement cela n'a pas été très, très bien puisque c'était la première fois que les chanteurs se trouvaient réunis à l'orchestre. Mais j'espère que cela ira fort convenablement demain. Toute la journée nous ferons des raccords. [...] Je suis curieux de voir la soirée de demain et je suis content tout de même d'être venu, car, sans moi, on ne s'en serait vraiment pas tiré⁴. »

La première est donc définitivement fixée au jeudi 29 octobre. Dès la fin de la représentation, Bruneau envoie à Paris un télégramme qu'il enverra, par la suite, lors de toutes les reprises françaises et européennes : « Grand succès. Amitiés. Bruneau⁵. » L'aventure londonienne est arrivée à son terme non sans mal et son issue a été plus heureuse que ne le laissait présager les premiers jours que Bruneau passa à Londres. Le compositeur a lutté pied à pied afin que son œuvre soit jouée le mieux possible et son acharnement s'est révélé payant. Londres a permis à Bruneau de faire ses apprentissages de compositeur dont le travail ne se limite pas au papier à musique mais également à la confrontation avec les directeurs de théâtre, les artistes, les techniciens, les critiques et le public. Il comprend alors que ce travail en aval de l'écriture de la partition est aussi

¹ *Ph.*, lettre du 25 octobre 1891.

² *Ph.*, lettre du 27 octobre 1891.

³ *Ph.*, lettre du 25 octobre 1891.

⁴ *Ph.*, lettre du 28 octobre 1891.

⁵ *Ph.*, télégramme du 29 octobre 1891.

important que la composition elle-même, même s'il ne parvient pas à cacher son impatience à retourner devant sa table de travail : « [...] Je me suis bien ennuyé ici et puis, je t'assure, j'en ai assez du *Rêve* et le perpétuel rabâchage de cette partition me crispe. Quand donc pourrai-je me mettre au travail et faire autre chose ? Mais c'est notre pain que je défends ici et joyeusement je supporterais tout pour vous faire heureuses et tranquilles plus tard¹. » Il a donc intégré la dimension financière de la musique et la nécessité à laquelle il est confronté de faire vivre sa femme et sa fille tout en ne reniant pas ses idées en matière musicale. Enfin, luttant contre ce pessimisme qu'il a chevillé au corps, il ne manque pas d'avoir une pensée pour Zola dont il sait qu'il doit sa place nouvelle de chef de file de la jeune école lyrique française : « Ne soyons donc pas triste ni l'un ni l'autre et remercions nos bons Zola à qui nous devons notre existence. [...] Soyons heureux. Je ne connais pas un compositeur qui ait commencé sa carrière comme le commence la mienne². »

Bruneau est à peine rentré de Londres qu'il repart immédiatement pour Bruxelles où l'attend une création du *Rêve* d'une tout autre envergure. Dès son arrivée, il constate que les répétitions de l'opéra ont commencé et que le travail va bon train : « Je suis arrivé à très bon port et j'ai entendu la première répétition. Cela va d'une façon admirable³. » Les relations avec les directeurs du théâtre de la Monnaie sont tout à fait cordiales et Bruneau semble avoir les mains libres pour organiser le travail à sa guise :

[...] J'ai beaucoup causé avec Stoumon et Calabrézi qui sont tout à fait charmants. « Quand pensez-vous passer ? C'est vous qui désignerez vous-même la date de la répétition générale et de la première, le théâtre est à vous et quand vous nous direz : c'est prêt, nous afficherons⁴. »

L'ambiance chaleureuse qui règne, l'amitié qui s'installe avec les directeurs du théâtre, font que Bruneau se trouve beaucoup plus à l'aise qu'à Londres pour mettre en place le *Rêve*. D'ailleurs, le ton de ses lettres trahit la joie qu'il a de mener ce travail, malgré la distance qui le tient éloigné de sa femme et de sa fille. De plus, la perspective d'accueillir dans quelques jours Louis Gallet, les Fasquelle mais surtout les Zola met le jeune compositeur dans une réelle effervescence.

¹ Ph., lettre du 28 octobre 1891.

² Ph., lettre du 25 octobre 1891.

³ Ph., lettre non datée [2 novembre 1891].

⁴ Ph., lettre du 3 novembre 1891.

Bruneau assiste à sa première répétition le mardi 3 novembre. Son jugement premier est que cette reprise sera de moindre qualité que la création parisienne : « L'interprétation sera certainement curieuse, mais gardons cela pour nous, inférieure à celle de l'Opéra-Comique¹. »

Le travail à réaliser avec les chanteurs est énorme et Bruneau s'attelle immédiatement à la tâche en prenant les artistes un par un afin de leur faire travailler leur rôle. A commencer par Mlle Chrétien qui interprète le rôle d'Angélique. On se rappelle avec quelles difficultés il avait fallu recruter une artiste pour incarner ce rôle délicat. A Bruxelles, c'est une jeune chanteuse encore inconnue qui a la lourde mission de jouer le rôle de Mlle Simonnet, si brillante à l'Opéra-Comique. La première impression de Bruneau à son égard est mitigée : « Mlle Chrétien a pour elle une nature de théâtre extraordinaire. Elle trouve des attitudes, des mouvements de scène, des regards, des gestes qui lui sont personnels et qui sont extrêmement intéressants². » Au regard des exigences théâtrales, Mlle Chrétien est donc une artiste confirmée, qui saura donner une personnalité originale à Angélique et imprimer son empreinte personnelle sur le rôle. A Paris, il avait été difficile de trouver une chanteuse qui sache également jouer son rôle. A Bruxelles, le côté théâtral et scénique semble trouver avec la jeune chanteuse l'interprète idéale. Reste maintenant l'aspect musical. Est-ce que Mlle Chrétien est une chanteuse de talent qui saura faire face aux exigences de la partition ? Bruneau en doute :

Je ne suis pas encore très fixé sur son talent de chanteuse et je crois que c'est par là qu'elle pêche. La voix est belle et douce mais fruste 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 somnambule. Elle ne chante pas toujours juste, mais les sons qu'elle donne sont étranges et si pénétrants qu'on ne fait presque pas attention aux quelques intonations douteuses qui sont rares d'ailleurs et qui disparaîtront complètement j'espère. Excellente musicienne aussi³.

La voix de Mlle Chrétien est donc tout à fait particulière et ne correspond pas aux canons en vigueur à l'époque. Pour un perfectionniste tel que Bruneau, l'insuffisance vocale d'une artiste était un obstacle irrémédiable, et il n'aurait sans doute pas choisi Mlle Chrétien pour ce rôle qui requiert une artiste confirmée. Mais, à une semaine de la première, il devenait impossible de confier le rôle à quelqu'un d'autre. Il fallait donc se résoudre et trouver des qualités sous ces défauts, les faire ressortir par un important travail en tête à tête avec l'artiste, ce qu'il ne manque pas de faire. Pourtant, cette rusticité dans la

¹ Ph., lettre du 4 novembre 1891.

² Ph., 4 novembre 1891.

³ Ibid.

voix, ce côté populaire rattachent l'Angélique du drame lyrique à la famille de laquelle elle est issue : les Rougon-Macquart. Pour la première fois depuis 1888, il est fait allusion à la généalogie de la jeune fille, à sa mère naturelle, sœur du ministre Eugène Rougon et du spéculateur Aristide Saccard, elle-même entremetteuse. Par les faiblesses mêmes de l'artiste, le rôle d'Angélique est sur le point de prendre une dimension nouvelle. Elle n'est plus l'icône adorée qui fait partie du monde des Saintes, mais une jeune fille dont la crise mystique s'explique par son hérédité, par la fêlure transmise par l'aïeule, la tante Dide. Son origine populaire est également mise en valeur, ce qui ne rend que plus impossible son amour pour Félicien, tant le fossé est large entre leurs deux mondes. Une Angélique plus populaire peut donner plus d'intensité au drame, ce que comprend immédiatement Bruneau et ce qui lui fait dire que l'« interprétation sera certainement curieuse ». La création bruxelloise du *Rêve* donnera une lecture nouvelle de l'œuvre, ce qui ne saurait déplaire à Zola, qui va retrouver une Angélique plus conforme à ce qu'il avait imaginé dans son roman.

Le rôle de Félicien est confié à Lupestre. Contrairement à Mlle Chrétien, très naturelle dans son jeu d'actrice, le jeune ténor semble « surjouer » son rôle et n'y met pas toute la simplicité que requiert l'exigence naturaliste : « Lupestre a une très jolie voix et il pousse un cri superbe dans la scène avec son père. Pour le moment, il n'est pas assez simple et il cherche trop des effets de chanteur. Je compte beaucoup sur lui, car la fraîcheur de sa voix est exquise¹. » Où l'on voit qu'il est toujours extrêmement difficile de demander à un artiste lyrique et un talent de chanteur et un talent de comédien. Quant à l'évêque, il est incarné par Séguin qui, une fois la philosophie de l'évêque comprise, marquera le rôle de son empreinte : « Séguin est très remarquable au premier tableau. Tout le côté humain et violent du rôle qui se développe dans l'église, dans l'oratoire et à la fin lui échappe complètement et je vais tacher de le viriliser un peu tantôt². » Enfin, les rôles d'Hubert et Hubertine sont respectivement tenus par Dinard « qui a une belle voix mais qui ne joue pas encore suffisamment » et Mlle de Bériddy « un peu trop petite, maigre et jeune » mais qui a de « belles notes graves³ ».

Malgré une première audition inévitablement imparfaite voire décevante, Bruneau sait que tous ces artistes ont une grande capacité d'apprentissage et d'adaptation qui leur

¹ Ph., lettre du 4 novembre 1891.

² Ibid.

³ Ibid.

permettra, après un long travail, de se mettre « au ton général du drame¹ ». Quant à l'orchestre, dont la première répétition a lieu ce même jour, il semble rapidement séduit par le talent et la jeunesse du compositeur, qui s'en montre le premier surpris :

Le soir à 7h après avoir dîné rapidement, je suis retourné au théâtre où avait lieu la première lecture d'orchestre. Là, j'ai été absolument épaté. Ils ont lu mes quatre actes presque sans commettre une faute et sans s'arrêter, saisissant les moindres nuances et jouant sur la plus extrême attention. J'ai chanté ma pièce d'un bout à l'autre et ils ont applaudi à tout rompre. C'était la première fois que cela m'arrivait et j'étais tout content comme tu penses.

Enfin Bruneau peut se laisser aller à s'enorgueillir de la pièce qu'il porte à bout de bras depuis plus de trois ans. Orgueil bien légitime pour un homme qui ne manquera jamais de douter de son talent et qui se tient perpétuellement en retrait, laissant la première place à ceux qu'il juge indigne de l'accepter dans leur cercle, au premier rang desquels Emile Zola. L'orchestre est confié à Dorwolf qui ne semble pas avoir assisté aux représentations de l'Opéra-Comique et doit acquérir les mouvements imaginés par Bruneau, qui ne manque pas de les lui faire connaître : « La pièce a été répétée trop lent. Les chanteurs s'étaient pendant des heures sur des déclamations rapides et l'orchestre les suit². »

Malgré le travail acharné de Bruneau (certains jours, il passe douze heures de suite à répéter avec les artistes), il ne parvient pas à être complètement satisfait de l'interprétation générale et considère qu'un théâtre, tel que celui de la Monnaie, devrait pouvoir s'entourer d'artistes de meilleure qualité. Une répétition générale est décidée pour le 7 novembre, sans costumes et moins un décor, celui du Chapitre, qui n'est pas encore terminé. Une vingtaine de personnes assistent à cette répétition, critiques et quelques abonnés. Parmi eux, une invitée de marque, la Reine, qui suit avec intérêt la représentation, ne pouvant assister à la première de la pièce, prévue pour le 12 novembre :

Elle [la Reine] a suivi toute la représentation sur une partition et une dame qui était avec elle sur un livret. Après le tableau du Chapitre, elle m'a fait appeler et elle a été aussi aimable que possible pour moi. Elle m'a parlé des représentations de Paris et de Londres en véritable musicienne. C'est le tableau final qui a produit le plus d'impression sur tout le monde. La Reine se penchait en dehors de la loge pour applaudir. Le Clos-Marie a porté, la procession aussi, le reste moins³.

Cette première audition, en petit comité, présage donc d'un bon succès même s'il reste de nombreuses imperfections. A ce moment du travail, Bruneau est plutôt désabusé et

¹ Ph., lettre du 4 novembre 1891.

² Ph., lettre du 6 novembre 1891.

³ Ph., lettre du 8 novembre 1891.

émet ce jugement définitif : « Il faut avoir le courage de nous le dire entre nous deux : l'interprétation n'est pas bonne. En voyant ce qu'elle est dans un théâtre comme la Monnaie, cela fait frémir quand on songe aux scènes de moindre importance qui vont monter l'ouvrage¹. » Il se projette déjà dans le futur et pressent les difficultés auxquelles il sera confronté dans les théâtres de province. Mais, cette répétition générale est reprise dans tous les journaux bruxellois et le *Patriote*, journal catholique, donne son aval à la représentation du *Rêve*, ce qui déchaîne la joie chez Calabrézi :

J'ai dîné hier chez Calabrézi et lorsque nous sommes arrivés dans son cabinet le *Patriote* était étalé sur son bureau. C'est, tu le sais, le directeur du *Patriote* qui depuis *Esclarmonde* éreintait le théâtre et avait fait tomber la pièce de Massenet en empêchant tous les catholiques d'aller la voir. Calabrézi pousse un cri et hurle : « Nom de Dieu ! j'aurais donné mille francs que cela n'aurait pas valu un article comme celui-là ! – Stoumon ! Stoumon ! venez voir l'article du *Patriote* ! Il reproduit l'interview de Bruneau avec un républicain sans y changer un mot et en l'approuvant ! Nous n'avons jamais vu ça, par exemple ! Il faudrait envoyer ce journal-là à Massenet. Il s'arracherait le peu de cheveux qui lui reste en disant : Nom de Dieu ! mon élève est plus roublard que moi ! Alors, vous êtes contents ? Comment, si nous sommes contents, mais un article comme celui-là, nous l'eussions payé au poids de l'or.

Cette conversation rapportée montre dans quelle agitation fébrile est monté le *Rêve* à Bruxelles. Cette pièce déchaîne l'enthousiasme des directeurs de la Monnaie qui ont longtemps soutenu Massenet, le maître de Bruneau, prenant en cela beaucoup de risques ; passion de la presse également qui voit en Bruneau le successeur du compositeur de *Thaïs* ; enfin, passion des milieux catholiques qui prennent vivement position contre cette pièce dont le catholicisme est au centre du débat. A tel point, que le *Voltaire* annoncera même, le 24 novembre 1891, que Zola est « excommunié » par l'épiscopat belge ! Zola, d'ailleurs, arrive le mercredi 11 novembre pour soutenir Bruneau dans la dure bataille qu'il mène, en compagnie de Charpentier et des Fasquelle. Mme Zola est à ses côtés, malgré le drame qui s'est joué quelques jours plus tôt dans leur ménage, Alexandrine venant de découvrir le foyer illégitime de son mari. Aussitôt, Zola prépare la bataille, en homme habitué à mener de tels combats littéraires :

Les bons Zola, Charpentier, M. et Mme Fasquelle sont arrivés hier soir à minuit. Mme Zola m'a embrassé bien fort pour toi et pour Suzanne. Elle était tout émue et elle nous aime très profondément. Ils sont gais comme des pinsons et Zola dès minuit a commencé son petit plan d'attaque pour le lendemain : « A-t-on vu le correspondant du *Figaro* ? Il faudra dès 11h envoyer des dépêches à tous les journaux².

Une nouvelle répétition générale, le 11 novembre, n'a pas rassuré Bruneau qui souhaite reporter la première au samedi au lieu du jeudi prévu. Mais Stoumon et Calabrézi,

¹ Ph., lettre du 8 novembre 1891.

² Ph., lettre du 12 novembre 1891.

en bons connaisseurs des réactions du public et de la critique, maintiennent la date prévue, promettant un grand succès à la pièce. Et, en effet, dès la fin de la première du *Rêve*, ce jeudi 12 novembre 1891, Bruneau envoie ce télégramme à son épouse : « Rêve énorme succès. Amitiés. Bruneau¹ », avant de conter plus en détails la soirée qu'il vient de vivre en compagnie de ses amis, surpris du succès qu'il vient de remporter :

Ma bonne chérie adorée, comme te le disait ma dépêche d'hier soir, notre bon *Rêve* vient encore de réussir. Je ne voulais pas t'inquiéter inutilement dans mes lettres, mais maintenant que tout cela est passé, je puis bien te dire que j'avais les plus grandes inquiétudes, car l'interprétation me semblait au dessous de tout. Il ne faut pas nous illusionner et la trouver maintenant supérieure, mais enfin nous devons reconnaître que l'exécution générale a été bien au dessus de ce que je pouvais en attendre et le succès, par suite, a dépassé ce que je prévoyais².

Nouvelle leçon pour Bruneau qui doit intégrer le fait qu'une interprétation de moindre qualité peut, malgré tout, enlever l'adhésion du public et son exigence de perfection doit être relativisée par le succès qui vient, d'abord, de la qualité de la pièce. D'ailleurs, les applaudissements et les rappels tombent toujours après les moments les plus forts et les plus émouvants du drame :

Le premier tableau a été très bien écouté et le premier rappel est arrivé à la chute du rideau. Rappel plus chaud après le Clos-Marie. Cela monte à la procession, puis trois énormes rappels après la supplication d'Angélique. Le tableau de la chambre très applaudi. Impression vive après la scène du père et du fils, mais sans rappel pour les artistes³.

Le succès rejaillit donc d'abord sur les auteurs plus que sur les artistes. L'interprétation est une chose mouvante tandis que l'œuvre, une fois écrite, reste et ses qualités demeurent ou disparaissent à jamais, c'est donc vers les auteurs que sont dirigés les applaudissements et la modestie de Bruneau doit, un temps, s'effacer et le compositeur sortir de l'ombre :

Toute la salle se lève et se retourne vers la loge où nous étions M. et Mme Zola, Mme Fasquelle, Gallet et moi. Nous nous sauvons au fond de la loge. On hurle les auteurs. Le bon Zola me pousse et me voilà sur le devant de la loge essuyant le feu. Nous sommes très, très contents et moi d'autant plus content que je m'attendais à un four noir. Nous avons mangé des huîtres ensuite à la taverne royale et vivement excité la curiosité du gratin de la première qui était là. On a bien parlé de toi et la bonne, bonne Mme Zola a dit : Quel malheur que votre femme ne soit pas là. Pauvre chérie, j'ai pensé à toi tout le temps et j'ai été heureux pour toi, car cette soirée a été bonne et va sans doute nous en donner d'autres ailleurs⁴.

¹ Ph., télégramme du 13 novembre 1891.

² Ph., lettre du 13 novembre 1891.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

Quel symbole que celui de Zola poussant Bruneau vers la lumière. Car n'est-ce pas là ce qu'a fait l'écrivain en acceptant de collaborer avec lui depuis 1888 ? N'est-ce pas ce qu'il fera jusqu'à la fin de sa vie ? Bruneau, dans l'ombre de Zola, est poussé vers la lumière par ce dernier, le fait est établi, mais n'oublions pas de lire, dans ces moments, le mouvement inverse. Car Bruneau, par son talent de compositeur, met en lumière le roman de Zola, lui donne une ampleur que le roman ne possédait pas et ses diverses reprises jusqu'en 1947 placeront systématiquement Zola dans le feu de l'actualité et de la presse.

Enfin, cette reprise est le point de départ du succès de Bruneau sur les scènes internationales et françaises. Le pari réussi redonnera à l'œuvre une nouvelle vie à l'Opéra-Comique tandis que Bruneau s'attelle de nouveau à la tâche et prépare son nouveau drame, associant dans son travail son épouse, empêchée de se déplacer depuis un grave accident qui lui a blessé la jambe, et sa petite fille, espérant sortir de la gêne financière uniquement par son acharnement à faire de la musique, dans l'idée qu'il s'en fait :

Tout ce que je fais est à vous, mes chéries. Mon seul bonheur est de travailler pour vous et de vous donner tout ce que j'ai. Si je suis si économe souvent, c'est que j'ai peur de la misère, pas pour moi, mais pour vous et que mon plus grand chagrin serait de vous en voir souffrir. Mais nous avons bon courage, bonne confiance l'un dans l'autre et avec cela, on arrive à tout¹.

La reprise du *Rêve* à Hambourg est le troisième événement notable qu'a connu l'œuvre en dehors de la France. Bruneau s'y rend en mars 1892, encore secoué par la mort de son père. En Allemagne, il n'a pas à monter lui même le drame ni à diriger les répétitions. Le chef d'orchestre de Hambourg mène tout cela de main de maître puisqu'il n'est autre que Gustav Mahler. La soirée de la création connaît un franc succès et le compositeur français, encore inconnu, là-bas, est vivement félicité. Mais on ne peut nier que Mahler est pour beaucoup dans le succès de la pièce, ce que n'oublie pas de faire remarquer Bruneau :

[...] Mahler dirigea supérieurement le *Rêve*. Mahler ne se contentait point de composer les vastes symphonies flamboyantes que nous avons tous applaudies : c'était un chef d'orchestre de vivacité et d'intelligence singulières. Le mouvement dégingandé de ses hautes jambes flageolantes, son geste impérieux et violent, son visage entièrement rasé, son nez busqué, chevauché de lunettes trépidantes, le rendaient semblable à quelque hoffmanesque docteur Miracle. Au pupitre, il montrait une conviction communicative et irrésistible qu'il ne réservait pas exclusivement à ses propres œuvres et dont celles de ses confrères bénéficiaient grandement².

¹ Ph., lettre du 6 novembre 1891.

² Alfred Bruneau, 1931, p. 44.

Le portrait que Bruneau peint de Malher est tout à fait séduisant, même si l'on s'interroge sur ces « hautes jambes » que le compositeur allemand avait pourtant petites ! Mais, la comparaison avec le docteur Miracle des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach rend bien la vivacité et l'acharnement avec lesquels Malher dirigeait et faisait travailler ses artistes. En effet, le docteur Miracle est un faux médecin qui soigne Antonia, condamnée à mourir si elle cesse de chanter. Le docteur Miracle la pousse à chanter jusqu'à épuisement puis jusqu'à la mort. Mahler pousse les artistes jusqu'au bout de leurs capacités pour rendre le meilleur de la pièce. Bruneau ne pouvait souhaiter meilleure interprétation et plus grand chef d'orchestre pour donner un relief nouveau à la pièce. Pour Mahler, c'est également une révélation et il ne manquera jamais de montrer de l'admiration pour Bruneau comme en témoigne cette célèbre carte envoyée au jeune compositeur, dans un français approximatif :

Cher Confrère !

Mon Français est une chose singulière, côme vous verrez en suite ! – Dans notre Theatre est toujours une place pour un nouveau œuvre de vous. Je vous prie m'envoyer le texte, et m'écrire le jour de la première à Paris. S'il possible, je veux venir à Paris. Excusez mais je ne peux pas plus ou mieux ! Mille Salutations. Votre dévoué Gustav Mahler¹.

Mahler, alors tout jeune compositeur et chef d'orchestre (né en 1860, il est de la même génération que Bruneau) est sensible à toute nouvelle formule musicale et il semble en trouver des éléments chez le jeune compositeur français qui, avec le *Rêve*, a dépoussiéré le domaine du théâtre lyrique et poursuit inlassablement son œuvre, dans la nouvelle formule qu'il vient lui-même d'établir.

2) L'Attaque du moulin à Bruxelles et Londres

L'*Attaque du moulin* suit, à peu de chose près, le parcours du *Rêve* dans le cycle des reprises étrangères, à ceci près qu'il est d'abord repris à Bruxelles avant d'être joué à Londres. Bruneau fait un premier voyage en Belgique au cours du mois de décembre 1893 afin d'effectuer une première lecture de son œuvre avec tous les artistes présents. Au théâtre de la Monnaie, ce nouveau drame de Bruneau d'après une œuvre de Zola est un véritable événement, préparé par une reprise du *Rêve*, qui est joué à plusieurs fois au cours de cette fin d'année. Puis, le compositeur revient dans la capitale belge vers le 17 janvier 1894 afin de préparer dans ses moindres détails la création bruxelloise d'un drame qui vient de faire un succès retentissant à l'Opéra-Comique.

¹ Gustav Mahler à Alfred Bruneau, carte sans date [1891], coll. Puaux-Bruneau.

La distribution des rôles semble parfaitement établie avec Séguin, qui avait incarné Jean d'Hautcœur, dans le rôle de Merlier et Lupestre, le Félicien du *Rêve*, dans le rôle de Dominique. Tous les artistes de la Monnaie trouvent donc leur emploi dans cette nouvelle œuvre. Les rôles féminins sont distribués à des chanteuses encore inconnues pour Bruneau : Mlle Moviau dans Françoise et Mlle Arnaud dans celui de Marcelline. La première écoute laisse augurer d'une belle création de l'œuvre, comme Bruneau ne manque pas de s'en faire l'écho :

[...] Ici, j'ai été ravi [...] de la façon dont la pièce a été préparée. J'ai entendu, au piano et en scène, tout mon monde, sauf Mlle Arnaud qui jouait *Orphée* le soir et que j'entendrai aujourd'hui. Mlle Moviau sera très bien, très dramatique. J'ai changé toute la mise en scène du couteau et j'espère que le second acte fera, ainsi arrangé, plus d'effets qu'à l'Opéra-Comique. Séguin n'a pas l'éclat de Bouvet mais il donne au rôle de Merlier une belle grandeur héroïque. Lupestre se ménageait, car il est toujours un peu souffrant, mais je devine qu'il deviendra un délicieux Dominique. Le tambour et la sentinelle seront remarquables et l'Officier ennemi est, pour le moment, un peu notaire¹.

Le souci principal de Bruneau est de tirer les enseignements de la création de la pièce à l'Opéra-Comique et d'effectuer un certain nombre de mises au point, telle cette scène dans laquelle Françoise donne un couteau à Dominique afin de lui permettre de s'échapper. Ce couteau est au centre du drame qui se noue et, vraisemblablement, la mise en scène parisienne n'avait pas permis à cette scène de montrer toute son ampleur dramatique. Il convient donc de mieux souligner l'importance de ce moment par des effets scéniques appropriés. Il est également important de souligner avec quel soin doivent être distribués les rôles secondaires tels que la sentinelle ou l'officier ennemi. Ces petits rôles ne sont pas négligeables dans l'intensité dramatique de la pièce et il serait maladroit de les négliger. Pourtant, on verra que Bruneau sera, finalement, déçu par leur prestation.

Conséquences de cette nouvelle distribution, ce sont les artistes qui incarnent Françoise et Dominique qui vont recueillir tous les suffrages, au détriment du couple Merlier-Marcelline, déplaçant ainsi le centre du drame d'un couple vers l'autre, mouvement inverse de ce qui s'était produit quelques semaines plus tôt à l'Opéra-Comique, tant Delna avait mis d'humanité dans le rôle de Marcelline. Bruneau remarque cet effet curieux, simple conséquence du talent et des insuffisances des artistes eux-mêmes :

Hier soir, répétition générale. Cinquante ou soixante personnes dans la salle. [...] Ici, par suite de l'interprétation, l'effet de l'ouvrage se déplace complètement pour aller des deux vieux aux deux amoureux. Le rôle de Merlier est décidément beaucoup trop haut pour Séguin. Je l'ai toujours dit et le malheureux, à

¹ Ph., lettre du 19 janvier 1894.

proprement parler, y est au-dessous de lui-même. Quant à Arnaud, elle est toujours souffrante et après avoir essayé de donner sa voix au premier acte, elle a dû continuer la répétition de façon inintelligible. Le capitaine ennemi et le capitaine français sont mauvais et le tambour convenable. Mais Lupestre et Moviau sont tout simplement remarquables et leur succès semble certain. Les *Adieux à la Forêt* et le duo sont allés aux nues et le second acte est ainsi métamorphosé. En somme, avec trois jours encore d'études acharnées, je crois que cela marchera. Stoumon et Calabrézi étaient très contents de l'impression produite¹.

D'où il ressort que la musique et le poème sont indissociables de l'interprétation scénique et qu'un artiste, par son jeu et sa voix, peut changer l'aspect d'une pièce. A Bruxelles, ce n'est plus tant le côté symbolique du drame (la dénonciation des horreurs de la guerre) qui ressort mais la simple histoire d'amour entre les deux jeunes gens, affaiblissant ainsi le message que les auteurs voulaient faire passer. Pour Bruneau, c'est également une redécouverte du chanteur Lupestre qu'il verrait bien reprendre le même rôle à l'Opéra-Comique.

Enfin, la première de *l'Attaque du moulin* a lieu le 27 janvier 1894. Autour de Bruneau sont réunis les Zola, Charpentier, Desmoulin, Fasquelle, Xau, Gallet et Paul Gallimard. Mme Bruneau est toujours retenue à Paris par sa maladie mais il ne cesse de l'associer à son travail : « Je penserai bien à toi, du commencement à la fin de cette représentation, ma bonne chérie, et comme tu penseras bien à moi aussi, nous serons de la sorte réunis par le cœur comme nous le serons toujours et éternellement. Aimons-nous et ne perdons pas courage pour l'avenir. Le bon Dieu nous récompensera bien de nos efforts et de notre amour² ». Bruneau est donc très fébrile lors de cette première soirée et cherche le secours auprès de sa femme mais également auprès de ses amis venus l'encourager. Dieu n'est, à proprement parler, pas véritablement convoqué. Bruneau n'est pas religieux et son invocation est plutôt ironique. Et les émotions ne vont pas manquer dans cette première soirée qui commence de manière très difficile, empêchant Bruneau d'envoyer son traditionnel télégramme, tant il ne savait que penser des réactions du public :

La soirée a commencé si froidement qu'à la fin du premier acte, j'ai pu la craindre compromise. Ce n'est que très progressivement que le succès s'est dessiné et, après le troisième acte, malgré deux chauds rappels, il me semblait encore douteux. Trois rappels au quatrième acte et une ovation à la loge où Zola et moi n'étions plus ont confirmé ce succès d'abord si hésitant³.

Le succès était donc, malgré tout, au rendez-vous après une soirée où il a fallu aller chercher l'assentiment du public pas à pas. Bruneau confie qu'il a fallu « littéralement

¹ Ph., lettre du 24 janvier 1894.

² Ph., lettre du 27 janvier 1894.

³ Ph., lettre du 28 janvier 1894.

violer le public pour le tirer de son indifférence¹ » et mener un combat acharné afin de trouver la victoire finale. Mais, la pièce a trouvé son public et la vingtième représentation sera jouée le lundi de Pâques de la même année, les recettes étant toujours très bonnes.

Bruneau peut donc se montrer heureux de ce nouveau succès, entouré par ses nombreux amis qui ne manquent pas de mettre de la bonne humeur dans la vie du jeune compositeur, toujours plein de retenue. Occasion de montrer ces hommes en goguette dans la capitale belge. C'est essentiellement Charpentier et Desmoulin qui forment un duo comique que rien ne retient : « Charpentier très gai disait qu'il était fort excité, mais qu'ayant une chambre à deux lits avec Desmoulin, il serait vite dégoûté² ... » Puis, c'est surtout le dimanche, au lendemain du succès, qui verra le groupe se déchaîner dans les rues de Bruxelles. Après un copieux déjeuner dans un restaurant à l'invitation des Zola, les amis visitent l'hôtel de ville par permission spéciale du bourgmestre : « On a scandalisé le gardien en faisant faire le cercle aux dames devant les statues d'hommes nus, criant que « ça dégottait rudement Charpentier ! » Je riaais, mais je pensais bien à toi qui aurais ri aussi et qui te serais amusée de la bonne joie de tout ce monde³ ». Puis, le soir, tout le monde se rend au théâtre voir le quatrième acte des *Huguenots* : « Le spectacle terminé, Xau et Fasquelle l'ont recommencé, le premier en chantant au milieu des machinistes ébahis tous les airs de ténor de *Guillaume Tell*, le second en dansant les pas de la Loïe Fuller⁴. » Scènes intimes de la vie artistique de cette époque où chacun entoure de sa bonne humeur celui qui doit subir les feux de la scène et mener un combat pour faire jouer ses œuvres.

Le succès bruxellois de *l'Attaque du moulin* ne se résume pas à un simple triomphe ponctuel. Quelques mois plus tard, Bruneau retourne à Bruxelles et constate que le public est toujours nombreux à se rendre au théâtre assister à son drame et que les recettes se maintiennent à un chiffre résolument élevé : « On donne demain la dix-neuvième représentation de *l'Attaque du moulin* dont les recettes continuent à être bonnes. La vingtième sera jouée le lundi de Pâques et on compte sur un gros chiffre⁵. » Les petites places sont prises d'assaut et le chiffre moyen des soirées de semaine est de 2000 Frs alors que la plupart des spectacles ne dépassent pas les 600 Frs. Fort de l'échec de Massenet qui, avec la création calamiteuse de *Thaïs* à l'Opéra apparaît affaibli par rapport au succès de ses élèves, Bruneau peut compter sur l'entier soutien de Stoumon et Calabrézi pour la

¹ Ph., lettre du 28 janvier 1894.

² Ibid.

³ Ph., lettre du 29 janvier 1894.

⁴ Ibid.

⁵ Ph., lettre du 18 mars 1894.

création de son prochain ouvrage : « Stoumon m’a dit : si l’Opéra vous fait attendre le moins du monde pour votre prochain ouvrage, nous le monterons dès que vous aurez écrit la dernière note¹. » Le compositeur ne manque pas d’insister sur l’usure que connaît son maître sur les scènes lyriques et même de se réjouir, pressentant qu’il y avait là une place à prendre : « Le four de Massenet a eu ici un retentissement considérable. Tout le monde ne parle que de cela. Réty m’a affirmé qu’au moment de son départ, il était fortement question d’amputer *Thaïs* du ballet, dès la semaine prochaine, et de le jouer en lever de rideau avec la *Maladetta* comme morceau de résistance. Ce serait bien significatif de la fin de Massenet et si Vidal obtenait cela de Gailhard, ce serait vraiment chic de sa part². »

Enfin, dernier signe du succès, la pièce est parodiée par une troupe de théâtre belge, montrant ainsi la place que l’*Attaque du moulin* avait, en 1894, dans les milieux artistiques bruxellois. Bruneau se rend d’ailleurs à l’une des représentations de cette parodie, sans y prendre beaucoup de plaisir : « Stoumon, Corneau et moi sommes allés voir la parodie de l’*Attaque du moulin* à la Scala. Ce n’est pas très drôle. Seule, la vieille marchande de moules qui, à chaque instant, crie : la Sale guerre et entame immédiatement après un fort chahut avec toutes les gigolettes en délire, est assez amusante³. »

Suivant le circuit, maintenant habituel, des reprises Bruneau se rend en juillet 1894 à Londres pour la création de l’*Attaque du moulin*. Ici, le compositeur ne s’est pas déplacé une semaine avant pour travailler avec les artistes et aucun ami proche ne compte effectuer le voyage. Bruneau est seul face aux pratiques musicales anglaises pour le moins surprenantes et n’informe que très partiellement Zola de cette reprise. Pourtant, il ne se montre nullement surpris de ce qu’il voit et, s’il semble déçu de l’interprétation musicale, il est séduit par la recherche des décors et des costumes :

Hier, on a répété, comme on répète ici. Aucune mise en scène n’a été encore réglée et l’orchestre joue faux à hurler. A peine ai-je vu les décors, lourds, noirs et empâtés, mais qui seront peut-être curieux, malgré tout, lorsqu’ils seront éclairés. Celui du second acte reproduit textuellement le tableau des « dernières cartouches », avec son poêle cassé, ses matelas empilés, ses cadres brisés aux murs. Lorsque les soldats seront groupés là-dedans, cela pourra être assez saisissant. J’ai vu les maquettes des costumes, qui sont très, très bien, au moins pour la partie militaire, car on n’a même pas parlé de la façon dont on habillerait les paysans et il faut que je m’en inquiète aujourd’hui. Le capitaine français est un officier de ligne, pantalon rouge, képi rouge, etc. L’ennemi est textuellement bavarois, tel que dans tous les tableaux de Détaillé et de Heuville, pantalon et longue capote gris bleu et grande casquette gris bleu. Au point de vue musical, rien n’est prêt et rien n’est su, mais il paraît que cela n’a aucune importance ici⁴.

¹ Ph., lettre du 20 mars 1894.

² Ibid.

³ Ph., lettre du 19 mars 1894.

⁴ Ph., lettre du 4 juillet 1894.

A Londres, le directeur de Covent-Garden n'a pas les mêmes scrupules que les français et replace résolument la pièce dans son contexte de la guerre de 1870, redonnant à l'œuvre un caractère patriotique dont il sera curieux d'étudier les effets sur un public anglais. Bruneau note simplement quelques réactions du public, au soir de la première : « Public stupéfait de la modernité de la pièce et de la musique, ne s'accrochant à rien au courant et des actes et pourtant se fendant de deux rappels à chaque baisser de rideau, malgré son incompréhension certaine de l'œuvre¹. » C'est donc plus un succès d'estime qu'un véritable triomphe qui accueille cette pièce dont l'action est bien étrangère aux préoccupations, voire à la culture, du public. Décidément, Londres n'est pas l'endroit qui donnera à Bruneau un élan vers d'autres reprises ou vers une inscription de ses œuvres dans le répertoire classique. Conscient de cela, il se presse de rentrer à Paris et de se consacrer à sa nouvelle œuvre, *Messidor*, à peine euphorique des articles élogieux qu'il ramène d'Angleterre : « Je rapporte de Londres une quantité d'excellents articles. Jamais la presse n'a été aussi chaude que cette fois et je reviens enchanté de mon voyage, n'ayant qu'une idée maintenant, c'est d'installer vite ma pauvre malade et de travailler à *Messidor*². »

Après l'effervescence des derniers mois au cours desquels Bruneau a beaucoup voyagé, tenu éloigné de sa famille et de sa table de travail, le jeune compositeur éprouve une nouvelle fois le besoin de remercier Zola de tout ce qui lui arrive d'autant plus que ce dernier s'emploie auprès du ministre de l'instruction publique, Georges Leygues, à lui obtenir la croix de la Légion d'honneur. Bruneau ne l'obtient pas à cette session mais sera décoré en janvier 1895. Peu importe, Bruneau se montre très reconnaissant de tout ce que Zola entreprend pour lui et ne manque pas de le remercier : « La belle lettre que vous avez écrite au ministre m'est plus précieuse que toutes les croix du monde et ma joie sera de ne devoir qu'à vous les choses heureuses de ma vie. Je vous aime bien et je vous embrasse du fond de mon cœur³ ».

Ainsi, avec l'*Attaque du moulin* à Londres s'achève le cycle des reprises étrangères qui ont mené Bruneau sur les routes européennes depuis novembre 1891. Grâce à ces deux drames donnés par Zola, Bruneau s'est acquis une stature européenne qui ne manque pas d'influencer les directeurs de théâtres français. Il apparaît également, à l'étranger, comme

¹ Ph., lettre du 5 juillet 1894.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 7 juillet 1894.

³ *Ibid.*

le chef d'école de la nouvelle musique lyrique française, détrônant Chabrier qui meurt cette même année à l'âge de 43 ans, miné depuis plusieurs années par une terrible maladie et que, curieusement, on attribue au fait qu'il perd sa place de chef d'école au profit de Bruneau dont le *Rêve* l'a placé au-devant de la scène, théorie curieuse qui mérite d'être rapportée :

J'ai vu dans la journée Catulle Mendès qui est très inquiet de Chabrier. Le pauvre bougre a une anémie cérébrale qui depuis deux mois a fait des progrès énormes et il ne peut plus travailler. Mendès craint que *Briséis* ne reste ainsi en plan et il en a un gros ennui. Il prétend que c'est le *Rêve* qui a déterminé chez lui la crise la plus grave pour laquelle les médecins l'ont aussitôt envoyé à la Bourboule. Il se croyait le plus en avant de tous et marchait de confiance à la tête de la jeunesse, ayant été le seul joué au théâtre. La couleur moderne du *Rêve*, ce drapeau de la jeune école que Wilder lui a retiré des mains, l'attitude du public devant l'ouvrage, voilà, m'a dit Mendès, quelles ont été surtout les causes du dérangement cérébral devenu tout à coup si inquiétant. Et, paraît-il, au milieu de tout cela, il défendait l'œuvre presque à coups de poing et se mettait dans des états épouvantables contre ceux qui la débinaient¹.

Alfred Bruneau est donc devenu, de manière éphémère, le compositeur français le plus en vue sur les scènes européennes même si la concurrence, notamment celle de Vincent d'Indy, est rude. Il s'agit maintenant d'étudier dans quelles proportions Bruneau est joué dans son propre pays, quelles difficultés il va rencontrer sur les scènes de province qui, nous allons le voir, vont abondamment jouer ses œuvres malgré les difficultés inhérentes aux scènes de moindre importance. Occasion idéale de tracer un portrait de la vie musicale française de l'époque, en dehors des scènes parisiennes ...

II] Les reprises en province

Nous avons constaté avec quelle constance les opéras d'Alfred Bruneau suivent le même parcours des créations et des reprises. La presse provinciale suit de très près l'activité musicale parisienne en un grand nombre de critiques musicales ou de notes brèves. Ainsi, avant de voir ces opéras créés dans leur propre région, le public habitué des opéras de province connaît déjà ces œuvres pour en avoir lu des comptes-rendus abondants et détaillés dans la presse.

C'est l'éditeur Choudens qui fixe l'ordre des reprises en province des œuvres éditées chez lui. Ainsi, Bruneau doit suivre un parcours tout tracé au travers de la France afin de présider lui-même aux différentes reprises de ses drames. Il réalise donc un véritable tour de France des théâtres et opéras, rencontrant le meilleur comme le pire, des directeurs compétents comme les plus incultes et des artistes de niveaux disparates. C'est ce cheminement qu'il s'agit maintenant d'étudier ici afin de constater l'abondante

¹ *Ph.*, lettre du 9 septembre 1891.

diffusion du *Rêve* et de l'*Attaque du moulin* en France en commençant par l'étude des particularismes de ces nombreuses salles et en réservant, par la suite, une place d'honneur à la ville de Nantes et au journaliste Etienne Destranges qui, dans la vie de Bruneau, occupent une place à part.

1) Particularisme des opéras de province : Lyon, Angers, Besançon, Bordeaux, ...

La reprise de l'*Attaque du moulin* en France commence au théâtre de Rennes, dès janvier 1894. Choix qui, pour Bruneau, n'apparaît pas judicieux tant les conditions de travail sont médiocres. D'ailleurs, il n'a de cesse de maudire Choudens d'avoir fait débiter cette tournée par la capitale bretonne : « Quel triple idiot que ce Choudens de commencer ainsi la tournée de l'*Attaque*. Je vais lui écrire une longue lettre de sottises¹ ... » En effet, quel contraste avec l'Opéra-Comique que ce théâtre d'envergure moyenne où les gens sont de bonne volonté mais ne peuvent pallier leurs manques artistiques. Bruneau est immédiatement désabusé et son naturel pessimiste reprend le dessus : « Le théâtre de Rennes n'est pas brillant et tu ne peux te figurer quelle répétition nous avons eue hier soir. Il n'y a ici que des chanteurs et des chanteuses d'opérette et c'est la grue ordinairement chargée du rôle de la *Mascotte*² qui fait Marcelline. Le reste est à l'avenant et tu vois ça d'ici³. » Bruneau est d'autant plus désappointé qu'il est attendu au théâtre de la Monnaie pour une reprise, nous l'avons vue, d'une tout autre importance. Et le temps « triste et glaireux » n'est pas pour rendre plus optimiste l'infortuné compositeur ! Mais il se résout, malgré tout, à son sort et doit faire abstraction de son besoin de perfection, sachant qu'il ne le trouvera pas ici. Sa seule pensée est pour le public qui assistera au spectacle et se rassure à cette pensée que « tout est relatif et [que] le public est habitué à ça⁴. » Son grand courage dans son travail avec les artistes de toute nature et de tous niveaux ne va donc pas jusqu'à vouloir tirer le maximum de cette distribution. Il n'en a ni les moyens ni, surtout, le temps. Au demeurant, il est accueilli comme une grande personnalité du monde musical qu'il est devenu : « On me promet d'ailleurs un triomphe pour ce soir et le maire de Rennes est venu, dès mon arrivée, m'inviter à une réception qui sera donnée pour moi à l'hôtel de

¹ Ph., lettre du 16 janvier 1894.

² Opéra-comique du compositeur Edmond Audran (1842-1901), créé aux Bouffes-Parisiens le 15 décembre 1880. Le principal rôle féminin est celui d'une gardeuse de dindons.

³ Ph., lettre du 16 janvier 1894.

⁴ *Ibid.*

ville¹. » Il termine alors son compte-rendu par une pique à son ami de Médan qui laisse au compositeur récolter les fruits de son travail : « Enfoncé Zola². »

Deux mois plus tard, après être passé par Bruxelles, Nantes et Londres Bruneau se retrouve à Bordeaux. Immédiatement, les conditions de reprise de *l'Attaque du moulin* diffèrent d'avec Rennes. Tout d'abord, Bruneau connaît un certain nombre des chanteurs, notamment Albers, le baryton qui a chanté le rôle de l'évêque du *Rêve* à Anvers. Dans le rôle de Marcelline, c'est une chanteuse engagée par Carvalho que découvre, avec stupeur, le compositeur : « Quant à Madame Brijon-Gravière, elle m'a fait une mauvaise impression. Elle chante constamment faux et elle est laide. Comment Carvahô a-t-il pu engager une artiste pareille³ ? » Donc, malgré cette réserve de taille Bruneau est plutôt satisfait du travail qu'il va pouvoir engager ici et émet ce premier avis : « Pour Bordeaux, je crois que l'exécution sera très bonne⁴. » Il est d'autant plus enthousiaste que le cadre du théâtre est magnifique et qu'il réalise ici sa dernière reprise avant son retour à Paris, après plusieurs mois de déplacements en France et en Europe :

Le théâtre est superbe, c'est le plus beau certainement de tous ceux dans lesquels j'ai été joué. Enorme d'aspect, la salle de dimension moyenne est très élégante. [...] C'est mon dernier voyage de cet hiver et je vais maintenant m'installer près de tout ce que j'aime et travailler bien tranquillement à *Messidor*. Quel bonheur si je pouvais faire quelque chose de bien pour vous deux⁵.

Après ce premier avis favorable, Bruneau se met au travail et doit rectifier immédiatement les erreurs grossières. Comme partout en France, il constate que la pièce est jouée moitié trop lent et doit reprendre tous les *tempi* avec les chanteurs et l'orchestre qu'il aura à sa disposition toute une journée et qu'il finira par diriger au soir de la première. Pour les rôles principaux, il maintient son jugement premier en se félicitant d'Albers et de Jérôme. Son seul souci est donc Madame Brijon-Gravière avec laquelle il est sans pitié et s'amuse de l'imaginer sur une scène aussi prestigieuse que celle de l'Opéra-Comique : « Elle est au dessous de tout. Elle chante faux à hurler, n'a pas une miette de voix et, de plus, elle est laide et louche ignoblement. Je me figure la tête de Carvalho quand ce paquet arrivera à l'Opéra-Comique. Enfin, pour Bordeaux, c'est suffisant, paraît-il, puisqu'elle a du succès⁶. » Bruneau est obligé de se ranger à l'avis du public et d'accepter celle qui est plébiscitée par les spectateurs de la ville. D'ailleurs, la soirée s'annonce prometteuse

¹ *Ph.*, lettre du 16 janvier 1894.

² *Ibid.*

³ *Ph.*, lettre du 28 mars 1894.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ph.*, lettre du 28 mars 1894.

⁶ *Ph.*, lettre du 29 mars 1894.

puisque les places sont louées en quelques heures. Un succès de l'*Attaque du moulin* ne serait pas anodin car il aurait deux conséquences : le *Rêve* pourrait, par la suite, être joué à Bordeaux et ces deux reprises permettraient à ces deux œuvres de rester plus sûrement à l'affiche de l'Opéra-Comique. D'ailleurs, c'est à Bordeaux que Bruneau apprend que la 40^{ème} de l'*Attaque du moulin* sera donnée, ce qui n'était pas évident pour Carvalho mais qui a dû s'exécuter, probablement conditionné par le succès rencontré par le drame dans les théâtres français.

Bruneau s'amuse également de constater le rôle qu'il joue dans ce type de reprise. Il avoue que sa présence est obligatoire s'il ne veut pas que son œuvre soit dénaturée et soit jouée dans l'esprit dans laquelle elle a été composée. Il prend également plaisir à constater avec quelle curiosité on le considère ici, tant la presse a été prompte depuis plusieurs années à brosser un portrait qui ne correspond, finalement, pas à la réalité du personnage

Gravière [le directeur du théâtre de Bordeaux] était enchanté et aussi un peu étonné, je crois, car j'ai ici, depuis le *Rêve*, une réputation de révolutionnaire et de musicien incompréhensible qui le terrifiait. Il gueulait, en gambadant comme un fou : « Nous allons faire de l'argent ! Nous allons faire de l'argent !! » L'exécution n'est pas bonne, ah ! mais non ! mais enfin, il paraît que ça suffit pour Bordeaux.

Les considérations esthétiques ne prennent donc pas grande place dans ce genre de reprise mais permettent à une œuvre une diffusion qui dépasse les cénacles parisiens tout en contentant les publics provinciaux qui assistent aux mêmes spectacles que les habitants de la capitale. Enfin, l'aspect financier est primordial pour les directeurs de théâtre qui, sans états d'âme, joueront Bruneau tant que celui-ci génèrera de l'argent. Pour le reste ... Enfin, le télégramme habituel arrive à Paris le 2 avril 1894 : « Gros succès. Amitiés. Bruneau¹. » Quel plus beau cadeau d'anniversaire pouvait-il offrir à Zola qui, né ce même jour, pouvait se féliciter d'avoir rendu un jeune artiste heureux ?

C'est en novembre 1894 qu'Alfred Bruneau arrive à Besançon pour une nouvelle reprise. Le ton est immédiatement donné lorsqu'il assiste, le 14 novembre 1894, à la première répétition au piano :

C'est plus infect que tout ce que j'ai déjà entendu en province et Dieu sait cependant si je suis cuirassé par mes courses départementales. Pour te donner une idée de la distribution, c'est Mademoiselle Patoret qui chante Marcelline. Ni les uns ni les autres ne savent un mot ni une note de leurs rôles².

¹ Ph., télégramme du 2 avril 1894.

² Ph., lettre du 13 novembre 1894.

Jusqu'ici, rien que de très habituel. Mais Bruneau semble découragé de la besogne qu'on lui demande d'accomplir, n'acceptant plus qu'avec réticence cet aspect de son métier : « C'est vraiment honteux de faire venir un malheureux auteur pour lui faire entendre des grues et des cabots pareils. Enfin, il faut bien subir ce supplice¹. » Les propos violents qu'émet le compositeur, dans le privé, deviennent assez courants et montrent assez l'exaspération dans laquelle il se trouve face à ces situations pour le moins rocambolesques.

Pourtant, le théâtre de Besançon fait preuve d'audace en replaçant l'action du drame en 1870, avec les costumes allemands modernes, ce qui avait été refusé à l'Opéra-Comique. Cette situation inédite interpelle immédiatement les milieux politiques et le préfet marque son opposition. Alors, Bruneau n'hésite pas à le rencontrer afin de tenter de le faire revenir sur sa décision :

Hier, nous sommes allés, le directeur et moi, chez le préfet qui continuait toujours à refuser l'autorisation de jouer la pièce en costumes de 1870. Après cinq minutes de conversation, j'ai enlevé l'affaire. J'aurai donc ce soir l'impression d'un public français devant les uniformes allemands, casques à chenille et les liguards en pantalon rouge. Le succès que j'ai remporté devant le préfet a stupéfié le brave directeur de Besançon qui n'en revient pas encore².

Le statut de l'opéra de province change donc immédiatement, avec cette décision. C'est l'audace qui reprend toute sa place et qui va transformer l'œuvre, lui donner toute sa force polémique. Bruneau se montre également un négociateur tenace, prêt à tout pour préserver l'intégrité de son drame. Il déploie beaucoup de diplomatie avec la soprano qui incarne Françoise, cette dernière venant de perdre son père, ce qui menaçait de faire repousser la première de la pièce. Il la convainc de jouer, ses larmes continuelles donnant au rôle de Françoise un aspect pathétique propre à émouvoir l'auditoire !

Enfin, la tournée hivernale de l'*Attaque du moulin* s'achève au théâtre de Lyon, en deux temps distincts pour Bruneau. Il arrive à Lyon le 14 février afin de commencer les répétitions et prendre la température du lieu et du talent des artistes. Il entend les chanteurs qui incarneront ses personnages dans les *Huguenots* de Meyerbeer puis commence à leur faire répéter les trois premiers actes au piano. Bien que l'œuvre ne soit absolument pas sue il reconnaît avoir de belles voix mais n'est pas autrement convaincu. Tout au plus, l'interprétation sera « convenable³ », seule la sentinelle a une voix impossible et se voit immédiatement retirer le rôle. Il fait également la connaissance du chef d'orchestre,

¹ Ph., lettre du 14 novembre 1894.

² Ph., lettre du 15 novembre 1894.

³ Ph., lettre du 16 février 1895.

Luigini, et du directeur du théâtre, Campocasso. Avec eux, il ne parvient pas à créer une relation saine de travail. Conditionnées par la critique locale qui juge que l'*Attaque du moulin* est une « œuvre de trahison honteuse envers l'Art, de platitude infâme envers le public¹ », les deux hommes visent surtout le ruban rouge de la Légion d'honneur, persuadés que Bruneau est capable de leur obtenir cette distinction. Le directeur du Conservatoire, Aimé Gros, le « Thomas du lieu² », est animé des mêmes intentions, ce qui ne met pas Bruneau dans une atmosphère de pleine confiance.

Puis, Bruneau se rend à Nantes avant de revenir à Lyon au début du mois de mars pour mener la troupe vers la création du drame. A partir de ce moment, Bruneau ne mâche pas ses mots, tant ce qu'il voit sur la scène le révolte :

Nous avons répété généralement hier soir jusqu'à minuit ½. A part Mme Fièrens, qui est réellement remarquable, tout est d'une médiocrité révoltante. Le ridicule des costumes et des décors est au dessous de tout ce que l'on peut imaginer et a excité l'hilarité des dix ou douze personnes qui étaient là. Pour une ville comme Lyon, c'est vraiment honteux, il n'y a pas d'autre mot à employer et le Sieur Campocasso ne le portera pas en Paradis³ ...

Le compositeur est d'autant plus révolté qu'il n'a pas réussi à imposer les costumes de 1870. Il avait pourtant entrepris des démarches en ce sens, dès sa première visite, en rencontrant Gailletan, le maire de Lyon, qui lui avait donné son accord, se déchargeant de toute responsabilité vis-à-vis du préfet que Bruneau rencontre le lendemain. Ce dernier ne semblait pas contre l'idée d'une telle mise en scène. Mais, en mars, l'interdiction est prononcée par le préfet et Bruneau soupçonne Campocasso de s'être « arrangé pour que le préfet interdise l'époque de 1870, afin de s'éviter la dépense des costumes modernes et d'utiliser les uniformes de la *Fille du régiment* et du *Châlet*. Depuis que je vois des directeurs de théâtre, je n'en ai jamais encore rencontré un qui, pour la ladrerie imbécile, puisse être comparé à celui-là⁴. » La politique et les basses affaires de l'économie théâtrale se liguent donc pour que l'*Attaque du moulin* ne puisse être joué dans les meilleures conditions à Lyon. Bruneau est dans un tel état d'énervement qu'au soir de la répétition générale, il écrit une lettre d'une rare violence dans laquelle il se soulage de toutes les avanies qu'il a dû subir depuis plusieurs jours. Cette lettre est d'une telle virulence dans les mots employés et dans la perception, certainement faussée pour une part, qu'il est

¹ Ph., lettre du 15 février 1895.

² En référence à Ambroise Thomas, nommé directeur du Conservatoire de Paris en 1871, à 60 ans, et qui dirigea de main de fer l'institution pendant vingt-cinq ans.

³ Ph., lettre du 9 mars 1895.

⁴ Ibid.

important de la citer dans son entier, car on ne retrouvera jamais dans les nombreux écrits du compositeur, correspondance personnelle ou critique musicale, une aussi grande brutalité dans l'expression des sentiments :

Hier nous avons eu la répétition générale devant une salle bondée de bas boutiquiers, de cuisiniers, de cochers, de laveurs de vaisselle, de marchands de peau de lapin, d'employés de la préfecture et de la mairie, de conseillers municipaux et de critiques. Tu ne voudrais pas que ces personnes aient compris un mot ou une note à mon drame, je pense ; et il en a été ainsi. La pièce s'est traînée péniblement dans la stupéfaction générale jusqu'au quatrième acte où toutes les filles de cuisine, les récurveuses de chaudron, les gardiennes de chalets de nécessité se sont mises à sangloter au point de couvrir complètement la voix des artistes qui, pourtant, poussaient des cris à démolir le théâtre. Alors, pendant dix minutes on a rappelé l'auteur qui n'a point consenti et qui a simplement dit au bon Campocasso qu'il ne saluait pas les gens qui lui vidaient son pot de chambre d'hôtel.

L'exécution a été convenable à part Merlier, tout à fait ridicule et grotesque et les chœurs ignobles. Mais Marty m'a étonné par son charme et son sentiment dramatique.

Il est impossible de se figurer l'incompréhension de la critique d'ici à mon égard. Il a paru hier dans un journal une très longue étude sur le *Rêve* et l'*Attaque du Moulin* qui est la chose du Monde la plus extraordinaire au point de vue de l'imbécillité wagnérienne. Une tirade qui écrase Merlier sous Wotan s'en détache, appelant le cadre. Et, d'autre part, j'ai vu un brave fonctionnaire municipal qui trouvait « la musique et les paroles bien gentilles » mais qui m'a donné le conseil d'ajouter un ballet au troisième acte. Tordons-nous¹.

Ici, personne ne rencontre grâce à ses yeux. Il montre un profond mépris pour le public, chose qui lui est habituellement étrangère. Probablement agacé par ses nombreux voyages en province, il prend le public lyonnais pour cible, l'assimilant à toutes les activités de la basse population, associant à l'emploi de laveur de vaisselle celui de conseiller municipal et de critique, ce qui montre le peu d'estime qu'il avait pour ces derniers. Bruneau se croit seul contre un mur d'incompréhension qui culmine avec cette reprise. Ce n'est plus par modestie, comme à Bruxelles, qu'il reste dans l'ombre de sa loge mais bien l'indignation et il n'est pas de Zola pour le pousser dans la lumière. Bruneau est seul et désespéré de l'activité qu'on lui impose de faire le tour de France des théâtres. Et c'est l'éditeur Choudens qui, depuis quelque temps, est considéré comme le responsable de cette situation inconfortable mais aussi comme le principal bénéficiaire : « Voilà un gaillard qui va gagner avec moi, rien que cet hiver, plus de cent mille francs, sans se déranger ou se donner aucune peine, tandis que moi, je serai son commis voyageur, bien heureux si au bout de l'année, j'ai gagné trois ou quatre mille francs. C'est vraiment honteux² !! »

Les reprises du *Rêve* et de l'*Attaque du moulin* dans les divers théâtres de province sont une véritable école pour Alfred Bruneau, qui prend la mesure de la diversité des

¹ Ph., lettre du 12 mars 1895.

² Ph., lettre du 15 novembre 1895.

artistes et des directeurs ainsi que de la difficulté qu'il y a à permettre au public provincial d'assister aux mêmes spectacles qu'à Paris avec la même qualité d'interprétation. Bruneau est conscient que c'est Paris qui donne la gloire à un compositeur mais que c'est la province et le nombre des reprises qui permet au compositeur de conserver le plus longtemps possible cette gloire qu'il sait fragile. La confrontation avec les milieux politiques, notamment avec la question des costumes de 1870 de *l'Attaque du moulin*, est également riche d'apprentissages. A cette époque où les milieux artistiques ne sont pas totalement affranchis du pouvoir (et ce malgré les nombreux combats menés en ce sens par Zola lui-même), Bruneau sait qu'il doit cultiver ses relations avec les milieux politiques, ce qu'il fera tout au long de sa vie, bien involontairement à partir de *J'accuse*, avec son engagement auprès de Zola.

2) Nantes et la figure du journaliste Etienne Destranges

De tous les opéras de province, il en est un qu'il était nécessaire d'étudier de manière particulière, tant Bruneau eut des relations privilégiées avec celui-ci. Il s'agit du théâtre Graslin de Nantes. C'est ici qu'il débute sa tournée française pour le *Rêve* en 1892 et c'est dans cette ville qu'il reviendra régulièrement tout au long de sa vie afin de monter ses œuvres. Pourtant, Nantes n'a pas toujours formidablement créé les drames de Bruneau et, souvent, les conditions dans lesquelles travailla le compositeur furent détestables. Pourtant, Nantes tient une place à part en ceci que c'est dans cette ville que le compositeur fit la connaissance d'un certain Etienne Destranges, journaliste et musicologue averti, avec lequel il va se lier d'une amitié indéfectible.

Alfred Bruneau arrive pour la première fois à Nantes en mars 1892. Après les succès internationaux du *Rêve*, il s'agit d'initier une série de reprises françaises de ce même opéra. Le théâtre Graslin de Nantes est dirigé par M. Morvand très ignorant en matière musicale. Il venait d'ouvrir la saison avec *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns joué le 18 février 1892. Morvand s'était adjoint les services de Mme Bénatti, chanteuse d'opérette, pour incarner le rôle de Dalila. Son insuffisance vocale ainsi que la médiocrité de l'orchestre dirigé par le non moins médiocre Abraham Lévy, ainsi que les chœurs médiocres firent de cette première un désastre. Ajoutons à cela une mise en scène insuffisante et ce malgré des décors plutôt réussis. Le public, difficile à tromper, refusa très vite de se déplacer et c'est dans ces conditions difficiles qu'arrive Bruneau, à la fin des répétitions du *Rêve*, seconde œuvre au programme de la saison.

Etienne Destranges raconte dans quelles conditions désastreuses fut monté ce drame¹ :

Une autre belle œuvre, le *Rêve*, d'Alfred Bruneau, ne devait pas être plus favorisée. Cette partition extrêmement difficile demandait de longues études. Selon son habitude détestable, M. Morvand les hâta. Quand le compositeur arriva à Nantes pour les dernières répétitions, il trouva son ouvrage à peine su. Plusieurs fois Bruneau fut sur le point de reprendre le train ; cependant il se contint, et il eut raison. Il put ainsi diriger son drame, ce qui valait mieux que de le laisser livré, le soir de la première, aux mains ou plutôt aux bras de M. Lévy².

On voit donc que c'est Bruneau qui, dès son arrivée, est contraint de reprendre les choses en main, de programmer les répétitions avec les chanteurs, l'orchestre et les chœurs. Afin de pallier les insuffisances du chef d'orchestre, il n'hésite pas à s'imposer lui-même afin de diriger, tout au moins, la première. Il semble également se substituer au directeur afin de donner au drame un semblant de mise en scène cohérente. D'ailleurs, il a la chance d'avoir une palette de chanteurs confirmés et qui, à part Bucognani dans le rôle de Félicien, pourront donner l'illusion d'une réussite de la pièce, le 22 mars, jour de la première :

L'auteur fut plusieurs fois acclamé par une salle vivement émue par la sincérité et la beauté de cette partition, dont l'école française est justement fière, car elle est un pur, un admirable chef-d'œuvre. M. Mondaud fit une superbe création du rôle de l'évêque. Il le chanta et le joua en artiste consommé. Le rôle de Félicien ne convenait pas aux moyens de Bucognani, qui s'y montra des plus médiocres. Musicienne et chanteuse accomplie, Mme Mondaud-Paneron eût été une parfaite Angélique sans la ténuité de son organe. M. Combes-Ménard et Mme Bénatti tinrent les rôles d'Hubert et d'Hubertine d'une façon remarquable³.

Bruneau lui-même se montre plus ou moins satisfait du jeu des chanteurs, seule consolation qui lui restât : « Il y a des parties sues et d'autres qui ne le sont pas du tout. J'ai dû rectifier toute la mise en scène. Ce travail de province est absolument écœurant et Dieu sait comment ça ira⁴. » Car, pour ce qui est des décors, Destranges est impitoyable avec le directeur de Graslin : « M. Morvand joua le *Rêve* dans des décors en loques. D'ailleurs, de même que *Samson et Dalila*, cet ouvrage n'avait été monté que pour obtempérer au cahier des charges et, dès la troisième représentation, il fut retiré pour céder la place à quelque opérette sans valeur⁵. » Ce qui manque donc à Bruneau, c'est l'enthousiasme d'un directeur qui croirait à son œuvre, quel que soit l'avis des critiques. Mais, ici, aucun

¹ Etienne Destranges, *Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430-1901*, Paris, Fischbacher ; Nantes, Lessard, 1902.

² *Ibid.*, p. 255.

³ *Ibid.*, pp. 255-256.

⁴ *Ph.*, lettre du 22 mars 1892.

⁵ Etienne Destranges, 1902, p. 256.

engouement, et Bruneau doit se faire à l'idée que cette reprise du *Rêve* n'a été décidée que par obligation de monter un certain nombre d'opéras français dans la saison. On comprend alors pourquoi il fut souvent sur le point de quitter la ville. Il faut également se rappeler dans quel état d'esprit était Bruneau en arrivant à Nantes. Il venait de perdre son père et, malgré les soucis constants que celui-ci infligeait au ménage, sa disparition créa un grand vide. A la veille de la création du *Rêve* à Nantes, Bruneau rend visite à son oncle Ernest Bruneau¹, frère d'Alfred Bruneau père. Ceux-ci étaient brouillés depuis de nombreuses années pour d'obscurcs raisons d'argent et Bruneau n'a de cesse de se lamenter sur le gâchis d'une telle mésentente :

J'ai été voir les Ernest Bruneau. Le pauvre homme a beaucoup pleuré et il a été pour moi aussi affectueux que possible. Je crois qu'il ne me garde aucune rancune du passé. Il m'a dit que j'avais toujours fait mon devoir et à chaque instant il me répétait : « Vous ne savez pas, vous ne pouvez pas savoir ... » Il semble avoir grand chagrin de n'avoir pu se réconcilier avec mon pauvre père avant sa mort. [...] Pourquoi faut-il que ce misérable argent ait détruit les deux frères comme il a détruit le père et le fils ? Pendant trente ans j'ai entendu dire qu'Ernest Bruneau était un voleur sans me douter que je l'entendrais dire aussi de moi-même par mon pauvre père. Quelle tristesse, mon Dieu !..

C'est un fils désespéré de n'avoir pu se réconcilier avec son père avant sa mort qui arrive à Nantes pour diriger le *Rêve*. Subissant une véritable dépression à la suite de ce décès et après de nombreuses années entachées par le caractère difficile de son père, Alfred Bruneau n'est certainement pas prêt à subir, en plus de tout cela, les affres d'une reprise désastreuse de l'œuvre pour laquelle il a tant travaillé.

Si Bruneau reste à Nantes jusqu'au soir de la première, c'est à Etienne Destranges qu'il le doit. Destranges est né à Nantes en 1863. Après avoir été critique musical du *Phare de la Loire* il devient, en 1890, rédacteur en chef de l'hebdomadaire l'*Ouest-Artiste*. On le considère comme un fervent wagnérien et sa rencontre, en 1892, avec Bruneau va le mener dans des luttes incessantes pour la reconnaissance du compositeur devenu son ami. Bruneau lui-même raconte quel personnage original il était :

Je rencontrai un jeune critique vaillant, indépendant et loyal avec qui je me liai d'une ferme affection. Il se nommait Etienne Destranges. Le « tuyau de poêle » à bords plats qu'il avait adopté comme coiffure immuable contribuait à allonger son individu, de taille déjà très au-dessus de la moyenne. Il brandissait par tous les temps un parapluie fermé et en menaçait les imbéciles, tel Don Quichotte agitant sa lance au cours de ses expéditions. Don Quichotte, il l'était d'aspect et de caractère, toujours prêt à lutter pour les causes qu'il croyait justes et bonnes. Il publia dans son *Ouest-Artiste*, brave petite feuille hebdomadaire dont il assumait l'inflexible gouvernement, une alerte étude analytique et thématique sur le *Rêve* et agit de même, chaque fois que parut une de mes nouvelles partitions, jusqu'à la guerre qui le tua net par les

¹ Ernest Bruneau était également compositeur. Il imagina une mélodie sur un poème pour honorer la mémoire de son frère disparu et écrivit même un *Requiem*.

angoisses abominables qu'elle lui causa. Grâce à lui, à son influence énergique et obstinée, à sa vigilance persuasive et infatigable, le théâtre de Nantes fut un de ceux qui m'accueillirent le mieux¹.

Cet ami fervent fut à ses côtés dans tous les moments difficiles que passa Bruneau à Nantes, le soutenant face à la médiocrité du directeur de Graslin et n'hésitant pas à faire de l'*Ouest-Artiste* la vitrine de l'œuvre de son ami. C'est également sa compréhension intuitive des œuvres musicales qui séduisit le compositeur. Enfin, Bruneau trouvait une oreille attentive à ses conceptions musicales nouvelles, une personne qui recevait son œuvre sans préjugés, sans jalousie et avec une objectivité à toute épreuve, ne manquant jamais de souligner les imperfections de sa musique ou du livret mais reconnaissant, à tous les coups, l'importance de cette œuvre monumentale que Bruneau était sur le point de réaliser.

En février 1894, Bruneau revient à Nantes, cette fois pour la reprise de l'*Attaque du moulin*. Depuis son premier voyage, la direction du théâtre Graslin a changé. Morvand venait d'être remplacé par Castex qui, au début de cette nouvelle saison, voulait faire montre de modernité en montant la *Walkyrie* de Wagner puis changea d'avis en créant *Patrie* du compositeur français Paladilhe, œuvre de médiocre qualité et qui ne rencontra que peu de succès. Castex, ancien directeur du casino de Saint-Malo, décida ensuite de monter l'*Attaque du Moulin*, probablement sur la foi du succès rencontré par le *Rêve* en 1892. Il semble ne pas montrer plus de talent dans la direction d'un théâtre que son prédécesseur et décide de ne pas créer des décors spécialement pour l'*Attaque du moulin*, récupérant des toiles d'autres pièces « estimant, sans doute, qu'une belle œuvre doit se suffire à elle-même² ». Malgré une mise en scène peu soignée, la pièce rencontra un succès aussi éclatant que celui du *Rêve* et la pièce fut jouée douze fois dans la même saison avant d'être reprise, à de nombreuses occasions, les années suivantes.

Comme à son habitude, Bruneau suit attentivement les répétitions et juge sans complaisance les artistes qui doivent interpréter son œuvre :

La répétition que j'ai conduite s'est bien passée. L'orchestre, soigneusement préparé, va, mais comme toujours, les chanteurs sont médiocres. Aujourd'hui, nous répéterons au piano, afin de régler un peu la mise en scène et les mouvements. Demain, répétition générale et après-demain première représentation³.

On constate que le nombre de répétitions dévolues à l'apprentissage de l'œuvre est réduit au strict minimum, empêchant Bruneau de réaliser un travail en profondeur, ce qui

¹ Alfred Bruneau, 1931, pp. 45-46.

² Etienne Destranges, 1902, p. 265.

³ *Ph.*, lettre du 9 février 1894.

semble nécessaire avec des artistes dont la qualité laisse beaucoup à désirer. Le compositeur joue également de malchance en perdant son ténor la veille de la première représentation :

Cette répétition n'a point été bonne. A la moitié du premier acte, le ténor est devenu complètement aphone et il a dû rentrer se coucher. Par bonheur, le rôle de Dominique avait été appris en double et c'est cette doublure qui, après avoir convenablement répété, jouera ce soir. Comme je te l'ai déjà dit, l'orchestre est bon, mais les chœurs sont exécrables et les chanteurs ne savent pas un mot ni une note de leurs rôles. Il faudra cependant que cela aille et ça ira. Tous les artistes sont enrhumés et il faudrait vraiment s'étonner du contraire avec le joli climat de Nantes¹.

M. Tournié, qui devait incarner Dominique, est donc remplacé au pied levé par M. Sentenac, homme providentiel qui avait étudié, par-devers lui, la partition du ténor. Les autres rôles furent tenus, selon Destranges, de manière honorable. Seule, Mme Tournié, qui chantait Françoise « de la façon la plus charmante² » dut interrompre les représentations à la dixième soirée et fut remplacée par Mlle Salembio qui reprit le rôle « d'une manière pitoyable³ ». La première représentation que dirigea Bruneau fut un véritable succès. Comme il le rapporte, il s'était instauré un véritable marché noir dans la revente des places, à un prix exorbitant :

Il y a eu, hier matin, une bousculade épique pour la location qui n'a été ouverte qu'à huit heures. A onze heures du soir, il y avait déjà du monde à la queue et une dizaine de camelots ont passé la nuit et ont raflé un bon tiers de la salle dont ils vendaient hier les places le triple du prix ordinaire. Aussi, hurlait-on fortement « A bas Castex » sur la place Graslin. Ce Castex est d'ailleurs un directeur aussi idiot que les autres et le bruit court dans la ville que c'est lui qui fait la spéculation des places⁴.

Bruneau prête une oreille très attentive à ce qui se dit dans la ville de Nantes, probablement surpris par l'incurie avec laquelle Castex monte son œuvre, uniquement soucieux de s'en tirer à moindre coût et récupérer un maximum de bénéfices. Le compositeur découvre, si ce n'est déjà fait, les bas-fonds du monde du spectacle, les combines douteuses des directeurs de salles pour qui l'argent est la seule motivation, en dehors de toute considération artistique.

Ces manœuvres ne découragent pas Bruneau, qui s'en remet au jugement du public et revient l'année suivante afin de diriger à nouveau son ouvrage. Pour ces nouvelles représentations, le cahier des charges prévoit que la pièce sera jouée en costumes de 1870, véritable avancée dans la compréhension que les instances locales ont de l'œuvre, jugée

¹ *Ph.*, lettre du 10 février 1894.

² Etienne Destranges, 1902, p. 266.

³ *Ibid.*

⁴ *Ph.*, lettre du 10 février 1894.

moins polémique qu'on a bien voulu le penser à une époque. Mais, les répétitions dégénèrent rapidement et Bruneau dépose sa baguette avec ostentation :

Nous avons répété hier soir. Il n'y a pas d'autre mot à employer : c'est infect. Personne ne sait son rôle et le ténor, principalement, est grotesque. Je me suis mis en rage et j'ai déclaré au Sieur Castex que je ne conduirais pas. Il a donc été convenu que le chef d'orchestre prendrait, dès aujourd'hui, la direction des études et que j'assisterais à la représentation dans une loge. De cette façon, je n'ai aucune responsabilité ni fatigue. Si la pièce ne marche pas, toute la faute en retombera sur le théâtre et mon honneur sera sauf, puisque le succès de l'année dernière en est le garant¹.

Bruneau tient parole et reste au fond de sa loge au soir de la première. A la fin de la soirée, le public l'acclame et lui demande de venir sur la scène. L'honneur est sauf ...

Le passage obligé dans les théâtres de province est donc une arme à deux tranchants. Les succès remportés par les œuvres de Bruneau dans différents théâtres français permettent au compositeur d'avoir une tribune plus large sur les scènes parisiennes. Mais c'est aussi prendre le risque de voir son œuvre dévoyée, incomprise, déconsidérée, danger d'autant plus grand que cela rejaillirait sur le compositeur lui-même, perdant ainsi toute crédibilité. Nantes, plus que tout autre théâtre de province, a constamment joué sur ces deux plans, offrant le meilleur comme le pire. Ainsi, malgré des répétitions catastrophiques de *l'Attaque du moulin* en février 1895, Bruneau repère une jeune chanteuse qu'il prévoit d'envoyer à des théâtres de plus grande importance :

Hier soir, j'ai reçu une dépêche de Stoumon, me demandant si Mme Fredor, qui joue Françoise, valait le voyage. Je lui ai d'abord télégraphié que non et puis, dans le cours de la répétition, la voyant vraiment très bien et m'apercevant qu'elle chantait le premier acte comme jamais personne ne l'a chanté, j'ai envoyé à Stoumon une autre dépêche lui conseillant de venir. Ce serait une Angélique laide mais de voix vraiment délicieuse. J'ai bien pensé à la faire engager par Carvalho, mais je me méfie tellement de l'homme à mon égard que, tout compte fait, il serait peut-être mieux qu'elle fût à Bruxelles et qu'elle revienne à Paris avec un nom. Et puis, j'ai obéi à un sentiment d'honnêteté envers Stoumon qui aurait été en droit de me reprocher de ne la lui avoir pas fait entendre².

Ainsi se décident en quelques dépêches les destinées des artistes. L'action des compositeurs de cette époque, nous le constatons, est décisive dans la vie des théâtres français et européens. Bruneau, en quelques années, a réussi à se constituer un réseau de relations avec différents responsables de salles et joue un véritable rôle d'intermédiaire dans le recrutement des artistes qui, le plus souvent, débute dans les théâtres de province et attendent d'être placés sous la protection d'une autorité musicale pour espérer débiter

¹ Ph., lettre du 28 février 1895.

² Ph., lettre du 2 mars 1895.

une carrière parisienne. En ce sens, le théâtre de Nantes joue pleinement son rôle de promoteur social et Bruneau n'y est pas étranger.

Le Rêve à l'Opéra-Comique 1891



Décor du deuxième acte—Le Clos-Marie
B.N.F. Département de musique



Engel dans le rôle de Félicien



Mme Deschamps-Jéhin dans le rôle d'Hubertine

Reprises du *Rêve*



Séguin dans Jean d'Hauteceur
Bruxelles



Catherine Mastio dans Angélique
Bruxelles



Henri Albers dans Jean d'Hauteceur
Anvers



Julia Guiraudon dans Angélique
Opéra-Comique, 1900



Julia Guiraudon dans Angélique
Opéra-Comique, 1900



Opéra-Comique, 1939



Opéra-Comique, 1939



Scène de l'Extrême-Onction, Opéra-Comique, 1939

L'Attaque du moulin

Opéra-Comique, 1893



Photographie du premier acte avec Engel et Delna



Premier acte, gravure de Georges Sauvage



Premier acte, costumes de 1870, G. Sauvage



Deuxième acte, G. Sauvage



Deuxième acte, costumes de 1870, G. Sauvage



Quatrième acte, G. Sauvage

L'Attaque du moulin

Reprises



**Séguin dans le père Merlier
Bruxelles, 1893**



**Marie Delna dans Marcelline
Théâtre de la Gaité, 1907**



**Théâtre de la Gaité, 1907
Premier acte**



**Théâtre de la Gaité, 1907
Deuxième acte**



**Théâtre de la Gaité, 1907
Troisième acte**



**Théâtre de la Gaité, 1907
Quatrième acte**

Deuxième Partie

Emile Zola librettiste (1893-1902)

Après la création de *l'Attaque du moulin* à l'Opéra-Comique en décembre 1893, la collaboration initiée par Alfred Bruneau avec Emile Zola franchit une nouvelle étape. Il se met immédiatement à l'écriture d'un premier livret d'opéra, *Lazare*, tout en préparant le plan et l'ébauche d'un autre livret : *Messidor*. La collaboration de Louis Gallet n'est plus sollicitée et Zola devient le propre librettiste des opéras d'Alfred Bruneau, activité à laquelle il va consacrer beaucoup de temps, les années futures.

Cette nouvelle forme d'écriture, atypique dans l'œuvre du romancier, doit être étudiée selon plusieurs aspects. Tout d'abord, il s'agit d'étudier ces livrets sous leur aspect formel, dont le principal est l'utilisation de la prose, technique nouvelle dans le monde du théâtre lyrique tellement conservateur que l'abandon de la versification n'avait jamais été envisagé. Une révolution aussi importante ne pouvait laisser indifférents les écrivains et musiciens de l'époque, qui vont abondamment s'exprimer à ce sujet.

C'est, également, par rapport à son œuvre romanesque que ces livrets doivent être étudiés, identifier les thèmes qui reviennent, comme en écho à sa production romanesque. Nombreuses sont les correspondances qu'il est possible d'effectuer entre ces livrets et les *Rougon-Macquart*, les *Trois Villes* et les *Quatre Evangiles*. Même, certaines nouvelles de Zola se retrouvent dans les thèmes évoqués dans ces livrets, faisant de ces textes un véritable condensé de l'œuvre immense de l'écrivain.

Le travail musical d'Alfred Bruneau doit également faire l'objet d'études précises afin de montrer comment il traite les livrets de son ami, comment il les met en valeur par l'utilisation des motifs conducteurs qui sont le cœur même de la technique musicale du compositeur, à une époque où il est devenu un musicien reconnu de tous tant en France que dans toute l'Europe.

Enfin, c'est la mise en scène de ces opéras qui retiendra toute notre attention. En effet, *Messidor* est créé au Palais Garnier le 19 février 1897, moins d'un an avant la parution du *J'Accuse* d'Emile Zola, dans un contexte politique qui n'est pas négligeable sur les créations ultérieures de cet opéra et des suivants, Bruneau payant ainsi son engagement déterminé auprès de son ami.

A] Livrets : élaboration, écriture et intertextualité

De 1893 à 1902, Alfred Bruneau et Emile Zola écrivent quatre opéras dont deux sont créés du vivant de l'écrivain, *Messidor* et *l'Ouragan*. Un autre est créé plusieurs années après sa mort : *l'Enfant roi*. Enfin, le dernier, *Lazare*, doit attendre 1986 pour être joué pour la première fois en public, à Washington. Ces opéras sont le cœur de cette collaboration inédite entre un écrivain de renom et un jeune compositeur dont les premières œuvres ont fait sensation. Jamais avares de nouveautés, les deux collaborateurs vont faire sensation en introduisant une nouvelle forme d'écriture des livrets : l'utilisation de la prose.

I] La genèse des livrets

1) Vers ou prose : Réflexion sur le renouveau du drame lyrique français

Lorsqu'il écrivit les *Adieux à la Forêt* pour *l'Attaque du moulin*, Emile Zola découvrait le plaisir qu'il y avait à écrire un texte qui serait mis en musique. Mais, il n'était pas dupe de la qualité de ses vers et l'on se rappelle que, dans une lettre à Paul Alexis du 1^{er} décembre 1881¹, il avouait la médiocrité de sa poésie et reconnaissait que son intérêt pour le roman en découlait immédiatement. Mais, déjà très jeune, Zola avait conscience du ridicule que pouvait engendrer la versification pour rendre la réalité des passions humaines, comme il le fait dans ce poème « A mon ami Paul », adressé à Paul Cézanne et écrit au lycée Saint-Louis de Paris, en 1858 :

La prose n'est point sotte, et – disons-le tout bas –
Le plus souvent les vers sont de la sotte prose,
De lourds empâtements de vert tendre et de rose,
Des suites d'adjectifs, des oh ciel ! des hélas !
Un orgueilleux jargon où le pauvre poète
Vous dit tout – excepté ce qu'il a dans la tête.
C'est absurde, c'est plat. Et pourtant, jeune fou,
Voici que je rimaille, allant je ne sais où,
Suant longtemps parfois pour trouver une rime,
Prenant à chaque vers une pose sublime,
Et – pourquoi le cacher ? – croyant de bonne foi
Qu'il n'est pas de poète aussi tendre que moi².

Partant de ce constat tout à fait juste et honnête, Zola n'était pas de taille à écrire tout un livret en vers qui puisse échapper au ridicule des conventions poétiques. Après une

¹ Emile Zola à Paul Alexis, lettre du 1^{er} décembre 1881, *Corr. IV*, lettre 175, p. 240.

² Emile Zola, « A mon ami Paul », *O.C. XV*, p. 857.

œuvre romanesque aussi gigantesque, le retour à la versification était impossible. A ce sujet, il est une nouvelle fois d'accord avec son ami Bruneau qui lui demande d'écrire un livret en prose : « En ce qui me concerne, je me bornerai donc à déclarer que, loin d'avoir été pour moi une gêne, comme on semble se l'imaginer, la prose dont s'est revêtu, sur ma demande expresse, le drame que j'admire chaque jour davantage, n'a pas cessé une minute, aux heures joyeuses du travail, d'être à mon égard l'inspiratrice la plus facile, la meilleure, la plus noble, la plus éloquente et la plus forte¹. » C'est donc Bruneau qui semble être à l'origine de cette petite révolution dans le landernau de la musique lyrique française, Zola ne s'exprimant que très peu à ce sujet et laissant au musicien l'entière responsabilité de cette introduction de la prose à l'opéra : « Mon opinion est moins arrêtée en ce qui concerne la substitution de la prose aux vers, pour l'écriture du livret. [...] Bruneau estime que le vers a tort d'introduire un rythme particulier dans un autre rythme. Il s'y connaît mieux que moi. Il doit avoir raison². » C'est donc chez Alfred Bruneau qu'étonnamment il faut chercher l'explication profonde de l'utilisation de la prose dans *Messidor*. Peu après la création du drame, alors que la critique avait presque unanimement loué la musique, Bruneau écrit un article dans le *Figaro* afin de justifier l'utilisation de la prose à l'opéra. « Vers ou prose ? » entend ainsi exposer les termes du débat qui se reflète dans la presse depuis quelques années. Son premier argument, développé depuis la création du *Rêve*, est que le théâtre doit être le lieu de la vérité, des passions humaines et la musique est si peu naturelle, si peu apte à recréer le dialogue naturel des hommes qu'il lui faut trouver un langage différent. Déjà, au nom du réalisme, Bruneau avait supprimé dans sa partition l'utilisation des airs imposés, des vocalises ou des moments de virtuosité pour privilégier la mélodie continue, forme musicale la plus susceptible d'apporter de la vérité dans les personnages. Ce « grand souffle de liberté³ » qui a soufflé sur la musique doit maintenant balayer le carcan dans lequel est enfermé le genre du livret :

Oui, c'est bien la liberté que la prose apporte au compositeur dans les larges plis de sa phrase ample et sonore. Liberté du dialogue s'établissant, se développant sans contrainte ni gêne d'aucune sorte sur la trame instrumentale, faisant corps avec elle ; liberté de la symphonie jamais interrompue, chantant, grondant, s'apaisant selon la fantaisie du musicien, selon les nécessités du drame ; liberté de l'expression – celle-là plus précieuse encore que les autres – offerte par la justesse du terme, par la précision du mot ; liberté illimitée de la mélodie infinie courant alerte, grave, superbe, tendre ou puissante, joyeuse à coup sûr de pouvoir échapper à l'emprisonnement de la cadence et de la rime ; liberté de la phrase, liberté de l'inspiration, liberté de l'art, liberté de formes, liberté complète, magnifique et définitive⁴.

¹ Alfred Bruneau, « Vers ou prose ? », *Le Figaro*, 28 février 1897, O.C. XV, pp. 589-592.

² Emile Zola, « Messidor », *Le Temps*, 16 février 1897.

³ Alfred Bruneau, *op. cit.*, p. 590.

⁴ Alfred Bruneau, *op. cit.*, p. 590.

La liberté est donc le maître-mot de cette volonté d'introduire la prose au détriment de la versification, dont les règles trop rigides empêchent le librettiste d'exprimer tout ce qu'il souhaite. Il faudrait un poète de génie pour exprimer en vers tout ce que l'opéra naturaliste souhaite montrer. Mais ce poète n'existe pas et c'est donc vers la prose d'un grand romancier tel que Zola qu'il faut se diriger. D'ailleurs, Bruneau considère que cette première tentative d'introduction de la prose à l'opéra, avant celle de *Fervaal* de Vincent d'Indy qui utilise cette nouvelle forme mais dont la création sera postérieure à *Messidor*, n'est que la conséquence d'un mouvement général dans lequel les livrets s'émancipent peu à peu des règles de la versification, en bousculant la métrique, en abolissant la rime. Alors, plutôt que d'utiliser des vers mal construits, pourquoi ne pas utiliser la prose de manière éclatante ? Le compositeur se range également sous le jugement de Charles Gounod qui avait essayé d'amener la prose à l'opéra en adaptant *Georges Dandin* de Molière, seule pièce en prose du dramaturge, et reprend ce que le compositeur avoue dans la préface de sa pièce :

La variété infini des périodes en prose ouvre devant le musicien un horizon tout neuf qui le délivre de la monotonie et de l'uniformité, qu'avec le vers – espèce de dada qui, une fois parti, emmène le compositeur, lequel se laisse conduire nonchalamment et finit par s'endormir dans une négligence déplorable – le musicien devient en quelque sorte l'esclave du dialogue au lieu d'en rester le maître, et que la vérité de l'expression disparaît sous l'entraînement banal et irréfléchi de la routine ; que la prose, au contraire, est une mine féconde, inépuisable de variété dans l'intonation chantée ou déclamée, dans la durée et dans l'intensité de l'accent, dans la proportion et le développement de la période¹.

Ouvrir un horizon neuf au musicien ... Bruneau peut reprendre cette phrase de Gounod à son compte, puisque le livret en prose de *Messidor* inspire directement Gustave Charpentier avec *Louise* (1900) et Debussy avec *Pelléas et Mélisande* (1902). C'est tout l'opéra du XX^e siècle qui se voit libéré du joug de la métrique avec ce premier livret d'Emile Zola et Bruneau avoue n'être que le continuateur de Gounod et même de Berlioz qui appelait la prose de ses vœux mais qui n'a jamais eu la possibilité de mettre ses théories en pratique.

Le compositeur achève son article en reconnaissant « l'immense apport d'humanité fourni à la musique par la littérature », qu'il considère comme indispensable à la survie de l'art, et plus particulièrement à l'art français. Car Bruneau souhaite se démarquer radicalement de l'influence étrangère, notamment wagnérienne, et privilégier le « génie

¹ Charles Gounod, cité par Bruneau, *op. cit.*, p. 591.

français » qui doit marquer sa différence, dont l'introduction de la prose est le premier élément :

Je jure que l'heure est grave et je supplie notre jeunesse de rester fidèle à son pays, comme Wagner le fut lui-même. Et si, chez nous, un homme ne se lève pas bientôt pour édifier l'œuvre nécessaire, tâchons au moins d'apporter chacun la pierre qui consolidera, fortifiera et élèvera dans le soleil latin la grande cathédrale de notre art.

C'est dix ans de création lyrique que nous dépeint ici Bruneau. Ce sont des compositeurs tels que lui, d'Indy ou Chabrier qui ont apporté leur pierre à l'édifice monumental du théâtre lyrique afin qu'un homme, Claude Debussy, parachève cette œuvre en 1902 avec *Pelléas et Mélisande* ; modeste Bruneau qui ne se pose pas comme le Messie de l'opéra mais comme un disciple qui vient porter la bonne parole.

Amener la prose dans le théâtre lyrique est la source d'un débat virulent dans la presse, qui relaie l'opinion de tout ce que Paris possède de critiques, de musiciens ou d'écrivains. La première critique faite à cette révolution est que la prose peut se concevoir dans le cadre de l'Opéra-Comique mais non dans celui, ô combien sacré, du Palais Garnier. Or, alors que le *Rêve* et l'*Attaque du moulin* avaient été créés au sein de la première institution, *Messidor* est monté à l'Opéra, temple du conservatisme :

Monsieur Bruneau s'enferme dans ses rêves utopiques en croyant possible l'union de la prose et de la musique, libre à lui, tant que son terrain d'expérience avait pour cadre l'Opéra-Comique. Mais avoir tenté l'expérience au théâtre de l'Opéra, temple des traditions où jusqu'à présent, c'était plus que de l'audace, c'était de la provocation.

Dans le *Gaulois* du 2 mars 1897, Louis Fourcaud réalise une enquête en interrogeant divers librettistes et compositeurs sur l'utilisation de la prose à l'opéra. D'une manière générale, les librettistes considèrent avec suspicion cette tentative d'un romancier qui n'est pas librettiste de métier. Le célèbre librettiste d'Offenbach, Henri Meilhac considère que « les vers valent mieux que la prose rythmée ou non ». Jules Barbier, librettiste d'Ambroise Thomas (*Mignon*, 1866) et de Gounod (*Faust*, 1859) oppose un avis sans appel :

Un poème d'opéra en prose ... Mais c'est enfantin, pour me servir d'une expression chère à M. Zola, quand il était critique. Le premier besoin de la musique, n'en déplaise aux débitants filandreux de macaroni musical, est le rythme. Au théâtre, ce rythme lui doit être donné par le texte qu'elle est appelée à traduire. Contester cette vérité, tellement évidente qu'elle semble n'avoir pas besoin de démonstration, c'est aller contre la raison, le bon sens, la simplicité qui est la source du vrai et du beau. Voilà pourquoi la musique a naturellement adopté le langage mesuré qui est le vers.

Le vers est le garde-fou qui défend le musicien de toutes les fantaisies où son imagination débridée pourrait se laisser entraîner. C'est une règle entre tous ! La règle !.. Cette force admirable où se sont équilibrés, trempés tous les grands esprits et dont ne cherchent à s'affranchir que les infirmes, ardents à couvrir d'un vernis de nouveauté leur irrémédiable impuissance¹ !

C'est la nouveauté qui est déniée dans ce jugement. Jules Barbier souhaite rester sur les acquis du théâtre lyrique et ne voit pas la nécessité d'un renouvellement de ce genre. Il évoque alors le risque qu'il y a pour le compositeur d'être asservi à la forme du livret et de réaliser une partition en complet décalage avec le texte qu'il est chargé d'illustrer :

Ou M. Bruneau veut bien s'asservir à la phraséologie de M. Zola, et alors il devient lourd et alambiqué, ou il cherche à échapper, et il retombe dans la forme métrique, sans que le vers soit là pour la scander et la soutenir, on dirait une peau sans squelette. [...] Il vaut mieux s'en tenir aux routes forgées par nos devanciers que de chercher à en tracer de nouvelles².

De plus, l'argument du rythme est prépondérant et revient dans nombre de jugements, comme dans celui de Gaston Salvayre :

Les vers demeurent, pour un musicien, un adjuvant énorme ; ils appellent un choix d'expressions plus élégantes, plus nobles, partant plus lyriques. Au surplus, ils portent en eux leur cadence, leur rythme que le musicien n'a, souvent, qu'à réchauffer de son inspiration, quand il en a³ !

En 1897, alors que la poésie a connu, depuis Aloysius Bertrand et Charles Baudelaire, des métamorphoses profondes, il en est encore qui considèrent que le vers est la forme noble de la poésie et la prose sa forme dévoyée ! Evoquons également le témoignage d'Ambroise Thomas, tout puissant directeur du Conservatoire de Paris qui, dans une enquête réalisée sur le même thème dans le *Figaro* le 8 juillet 1891, émettait un jugement tout à fait conservateur, à l'image de l'institution qu'il dirigeait :

Je ne puis admettre, dans les œuvres lyriques, la substitution de la prose au vers. La poésie doit être préférée, moins encore à cause de la rime qu'en raison de sa forme même, de la symétrie qu'elle présente, de la césure, de sa cadence, de sa musique propre qui, souvent, guide et inspire le compositeur. Tous ces avantages, la prose les offre-t-elle ?

Son emploi dans les œuvres lyriques sera encore une manifestation de la nouvelle école qui ne veut rien conserver du passé, repousse toute forme, toute idée mélodique, pour s'attacher uniquement à la déclamation lyrique. En résumé, la rédaction en prose du livret me paraît inutile, dangereuse même et je suis partisan de la conservation de la poésie dont la forme s'adapte essentiellement aux conceptions musicales⁴.

Passons sur le fait qu'Ambroise Thomas dénie toute poésie à la prose et constatons que son jugement est tout à fait juste et pleinement en accord avec celui de Bruneau. En

¹ Jules Barbier, *Le Gaulois*, 2 mars 1897.

² *Ibid.*

³ Gaston Salvayre, *Ibid.*

⁴ Ambroise Thomas, *Le Figaro*, 8 juillet 1891.

effet, il comprend que la prose détruit toute forme musicale classique du drame lyrique, ce que lui-même conteste mais que Bruneau appelle de ses vœux. En cela, le jeune compositeur est cohérent dans sa démarche puisque, après avoir bousculé le carcan musical de l'opéra avec le *Rêve*, il parachève son œuvre en faisant éclater la forme littéraire, dernier rempart contre la modernité du drame lyrique. D'ailleurs, au lendemain du *Rêve* et de la tentative audacieuse de Bruneau de supprimer les airs conventionnels, nombre de librettistes associaient la prose à cette nouvelle forme musicale, tel Victorien Joncières :

Il faut, sinon la rime, du moins un rythme qui scande la phrase musicale. Il est vrai que les tentatives de ces derniers temps¹ ont pour objet de retirer la mélodie aux chanteurs, pour ne plus leur confier qu'une déclamation notée. Avec un pareil système, la prose suffit. Elle donne évidemment plus de naturel au débit que le vers. En un mot, la prose est excellente pour faire parler en musique, la poésie est indispensable quand il s'agit de chanter².

Heureusement, d'autres compositeurs ou librettistes ont une vision beaucoup plus large et moderne de la petite révolution qui vient bousculer le monde lyrique. Charles-Marie Widor, compositeur et professeur d'orgue au Conservatoire, replace cette polémique dans l'histoire de la musique, faisant remarquer que la prose n'est pas une invention de la fin du XIX^e siècle mais qu'on la retrouve dans tous les genres musicaux, à commencer par la musique religieuse :

Depuis que le monde est monde, on chante déjà la prose ; vous n'avez qu'à venir le dimanche écouter, à Saint-Sulpice par exemple³, le plain-chant des premiers siècles. Le concile de Braga (563) exclut de l'office les chants en vers, les hymnes et, en général, tout texte non tiré des écritures. Le rite local de Rome n'avait pas encore accueilli les hymnes au commencement du douzième siècle.

Le vieux plain-chant est toujours rythmé suivant le bon plaisir de la phrase littéraire. Plus tard, c'est cette phrase littéraire, à son tour, qui se pliera aux exigences de la musique et qui obéira à son rythme périodique, à ce que nous appelons aujourd'hui la mesure.

Les motets de Palestrina, écrits sur des textes en prose, sont mesurés. Telles les messes de Bach, de Mozart et de Beethoven. Tel l'*Ave Maria* de Gounod⁴.

Ainsi, l'argument de modernité ne peut être, selon lui, retourné contre l'emploi de la prose. Ce n'est pas faire œuvre de révolutionnaire que d'utiliser cette forme dans le drame lyrique, c'est simplement une évolution inévitable contre laquelle il serait vain de s'opposer. Du côté des compositeurs, les avis semblent plus tranchés en faveur de cette évolution, au contraire du seul Louis Paladilhé qui prône un entre-deux et ne désire pas

¹ Allusion à la création du *Rêve* quelques jours auparavant.

² Victorien Joncières, *Ibid.*

³ Widor fut organiste de l'église Saint-Sulpice pendant soixante-quatre ans. Voir la notice biographique in François Porcile, *La belle époque de la musique française*, Paris, Fayard, « Les chemins de la musique », 1999, p. 452.

⁴ Charles-Marie Widor, *Le Gaulois*, 2 mars 1897.

trancher de manière définitive¹. A l'image de Widor, Vincent d'Indy approuve l'introduction de la prose dans les œuvres lyriques, lui-même ayant écrit *Fervaal*, sur un livret en prose et dont la création, au moment de l'enquête du *Gaulois*, était imminente :

Le poème en prose me paraît seul compatible avec les tendances du drame lyrique moderne. *Fervaal*, qui va être représenté la semaine prochaine au théâtre de la Monnaie, est écrit en prose, c'est vous dire que je suis dès longtemps partisan de ce système qui favorise infiniment plus que le vers l'union intime et expressive de la parole et de la musique².

Massenet, le professeur et ami de Bruneau, semble le conforter dans son idée de marcher au travers des conventions, indépendamment de toute influence, et d'emprunter résolument le chemin de la modernité :

La prose est, dans l'opéra, un élément nouveau qui peut produire d'heureux résultats, à la condition toutefois qu'elle soit maniée par des hommes de talent et de goût, par de véritables écrivains. Aujourd'hui, il faut marcher, marcher de l'avant et rompre avec des procédés surannés. Plus d'entraves, telle doit être notre devise – mais toujours du bon sens³.

Massenet est le premier à donner une légitimité à Zola en tant que librettiste et à dénier le « métier » d'auteur de livret, qui ne serait réservé qu'à une caste de dramaturges dans laquelle le romancier ne saurait avoir sa place. Louis Gallet, enfin, ne garde pas rancune à Zola et à Bruneau d'avoir été écarté de l'écriture du livret de *Messidor* et reconnaît à l'écrivain un talent de librettiste qu'il n'aurait su, lui-même, remplacer dans le domaine de la prose :

Il ne faut, à mon sens, aucun parti pris en cette question. La prose en musique est bonne, à la condition simple et pourtant difficile à réaliser, qu'elle soit bonne. Le vers sera toujours préféré par les compositeurs de moyenne force. Les robustes se mesureront bravement avec les livrets en prose ; il s'y affirmeront plus indépendants et plus originaux. Mais la vérité profonde, en tout cela, c'est que, prose ou vers, il faut qu'il y ait dans la matière musicale un germe lyrique, sans lequel rien ne vit, rien n'existe.

Le premier venu n'écrit pas la prose de *Messidor* et il restera toujours beaucoup plus commode d'écrire des vers quelconques qu'une prose qui, parce qu'elle est prose, ne saurait supporter de médiocrité.

Que les musiciens nous fassent de la bonne musique, peu nous importera qu'ils la fassent sur de la prose ou sur des vers⁴ !

Le débat semble donc se clore de cette manière. Peu importe la forme musicale et littéraire des œuvres lyriques pour peu qu'elles soient créées par des hommes de talent. Il

¹ Louis Paladilhle : "L'emploi mixte de la prose et des vers, comme dans certaines oeuvres de Shakespeare, pourrait peut-être apporter quelques améliorations dans nos livrets. », *Le Gaulois*, 2 mars 1897.

² Vincent d'Indy, *Ibid.*

³ Jules Massenet, *Le Gaulois*, 2 mars 1897.

⁴ Louis Gallet, *Ibid.*

n'y a pas de petite et de grande musique mais uniquement de la bonne et de la mauvaise musique.

En tous les cas, le débat suscité par le livret de *Messidor* fait date dans l'histoire du drame lyrique et ouvre la voie à toutes les audaces de la musique du XX^e siècle, dont Debussy en sera le premier à profiter.

2) Livret de *Messidor*

Au lendemain de la création de *l'Attaque du moulin*, Zola se félicite du succès que rencontre la pièce et réfléchit à la possibilité d'écrire lui-même un livret d'opéra pour Alfred Bruneau :

Depuis l'achèvement de *l'Attaque du Moulin*, nous n'avions cessé de songer à d'autres pièces qui, signées de Zola seul, resserreraient encore davantage notre collaboration déjà si intime¹.

Ce projet se concrétise immédiatement autour d'un premier sujet dramatique que les deux amis vont mener à terme : *Messidor*. C'est bien ce sujet qui a germé, en premier, dans l'esprit de l'écrivain. Comme le note très justement Jean-Max Guieu, *Messidor* est ébauché dans les derniers mois de l'année 1893 alors que Zola écrit, par la même occasion, un second livret, celui de *Lazare*. Ces deux sujets coexistent pendant quelques temps. *Lazare* est écrit en quelques jours et le manuscrit, daté du 1^{er} janvier 1894, est lu quelques jours après à Bruneau. Le premier livret écrit par Zola est donc bien celui de *Lazare* même si c'est *Messidor* qui sera le premier à être mis en musique. Pourquoi Zola choisit-il de développer le mythe de Lazare comme sujet d'opéra ? Certainement parce qu'en pleine rédaction de son roman *Lourdes*, l'écrivain baigne dans cette atmosphère mystique. D'ailleurs, nous verrons par la suite que l'idée de *Lazare* est directement issue d'un épisode du nouveau roman de l'écrivain.

La rédaction de *Messidor* commence donc alors que les deux hommes ont définitivement exclu, pour le moment, de s'occuper de *Lazare*. Le premier acte est achevé le 24 mars 1894 et Zola propose immédiatement à Bruneau d'en découvrir les premières pages. Le manuscrit est achevé au milieu du mois de septembre de la même année. Bruneau a déjà commencé à ébaucher la partition depuis le 15 avril mais cette nouvelle œuvre en préparation n'a pas encore été ébruïtée dans la presse. Aussi, Zola préfère-t-il

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 72.

prendre les devants en adressant une lettre à Louis Gallet dans laquelle il justifie le fait qu'ils aient choisi de se passer de ses services :

Mon cher Gallet, je désire que vous teniez de moi une nouvelle que vous trouverez sans doute prochainement dans les journaux. L'Opéra vient de recevoir un drame lyrique dont j'ai terminé ces jours-ci le poème et dont Bruneau va écrire la musique. Ce poème n'est pas tiré d'un de mes romans et il est en prose. C'est ce qui explique que nous n'avons pas eu recours au poète que vous êtes. Nous n'aurions jamais rompu l'heureuse association sans le désir de tenter une expérience nouvelle. Et au moment de courir l'aventure tout seul, je veux vous envoyer une bonne poignée de main¹.

De la conception du livret de *Messidor*, il reste aujourd'hui le manuscrit de la rédaction finale conservée par les descendants d'Alfred Bruneau ainsi que les premières ébauches, restées dans la famille d'Emile Zola. Le manuscrit définitif est constitué de quatre petits livrets contenant chacun des actes de l'opéra. Nous pouvons simplement savoir que le scénario du drame n'est pas élaboré avant le début de l'écriture du premier acte. Le scénario semble s'élaborer directement au fil de l'écriture comme le prouve cette remarque de Bruneau dans une lettre à son épouse : « Je voudrai bien que Zola ait pu m'écrire le premier acte de *Messidor*, car je le talonnerais alors pour me dicter le scénario du reste et nous signerions avec Bertrand et Gailhard². » La première page du premier livret donne le titre de l'œuvre ainsi que le genre qui lui est dévolu, drame lyrique, comme le *Rêve* et l'*Attaque du moulin*. Ensuite, vient la liste des personnages du drame ainsi que ceux du ballet qui prendra place au sein de l'histoire.

Le début du premier acte commence traditionnellement par une description très précise des décors, dans laquelle Zola souhaite immédiatement mettre en valeur la dureté de la vie des paysans de l'Ariège. Le décor est ainsi à l'image de cette vie âpre : « grosses pierres », « murs nus », « ruine », « aspect primitif », « rudesse barbare³ ». Pour souligner le tout, le soleil d'août accable les hommes qui vivent l'enfer dans ce lieu reculé des montagnes, loin des hommes et de la civilisation. Véronique exprime à elle seule tout le désarroi dans lequel elle vit avec son fils Guillaume, craignant à chaque instant pour la vie de son unique enfant. De retour des champs, désespéré de ne pouvoir faire pousser quoi que ce soit sur ces terres arides, Guillaume maudit son outil de travail dont il ne peut rien tirer sans l'aide du ciel. Le ciel est la première entité surnaturelle invoquée et jugée responsable des malheurs de la famille, sans que le librettiste évoque un quelconque présumé religieux. Car ce n'est pas Dieu que Véronique et Guillaume maudissent mais

¹ Emile Zola à Louis Gallet, lettre du 20 septembre 1894, *Corr. VIII*, p. 162.

² *Ph.*, lettre du 2 mars 1894. Bertrand et Gailhard sont les directeurs de l'Opéra de Paris.

³ Emile Zola, *Messidor*, O.C. XV, p. 549.

bien un homme, Gaspard, leur ancien voisin qui a capté tous les ruisseaux de la montagne afin d'y recueillir l'or, rompant ainsi l'antique tradition qui voulait que chacun prenne l'or qui passait devant chez lui. Zola joue alors sur les contrastes afin de décrire l'Eden perdu qui a laissé place au désert et à la misère. A cette quotidienne moisson de l'or succède la moisson toujours incertaine du laboureur, condamné à travailler la terre du ruisseau asséché dans lequel, jadis, il trouvait la richesse. Les oppositions construisent la trame du premier acte : opposition entre le passé et le présent, la richesse et la pauvreté, l'honnêteté et la malhonnêteté. Et Zola poursuit dans ces oppositions en introduisant le personnage de Mathias, cousin de Guillaume.

Mathias arrive de la ville où il a vécu pendant cinq ans et dont il est revenu tout aussi pauvre. Dans cette ville, il a vu beaucoup d'or mais également beaucoup de misère. Au lieu de se résigner et d'accepter les injustices sociales, Mathias oppose un violent désir de vengeance, une volonté anarchique de tout détruire afin de retirer sa part dans les ruines de ce qu'il hait par dessus tout : l'usine de Gaspard. Mathias est l'opposition même de Guillaume qui croit aux bienfaits du travail et de l'acharnement. Alors que son cousin reconnaît la responsabilité des hommes dans leurs malheurs, Guillaume oppose la fatalité du destin et ne cherche pas à changer le cours des choses, l'idée ne lui venant même pas à l'esprit. Pour lui, tout n'est que prédestination et il fait reposer sa vie sur la seule volonté divine. D'ailleurs, c'est ainsi que Véronique explique la présence de l'or dans ces montagnes, reprenant une antique légende, la Légende de l'Or qui veut que ce soit l'Enfant Jésus, assis sur les genoux de la Vierge qui, dans une cathédrale de pierre, transforme le sable en poudre d'or avant de le disséminer dans la source d'où jaillissent tous les ruisseaux des montagnes. Mathias se joue totalement de ces contes enfantins et Guillaume, troublé en lui-même, ne peut concevoir une telle réalité. Mais le monde de Véronique est fait de ces histoires et de ces légendes. La foi lui ordonne de croire en cette légende ainsi qu'à la magie d'un collier qu'elle possède, qui favorise les êtres purs et punit les malhonnêtes. L'opposition centrale du mystique et du rationnel est donc mise en place, thème cher à Zola qui n'a eu de cesse, dans ses romans, de faire la part entre les croyances vaines des hommes et la rationalité des explications scientifiques. C'est d'ailleurs le thème central de *Lourdes*, roman qu'il achève lorsqu'il écrit *Messidor*.

Une autre opposition majeure est celle de l'honnêteté et de la malhonnêteté. En cela, les personnages imaginés par Zola sont très manichéens. La malhonnêteté est entièrement assumée par Gaspard, le directeur de l'usine qui ruine la région alors que l'honnêteté est exclusivement le lieu de Véronique et Guillaume. Gaspard est accompagné

de sa fille Hélène qui défaille sous la chaleur accablante. Pour elle, il réclame un verre d'eau que Véronique lui refuse, au nom de la colère et de la justice divine. Au contraire, Guillaume accepte le don de cette eau qui leur est si précieuse au nom de la paix et de la santé de tous. Au Dieu de colère de Véronique, Guillaume répond au nom d'un Dieu miséricordieux.

Le verre d'eau est chargé de symboles très divers. C'est tout d'abord l'eau que Gaspard leur a volée et dont la rareté appauvrit la région entière. Véronique souhaite alors que Gaspard paie par là où il a péché et que sa fille meure de soif comme eux meurent inexorablement depuis plusieurs années. Pour Hélène, ce verre qui la ramène à la vie agit comme un philtre d'amour : « C'est la force et l'amour que j'ai bus¹ ». D'ailleurs, tout est symbole dans ce livret et Zola ne cesse de mettre en perspective chaque aspect de la vie de ses personnages. Ainsi, Guillaume clame enfin devant sa mère son amour pour Hélène, ce que Véronique ne saurait accepter. Le jeune homme transcende alors cet amour et en fait le symbole de la fécondité. Seul, Guillaume est un homme stérile de qui rien ne peut naître. Avec Hélène et les enfants qu'elle lui donnera, il trouvera la force de féconder la terre et de faire pousser le blé sur cette terre stérile.

Face à cet amour que Véronique ne savait pas si intense, la vieille femme avoue un secret qui va plonger son fils dans le désarroi le plus complet. Elle accuse, en effet, Gaspard d'avoir tué son mari et défend son fils d'aimer la fille de l'assassin de son père. Guillaume est donc confronté à un dilemme cornélien qui noue le drame à la fin du premier acte. Véronique conclut en appelant la vengeance divine sur son ennemi et jure de venger sa race, non sans rappeler Geneviève, la servante de Jacques dans *Madeleine Férat* qui, nourrie d'un protestantisme sans concession, voue une haine tenace à Madeleine et n'éprouve aucune pitié devant son cadavre, tout en prononçant cette ultime sentence : « Dieu le Père n'a pas pardonné² ! ».

Le deuxième acte se déroule au cours de l'automne. Zola a choisi de faire évoluer son drame au fil des saisons, consacrant chaque acte à une saison particulière et au symbole que cela entraîne. Ainsi, l'été du premier acte figure la dureté et l'âpreté du travail des paysans ariégeois sous un soleil de plomb. L'automne est l'époque où, avant la mort de l'hiver, on enseme la terre afin de préparer la récolte future et la renaissance du monde. C'est donc autour de cette idée que le deuxième acte va évoluer. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Zola utilise le système des saisons pour structurer son œuvre. Ainsi, dans

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 554.

² Emile Zola, *Madeleine Férat*, O. C. 1, p. 896.

les *Quatre journées de Jean Gourdon*, nouvelle publiée dans *L'Illustration* en 1866 et recueillie dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, le personnage principal raconte sa vie et la résume selon quatre journées vécues à quatre saisons différentes, à commencer par le printemps.

Le décor du second acte représente le fond d'un vallon dans lequel un maigre champ, cultivé par Guillaume, tente de donner un semblant de vie à ce paysage stérile. Autour, sur les pentes de la montagne, les arbres sont nus et le ciel gris n'augure pas de l'avenir. Pour Guillaume, l'automne est la saison où il peut, de nouveau, ensemençer la terre et espérer une récolte future. C'est l'éternel recommencement, l'acharnement de l'homme à survivre comme reviennent sans cesse les saisons. Car c'est bien ce qu'entend suggérer Zola dans le cycle des saisons : « Le devenir de l'homme s'identifie à celui de la nature, éternel retour des saisons, éternel triomphe de la vie¹. » Guillaume possède une conscience aiguë de cet éternel recommencement, de ce besoin humain de toujours vouloir rechercher le bonheur futur, même quand le présent est incertain et cruel :

Demain, au lever du soleil, je serai là, j'ensemencerais une fois encore ce champ de cailloux, cette terre stérile que mon travail s'entête à féconder. Et que de peine toujours ! et quel besoin d'éternel espoir² !

Un nouveau personnage fait alors son apparition. Le Berger descend de la montagne avec son troupeau de moutons. Ce n'est pas un personnage annexe, loin de là. Même s'il ne joue pas un rôle décisif dans le déroulement du drame, il a une fonction de commentaire de l'action et de mise en abyme de sa valeur symbolique. Comme Marcelline dans *l'Attaque du moulin*, le Berger joue le rôle du chœur antique et donne au public un second niveau de lecture au drame qui se déroule. Le Berger représente l'homme solitaire, loin du monde social et qui a une place privilégiée pour observer ses semblables. Son monde est celui de la nature vaste et du temps infini ; l'automne correspond à la saison à laquelle il redescend dans le monde clôt des humains, où tout n'est que tristesse et méchanceté. Au troupeau paisible des moutons, le Berger est confronté au troupeau humain, mené par ses propres passions et confronté sans cesse à la misère et à la lutte pour survivre.

Après avoir reçu cette vision particulière du monde, Guillaume voit arriver Hélène. Son premier mouvement est de fuir la fille de l'assassin de son père. Mais il ne peut lutter longtemps contre son amour pour la jeune fille. Tous deux se rappellent alors leur enfance,

¹ Colette Becker, *Dictionnaire d'Emile Zola*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 344.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 557.

vécue au milieu de la nature. C'est en son sein qu'ils ont grandi, elle comme la vigne et lui comme l'ormeau. La nature est omniprésente dans les sentiments des deux amoureux et c'est elle qui recueille leur premier baiser et leur promesse de ne jamais se séparer. Chaque moment de leur vie d'alors est symbolisé par un élément naturel. Leur premier baiser est précédé par un passage à la source dans laquelle ils ont d'abord trempé leurs lèvres avant de les unir dans ce baiser qui, purifié par l'eau, symbolise l'amour pur et éternel.

Le premier mouvement de Zola est de montrer Guillaume et Hélène échappant à leur propre volonté et se laissant mener par le destin de la vie et de l'amour. Tout ce passage dans lequel Zola les montre abandonnés et esclaves de leurs passions est supprimé dans la version définitive du drame :

Guillaume

C'est la volonté de la vie qui nous fait l'un pour l'autre.

Hélène

C'est la toute puissance de l'amour qui nous rend l'un à l'autre¹.

Au contraire, son second mouvement est de donner à ses personnages la possibilité de mener leur vie comme ils l'entendent, donnant plus de force et de signification à la vie humaine. En effet, s'il n'y a que le destin pour décider de l'avenir des personnages, à quoi bon leur donner la possibilité d'agir ? Guillaume est donc décidé à concrétiser son amour malgré le meurtre de son père et prononce cette phrase décidée : « Oui, cela doit être pour que l'éternelle vie triomphe². » Pourtant, un second obstacle surgit à cet amour, vivement ressenti par Hélène cette fois. En effet, elle doute de la sincérité des sentiments de Guillaume ? Ne l'aime-t-il pas uniquement pour son or ? Riche au milieu d'une immense pauvreté, la jeune fille a eu maintes fois l'occasion de constater les comportements envieux des hommes et en arrive à douter de celui qu'elle aime. Cette objection qu'elle n'hésite pas à livrer à Guillaume est tout d'abord atténuée dans la prose de Zola. Alors qu'il lui demande si elle doute de lui, l'écrivain lui fait tout d'abord dire : « Non, non, je ne sais pas, je ne sais plus. », puis supprime cette phrase et la remplace par « Si, je doute de toi, comme je doute des autres³. » S'ensuit un long passage, également supprimé par la suite, dans lequel Hélène tente de justifier l'impossibilité de leur amour. Véronique, qui arrive entre-temps, place Guillaume devant ses responsabilités, le met au défi d'aimer la fille de

¹ Emile Zola, manuscrit de *Messidor*, second cahier, f° 8.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 559.

³ Emile Zola, manuscrit, second livret, f° 11.

l'assassin de son propre père et insiste lourdement sur le fait qu'Hélène ne l'aime plus. L'ambiguïté de la scène n'a pas échappé à Zola, qui l'a totalement supprimée afin de ne pas compliquer l'intrigue qui deviendrait inextricable dans le cadre d'un drame lyrique. Il faut resserrer l'action autour d'un seul dilemme : l'amour de Guillaume pour la fille d'un assassin.

A cette scène d'amour intimiste, succède une scène qui réunit un grand nombre de personnages. Dans cette clairière, au milieu de la forêt, Mathias a réuni tous les habitants de la vallée : ouvriers et paysans. Mathias, rongé par le désir de vengeance, exhorte les ouvriers à se rebeller contre celui qui leur a volé leur or. Ce passage fait irrémédiablement penser à la scène de la réunion dans la forêt de *Germinal* et il faut en dégager les similitudes et les différences. Tout d'abord, le lieu et le moment où se déroulent ces deux scènes sont identiques. La forêt, la nuit, est le lieu de réunion des pauvres qui n'ont que cet endroit pour se retrouver en toute discrétion. Dans *Messidor* comme dans *Germinal*, les ouvriers considèrent la forêt comme leur maison et le lieu dans lequel on ne peut les empêcher de parler :

Germinal : Oui, oui, la forêt est à nous, on a bien le droit d'y causer ... Parle¹ !

Messidor : Ici, nous sommes chez nous, parmi ces vieux arbres que nos pères ont vu grandir. / Oui, oui, parle, nous t'écoutons² ...

Puis, Mathias prend la parole et harangue la foule tout comme le fait Etienne dans le roman. Mais, la teneur de leur discours est tout à fait différente. Alors qu'Etienne tient un propos radicalement politisé, demande l'appropriation des moyens de production par les ouvriers et noie son discours de références politiques qui font de la grève le premier acte d'une ère nouvelle de justice sociale), le discours de Mathias est tout à fait différent. Il se limite à dénoncer Gaspard comme seul responsable de la misère de tous. Son discours n'a aucune portée politique et n'est pas mis en valeur par un désir de justice sociale à l'échelle de la nation. Le problème posé par Mathias reste confiné à cette petite vallée ariégeoise. En cela, son propos est très réducteur et n'a pas l'ampleur que Lantier parvient à lui donner. La réponse à ce discours de Mathias se fait, dans la bouche des ouvriers, au mot de « Justice » qui devient le maître-mot de la révolte et que l'on ne retrouve pas dans

¹ Emile Zola, *Germinal*, O.C. V, p. 228.

² Emile Zola, *op. cit.*, pp. 561-562.

Germinal. Ainsi, paradoxalement, le discours réducteur de Mathias amène les ouvriers à sublimer une idée phare de cette fin de siècle, la justice sociale, alors que le discours politique d'Etienne ne donne aux ouvriers qu'une envie de destruction.

Après le discours d'Etienne Lantier, succède celui de Rasseneur, qui se veut beaucoup plus modéré et qui endosse l'habit de traître. Dans *Messidor*, c'est le berger qui se veut l'élément modérateur, le second membre de l'alternative qui s'offre au peuple en révolte. Il met en doute la sincérité de la parole de Mathias, de celui qui vient des villes et en colporte les idées les plus mauvaises. Il faut alors l'intervention de Guillaume, jusqu'alors resté sur sa réserve, pour que les ouvriers se décident à agir lorsque le moment sera venu. Au contraire de *Germinal*, la foule ne se met pas immédiatement en marche contre l'usine maudite. L'action se doit d'être mûrement réfléchie alors que dans *Germinal*, la passion envahit la réflexion et pousse la foule en colère à marcher immédiatement sur la fosse Jean-Bart. Enfin, dans son exhortation, Etienne laisse la parole au vieux Bonnemort, qui est le résultat vivant de tant d'années d'exploitation et finit de convaincre la foule. Dans *Messidor*, Mathias prend pour exemple une vieille dame, Dorothée, dont il annonce le décès suite à ces nombreuses années de misère. La foule est alors remuée jusqu'au plus profond d'elle-même et le glas de l'église qui se fait entendre finit de les convaincre qu'il est temps d'agir.

Mathias et Guillaume ont donc réussi à retourner les paysans et les ouvriers de la vallée contre Gaspard, le directeur de l'usine. Véronique continue de représenter la croyance naïve dans les légendes séculaires et se met en quête de la cathédrale d'or dans laquelle elle veut pénétrer, afin de faire disparaître ce métal qui ruine la vallée. Au discours politique de *Germinal* répond donc une croyance pseudo-religieuse qui place définitivement *Messidor* dans le symbole.

Le second acte s'achève sur un monologue de Guillaume que Zola a étoffé bien après avoir achevé son manuscrit. Dans ce texte, l'écrivain développe toute la symbolique contenue dans le mot « messidor. Le jeune homme, dans l'espoir d'un futur meilleur, commence à semer son champ et croit en un futur heureux dont le symbole sera la moisson abondante du blé. Le blé est comme la révolte : il germe et finira par grandir, par pousser et sa récolte apportera la prospérité et le bonheur. *Germinal* correspond à la révolte et au commencement d'un bouleversement social, *Messidor* est le résultat de cette germination et la réalisation de la justice sociale. D'ailleurs, comment ne pas faire correspondre ce monologue de Guillaume avec les dernières phrases de *Germinal* ?

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 dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre¹.

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 pousseras-tu en une moisson débordante, au soleil d'avril, dans le printemps triomphal² !

Le troisième acte débute par un ballet dont Zola a également écrit le scénario. Ce ballet, connu sous le nom de « Légende de l'Or », n'est qu'une succession de symboles qu'il s'agit d'analyser. Dans un décor représentant la cathédrale de l'or, les danseuses sont partagées en deux groupes. D'un côté est représenté le désir humain du pouvoir et de la domination, de l'autre le désir humain de la possession et des jouissances charnelles. Ces désirs, qui constituent ce que l'homme possède de plus incontrôlable en lui-même et qui asservissent sa raison aux passions, sont eux-mêmes soumis à une entité supérieure : l'or. L'Or est placé sur un trône surélevé et marque par là sa totale domination sur le monde. Pour lui, les hommes vont se battre ; pour se l'approprier, ils seront prêts à tout, jusqu'à détruire leurs semblables. L'Or, face à ces continuelles luttes pour sa possession, consent enfin à descendre de son trône et montre un nouveau visage, celui de la charité et de la générosité. Car l'or peut aussi faire le bien et soulager les malheurs des plus pauvres. C'est à ce moment que Véronique fait son entrée dans la grotte, dans cette cathédrale lumineuse qui, lorsqu'elle entre, s'écroule dans un coup de tonnerre.

Ce passage très symbolique permet à Zola d'exprimer ses sentiments vis-à-vis de l'argent, de la richesse, du pouvoir que les hommes en retirent et qui sont les causes des misères de la destinée humaine. La symbolique de l'argent, à la fois bienfait et source de malheurs, n'est pas un thème nouveau chez Zola. Nous retrouvons ce thème développé avec de nombreuses similitudes dans une nouvelle écrite en 1863 et parue dans les *Contes à Ninon*, *Sœur-des-Pauvres*. Dans ce texte de jeunesse de l'écrivain, *Sœur-des-Pauvres*, petite orpheline de dix ans recueillie par son oncle et sa tante, donne une pièce d'un sou à une mendicante, son fils sur ses genoux, qui lui en rend un autre en échange, beaucoup moins beau et brillant. Très vite, l'enfant constate que cette pièce a le don de se multiplier à l'infini. Avec cette richesse inattendue, *Sœur-des-Pauvres* fait le bonheur autour d'elle et

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 405.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 563.

rend la prospérité au pays. Après avoir fait le bonheur de toute la région, elle pense enfin à faire celui de sa famille qui vit toujours dans l'indigence la plus complète. Elle leur achète une terre et des bœufs pour la cultiver. Son oncle cultive sa nouvelle terre et prospère très rapidement pour devenir le plus riche fermier du pays. Sœur-des-Pauvres comprend alors que la richesse n'est rien si elle n'est le fruit du travail des hommes. Elle décide alors de rendre le sou magique à la mendiante qu'elle retrouve en la personne de la Vierge Marie avec, sur les genoux, Jésus endormi¹.

Ce conte a pour mission de donner une valeur symbolique à l'argent et à la richesse. L'or n'est rien s'il n'est acquis honnêtement et avec mérite. Cette valeur de l'argent est identique dans *Messidor*. Guillaume, au contraire de Mathias, convoite l'or de Gaspard non pas pour s'enrichir mais pour lui enlever toute sa charge négative. Le jeune homme désire simplement recueillir les fruits de son travail et toucher la juste récompense de son labeur. Les deux textes se rapprochent donc par le fondement idéologique qui en fait leur intérêt tout comme par le dispositif narratif qui est mis en place : présence de la Vierge et de l'Enfant-Jésus, un personnage honnête et au cœur pur, le travail comme seule source possible du bonheur. Bien sûr, le scénario de ce ballet imaginé par Zola a valeur de parabole et demeure très éloigné de l'écriture romanesque des *Rougon-Macquart*. Mais, les similitudes avec cette nouvelle de jeunesse sont indéniables et prouvent que le livret de *Messidor* possède une place cohérente dans l'œuvre entière de Zola.

Le second tableau représente l'usine de Gaspard. Les bâtiments modernes sont nichés au bas d'immenses falaises et une roue monumentale tourne sans cesse. Ici, tout n'est que tristesse. Même le temps est à l'image de la froideur du lieu, glacé et gris, car nous sommes en hiver, le temps de la mort. Gaspard est heureux car il vient d'acheter une machine neuve qui annonce encore plus de richesses à venir. La relation de Gaspard avec sa machine est passionnelle. Il l'aime et la considère comme une entité humaine avec son feu intérieur qui en constitue le cœur et qui insuffle la vie dans tous ses rouages. On peut rapprocher cet amour pour la machine de celui du père Merlier dans *l'Attaque du moulin* pour son moulin. Il y a la même relation de proximité et la valeur symbolique de la machine est identique, à la fois puissante et douce, solide mais vulnérable.

Le personnage de Gaspard n'est pas encore totalement cerné par Zola lorsqu'il écrit le livret. En effet, le manuscrit fait du directeur de l'usine un être totalement passionné par la prouesse technique et pour qui l'or et la richesse n'est pas une finalité. Il sacrifie tout

¹ Emile Zola, « Petite-Sœur-des-Pauvres », *Contes à Ninon*, O.C. IX, pp. 89-106.

l'or qu'il récolte à améliorer sa machine et demeure aussi pauvre que les autres paysans de la région :

Est-ce que je thésaurise ? Je n'ai pas encore un écu de côté. Tout ce que je gagne, je le mange et je le bois le plus gaiement possible, je te le donne en cadeaux, chère belle bien-aimée ; et l'or qu'on me reproche tant de ramasser là, ce n'est ainsi que pour le lancer, le faire rouler par le vaste monde¹.

Il ne craint donc pas la justice des hommes, matérialisée dans la foule qui se dirige vers son usine et qui souhaite la détruire. Il est simplement soumis aux forces de la nature qui lui permettent de récolter de l'or et qui, seules, pourront l'arrêter dans sa quête :

Non, non, je ne crains rien des hommes ... Moi, c'est la nature, ce sont les éléments qui me font trembler. Quand l'hiver est venu, quand la tempête et la neige menacent comme aujourd'hui, je sens là-bas, derrière nous, la terrible menace².

Il y a donc deux forces qui vont s'opposer, l'une humaine et l'autre naturelle, sans préjuger de celle qui va, finalement, détruire l'usine. Dans le livret définitif, Gaspard ne paraît plus aussi dédaigneux de la richesse. Il n'est fait nul mention de l'argent qu'il a amassé grâce à son usine et tout laisse penser qu'il est très riche. C'est en effet un ressort dramatique indispensable puisque c'est cette richesse qui sépare Hélène et Guillaume et c'est pour rendre la jeune fille à sa pauvreté initiale que Guillaume marche sur l'usine en emmenant une foule haineuse.

Le berger annonce l'arrivée imminente des villageois, munis de bâtons et décidés à mettre fin aux activités de l'usine. Le berger représente l'exact opposé de Gaspard puisqu'il fait de la vie à partir de la vie, alors que Gaspard ne sème que la mort à partir d'une matière déjà inerte et sans vie. Il ne prend pas part directement à l'action et n'a qu'un rôle de commentateur : « Je ne suis que la voix qui prévient et qui passe³. »

Du manuscrit au livret définitif, Zola a considérablement atténué son propos. Alors qu'il faisait arriver les villageois aux cris de « Mort à l'usine ! », ces derniers ne prononcent plus que le mot « Justice ! ». Les propos sont donc moins violents et les projets des villageois beaucoup plus mesurés. Comme dans *Germinal*, il y a dans l'esprit de Zola deux théories qui s'affrontent : celle anarchiste et nihiliste de Souvarine qui souhaite la destruction du monde pour reconstruire un avenir meilleur et celle socialiste d'Etienne Lantier qui prône la justice sociale et l'égalité de tous devant le travail, la répartition

¹ Emile Zola, mss, troisième livret, f° 4.

² *Ibid.*

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 569.

équitable des richesses. C'est finalement cette dernière option qui est choisie par Zola dans *Messidor*, ce qui, d'ailleurs, correspond totalement à ses idées humanistes qu'il va, bientôt, exprimer dans le cycle romanesque des *Quatre Evangiles*.

La confrontation entre Gaspard et la foule est rude. Guillaume sert de modérateur et réclame la justice en demandant au directeur de l'usine d'arrêter ses machines. Les mots qu'il prononce sont emplis d'une humanité naïve : justice, fraternité, amour. Il représente la non-violence et souhaite que le conflit se règle dans le calme. Mais l'opposition de Gaspard et d'Hélène l'empêche d'aller plus loin. C'est l'échec des idées humanistes que Guillaume est obligé de constater. Mathias fait alors son entrée en scène et représente la révolte dans ce qu'elle a de plus noir et de plus injuste. Dans Gaspard et Hélène, il ne voit pas des êtres humains mais des entités malfaisantes qu'il s'agit d'éliminer. Il n'y a pas la place pour les sentiments alors que Guillaume, touché par la vulnérabilité d'Hélène, se range de son côté et protège de son corps la jeune fille.

Désormais, l'usine est en danger. Alors qu'augmente la menace, la tempête grandit et se transforme en ouragan. La nature et l'humanité menacent la machine de Gaspard qui craint seul la violence des éléments. De fait, une avalanche monstrueuse se déclenche et anéantit la machine. A ce moment, Véronique fait son apparition et révèle qu'elle a trouvé la cathédrale et que l'or a définitivement disparu des montagnes. C'est donc une troisième entité qui était susceptible de menacer l'usine. Après le naturel et l'humain, c'est le spirituel qui a le dernier mot et qui a fait justice en détruisant l'usine.

Jacques Tchamkerten¹, dans une série d'émissions diffusées par à la Radio Suisse Romande, donne à *Messidor* un statut mystique qu'il trouve incohérent dans l'œuvre d'un Zola très peu porté sur la religion. Il me semble que c'est mal lire le livret et dénaturer les intentions de Zola. La destruction de l'usine par une avalanche est, pour Véronique, la conséquence de sa découverte de la grotte d'or. Mais Zola, dans son article du *Figaro*, précise que Véronique représente « l'antique foi, qui n'attend rien que du destin ». Plus loin, il poursuit en précisant que la vision de Véronique est la conséquence d'une « hallucination de sa foi ». Véronique est donc la représentation de la religion mal comprise, d'une religion où les mythes sont pris au pied de la lettre. Véronique est une mystique qui défend l'idée de miracle face aux positivistes qui expliquent la marche du monde par la science. Et c'est ce débat qui est mis en œuvre dans *Messidor* : l'antique foi

¹ Jacques Tchamkerten, directeur de la bibliothèque du Conservatoire de Genève est, par ailleurs, un des meilleurs spécialistes de l'œuvre d'Alfred Bruneau et cette série d'émissions de la Radio Suisse Romande fait référence en la matière.

contre la science moderne. Le ballet n'est donc pas une complaisance envers la religion, mais bien une critique de la crédulité populaire qui fausse la réalité du monde.

D'ailleurs, la science et les technologies modernes sont toujours mises en valeur par Zola dans son œuvre et les derniers cycles romanesques ne manquent pas de célébrer les bienfaits de la modernité. Ainsi, la machine fascine l'écrivain et les paroles de Gaspard traduisent fidèlement les pensées de Zola à l'égard des nouveautés technologiques :

Vois donc comme elle est puissante et gaie, dans sa force toute neuve ! Ses aciers, ses cuivres luisent, tels que des bijoux ... Et regarde-là, toute grondante de son feu intérieur, elle n'a que le souffle aisé et sain de sa besogne¹ !

Les photographies de Zola prises pendant l'Exposition Universelle de 1900 montrent cette attirance pour la machine. Sa fille Denise, dans son livre de souvenirs sur son père, se rappelle de l'intérêt que portait celui-ci à tout ce qui touchait à la technique :

Après avoir songé à choisir une verrerie pour cadre de son œuvre, il s'était, en effet, décidé pour une aciérie. Et je m'explique maintenant l'attrait qu'exerçait sur mon père la galerie des machines, au Champ de Mars, pendant l'Exposition de 1900. Nous y passions des heures. Mon père regardait, écoutait, visiblement intéressé ; moi, j'avoue que ces masses de fer, de roues, tournant dans un vacarme indescriptible, ne m'amusaient pas du tout, tandis que Jacques suivait notre père pas à pas et l'accablait de questions².

Cette fascination se retrouve donc dans son roman *Travail* dans lequel Luc Froment observe le fonctionnement antique d'une aciérie avant d'éprouver le désir de reprendre une usine et d'y instaurer un procédé plus humain. Les aciéries, dont le fonctionnement est dénoncé par Luc, ont pour nom « l'Abîme » alors que l'usine imaginée par le jeune homme se nomme la « Crêcherie ». L'onomastique donne ainsi immédiatement un *a priori* favorable à cette dernière tout comme le Voreux, dans *Germinal*, dénonçait une machine dévoratrice d'hommes. Dans *Messidor*, l'usine ne porte pas de nom, ce qui la laisse dans une certaine ambiguïté : ni malfaisante, ni bienveillante.

Si l'on considère que *Travail* a pour « mission de poursuivre l'intrigue laissée inachevée en 1885 [dans *Germinal*] et de donner une solution à ce qui restait en suspens », qu'en est-il alors de *Messidor* ? Quelle solution Zola propose d'abord, et avant *Travail*, en réponse aux injustices sociales et à l'oppression de l'antique machine sur la destinée humaine. C'est le dernier acte qui y répond de manière tout à fait originale.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 567.

² Denise Le Blond-Zola, *Emile Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle, 1931, p. 271

Selon le système des quatre saisons, le dernier acte correspond au printemps, à la renaissance de la nature et au renouveau. La description du décor donne immédiatement la mesure du miracle qui s'est accompli. Au lieu d'un désert aride, le vallon offre un visage resplendissant, recouvert à l'infini par le blé. Zola ne manque pas d'adjectifs pour décrire le profond changement qui s'est opéré depuis la destruction de l'usine : « admirable journée », « soleil triomphal », « nappe éclatante des blés », « fécondité heureuse¹ ». Guillaume est au milieu de son champ et évoque avec le berger le prodige qui s'est opéré. Le discours du jeune homme est plein d'un lyrisme débridé et correspond assez peu au profil d'un paysan ariégeois. Mais au-delà des paroles du personnage, c'est le symbole qui importe à Zola. Il célèbre le travail comme seul moyen pour l'homme d'accéder au bonheur, comme lui-même, dans son activité d'écrivain, a placé le travail au-dessus de tout. Uni à la justice, autre notion capitale du livret, le travail donne la vie :

Ah ! oui, le travail a vaincu, mon dur travail qui s'obstinait à féconder le sol ingrat ... Mais l'eau a fait le prodige. Depuis que le torrent s'est abîmé en terre, l'eau cachée ruisselle sous les champs de ce vallon ; elle trempe, elle baigne les germes et de là naît cette fécondité formidable ... L'eau, en emportant l'or maudit, nous a donné le blé, le blé auguste, le blé nourrisseur des hommes² !

Cette tirade de Guillaume rassemble en elle trois des quatre évangiles que Zola évoquera dans son dernier cycle romanesque : le travail, la fécondité et la justice. Seule manque la vérité qui, bientôt, va faire son apparition. Car si la prospérité est revenue il manque à Guillaume l'amour d'Hélène, les deux jeunes gens étant encore séparés par la figure du père assassiné. Véronique entre alors en scène et accuse Gaspard de leur avoir volé le collier magique « qui donne la joie et la beauté aux êtres purs, qui force les coupables à se livrer³ ». Guillaume ne peut entendre cette accusation de vol sans se révolter et il plane toujours, entre sa mère et lui, le mystère de la mort du père, la vérité sur sa disparition. On découvre alors très vite que c'est Mathias qui a volé le collier et qui se voit forcer de dévoiler son véritable visage. Il n'est que haine et jalousie, exécrant le travail et ne convoitant que la richesse facile. Une nouvelle fois, il se rapproche dans son idée d'anéantissement du personnage de Souvarine dans *Germinal* :

Moi, qui vous exècre tous, qui voudrais vous ruiner tous !.. L'usine est par terre, mais ce n'est pas l'usine seule qu'il faut détruire, c'est le village, votre village, esclaves, qui ne savez que courber la tête et qui ne connaissez que le travail⁴.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 573.

² *Ibid.*, p. 573.

³ *Ibid.*, p. 575.

⁴ *Ibid.*, p. 576.

Et c'est la vérité qui finit par sortir de sa bouche. Mathias avoue avoir tué le père de Guillaume afin de lui voler l'or qu'il possédait. Face à ses aveux, Véronique éprouve un profond désir de vengeance et souhaite le pousser dans le gouffre. Mais Mathias devance son désir et se jette dans le vide non sans avoir, auparavant, poursuivi son discours nihiliste :

Ah ! que la destruction commence donc par moi ! Mais que, de mes os broyés, se lève un vent dévastateur, et que pas une maison du village ne reste, et qu'ensuite les villes, le monde entier en soit balayé !.. A la mort des autres, à la mort de tout¹ !

La vérité a donc retrouvé sa place et plus rien ne s'oppose, désormais, à l'amour de Guillaume et Hélène. Les fautes anciennes sont pardonnées, les deux familles se retrouvent sur un pied d'égalité et l'union des deux jeunes gens s'impose d'elle-même. Leur union doit sceller la paix retrouvée dans la vallée et le bonheur de tous. Une procession, venue pour bénir les blés, va également bénir cette union, symbole de la fraternité des hommes. La fécondité de la terre est le symbole des enfants qui, bientôt, viendront égayer le foyer de Guillaume et Hélène.

Le quatrième acte se finit donc dans un tel foisonnement de symboles que l'idée naturaliste en est submergée. Alors que dans la *Terre*, Zola souhaitait décrire la réalité de la vie paysanne, les mêmes paysans de *Messidor* sont décrits de manière très différente. Dans ce livret, le propos de l'écrivain n'est pas de décrire la réalité du monde mais de faire passer des idées plus ou moins utopiques et généreuses en se servant abondamment de symboles pris en charge par les personnages. La description de la réalité n'est plus son propos puisqu'il l'a abondamment fait dans les *Rougon-Macquart*. D'ailleurs, Zola s'en explique très clairement dans l'article qu'il publie dans le *Figaro* à la veille de la création de l'opéra : « Ce que j'ai voulu faire ? Donner le poème du travail, la nécessité et la beauté de l'effort, la foi en la vie, en la fécondité de la terre, l'espoir aux justes moissons de demain² ».

Comment a-t-il choisi de célébrer ces idées qu'il a en si haute estime ? : « Le symbole, ici, est d'une telle clarté que les enfants le comprendront. Je crois que le rôle du poète est de donner au musicien un large thème où se développent les idées générales, les grands sentiments humains³. » Le symbole est donc la matière même du livret et a valeur

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 577.

² Emile Zola, « *Messidor*, le poème », *Le Figaro*, 17 février 1897.

³ *Ibid.*

de parabole, afin d'expliquer à tout un chacun des idées en vérité très complexes. En ce sens, *Messidor* n'est-il pas le premier des *Quatre Evangiles* que Zola écrira par la suite ?

Ce livret se situe donc à l'exacte confluence entre deux cycles romanesques écrits par Zola. Il donne des réponses à des problèmes posés dans les *Rougon-Macquart* et qui seront développés plus longuement dans les *Quatre Evangiles*. Nous retrouvons également des constantes dans les personnages et les situations dans lesquelles ils évoluent. A ce propos, on remarque que la figure du père est toujours largement absente dans ce livret. Le père de Guillaume est mort comme le père est absent dans la plupart des romans du principal cycle romanesque zolien, l'écrivain perpétuant dans ses livrets la souffrance de l'absence du père qu'il avait largement évoquée dans ses romans. *Messidor* n'est donc pas une œuvre étrange et atypique dans l'ensemble de la production littéraire de Zola, mais en partage beaucoup de constantes et se révèle être une véritable charnière entre le Zola naturaliste et le Zola utopiste.

3) L'Ouragan, « De l'essence d'humanité »

Si l'on respectait l'ordre chronologique d'écriture des livrets, il faudrait étudier deux livrets en même temps. En effet, la correspondance entre les deux hommes démontre que le livret de l'*Ouragan* a été écrit en même temps que celui de *Violaine la Chevelue*, c'est-à-dire au cours de l'été et de l'automne 1896¹. Le 10 novembre 1896, Alfred Bruneau écrit à son ami : « Je vis depuis ce matin dans l'*Ouragan* que j'ai lu et relu et qui m'impressionne au delà de tout. Comme vous êtes bon de me donner un si magnifique poème et comme je vous remercie du fond de mon cœur². » C'est donc à cette date que l'on peut fixer l'achèvement de l'écriture du manuscrit. Comme pour le livret de *Messidor*, ce manuscrit se présente en quatre petits cahiers qui accueillent chacun un acte. La première page donne le titre de l'œuvre ainsi que le genre dans lequel il est rangé, « Drame lyrique », comme les précédents titres. Au verso de cette page de garde vient la liste des personnages avec leurs âges respectifs. Enfin, Zola situe l'action dans l'île de Goël, lieu imaginaire. Quelle est l'intention mise par le librettiste dans ce livret ? Si Zola ne s'en explique pas clairement dans sa correspondance, on retrouve ses intentions dans deux notices parues dans la presse, à la veille de la création du drame à l'Opéra-Comique, en avril 1901, et dont nous avons retrouvé les manuscrits :

¹ Jean-Max Guieu, *op. cit.*, p. 56.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 10 novembre 1896.

Les deux auteurs MM. Alfred Bruneau et Emile Zola, le musicien et le librettiste, sont partis de cette idée d'une œuvre très simple, très une, très grande, dans laquelle ils mettraient aux prises les passions humaines déchaînées, poussées à leur paroxysme. D'abord l'amour, et dans l'amour les divers amours, l'ingénu et le chaste, le passionné et le sensuel, le dominateur et le farouche ; et, avec l'amour, naturellement, les troubles de l'être qui accompagnent, le désir, la volupté, la jalousie. Ensuite, les autres passions, les autres sentiments, les cœurs qui se confient, les cœurs que rien ne dompte, la tendresse, la bonté, l'orgueil, la haine, la pitié, l'horreur, tout ce qui est le meilleur de l'homme et qui peut en devenir le pire¹.

Ainsi, au travers des personnages imaginés par Zola, ce sont des idées beaucoup plus générales qu'il souhaite mettre en scène. Immédiatement, l'auteur de la notice place son œuvre à la fois dans la simplicité mais également dans le grandiose, le globalisant. Son intention n'est pas uniquement de montrer un aspect particulier des passions humaines mais la déclinaison infinie de ses passions, ne se limitant pas au cas particulier. Zola se pose donc en observateur, en tant qu'expérimentateur qui note les résultats d'une expérience. On retrouve ici les théories exprimées vingt ans plus tôt dans le *Roman expérimental*. Les passions humaines sont donc le moteur de l'action et se déclinent dans toutes leurs nuances. Dans ce foisonnement des sentiments qui vont s'exprimer dans le drame, il en est un sur lequel il faudra s'arrêter. En effet, dans le manuscrit, les auteurs ont rayé « amour fraternel » qui n'apparaît donc pas dans le texte donné aux journaux. C'est pourtant l'un des aspects les plus importants pour ces deux hommes qui ne connaissent pas ce sentiment, n'ayant ni frère ni sœur.

La suite de l'article poursuit dans cette logique expérimentale dans laquelle le librettiste, après avoir inventé des personnages, les met en situation afin de voir comment ils réagissent :

Et la pensée des auteurs a donc été de prendre ainsi tous ces facteurs du drame humain, de les pousser à leur expression la plus tragique, de les exaspérer et de les heurter dans une action la plus nette et la plus décisive possible. De l'essence de l'humanité, si l'on peut dire. C'est l'ouragan de nos passions qui, tout d'un coup, sans raison, souffle dans notre ciel bleu, dans le train ordinaire de notre vie, qui saccage et emporte tout, jusqu'au retour du joyeux soleil, nous laissant dévastés, saignants, devant l'existence qui recommence. L'horizon de nouveau se déroule, le voyageur se remet en marche pour l'infini, pour l'inconnu des vastes mers².

Exprimer la quintessence de l'œuvre pour en sortir un condensé d'humanité, ce qui fait son essence, voilà le pari ambitieux des auteurs. En somme, ils poursuivent ce qu'ils avaient initié avec l'*Attaque du moulin*, en tirant des conclusions à valeur universelle et intemporelle à partir de cas particuliers afin de retrouver en nous ce qui constitue notre propre humanité. L'ouragan est l'élément catalyseur qui va permettre l'expérimentation.

¹ Notice à propos de l'*Ouragan*, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau et Emile Zola, *op. cit.*

Ouragan des passions qui dévaste les êtres et les laisse exsangues, mais également ouragan des éléments qui va donner une ampleur formidable à la « soudaine rafale de passion, de folie et de crime qui parfois nous ravage¹ ».

Enfin, il fallait situer l'action dans un lieu qui ne viendrait pas interférer sur la marche du drame par des présupposés, trouver un milieu neutre et une époque neutre :

L'action se passe, dit le poème, « dans l'île de Goël ». Il est inutile de chercher cette île sur une carte, on ne l'y trouverait pas. Elle est partout et nulle part, l'intention des auteurs a été de la situer dans le temps et dans l'espace, pour qu'elle soit de toutes les nations et de toutes les époques. Il leur a semblé que leur drame humain gagnerait en simplicité, en clarté et en force, à rester de l'humanité pure, qu'aucune contingence ne complique ni ne date.

Ne pas mentionner de lieu existant, ne pas donner de date, c'est permettre au drame d'exprimer un message universel et intemporel comme c'était le cas dans l'*Attaque du moulin* mais où nous avons constaté que la situation historique venait perturber les idées qui voulaient s'exprimer. Dans une seconde notice, les auteurs viennent d'ailleurs tempérer légèrement leur intention première. Ils considèrent que l'action peut se dérouler « de nos jours comme il y a mille ans, dans le vaste monde où des hommes aiment et souffrent, luttent et espèrent² » mais ils admettent que « cette île de Goël est notre terre de France elle-même, et que les personnages sont nos frères, nos contemporains, qui rient et qui pleurent comme nous³ ». D'où il ressort qu'il faudra étudier le livret de l'*Ouragan* tant dans le message universel qu'il transmet que dans ses relations avec la société française de cette époque ainsi qu'avec la biographie du librettiste qui, en ces temps de l'affaire Dreyfus, rejoint l'Histoire.

La description des décors du premier acte est déjà une indication des intentions de Zola. Les termes employés pour décrire la maison de pêcheurs et ses alentours évoquent la pauvreté, le dénuement et le désert (« primitive », « sauvage », « rude et âpre », « rocs nus »). La mer est également une étendue infinie et désertique (« très loin, de toutes parts ») non dénuée de dangers (« semée de brisant⁴ »). Seul le soleil donne, pour le moment, un aspect gai et apaisé à la scène. Cette opposition dans le décor se retrouve immédiatement dans la première scène. Gervais, pêcheur au service de Marianne, représente le pessimisme

¹ Alfred Bruneau et Emile Zola, *op. cit.*

² Alfred Bruneau et Emile Zola, Seconde notice inédite, coll. Puaux-Bruneau.

³ *Ibid.*

⁴ Emile Zola, *L'Ouragan*, O.C. XV, p. 639.

et la crainte éternelle de voir les barques disparaître à l'horizon pour ne jamais revenir. A l'opposé, Jeanine est sereine et ne voit qu'une mer calme et un ciel dégagé. C'est la foi dans la mer nourricière, seule susceptible de pourvoir aux besoins de la population de Goël. Un groupe de pêcheurs tente de réunir ces deux visions opposées de la mer. Leurs lamentations trahissent une vision très sûre de l'océan qui apporte la vie mais qui n'hésite pas à la reprendre :

Par les beaux temps, par les gros temps, les barques de Goël s'en vont à la pêche, pour les maigres hasards des filets, ô mer douce et mauvaise, exécrée et adorée¹.

Dans le manuscrit original, Zola imagine même cette mer comme un champ que l'on cultive et que l'on récolte : « Les pêcheurs de Goël labourent durement le flot² ». C'est *Messidor* rapporté au milieu maritime, rappel que l'écrivain prend soin de gommer afin de ne pas écrire deux fois le même drame. Les pêcheurs ont donc une conscience très aiguë de leur sort et sont résignés à l'idée de mourir afin de faire vivre leur famille. Une raison à cela : la pauvreté de la terre de l'île de Goël. C'est Jeanine qui se lance dans une longue description de l'île dans laquelle elle vit. Goël est un roc nu, où rien ne pousse, protégé des navires étrangers par une ceinture de brisants qui l'entoure. Sa terre ne peut faire vivre les deux familles qui y habitent et qui rivalisent pour leur propre survie. Cette réalité crue de leur vie est tempérée par la vision légendaire que l'écrivain nous donne de ce lieu. Les femmes sont « grandes et belles » et les hommes « braves et forts³ ». Cet appel à la légende, explicite dans le manuscrit (Zola supprime, par la suite, l'expression « pays de légende⁴ »), se poursuit dans les secrets que renferme l'île, la baie de Grâce, nommée ainsi car elle est la seule susceptible d'accueillir un navire sans danger. C'est un lieu merveilleux, vu comme un paradis :

C'est ton paradis, ta merveille, ta baie de Grâce, aux flots toujours calmes, aux rives de verdure, où se dresse l'arbre géant d'amour et de refuge, jardin miraculeux que tes roches abritent de leur stérilité, et dont les courants tièdes font fleurir l'éternel printemps⁵.

L'environnement et les personnages sont donc enfermés dans une vision manichéenne du monde, qui va se poursuivre tout au long du drame et auquel les personnages vont peu à peu échapper.

¹ Emile Zola, *L'Ouragan*, O.C. XV, p. 639.

² Emile Zola, manuscrit de *L'Ouragan*, coll. Puaux-Bruneau, f° 2.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 640.

⁴ Emile Zola, *mss*, f° 3.

⁵ Emile Zola, *op. cit.*, p. 640.

Landry fait alors son apparition. Il est marié à Jeanine et se révèle immédiatement antipathique et violent. La violence de ses propos est, malgré tout, atténuée entre la version primitive du manuscrit et l'édition finale du texte. Ainsi, Zola gomme tous les propos généralisants qui évoquent les femmes, comme cette formule brutale et agressive : « Croistu, Jeanine la fainéante, qu'on épouse une femme pour qu'elle passe les journées à ne rien faire¹ ? » En revanche, le contraste entre les deux personnages est saisissant. Jeanine est rêveuse avant l'arrivée de Landry, « reprenant son chant », alors qu'à l'arrivée de son mari, elle se montre « peureuse, reprenant l'aiguille ». L'homme se montre très mécontent du travail de raccommodage des filets qui n'avance pas assez vite à son goût. Sa violence transparait dans chacun de ses propos que Zola vise toujours à atténuer (en supprimant, par exemple, la formule « Faut-il donc que je cogne ? » pour « Faut-il donc que je me fâche ? »). Ces filets sont destinés à être revendus à Marianne, la propre sœur de Jeanine, dont l'activité prospère alors que le foyer de sa sœur dépérit. Gervais est l'élément modérateur qui, s'il n'est plus au service de Jeanine, lui garde toute son amitié et ose même s'interposer entre elle et son mari, afin que celui-ci ne la rudoie pas plus longuement. En dehors de l'action principale, il est le personnage, désormais traditionnel dans les drames imaginés par Zola, qui va commenter l'action, comme Marcelline dans *l'Attaque du moulin* ou le berger dans *Messidor*.

La troisième scène donne justement l'occasion à Gervais de rappeler qui est Landry et quel chemin il a parcouru :

Quelle misère ! quelle pitié ! un patron qui semblait si doux, si honnête, voici trois ans à peine, avant que son grand frère s'en allât aux pays lointains ... Et, maintenant, il boit, il joue, pendant que ses hommes vont seuls à la pêche ; et la maison croule ; et la femme pleure² ...

Comment ne pas penser, dans cette description, au personnage de Lantier dans *l'Assommoir* ? En effet, on peut relever de nombreuses similitudes. Tous deux sont d'honnêtes travailleurs, qui ne craignent pas le labeur, et qu'un événement brusque va changer le cours de leur vie. La chute de Lantier est, pour Landry, le brusque départ de son frère. Alors, la pente est inévitablement la même et amène l'homme à boire, à délaisser le travail et la famille pour finir dans la ruine. Pour conforter ce rapprochement entre le livret de Zola et le plus célèbre de ses romans, ne peut-on affirmer que le nom du vieux pêcheur, Gervais, est un rappel conscient du personnage de Gervaise ?

¹ Emile Zola, mss., f° 5.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 641.

C'est alors que Marianne fait son apparition. La sœur de Jeanine possède l'autre pêcherie de l'île et étend peu à peu sa puissance sur l'ensemble des barques. Son caractère est celui d'une femme farouche et déterminée, qui ne laisse transparaître aucune émotion. Alors que Jeanine est uniquement menée par la passion amoureuse (« Je veux être aimée, aimée, aimée¹ ! »), Marianne est beaucoup plus pragmatique et crie sa soif de puissance (« Régner sur Goël, régner, régner² ! ») Leurs deux personnalités antagonistes se font jour très rapidement et l'on peut à nouveau se référer à la métaphore du Paradis dans la description des deux femmes. Jeanine est la femme tentatrice, qui pervertit l'homme et l'entraîne dans sa chute :

Marianne

Tu es le désir, la femme qui perd le monde, qui sème la démence et les catastrophes³.

Au contraire, Marianne est le dieu tout puissant de colère de l'Ancien Testament :

Jeanine

Et toi, sœur despotique et farouche, sœur qui m'as mise en larmes, tu es l'orgueil, l'éternel besoin de domination⁴.

Jeanine a donc séduit de nombreux hommes, qui se sont battus ou ont tué pour elle et Marianne, dans son désir de faire régner l'ordre et d'asseoir sa puissance sur l'île, y a mis bon ordre en bannissant le dernier homme à avoir été séduit par la jeune fille, Richard, le frère aîné de Landry. Marianne aimait également Richard et, ne pouvant rivaliser avec sa sœur, elle a préféré qu'il soit perdu pour toutes les deux en forçant Jeanine à épouser Landry. Afin de retrouver la paix sur Goël, Richard s'est sacrifié en acceptant de renoncer à son amour et en décidant de partir pour toujours. Chassé du paradis, Richard est condamné à errer sur les mers. Nous verrons, dans le chapitre suivant, tout ce que le destin de Richard a de wagnérien en le rapprochant du Hollandais, personnage central du *Vaisseau fantôme*.

La scène V est consacrée à l'arrivée de Richard. En effet, celui-ci était sur un navire, au large de Goël, lorsque la tempête s'est levée. Il est donc venu se réfugier dans la baie de Grâce et s'est résigné à débarquer, accompagné d'une petite fille, Lulu, âgée de

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 643.

² *Ibid.*, p. 643.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

quinze ans. Elle est sa fille adoptive, trouvée dans des îles lointaines, sous des tropiques plus accueillants. Immédiatement, Richard fait le parallèle entre l'île dans laquelle il est né et celle d'où il vient, constatant que l'aspect de l'île, de l'environnement naturel, influe sur le caractère de ses habitants. A Goël, les gens sont à l'image de leur île, « âpre et dur rocher natal » alors que Lulu a intégré tous les aspects rians de l'exotisme de son lieu de naissance :

Richard

Lulu, nom de musique et de caresse, Lulu, brise du soir dans les palmes légères, Lulu, murmure cristallin du ruisseau sous les herbes, Lulu, gazouillis parmi les branches de l'oiseau chanteur¹ !

Lulu est atterrée par l'aridité et la pauvreté de Goël et découvrira très vite comment cet environnement a entraîné ses habitants dans le malheur le plus total. Pour le moment, Richard est son « Dieu² », celui du Nouveau Testament, fait de bonté et de générosité, et ce dernier désire plus que tout la préserver des turpitudes du monde dans lequel elle vient de faire son entrée.

La dernière scène du premier acte vient nouer le drame. Jeanine aperçoit Richard et se précipite vers lui, terrifiée à l'idée de voir revenir Landry et, avec lui, son cortège de violences et d'humiliations. Car Landry est fou de rage à l'idée d'avoir été humilié, une nouvelle fois, par Marianne qui lui offre peu d'argent pour le rachat de ses vieux filets. Il reporte alors toute sa colère sur Jeanine « femme de trouble et de malheur³ ». Richard, qui croyait retrouver une île apaisée après son départ, découvre l'horreur de la situation et ne retrouve pas en Landry le petit frère d'autrefois, qui adorait son frère aîné. Face à cette violence, Richard joue son rôle de Dieu que lui confère Lulu en délivrant Jeanine de son serment et en favorisant sa fuite du foyer désormais maudit :

Richard

Va, va, pauvre femme, je te refais libre, puisque tu souffres tant. Va-t'en sous la pluie et la rafale, l'ouragan est ton hôte⁴.

Le drame est donc mis en place à la fin du premier acte. Les quatre personnages sont dévorés par la passion amoureuse et l'ouragan des passions qui les agite explose en un ouragan climatique qui s'annonçait, oiseau de mauvais augure, dès le début du premier

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 644.

² Emile Zola, mss, f° 15.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 646.

⁴ *Ibid.*, p. 647.

acte. Jeanine n'est plus qu'un objet que Landry désire posséder comme il l'entend, puisqu'il le lui a donné quelques années plus tôt. Cette possession de la femme, sa réification, est clairement exprimée dans les paroles des deux hommes, que Zola finit par atténuer en supprimant certains passages tels que celui-ci :

Landry

Elle est à moi, tu me l'as donnée. C'est mon bien, j'en fais ce que je veux, ce qu'il me plaît¹.

Alors que le premier acte décrivait une terre déserte et infertile, le second acte débute par une description édénique de la baie de Grâce. Nommée ainsi car elle permet aux bateaux de s'y abriter, c'est également l'endroit où l'on peut venir se réfugier lorsque le malheur vous touche. Tout y est doux, calme et apaisant :

La baie de Grâce. Un vallon boisé, s'ouvrant sur une baie intérieure, d'une paix édénique. Dans ce coin de terre féconde, abrité du vent, visité par des courants tièdes, une végétation formidable a poussé. Ce ne sont que plantes hautes, que verdure puissantes. A droite, le tronc d'un arbre géant se dresse qui, de ses branches, couvre la terre d'alentour².

C'est dans ce paradis que Jeanine vient se réfugier après la réaction violente de son mari. Elle dort au pied de l'arbre géant, qui la protège de son imposant feuillage comme il protège les amours de Serge et Albine dans la *Faute de l'abbé Mouret*. La baie de Grâce est, en somme, un Paradou dont la luxuriance protège les hommes de la violence du monde extérieur.

Pour garder son sommeil, il y a également Lulu, la jeune enfant amenée des îles par Richard. Elle entonne une chanson nostalgique dans laquelle reviennent tous ses souvenirs du monde enchanteur qu'elle a quitté pour retrouver un monde violent. Mais ce moment de pur bonheur est de courte durée et Jeanine finit par se réveiller et replonge dans l'horreur de sa situation. Alors même qu'elle est protégée par la douceur de la baie, l'ouragan gronde autour d'elle. Le déchaînement des éléments figure le malheur qui est suspendu, inexorablement, au-dessus d'elle. Vision pessimiste de la vie dans laquelle le malheur nous guette à chaque instant et fond sur nous alors même que l'on ne s'y attend pas. D'ailleurs, la vision idyllique que nous donne Lulu de son paradis s'estompe vite dans le récit qu'elle fait de sa vie et de sa rencontre avec Richard :

¹ Emile Zola, mss, f° 22.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 648.

Lulu

Là-bas, dans l'île fortunée, quand il m'a recueillie, après le massacre des miens, j'avais douze ans, et j'en aurai bientôt quinze. Mais je le connais depuis toujours¹.

La destinée de l'homme se résume donc à trouver un coin de paradis au milieu d'un monde cruel et sans pitié. Cette quête du bonheur est largement exprimée par Lulu, dans le manuscrit original de Zola et que l'on retrouve de manière moins explicite, plus diffuse, dans le manuscrit définitif :

Lulu

Le bonheur est dans l'inconnu rêvé, toujours et toujours cherché. Par les mers, au sein des îles ignorées, il est des asiles pareils. J'en connais d'autres, avec d'autres arbres, d'autres fleurs, si loin, si loin, qu'il faut des voyages sans fin pour les atteindre ... Et c'est pour ces paradis que je vais repartir avec le maître².

Le voyage sur les mers, à la recherche d'une île de félicité, est une représentation physique de la quête éternelle de l'homme, qui recherche au plus profond de lui-même, le chemin du bonheur. Ces « voyages sans fin » sur les mers sont à l'image de l'homme qui voyage en lui-même pour toucher au bonheur qu'il cherche depuis que l'humanité existe et qui lui permet d'exister et de progresser. Lulu est ainsi, pour Richard, sa petite voix intérieure qui le guide dans les complexités de cette quête intérieure : « C'est moi qui l'emmène, c'est moi qui suis son âme voyageuse³ ».

L'arrivée de Marianne vient rompre le charme qui émane de la baie de Grâce. Lulu laisse les deux sœurs seules afin qu'elles puissent s'expliquer. Le Bien et le Mal vont alors s'opposer dans le dialogue entre les deux femmes. Alors que Jeanine est pleine de son amour pour Richard et qu'elle en fait le moteur de son propre bonheur, Marianne, éprouvant les mêmes sentiments pour le même homme, ne sait exprimer que le malheur et la volonté de nuire, n'acceptant pas qu'une autre ait ce qu'elle ne peut posséder.

L'arbre géant de la baie de Grâce représente le lieu de bonheur, qui donne aux amants la force de vivre leur amour, tout comme l'arbre de la *Faute de l'abbé Mouret* donne à Serge et Albine la force morale de réaliser leur amour par delà les tabous et les interdits de la société :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 649.

² Emile Zola, mss, f° 4.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 649.

Jeanine

Goël ! Goël ! il est au bord de ta baie de Grâce, dans ce paradis ouvert aux naufragés, un arbre colossal et divin, l'arbre qui chante, sous lequel les créatures meurtries deviennent invincibles, libres de leur tendresse, de leurs larmes et de leur joie¹.

Marianne, comprenant que la puissance de ce lieu nuit à son propre pouvoir, n'a qu'un désir : celui de détruire cet arbre et, par la même occasion, s'interposer dans l'amour entre Richard et sa sœur. Jeanine est une force créatrice alors que Marianne n'est que destruction et anéantissement de l'autre, dans la pleine satisfaction de son pouvoir absolu sur ce morceau de terre :

Marianne

L'arbre complice, l'arbre d'amour, où s'abritent les amants coupables et qu'une sotte coutume tolère. Ah ! que ne suis-je enfin maîtresse de Goël, pour l'abattre² !..

La baie de Grâce est donc un lieu tabou, que nul ne peut violer sans engendrer la colère des Anciens et dont le pouvoir légendaire de protéger les amants meurtris était largement évoqué par Zola dans son manuscrit :

Jeanine

Goël ! Goël ! c'est ta loyauté et ta gloire, jamais main brutale n'a violé l'ombre auguste de l'arbre qui chante. Et que de femmes poursuivies, que de femmes pleurantes s'y sont endormies de douleur et de lassitude, pour s'y réveiller dans la félicité de leur rêve³ !

Ce passage a été entièrement supprimé dans la version finale certainement parce qu'il insistait de manière trop redondante sur les pouvoirs prêtés à ce lieu et donnait au drame une orientation par trop légendaire. Zola se surprend très souvent à conduire son drame, qu'il veut ancré dans la réalité, vers un développement mythico-religieux qu'il est obligé de corriger.

L'arrivée de Richard amène un peu de raison dans ce vent de folie qui souffle sur l'île. Richard n'hésite pas à faire son *mea culpa* puisque c'est lui qui a poussé, jadis, Jeanine dans les bras de Landry. Mais Zola supprime toutes les tentatives de Richard de ramener la jeune fille dans son foyer légitime : « Et je vais parler à Landry, il comprendra ses torts, vous pouvez encore être heureux ensemble⁴ ». Au contraire, il fait tout pour

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 650.

² *Ibid.*

³ Emile Zola, mss, f° 8.

⁴ *Ibid.*, f° 12.

rapprocher inexorablement les deux jeunes gens en un retour nostalgique sur leur passé. Ils se souviennent des soirées passées ensemble, elle quinze ans plus jeune que lui. Ce qu'ils prenaient alors pour une tendre amitié, pour une relation frère/sœur, n'était en somme que de l'amour qui n'osait pas s'exprimer en tant que tel, eu égard à la différence d'âge. C'est pourquoi les adultes responsables, Marianne et Richard, ont décidé du mariage des plus jeunes, disposant de leur vie en croyant faire leur bonheur. Pour Marianne, c'était la possibilité de repousser une rivale trop encombrante et d'avoir à nouveau la chance de séduire Richard. Pour ce dernier, au contraire, c'est un véritable sacrifice que de pousser celle qu'il aime dans les bras d'un autre, fut-ce son frère. Les deux amoureux sont donc sacrifiés sur l'autel de la raison et des règles sociales qui régissent la population de Goël, sacrifice que Richard pousse jusqu'à l'extrême :

Je ne voulais que votre bonheur à tous, et j'ai cru donner ma vie, à cette minute, pour que la vôtre fût heureuse. Mon pauvre cœur fit alors le serment d'être mort et d'errer à jamais par l'infini des flots. Je vous aimais, Jeanine, et c'est pourquoi je suis parti¹.

La relation entre Jeanine et Richard est donc faite de nombreuses ambiguïtés. C'est tout d'abord une relation filiale qui se met en place avec la différence d'âge mais qui se transforme, peu à peu, en relation fraternelle. Après avoir été le père, Richard est devenu le grand frère. Puis, progressivement, il s'est transformé en amant potentiel, en époux, avec toute la dimension incestueuse que cela engendre. Enfin, Jeanine avoue que, s'il devient son époux, Richard sera également son roi, celui devant qui elle se soumet et se prosterne, son dieu qu'elle vénère jusqu'à remettre en cause sa propre existence.

Dans le propos de Richard, Jeanine apparaît comme la femme séductrice, tentatrice, qui se joue de la faiblesse de l'homme pour le séduire et le posséder. Son pouvoir est tel qu'il annihile toute possibilité d'agir raisonnablement. Elle pousse Richard à l'exil, qui devient une errance douloureuse dans laquelle la femme aimée est omniprésente. Ainsi possédé (dans le sens que lui donne Montaigne, c'est-à-dire « dominer moralement quelqu'un », mais également dans le sens théologique de « s'emparer du corps humain de quelqu'un² »), Richard n'a plus la faculté de raisonner et ne possède plus les repères qui faisaient de lui une personne raisonnable et équilibrée. Il avoue lui-même qu'il a été dépossédé de son corps, de son âme et de sa vie, en somme de son libre-arbitre et de sa liberté :

¹ Emile Zola, mss., f° 13.

² *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1998, article « posséder », p. 2865.

Ah ! Jeanine, femme entrée dans ma chair, dans mon âme ! Qui te rencontre, t'aime et te donne sa vie. La mer est moins profonde, moins dévorante. J'ai battu la mer sans fin, mais il n'y a que toi, je reviens à toi.

Pendant trois années, d'autres étoiles se sont levées éclatantes dans d'autres cieux, des terres inconnues ont surgi sans cesse à l'horizon pour s'y effacer ensuite. Et, debout, à la proue du navire, je n'ai jamais cherché que toi, mes yeux n'ont jamais vu que toi.

Malgré mon serment, me voici de retour, je t'appartiens. C'est ta force souveraine qui soufflait dans la voile, et l'ouragan qui me ramène n'est que la violence de ton désir. Prends-moi donc, rien n'est plus, ni liens, ni devoirs, ni pensées. Je ne veux vivre que de toi¹.

Le système des relations entre ces deux personnages est donc d'une réelle complexité. Jeanine est à la fois la femme souveraine et celle qui se soumet à son roi, et Richard le valet de la femme pour qui il est, malgré tout, le suzerain. Il y a une double soumission de part et d'autre qui fait de ces deux amants des êtres aux repères bouleversés. Au-dessus de tout cela souffle l'ouragan qui, certes représente le désordre de leur cœur et la passion amoureuse et irraisonnée qui les bouleverse, mais également le souffle divin qui fait des hommes son jouet et que Jeanine ressent comme « le galop d'une éternelle poursuite² ». L'ouragan est la face maléfique du divin, le démon qu'il faut combattre ou, du moins, ne pas se laisser mener par lui. Les deux amants vont donc se réfugier dans la part bénéfique du divin, représentée ici par l'arbre immense de la baie de Grâce, le Paradis qui saura les protéger, les régénérer au milieu de la nature riante et joyeuse. L'arbre représente la vie et la sève qui lui permet de vivre depuis des centaines d'années va également permettre à Jeanine et Richard de vivre leur amour :

Jeanine

Je suis comme une de ses tiges hautes, je sens la sève monter du sol dans mon être, et je renais à la lumière, et je fleuris.

Richard

Comme lui, je respire largement, plein de force et de sérénité. Je suis comme lui, puissant, immense et bon, depuis que tu m'aimes³.

Dans les bras l'un de l'autre, ils concrétisent leur amour sous les auspices de l'arbre comme le firent Serge et Albine dans la *Faute de l'abbé Mouret*. Ils se sentent protégés dans le paradis qu'ils se sont créé. Ce lieu de nature n'a plus rien de commun avec la société des hommes qui leur a apporté tant de malheurs. Ils se projettent dans « l'infini de

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 653.

² *Ibid.*

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 654.

l'espace et l'éternité des temps¹ » comme dans un rêve qu'ils souhaiteraient ne jamais voir s'interrompre.

Dans son manuscrit initial, Zola insiste sur le caractère manipulateur de Jeanine qui se réjouit de faire ce qu'elle veut de Richard :

Jeanine

Ah ! tu es bien à moi, je t'ai conquis, je te possède. Et je suis si orgueilleuse de sentir que mes bras frêles et blancs t'ont lié pour toujours, plus forts que de lourdes chaînes ! C'est mon triomphe et je le chante, ô mon roi, qui se tuerait sur l'heure si j'exigeais sa mort².

Ce dernier accepte son sort et reste dépossédé de sa liberté comme il l'est depuis qu'il erre sans but sur les mers : « Oui, sur l'heure, enchanteresse qui m'a vengé des choses et des êtres, de tout ce que j'ai peut-être aimé autrefois. Femme [...], tu es la séduction, le désir qui tue et qui fait vivre³ ». Ces passages ont été supprimés entièrement afin, certainement, de ne pas entacher les intentions des deux amants et de les montrer dans la pureté de leur amour afin de les opposer de façon totalement manichéenne au couple maléfique formé par Marianne et Landry.

Justement, ces derniers paraissent et observent la scène avec colère. Ces deux personnes qui semblent se détester s'unissent dans un même dessein, celui de commettre un crime et de mettre un terme définitif à ce bonheur qu'ils ne peuvent partager. Face à cet amour, ils se conduisent comme la Teuse et le frère Archangias de la *Faute de l'abbé Mouret* qui empêchent par tous les moyens que l'amour de Serge et Albine ne se réalise, au nom des conventions sociales. Le frère Archangias souhaitait expulser Serge du paradis et l'éloigner de la femme tentatrice. Ici, Landry s'inscrit dans le même schéma mais avec des velléités de meurtre. Dans le manuscrit initial, il souhaite ainsi se substituer à Dieu qui ne punit pas les amants et réaliser sa vengeance sous le sceau de la justice divine. Cette fin, très travaillée dans le manuscrit, se résume uniquement à un complot qui prend toute sa force dans les quelques mots exprimés silencieusement par Marianne et Landry. La première idée de Zola était d'opposer à ce complot le rêve idyllique des deux amants. Pourtant, il supprime, dans cette courte scène III, toute allusion à cet amour. Le deuxième acte devait, initialement, s'achever ainsi :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 655.

² Emile Zola, mss, f° 20.

³ *Ibid.*

Jeanine, aux bras de Richard

Ah ! la douceur d'aimer et d'être aimée, à jamais ! sur le cœur l'un de l'autre.

Richard

Pour le bonheur, embarquons-nous, allons à l'infini du rêve, dans un baiser qui n'aura pas de fin¹.

Mais Zola choisit de le terminer sur le froid dessein de Landry et Marianne, qui annonce l'ouragan noir et violent qui va parcourir l'acte suivant.

Le troisième acte se déroule chez Marianne, dans une salle du rez-de-chaussée. Tout le mobilier trahit un monde rude et antique. L'habitat est à l'image de ses habitants et des sentiments qui sont les leurs : « barbare », « mal équarris² » désigne à la fois le mobilier mais également les comportements de ceux qui habitent cette maison. Le jour va bientôt poindre et Marianne et Gervaise veillent pendant que l'ouragan fait rage, alors que Richard et Jeanine ont dormi chacun dans une chambre.

Marianne et Gervais sont tous les deux plongés dans l'inquiétude et le désarroi, mais pour des raisons bien différentes. En effet, Gervais craint pour la vie des hommes partis en mer et qui ne reviennent pas, surpris par la violence de la tempête. Parmi eux, se trouvent ses deux petits-fils, Pierre et Jacques. Sa douleur est reprise en contrepoint par les lamentations des femmes qui crient leur douleur et implorent la miséricorde de Dieu, sur le port. Ces cris de douleur pénètrent dans la maison comme les rafales de vent, à intervalles réguliers, agaçant Marianne qui est très éloignée des préoccupations de Gervais. Celui-ci reconnaît pourtant que la mer leur est indispensable, qu'elle permet leur survie et qu'il est nécessaire, parfois, de lui consentir un sacrifice humain afin qu'elle daigne renouveler ses bienfaits. Aux appels à la miséricorde de Dieu se mêle donc une conception animiste des choses et des éléments que Gervais exprime dans son propos, faisant une nouvelle fois référence à l'enfer qui vient s'opposer au Paradis qui concluait l'acte précédent : « Seigneur ! c'est la fin du monde, l'enfer n'a point de ténèbres ni de vacarme pareils³ ! »

Pour sa part, Marianne pense uniquement à ses déboires amoureux et reste absente du drame non moins affreux qui se joue en mer. Elle se révèle insensible à la douleur des autres, à la mort qui les guette, uniquement dans sa préoccupation de l'amour qui la ronge.

¹ Emile Zola, mss, f° 21.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 656.

³ *Ibid.*, p. 658.

La passion l'aveugle et la rend injuste, son désir le plus immédiat étant que le monde disparaisse définitivement dans cet ouragan afin de mettre un terme final à ses propres souffrances :

Mes barques ! Ah ! qu'elles coulent, qu'elles périssent, et les hommes et le monde ! Que l'ouragan redouble et qu'il emporte cette maison comme une feuille sèche ! Vent de tempête, vent de mort, souffle, souffle ! Il est dans mon cœur un ouragan plus sauvage encore¹.

Son intention est donc bien de voir Richard mourir sous le couteau de son frère : tout ce qui ne peut pas être à elle ne doit être à personne ... L'instrument de sa vengeance s'incarne en la personne de Landry qui fait alors son entrée dans la pièce, comme un fou, « hagard, à moitié dévêtu² ». Marianne est d'une colère froide qui lui permet de raisonner et d'échafauder son plan sereinement, au contraire de Landry dont la folie criminelle est savamment canalisée par Marianne. C'est elle, manipulatrice et machiavélique, qui sera le véritable criminel, par personne interposée. Ainsi, la jalousie qui anime Marianne s'exprime très discrètement dans chacun de ses propos. Au contraire, Landry va crier explicitement la jalousie qui le ronge et qui ne pourra s'éteindre que dans un bain de sang, avec la conception judéo-chrétienne du corps sacré de la femme de son frère. En effet, plus que tout, Landry ne supporte pas que sa femme soit aimée et désirée par son propre frère. Le couteau qui va tuer Richard devient alors, pour lui, l'arme expiatoire mue par la main de Dieu lui-même :

Landry

Avoir tenu dans les bras son corps délicieux, et la savoir aux bras d'un autre, quand cet autre est votre frère, qu'il est le seul homme pour qui ce corps de femme devrait être sacré, qu'il ajoute ainsi à la trahison une saveur brûlante d'abominable crime !

C'est ainsi que toujours je les vois, dans leur crime de damnés, enlacés comme un nœud de serpents. Et ce sont d'affreuses images qui me hantent du spectacle des caresses perdues. Jalouse, jalouse, ah ! oui, ma chair jalouse crie d'agonie, car jamais je n'ai aimé Jeanine davantage, et seul le sang peut éteindre ce brasier de torture³ !

La scène suivante continue de filer l'image de la femme tentatrice et porteuse de mort. Marianne s'adresse à Richard et le met en garde contre le pouvoir corrupteur de Jeanine sans se rendre compte qu'elle-même est la femme tentatrice qui va engendrer la chute de celui qu'elle aime. Son discours est exclusivement empreint des marques du pouvoir qu'elle veut partager avec Richard. A l'amour de Jeanine, elle oppose sa soif du

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 658..

² *Ibid.*, p. 658.

³ *Ibid.*, p. 659.

pouvoir et de la puissance ; en lui, elle ne cherche pas tant l'amant que le roi qui va régner sur son royaume. De reine, elle n'hésite pas à se faire esclave afin de supplier Richard d'accepter la puissance qu'elle lui cède :

Marianne, très humble

Mais je vous aime, ne le voyez-vous pas ? Richard, je vous aime à en être folle. Faut-il donc que je me mette à vos genoux, moi l'orgueilleuse, la souveraine ? Je baiserais vos pieds, je serais votre esclave ... Et, si tu l'exiges, j'abandonnerai tout, pour que tu m'emmènes. Oh ! que ce soit moi, de grâce ! Emmène-moi, emmène-moi sur ce navire là-bas, au bout du monde¹ !

Dans ce discours, Zola démonte très bien le mécanisme de la passion qui amène les êtres à se déposséder d'eux-mêmes et à tout accepter afin d'assouvir leurs désirs. Marianne, qui se caractérise par sa soif de domination et sa volonté de régner sur son royaume, est prête à s'humilier complètement et à perdre Goël uniquement pour obtenir l'amour de Richard. A cette totale dépossession, Zola oppose le caractère de Richard que la passion n'aveugle pas et qui reste simplement lui-même : « Je ne désire qu'être aimé, et je ne veux qu'aimer moi-même² ». Leurs positions ne pouvant pas se rejoindre, Marianne ne répond plus d'elle-même et place les événements qui vont suivre sous le pouvoir de Dieu et du destin : « Dieu m'est témoin que j'ai tout fait pour vous sauver. On n'empêche pas le destin³ ».

Et c'est Landry qui représente l'implacable destin qui va réaliser son œuvre. Jeanine, folle de peur et hantée par les cauchemars qui ont accompagné sa nuit, bouleversée par l'ouragan qui souffle au dehors, supplie Richard de l'emmener loin de ce lieu qui rappelle, dans ses moindres détails, le malheur et la mort. Landry s'oppose alors à leur départ et engage son frère dans un duel au couteau. Alors que, dans *l'Assommoir*, les deux hommes, Lantier et Coupeau, s'accommodent facilement du partage de la même femme, la structure s'inverse dans ce nouveau drame. Landry-Coupeau répond au réflexe initial du couvreur qui, dans le roman de Zola, ne supporte pas le retour de l'ancien amant de sa femme et pousse la logique jusqu'à son extrémité la plus fatale : le meurtre. Mais ici, nous sommes en présence de deux frères et le meurtre fraternel est, dans la tradition judéo-chrétienne, le plus infamant. C'est le combat d'Abel et Caïn qui se joue dans cette confrontation à laquelle Richard refuse de se prêter :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 661.

² *Ibid.*, p. 660.

³ *Ibid.*, p. 661.

Richard

Un duel entre frères, non, non !

Landry

Pourquoi ? Nous nous sommes aimés, tu as veillé sur mon berceau, je me suis cru longtemps ton enfant. Eh bien ! si l'un de nous est de trop aujourd'hui, pourquoi donc ne pas nous faire cette grâce dernière, d'assurer le bonheur au plus fort¹ ?

Ainsi, après avoir été Adam dans le jardin d'Eden, Richard est dans la position d'Abel qui se voit jaloué par son propre frère. La dimension religieuse est donc omniprésente dans cet ouragan des passions qui ravage les deux fratries, jusqu'à rappeler la dimension incestueuse qu'il y a pour un homme d'aimer la femme de son frère : « Meurs donc, frère parjure, incestueux² ! » Pourtant, le schéma qui passe sans cesse des modèles que sont l'*Assommoir* et l'Ancien Testament s'achève lorsque Marianne, apeurée de voir mourir l'homme qu'elle aime, se saisit d'un couteau et tue Landry dans un geste désespéré. Elle n'est plus Gervaise qui se laisse implacablement mener par les événements sans trouver le moyen de se révolter et redevient, dans son geste meurtrier, la femme de caractère qui agit et se révolte contre le destin qui s'acharne.

La mort a donc fait son entrée dans le foyer, brutale et monstrueuse. L'ouragan est alors à son apogée quand Gervais entre et annonce la catastrophe qui vient de toucher les pêcheurs dont nombreux sont morts en mer, touchés par l'effroyable tempête. Alors, tout se mêlant dans les esprits, Marianne ne parvient pas à réaliser le geste qu'elle vient d'accomplir et prononce cette ultime phrase : « Ce n'est pas moi qui l'ai tué, c'est l'ouragan³ ... » Cette confusion mentale qui touche la jeune femme la place hors de la réalité. Elle confond le cataclysme climatique qui endeuille Goël et l'ouragan des passions amoureuses qui vient endeuiller sa propre famille. La lampe qui s'éteint et qui plonge la scène dans le noir, à la fin de l'acte, représente ainsi les ténèbres de la mort qui viennent en quelques instants d'envahir les personnages.

Les contrastes sont nombreux dans ce drame. Ainsi, le quatrième acte débute par une série d'oppositions avec la fin de l'acte précédent. L'action du dernier acte se déroule au grand air alors que le drame s'était produit dans un pesant huis-clos, nous revenons au grand jour qui s'oppose à la semi-obscurité que seule éclairait la lampe, et le temps est

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 662.

² *Ibid.*, p. 662.

³ *Ibid.*, p. 663.

redevenu calme après la violence de la tempête. C'est l'éternel renouveau qui fait son apparition, thème cher à Zola, avec les habitudes des hommes qui reprennent comme si le malheur ne les avait pas affectés. Alors, les hommes repartent à la pêche, dans le souvenir de ceux qui viennent de disparaître et avec une résignation tragique :

Les pêcheurs, au loin

Chantez, les bons matelots, chantez l'espoir ! Déjà, le soleil a séché les yeux rouges des femmes. Et les hommes, déjà, sans rancune, ont repris la mer. Bon vent et bonne pêche aux pêcheurs de Goël !

[...] Chantez, les bons matelots, chantez la joie ! Chantez, les braves ! Et si c'est à nous de mourir, prends-nous joyeusement, ô mer, femmes traîtresse, exécrée, adorée. Bon vent et bonne pêche aux pêcheurs de Goël¹ !

C'est le destin qui mène ces hommes et les oblige à cet éternel recommencement, avec la conscience nette du danger mais sans le pouvoir ni l'idée de se révolter et de changer en profondeur leur manière de vivre. Marianne, toute puissante qu'elle soit sur ces hommes, n'en échappe pas pour autant à son destin et vit à leur image, victime d'un avenir peu réjouissant, reine d'un monde peuplé de mort et de tristesse, seule à régner sur ce morceau de terre. Mais son caractère a bien évolué depuis le soir du meurtre. Zola, dans un premier mouvement, laisse à Marianne son caractère farouche et déterminé :

Tout à l'heure, quand je serai plus forte, je leur parlerai. Non, non ! Ils ne partiront pas, je ne veux pas qu'ils partent ensemble² !

Puis, il nuance tout ce qui redonne à Marianne cette détermination farouche à intervenir dans la vie des autres pour introduire l'aspect d'une femme blessée et meurtrie, malade de la solitude qui la guette, abandonnée par sa sœur et par celui qu'elle a toujours aimé.

Le navire attend donc l'arrivée de Richard et Jeanine qui vont s'en aller afin de trouver ailleurs le bonheur, par-delà les mers, dans les îles que Lulu assimilait au Paradis. Mais Jeanine a un dernier sursaut avant d'accepter ce départ. Elle souhaite rester à Goël, dans l'île de son enfance et y réaliser avec Richard le bonheur qu'elle cherche depuis si longtemps. Richard, quand à lui s'oppose fermement à cette idée, ne pouvant imaginer de vivre dans la maison du mort :

Ah ! femme, femme oublieuse qui rebâtit si vite son bonheur sur les ruines qu'elle a faites !.. Non, non ! entre tes lèvres et les miennes, il y aurait toujours l'ombre froide de celui qui n'est plus³.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 664.

² Emile Zola, mss, f° 4.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 666.

Nous retrouvons ici une structure dramatique clairement héritée de *Thérèse Raquin*, roman dans lequel le souvenir du mari tué par l'amant de Thérèse vient s'insinuer dans la relation entre les deux amoureux. Ici, Richard est l'amant de Jeanine mais il n'est pas le meurtrier du mari. Pourtant, la culpabilité est bien là et l'amour qu'il portait à Jeanine avant le soir du drame n'est pas demeuré indemne. Cet amour est maintenant souillé par le sang du meurtre de Landry. Pour sa part, Richard rejette toute la responsabilité du drame sur Jeanine, qui reprend l'aspect biblique de la femme tentatrice, pécheresse et maléfique :

Richard

Lasse d'aimer avant d'avoir aimé, éternelle amoureuse qui sème les désastres, derrière son éternel amour inassouvi ! Ta route, brève encore, est rouge du sang des cœurs que tu as broyés. Après un autre, un autre. Tu ne m'aimes plus là-bas, m'aimerais-tu ici ?... Non, non ! partons, l'espérance n'est que dans le départ¹.

Richard ne conçoit donc plus de vivre à Goël et s'exclut lui-même du Paradis dans lequel il a péché afin d'en gagner un autre, loin de cette terre qui garde le souvenir du meurtre et du sang répandu. Il n'y a de salut que dans le départ ... Prise par sa passion, Jeanine est prête à tout pour garder Richard et finit par accepter de le suivre.

C'est alors que Marianne vient s'opposer à la volonté des deux amants, retrouvant son statut de femme qui commande et fait plier les gens à sa volonté. Les deux sœurs en viennent donc à s'opposer comme se sont affrontés, auparavant, les deux frères. Marianne rejette sur Jeanine toute la responsabilité du meurtre et évoque la mémoire de Landry qui revient comme un fantôme :

Marianne

Oui, que le mari mort, le frère mort, ressuscite, qu'il vous suive dans vos voyages, qu'il soit toujours entre vous pour glacer vos tendresses !

Richard

Taisez-vous ! n'éveillez pas le spectre² !

Désormais, entre Richard et Jeanine, il y aura toujours le spectre de Landry qui viendra les troubler et s'opposer à leur amour, tout comme Laurent et Thérèse Raquin sont séparés par le souvenir de Camille :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 666..

² *Ibid.*, p. 667.

Maintenant ses idées s'attachaient à Camille, avec une fixité effrayante. Jusque-là, le noyé n'avait pas troublé les nuits de Laurent. Et voilà que la pensée de Thérèse amenait le spectre de son mari. Le meurtrier n'osait plus ouvrir les yeux ; il craignait d'apercevoir sa victime dans un coin de la chambre¹.

Richard et Jeanine vont-ils donc connaître le même destin que les amants coupables de *Thérèse Raquin* ? Nous avons déjà mis en évidence que les livrets de Zola, s'ils avaient de nombreuses similitudes avec ses romans, s'achevaient de manière bien différente. *L'Ouragan* n'échappera donc pas à cette règle. Et c'est le personnage de Marianne qui vient mettre un terme définitif au nouveau drame qui se met en place. La reine de Goël perd brusquement sa carapace, comme on pouvait déjà le lire dans le début de l'acte, et se libère de sa méchanceté afin de redonner sa liberté à Jeanine. Elle se sacrifie pour l'amour de sa sœur et, bien sûr, pour celui de Richard. Jeanine, bouleversée par cet élan de générosité, renonce définitivement au départ. Désormais, c'est Richard qui se retrouve seul et qui transfère la culpabilité qu'il avait mise en Jeanine sur ses propres épaules :

Richard

Oh ! le regret d'être venu, au hasard du terrible vent qui me poussait ! Oh ! la mélancolie affreuse d'avoir ici passé comme l'ouragan dans un ciel calme, entre les deux clairs soleils, ravageant tout, saccageant tout, ne laissant que du sang et des larmes, lorsque le grand ciel bleu s'est mis à luire de nouveau sur la mer étincelante² !

Plus rien ne retient donc Richard sur cette île où son arrivée a semé le malheur et entraîné la mort de son frère. Lulu, que l'on n'avait plus rencontrée depuis le second acte, refait son apparition et décide Richard à partir. Telle une sirène qui appelle Richard vers le large (« Ah ! ce chant délicieux, ce chant d'une douceur de caresse et qui m'emmène³ ! »), Lulu décide de son destin. C'est un personnage tout à fait original dans l'œuvre de Zola que cette jeune fille qui est à la fois la petite sœur, la femme ou l'esclave de Richard. Elle n'a pas d'existence sociale à proprement parler et, si elle n'était représentée physiquement sur scène, on pourrait croire qu'elle n'est que le fruit de l'imagination de Richard. D'ailleurs, son chant mélodieux lui donne cet aspect éthéré qui pourrait n'être que la bonne conscience de celui qui hésite à quitter Jeanine pour un voyage sans retour :

Lulu

Viens, maître, viens, je suis l'espérance, l'âme errant des eaux qui n'a d'autre joie que d'aller sans cesse devant elle, d'épuiser l'infini, l'au-delà de tout ce qu'on désire et de tout ce qu'on cherche, éternellement. [...] Viens, et je ne serai que la fille de ton rêve, passionnée, très chaste, très pure⁴.

¹ Emile Zola, *Thérèse Raquin*, O.C. I, p. 589.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 668.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

L'intervention tragique de Marianne et le chant merveilleux de Lulu viennent définitivement se mettre entre les deux amants et les protègent du déchirement qu'ont connu Laurent et Thérèse. Richard met donc un point final à son amour avec Jeanine en choisissant de suivre Lulu et de laisser son amour à Goël. Les deux femmes vont donc rester seules et pourront régner sur leur petit peuple à deux, avec au cœur la blessure éternelle de ce qu'elles viennent de vivre. Le drame s'achève alors sur un élan d'optimisme, caractéristique majeure des livrets écrits par Zola : « Le calme, pour un jour, s'est refait sur la mer et chez les hommes¹ ... »

II] Thématiques wagnériennes et autobiographiques

Nous avons abondamment constaté que les livrets écrits par Zola étaient indissociables de ses romans précédemment écrits, et qu'il fallait mettre au jour ces liens entre les différents moments de l'œuvre de Zola. L'intertextualité zolienne nous permet donc de dégager une cohérence dans l'œuvre de l'écrivain et d'expliquer les raisons du symbolisme des textes lyriques.

Il paraît intéressant, pour être complet sur les influences subies par Zola à l'écriture de ses poèmes, de faire d'autres, liens d'une part avec les opéras de Wagner qui, non seulement, influencent le travail musical de Bruneau, mais également les thématiques employées par le librettiste. Une fois ces liens mis en évidence, nous pourrions identifier toute la part immense d'autobiographie que Zola a mise dans ses livrets et qu'il avait refusé, sauf avec l'*Œuvre*, de placer dans son œuvre romanesque.

1) Deux influences wagnériennes : *L'Or du Rhin* et le *Vaisseau fantôme*

Bruneau et Zola se défendent de vouloir faire du Wagner à la française et ils n'ont de cesse d'en souligner les différences, les écarts. Pourtant, l'intrigue de *Messidor* fait immédiatement penser à celle de *L'Or du Rhin*. Dans le premier acte de cet opéra de Wagner, les trois filles du Rhin, gardiennes de l'or du fleuve, font la rencontre de Alberich, membre de la tribu des Nibelungen, communauté de gnomes laids et repoussants. En quête d'amour, il est attiré par ces trois belles filles, qui s'amusent de son désir et finissent par lui révéler le secret de l'or qu'elles gardent : celui qui renoncera à l'amour pourra forger un anneau avec l'or et devenir le maître de l'univers. Alberich renonce donc à ses tentations

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 669.

amoureuses et s'empare de l'or. Muni de ce pouvoir maléfique, il fait régner la terreur et le malheur sur son propre peuple, jusqu'au moment où le dieu Wotan s'empare de l'anneau préalablement maudit par Alberich, qui donne à cet anneau d'or le pouvoir de donner la mort à ceux qui le porteront. Wotan se sert de cet anneau pour payer une rançon aux géants Fafner et Fasolt qui s'en emparent avidement. Le maléfice de l'anneau agit puisque Fafner tue Fasolt pour s'emparer de cette richesse et l'or est définitivement perdu pour tout le monde.

Le dispositif dramatique de la lutte pour la possession de l'or se retrouve très clairement dans l'intrigue de *Messidor*. L'or roule dans les ruisseaux de ce coin de l'Ariège et enrichit toute la contrée, jusqu'au jour où Gaspard s'empare de l'or en construisant une usine en amont du torrent, tarissant la richesse des ruisseaux. Comme Alberich, Gaspard renonce à l'amour, c'est-à-dire à l'amitié des personnes qu'il côtoie, et sème le trouble et la misère sur son pays. L'or de Gaspard est également un obstacle infranchissable à l'amour entre Guillaume et Hélène, et la réalisation de cet amour ne se fera que dans le renoncement à la possession de l'or par le père. Par cette captation de la richesse, Gaspard oppresse le peuple sur lequel il règne désormais, et entraîne un sentiment légitime de révolte qui vient anéantir l'usine, véritable monstre à l'image des géants Fafner et Fasolt (« C'est l'usine qui est le monstre dévorant¹ ») et dont la mort va entraîner la perte de l'or pour tous mais va permettre à l'amour de s'exprimer : amitié retrouvée entre Gaspard et les paysans, amour possible entre Guillaume et Hélène.

La représentation de l'or dans *Messidor* est donc fidèle à ce que Wagner exprime dans *l'Or du Rhin*. Et nous retrouvons également les mêmes pouvoirs magiques du bijou en or dans ces deux opéras. L'anneau maléfique qui empêche l'amour et donne la mort se retrouve dans le collier magique, qui donne la joie et la beauté aux êtres purs et force les coupables à se livrer. En s'emparant de ce collier auquel Véronique prête ces vertus magiques, Mathias est irrésistiblement amené à dénoncer le crime qu'il a commis jadis contre l'époux de Véronique et finit par mourir en se jetant dans le ravin. Son ultime confession permet alors à Guillaume et Hélène de vivre pleinement leur amour, sans avoir le crime du père entre eux.

Les similitudes sont donc abondantes entre ces deux opéras, mais il ne faut pas oublier que les intentions des deux auteurs sont très différentes. Alors que Wagner place l'action au sein de la mythologie nordique, Zola déroule l'intrigue au milieu des humains,

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 562.

des paysans pauvres de l'Ariège. C'est en cela que l'œuvre lyrique zolienne est hautement naturaliste. Le souci de Zola est de faire une œuvre pleine de Vérité et d'Humanité. Et Zola se verra dans l'obligation de défendre la spécificité de son poème face aux attaques des wagnériens convaincus. C'est ce qu'il fait dans sa lettre à Louis de Fourcaud, publiée dans *Le Gaulois* le 23 février 1897 :

Dites-le, soyez franc, vous ne voulez pas de moi dans le temple de Parsifal, et vous avez raison. Car je suis pour l'amour qui enfante, pour la mère et non pour la vierge ; car je ne crois qu'à la santé, qu'à la vie et qu'à la joie ; car je n'ai mis mon espérance que dans notre travail humain, dans l'antique effort des peuples qui labourent la bonne terre et qui en tireront les futures moissons du bonheur ; car tout mon sang de Latin se révolte contre ces brumes perverses du Nord et ne veut que des héros humains de lumière et de vérité¹.

C'est donc à une transposition naturaliste des thèmes wagnériens à laquelle nous assistons dans les livrets d'Emile Zola. Il reprend des structures identiques pour en tirer des enseignements tout à fait dissemblables, ce en quoi l'œuvre lyrique de Zola est tout à fait spécifique et originale.

Ainsi, dans l'*Ouragan*, nous pouvons identifier un nouvel emploi d'une structure wagnérienne que nous trouvons dans le *Vaisseau fantôme*.

En effet, le drame s'achève sur le désespoir de Richard, forcé de reprendre la mer. Le marin se voit ainsi obligé d'endosser le rôle du Hollandais Volant, ce capitaine condamné à errer sur les océans à moins qu'il ne soit délivré par la fidélité d'une femme, mythe dont Wagner s'est inspiré pour son opéra *Le Vaisseau fantôme*. Et c'est bien en cela que réside le drame du livret zolien. Richard aime Jeanine mais il s'est enfui, ne croyant pas cet amour réciproque. Il revient sur l'île de Goël, forcé par la tempête. Il ne peut alors résister au besoin de revoir Jeanine. Mais celle-ci est mariée à Landry. Leur amour est donc définitivement impossible. C'est pourquoi Richard est condamné à errer éternellement en mer. Cette errance est évoquée à la fin de l'œuvre, de la bouche même de Jeanine :

Richard

Régnez avec votre sœur. Consolez-la et qu'elle vous console. A toutes deux, je souhaite la paix, l'éternel beau temps que ne trouble aucun orage ... Moi, je pars à jamais. Et, si mon amer souvenir peut vous être de quelque douceur, gardez-le comme le parfum de l'amour le plus fort, celui qui ne s'est point contenté.

Jeanine

Garde aussi le nôtre, et qu'il parfume ta continuelle fuite, dans la solitude².

¹ Emile Zola à Louis de Fourcaud, lettre du 23 février 1897, *Corr. VIII*, p. 391.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 669

Richard s'en va pour son voyage éternel et c'est ce que nous retenons principalement de cette œuvre car celle-ci s'achève sur ces dernières paroles de Richard :

Adieu, adieu, à jamais, pour l'éternel voyage, par l'infini des mers¹ !

Pourquoi Zola a-t-il éprouvé le désir de reprendre ce thème du Hollandais Volant ? La question trouve des éléments de réponse dans la confrontation de la vie de Wagner en 1843 et de celle de Zola en 1896. Il faut donc se replonger dans la biographie de l'écrivain au cours de l'année 1896. Zola sort d'une grave crise conjugale due à sa liaison avec Jeanne Rozerot. Cette situation instable fatigue l'écrivain, qui a besoin de sérénité afin de poursuivre son œuvre. Zola semble ainsi prisonnier de l'ouragan des passions qui déchire son foyer. Au travers de *L'Ouragan* peut-être cherche-t-il à crier son besoin de sérénité. C'est ce que nous retrouvons dans une étude de Wagner qui fait directement le lien entre le mythe du Hollandais Volant et le besoin de quiétude :

La figure du « Hollandais volant » est une création poétique et mythique du peuple. Dans sa signification la plus générale, elle exprime avec une saisissante énergie le désir primordial de repos de l'être humain. Ce trait est, dans sa signification la plus générale, l'aspiration au repos après les tempêtes de la vie. Dans la sérénité du monde hellénique, nous le trouvons dans les errances d'Ulysse, dans sa nostalgie de la patrie, de la maison, du foyer et de la femme, de tout ce qu'il y a de réellement accessible au fils joyeux de l'antique Hellas et, finalement, est possédé par lui².

A l'écriture de *L'Ouragan*, Zola est donc en quête de cette quiétude mais aussi de la fidélité, non pas de sa femme, mais de sa propre fidélité. Car sa liaison avec Jeanne ne va pas sans une culpabilité forte de la part de l'écrivain. Par la suite, les événements vont faire que l'ouragan, chez Zola, ne se limitera pas à son intimité familiale. L'Affaire Dreyfus, le procès de 1898 puis l'exil de onze mois sont un ouragan qui va dévaster la vie de l'écrivain. *L'Ouragan* apparaît alors presque comme une œuvre prémonitoire. Là aussi le rapprochement est facile avec Wagner. Quand celui-ci écrivit le *Vaisseau fantôme* il était à Paris. Et voici ce qu'il note à propos de sa villégiature :

Je me sentais exilé à Paris et c'est ce qui m'inspira la nostalgie de la patrie allemande ; mais cette nostalgie ne s'adressait pas à quelque chose d'ancien et de connu à reconquérir, mais à quelque chose d'inconnu, d'attendu et désiré [...]. C'était bien la nostalgie de mon Hollandais Volant à la recherche de la Femme, [...] de la femme rédemptrice, dont les traits ne se présentaient pas à moi avec certitude et qui hantait

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 670

² Richard Wagner, *Une communication à mes amis*, 1850, in *Œuvres en prose de Richard Wagner*, Paris, Delagrave 1907-1925

mon esprit surtout et seulement comme l'élément féminin ; et cet élément se traduisait ici par cette expression : la *Patrie*, c'est-à-dire l'ensemble des choses intimes et familières, que je n'avais encore jamais connu, mais après lequel précisément je ne faisais qu'aspirer comme à la réalisation de ce mot « patrie »¹.

Cette magnifique citation de Wagner est presque un résumé de l'état d'esprit de Zola lors de son exil anglais. Sa correspondance est pleine de cette quête de la féminité, du besoin d'avoir auprès de lui Alexandrine et Jeanne. Il ressent également le besoin de retrouver sa patrie qui, pour un temps, l'a banni. Zola est ainsi comme Richard et comme le Hollandais Volant. Il est en quête de la fidélité d'une femme. Non plus une femme de chair mais une entité féminine qui a pour nom « patrie ». Son exil (disons son errance) prendra fin lorsque la patrie saura être fidèle à l'engagement de l'écrivain et reconnaîtra qu'il agit pour le propre bien de son pays.

Laissons une fois de *plus* la conclusion à Zola qui, dans une lettre adressée à Charpentier, jette sur toute cette affaire un regard désabusé, du plus profond de son exil :

[...] Mais vous avez raison, mon vieil ami, nous vivrons longtemps encore sur des ruines. Et notre vie va être changée, tellement l'ouragan aura fait de désastres².

Les thématiques wagnériennes lisibles dans les livrets d'Emile Zola deviennent, avec l'*Ouragan*, indissociables de la vie même du romancier. C'est pourquoi il faut poursuivre plus en profondeur l'étude de la part autobiographique que le librettiste met dans ses textes pour comprendre l'importance du volet lyrique dans l'œuvre entière de l'écrivain.

2) Lecture autobiographique des livrets de Zola

De tous les livrets écrits par Zola, il semble que le plus autobiographique soit celui de l'*Enfant roi*. Mais il faut tout d'abord identifier les quelques éléments inspirés de la vie personnelle du romancier qui habitent ses poèmes. Nous venons de voir que, dans l'*Ouragan*, le mythe du Hollandais Volant accompagnait un désir de paix et de repos que recherchait Zola au moment où il écrivait ce texte. Ce sentiment se retrouve au centre d'un autre livret, celui de *Lazare*.

Nous étudierons plus en détail, dans le chapitre suivant, ce que l'œuvre de Zola doit au mythe de Lazare et quel emploi magistral il en fait dans le livret éponyme. Le manuscrit du livret porte la date du 1^{er} janvier 1894 et a vraisemblablement été écrit au cours du mois

¹ Richard Wagner, *op. cit.*

² Emile Zola à Georges Charpentier, lettre du 28 février 1899, *Corr. IX*, p. 421

de décembre précédent. L'année 1893 voit, avec la publication du *Docteur Pascal*, l'achèvement des *Rougon-Macquart* et ce point final à l'œuvre de toute une vie amène Zola à aspirer à un repos bien mérité. D'autant que les soucis de toutes sortes viennent se greffer sur la difficulté du métier d'écrivain. Il y a bien sûr la crise familiale qui, en 1893, est « l'année de l'armistice¹ » mais qui cause toujours beaucoup de tourments à Zola. Ensuite, la création de *L'Attaque du moulin* lui a donné un surcroît de travail qu'il n'attendait pas et les réactions de ses amis de Médan, très durs à son encontre dans la presse², font de lui un écrivain blessé, un chef d'école mis à mal par ses propres disciples. Une époque est donc bien révolue et il s'agit de passer à autre chose, non sans prétendre à quelques instants de repos que Zola cherche en vain.

Et, c'est tout ce qu'exprime le personnage de Lazare dans cet acte unique écrit par Zola. Ramené de la mort par Jésus, Lazare exprime tout d'abord son besoin éternel de repos après les tourments connus au cours de sa vie :

Revivre, oh ! non, oh ! non ! N'ai-je pas payé à la souffrance ma dette affreuse de vivant ? Je suis né sans savoir pourquoi, j'ai vécu sans savoir comment ; et vous me feriez payer double, vous me condamneriez à recommencer mon temps de peine, sur cette terre douloureuse³ !

Derrière ce cri de désespoir, on lit un Zola qui a achevé son œuvre et qui ne se sent pas la force de recommencer une telle aventure. A cette angoisse de continuer à vivre les affres de l'écriture s'ajoute la peur de la mort, commune à tout homme, mais très présente chez Zola dans nombre de ses œuvres (citons principalement *La mort d'Olivier Bécaille*, *Printemps-Journal d'un convalescent* ou *La Joie de vivre*) et qui s'accompagne d'angoisses multiples telle celle de l'ensevelissement. Cette angoisse s'exprime clairement dans les paroles de Lazare :

Se sentir mourir un peu chaque jour dans sa chair, n'avoir d'intelligence que pour douter, de volonté que pour ne pas pouvoir, de tendresse que pour pleurer les deuils de mon cœur. [...] J'avais senti la sueur de l'agonie me mouiller, le sang se retirer de mes membres, le souffle m'échapper en un dernier râle⁴.

A cette angoisse de la mort et cette quête effrénée du repos s'ajoute la culpabilité vis-à-vis des siens, et plus particulièrement vis-à-vis de son épouse. Le second foyer qu'il a créé avec Jeanne s'accompagne d'un profond sentiment de culpabilité à l'encontre

¹ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 40.

² *Le Figaro*, 24 novembre, *A propos de L'Attaque du moulin. Un regard en arrière*, interviews accordées à Jules Huret par Huysmans, Hennique, Alexis et Céard. Nous étudierons en détail ces réactions dans le chapitre consacré à la réception critique des opéras de Bruneau et Zola.

³ Emile Zola, *Lazare*, O.C. XV, p. 539.

⁴ *Ibid.*

d'Alexandrine, blessée dans sa chair de femme et d'épouse. Il retranscrit alors cette culpabilité, substituant à la liaison avec une autre femme une liaison avec la mort :

O femme, chère femme, je ne suis plus qu'un époux infidèle, qui a couché dans le lit d'une autre, le plus doux, le plus tentateur, le plus inoubliable. J'ai couché avec la mort, l'amante éternelle, et c'était si bon, c'était si bon, de dormir dans ses bras de silence et de nuit, que mes lèvres ne sont plus faites pour tes lèvres vivantes¹.

En écrivant ces mots, Zola a la conscience pleine de la trahison qu'il a infligée à son épouse dans les bras d'une autre femme, et peut-être plus généralement dans les bras de la littérature qui a mangé sa vie et malmené sa vie de couple.

Si, dans *Lazare*, Zola livre beaucoup de lui-même et de ses angoisses, il parsème d'autres indices de sa vie dans *Messidor* et *l'Ouragan*. Ainsi, nous retrouvons la figure du père, François Zola, dans le cadre donné à *Messidor*. En effet, toute l'intrigue de ce drame repose sur le manque d'eau qui appauvrit la région dans laquelle vit Guillaume et qu'il n'a de cesse d'ensemencer, malgré la sécheresse. Nous retrouvons ici le problème du manque d'eau qui met en péril les hommes. François Zola conçoit un système de barrages accompagné d'un canal qui permet, après sa mort, d'apporter l'eau nécessaire à la ville d'Aix-en-Provence. Dans *Messidor*, Gaspard assèche la vallée en captant l'eau des ruisseaux qui contient l'or qu'il recueille dans son usine. Avec la destruction de l'usine, c'est l'eau qui revient et apporte la substance nécessaire à la vie :

Guillaume

Mais l'eau a fait le prodige. Depuis que le torrent s'est abîmé en terre, l'eau cachée ruisselle sous les champs de ce vallon ; elle trempe, elle baigne les germes, et de là naît cette fécondité formidable ... L'eau, en emportant l'or maudit, nous a donné le blé, le blé auguste, le blé nourrisseur des hommes² !

C'est donc l'œuvre du père trop tôt disparu qui est célébrée ici. Le père est d'ailleurs absent du drame lyrique comme il l'est souvent dans l'œuvre romanesque de Zola (le père, s'il n'est pas mort, est souvent inexistant et se voit remplacé par la mère, situation que Zola connut très tôt dans son enfance), occasion pour l'écrivain de revenir sur un temps heureux de son enfance, lorsque son père vivait toujours et que la famille connaissait une certaine opulence, avant la pauvreté qui va les poursuivre à Aix-en-Provence puis à Paris :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 539.

² *Ibid.*, p. 573.

O mon enfant, te souviens-tu, lorsque ton père vivait encore, avant la terrible mort qui nous l'a pris, te souviens-tu des jours où nous étions riches ?

Enfin, pour conclure sur ce sujet, ne peut-on pas voir dans le personnage de Gaspard, avide de richesse et n'hésitant pas à appauvrir toute une contrée pour sa propre satisfaction, le personnage, bien réel celui-là, de Jules Migeon, associé de François Zola qui, après la mort de ce dernier, mena la société à la faillite au moyen de manœuvres frauduleuses afin de mieux s'en emparer en 1853 et entraîna la famille Zola dans la pauvreté ?

Nous trouvons également des traces ténues d'autobiographie dans le livret de *l'Ouragan*, en dehors du personnage de Richard et de son errance que nous avons rapprochée du besoin de repos éprouvé par Zola à cette période. En effet, Gervais connaît l'angoisse de voir ses petits-enfants partir en mer et de ne pas les voir revenir. Déjà, il a perdu son fils quelques années auparavant et vit dans une continuelle inquiétude de voir la tragédie se répéter. Dans cette angoisse du père pour ses enfants, nous pouvons lire celle que doit vivre Zola vis-à-vis de ses enfants : inquiétude pour leur avenir et leur devenir lorsque lui ne sera plus de ce monde. Ce rapprochement entre Gervais et Zola est confirmé par le prénom de l'un des petits-fils du pêcheur qui se prénomme Jacques, comme le fils de Zola. Cette similitude ne saurait être fortuite, d'autant que le fils de Gervais s'appelait François tout comme le propre père de Zola. Nous retrouvons ainsi une structure familiale dans laquelle l'enfant n'a plus son père et garde la proximité du grand-père. Le personnage de Jacques, dans le livret, représente donc à la fois le fils de Zola mais également l'écrivain lui-même, qui, enfant, ressent un profond sentiment de solitude et d'abandon depuis la mort de son père.

C'est enfin, dans *l'Enfant roi*, que nous retrouvons très lisiblement toutes les angoisses et les déboires d'un Zola tiraillé entre ses deux foyers. Voici le sujet de ce nouveau livret écrit au cours de l'automne 1899 : François et Madeleine possèdent une boulangerie dans un quartier riche de Paris. Tout semble leur sourire s'il n'y avait le regret de n'avoir jamais eu d'enfants. Un de leurs employés, l'indélicat Auguste, soupçonne sa patronne d'avoir une double vie et, par une lettre anonyme, la dénonce à son mari. En effet, Madeleine a eu un enfant, Georget, avec un de ses cousins, mort depuis, et a caché la vérité

à son mari. Celui-ci, lorsqu'il apprend l'existence de ce fils caché, demande à Madeleine de choisir entre l'enfant et lui. Désespérée, elle ne peut abandonner Georget et quitte son foyer. Puis, elle revient supplier François, qui comprend soudain le déchirement que vit Madeleine et finit par accepter Georget comme son propre fils.

Nous retrouvons ici très précisément ce que vit le couple Zola depuis que l'écrivain a rencontré Jeanne Rozerot. Revenons quelques instants sur cet amour né au cours de l'année 1888. Jeanne est une jeune bourguignonne de 21 ans, entrée au service des Zola en juillet 1888 en qualité de lingère. C'est au cours de cet été que l'écrivain semble bouleversé par la « beauté humble et timide¹ » de la jeune femme, qui se donne à lui le 11 décembre 1888 avant de lui donner deux enfants : Denise en 1889 et Jacques en 1891. Il installe alors son nouveau foyer rue Saint-Lazare et le visite dès qu'il le peut, prenant soin de ne laisser aucun soupçon à Alexandrine.

Zola reprend donc sa situation amoureuse et familiale personnelle pour la retranscrire dans son livret. Il va alors, par l'intermédiaire de l'écriture, revivre sa propre vie mais également éprouver ce que son épouse a pu ressentir à la découverte de ce foyer illégitime. François découvre le fils de son épouse tout comme Alexandrine fait cette découverte : par l'intermédiaire d'une lettre anonyme :

Et c'est apparemment une lettre anonyme qui a averti Alexandrine. Venue peut-être de la rue Saint-Lazare, mais peut-être aussi des échos qui commencent à se répandre dans le microcosme littéraire : quelques amis très proches sont au courant, certains sont restés muets comme la tombe, mais d'autres – à commencer par Alexis – n'ont pas pu tenir leur langue².

C'est donc un proche de Zola qui, par son indiscretion, révèle involontairement la vérité à Alexandrine, qui voit ses soupçons confirmés par une infâme lettre anonyme. Elle devient alors comme folle et s'oppose violemment à Emile Zola avant de faire intrusion rue Saint-Lazare pour s'emparer des lettres de son mari et crier sa colère contre la femme qui a pris sa place légitime aux côtés de son époux. C'est la fin de cinq années de mensonges que Zola exprime ainsi dans son livret :

Madeleine

Ces ruses, ces mensonges, de quel poids lourd ils pesaient sur ma conscience, de quel affreux tourment ils me torturaient dans mon bonheur ! Ah ! François, être si heureuse par toi et te mentir, quel châtement de la faute ancienne. Pardon, pardon, François, pardon de t'avoir si longtemps menti, pardon ne n'avoir pas eu la force de te crier la vérité avant le mariage, pardon de t'avoir ensuite volé ton amour, tant

¹ Henri Mitterand, *op. cit.*, II, p. 921.

² *Ibid.*, p. 1062.

mon amour pour toi me rendait lâche, pardon de ne pas t'avoir avoué ma secrète misère de femme et de ne pouvoir plus être qu'une épouse qui t'aime¹.

Si l'on excepte bien sûr les différences entre ces deux histoires, entre la réalité et la fiction, nous retrouvons bien les angoisses que Zola a dû connaître en vivant cette double vie qui ne rendait personne heureux, lui trop absent pour Jeanne et les enfants et rongé par le remord de mentir à Alexandrine, la femme qui l'a accompagné dans toutes les difficultés de sa vie d'écrivain et qu'il ne cesse d'aimer malgré tout. La culpabilité qu'il ressent à l'égard de ses enfants et le besoin qu'il éprouve de ne plus les cacher s'expriment également dans le livret :

Madeleine

O mon enfant, tu ne peux savoir combien je t'aime, tout ce grand amour amassé dont mon pauvre cœur se soulage si rarement ! A peine un baiser furtif de loin en loin, et je te perds de nouveau. Dans ta petite enfance, j'étais moins libre encore, j'avais tant de mal à m'échapper, un jour tous les mois, pour t'asseoir quelques minutes sur mes genoux.

[...] Et puis, tu as grandi, et voilà mon cœur qui veut t'avoir toujours davantage, à mesure que tu deviens beau et fort. Ah ! cette soif ardente, cette faim insatiable, de t'avoir toujours là, toujours à moi ! Je finirai par accourir chaque soir, avec le besoin de t'embrasser, de te garder ainsi, sans que rien jamais plus nous sépare².

François, tout comme Alexandrine, demande à Madeleine de choisir entre ses deux foyers, ce que bien sûr elle ne peut faire sans douleur. Elle finit, malgré tout, par choisir de vivre auprès de son fils et de perdre François. Le boulanger est subitement pris de folie et a perdu sa légendaire gentillesse. La jalousie l'a transformé en monstre qui demande à son épouse de faire un choix qu'elle ne peut assumer. Zola se met alors dans l'esprit d'Alexandrine qui découvre son foyer illégitime et tente de comprendre la violence de sa réaction et son intransigeance vis-à-vis de celle qui lui a volé son mari. Il conçoit alors qu'Alexandrine, quelques années plus tôt, ne pouvait supporter la trahison qui venait de lui et qui se matérialisait par la présence physique des enfants. Le couple est donc au bord de la rupture, tout comme François et Madeleine à la fin du second acte.

Commence alors une longue période de cris et de déchirements pour le couple Zola. La crise que vit le couple, si elle est issue de la liaison de Zola avec Jeanne, trouve ses racines beaucoup plus tôt, dans l'absence d'enfants qui a profondément marqué le couple. Nous savons qu'Alexandrine a eu une petite fille avant sa rencontre avec Zola et qu'elle l'a laissée à l'Assistance publique. En 1877, le couple entreprend des recherches à son égard

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 696.

² *Ibid*, p. 692.

et apprend qu'elle est morte très jeune. Après cette naissance, Alexandrine n'a plus été en mesure de donner un enfant à Zola, souffrance qui s'exprime souvent chez lui, notamment dans le *Rêve* où le couple de brodeurs souffre de n'avoir pas eu un enfant et adoptent alors Angélique. Nous retrouvons très lisiblement ce problème dans *l'Enfant roi*, lorsque Madeleine et François évoquent leur amour :

François

C'est vrai, c'es vrai, il n'est pas de ménage plus uni, plus heureux ... (*Brusquement assombri.*)
Hélas ! pourtant, l'enfant n'est pas venu.

Madeleine, *également sombre.*

Oui, je sais, c'est ton tourment, ta grande tristesse.

François.

Oh ! l'enfant que j'aurais eu de toi, l'enfant que nous aurions veillé, caressé ensemble, qui aurait grandi à notre ressemblance adorée, joyeux, bon et solide comme nous !

Madeleine

L'enfant où nos deux chairs, nos deux cœurs se seraient fondus !

François

Après un silence, comme à lui-même

L'enfant que je n'espère plus¹ ...

Cette dernière phrase montre assez quelle blessure déchirait le cœur de l'écrivain et quel besoin d'enfant l'animait alors. Cet enfant qu'il n'espérait plus, c'est Jeanne qui le lui donnera en même temps que l'apaisement. Si Zola se lit ici dans les propos de François, on retrouve Alexandrine dans le destin de Madeleine. L'enfant que celle-ci a eu avant sa rencontre avec François n'est-il pas l'enfant qu'Alexandrine a eu avant de connaître Zola ? Ce secret si longtemps gardé, puisqu'il n' a été révélé qu'en 1997², semble trouver une transposition dans ce poème. Donc, si le livret est à ce point autobiographique, peut-on imaginer qu'Alexandrine a eu son enfant dans les mêmes circonstances que Madeleine ? :

Madeleine, *humblement*

Ecoute, François, l'heure est venue que j'ai tant redoutée, l'heure de la confession ... C'était une cousine de mon père, une parente pauvre dont on ne t'a jamais parlé ; et je jouais ici, dans ce jardin, avec son

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 686.

² Evelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*, Paris, Grasset, 1997.

fil Georges ; et j'avais dix-sept ans et lui vingt, lorsque la faute fut commise. Puis, il partit au régiment, il y mourut, même avant que l'enfant vint au monde ... Deux ans après, je t'épousais¹.

Le livret est donc imprégné de deux éléments biographiques très importants dans la vie du couple : l'absence de l'enfant et le besoin de laisser une descendance. Zola n'a pu faire le choix entre son amour pour Alexandrine et celui pour Jeanne et les enfants, laissant les protagonistes dans un entre-deux douloureux et intenable pour tous. Pourtant, vient pour Alexandrine le temps de l'acceptation qui, entre 1895 et 1898, l'amène à s'intéresser aux enfants de son mari, à demander de leurs nouvelles et à leur apporter des cadeaux. Elle finit même par se promener avec eux et Zola au jardin des Tuileries, là où Madeleine retrouve en secret son fils Georget. Alexandrine se fait donc une raison et comprend quel bonheur cela peut être pour son mari d'avoir ces enfants qu'elle n'a pu lui donner. Ainsi, dans *l'Enfant roi*, François finit également par accepter Georget :

François

Malgré moi, j'ai plaidé sa cause [de l'enfant]. J'ai tant rêvé d'en avoir un de toi ! je le sens si nécessaire à notre bonheur ! Chassé d'ici, il serait là sans cesse à nous séparer. Qu'il reste et qu'il nous réunisse !.. Prends-le, garde-le, et qu'il soit notre fils à tous les deux.

Le drame lyrique s'achève donc sur ce bonheur de la paix retrouvée et du foyer enfin égayé par la présence de l'enfant. Pour Zola et Alexandrine, les choses ne sont pas si simples, bien évidemment, mais la paix est de nouveau relativement présente à partir du moment où Alexandrine accepte les enfants de son mari ainsi que Jeanne qui reste, malgré tout, un obstacle entre les deux époux.

C'est donc un livret extrêmement autobiographique que nous livre Zola avec *l'Enfant roi* et qu'il écrit comme un exutoire à toutes ses angoisses et ses blessures liées à sa vie amoureuse et familiale. Dix ans de souffrance intime sont intégrés à la prose de l'écrivain, qui ne craint plus de livrer son intimité au public. Ironie du sort, il ne verra jamais sa vie sur scène puisque cet opéra ne sera créé qu'en 1905, trois ans après sa mort.

III] *Lazare*

Il reste un livret de Zola, mis en musique par Bruneau, qu'il paraît important d'étudier à part, tant son originalité et son audace frappent immédiatement le lecteur et l'auditeur. Il s'agit de *Lazare*, écrit à la fin de l'année 1893, première véritable contribution de Zola à l'écriture d'un livret d'opéra en prose. Pour mieux comprendre les enjeux de ce

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 695.

livret et le choix de ce thème, nous allons tout d'abord revenir sur le mythe de Lazare tel qu'il revient très régulièrement dans l'œuvre zolienne, pour ensuite mieux étudier le manuscrit de ce livret, retrouvé très récemment.

1) Le mythe de Lazare dans l'œuvre d'Emile Zola

Une lecture attentive des nouvelles, des romans ou de la correspondance de Zola montre que le mythe de Lazare est omniprésent et que la signification de ce personnage biblique compte beaucoup dans l'inconscient de l'écrivain, jusqu'à se retrouver même dans son œuvre photographique. Revenons donc tout d'abord sur l'histoire de Lazare telle que nous la trouvons dans l'Evangile selon Saint-Jean. Lazare de Béthanie est le frère de Marthe et Marie, celle-là même qui avait oint Jésus d'une huile parfumée et lui avait essuyé les pieds avec ses cheveux. Lazare est alors très malade et on appelle Jésus pour le soigner. Seulement, celui-ci tarde à se mettre en route et arrive alors que Lazare est déjà mort. Ses sœurs lui font d'amers reproches et Jésus promet donc de ressusciter leur frère, ce qu'il fait en se rendant au tombeau : « Et celui qui avait été mort sortit, les pieds et les mains attachés par des bandes, et le visage enveloppé d'un linge¹. »

Le mythe de Lazare, si l'on excepte le fait qu'il sert à glorifier la parole divine, traite donc du phénomène de la résurrection, de celui qui revient de la mort. Pour Zola, la mort est une angoisse très présente et qu'il a approchée dans sa jeunesse. En 1858, à peine arrivé à Paris, le jeune Zola est frappé par une maladie très grave (probablement une fièvre typhoïde) qui manque de l'emporter. De cette rencontre avec la mort, il tire un premier texte, *Printemps-Journal d'un convalescent*. Dans ce texte, écrit vers 1866, il revient sur sa maladie, sur les symptômes ainsi que sur les angoisses qui s'expriment alors, telles que la peur de l'enterré vivant. Il explique également comment cette expérience malheureuse lui fait subir un profond bouleversement intérieur qui l'amène à considérer la littérature comme une priorité. Zola montre comment sa convalescence suit, pas à pas, le schéma du mythe de Lazare, sans jamais en faire explicitement référence. Tout d'abord, c'est la mort qui est là, avec l'envie d'y rester tant l'apaisement y est grand et la souffrance absente :

Le souverain bonheur est alors d'être une âme, de croire que la chair est morte et qu'elle ne souffrira jamais plus, qu'on rêvera ainsi toujours, sans jamais plus soulever la main, sans jamais plus remuer le pied².

¹ Evangile selon Saint Jean, 11.44.

² Emile Zola, *Printemps-Journal d'un convalescent*, O.C. IX, p. 903.

Puis, à cette jouissance de la mort et du repos succède l'envie de vivre, qui se matérialise par l'entrée du printemps dans la chambre du malade. A l'hiver de la mort, succède donc le renouveau du printemps, cycle des saisons que nous retrouvons également très souvent chez Zola et que nous avons rappelé dans l'étude de *Messidor*. L'entrée du soleil, qui baigne de sa chaleur le corps du convalescent, amène la vie qui, peu à peu, s'insinue dans toutes les parties du corps. C'est le retour à la vie qui se fait progressivement et que le narrateur ressent très précisément :

Mes mains amaigries se sont réchauffées aux tiédeurs de ce rayon, et il m'a pris un subit désir de vivre, de marcher au-devant du nouveau printemps qui venait baiser mes pauvres doigts de malade. [...] Et, pendant longtemps, je me suis laissé pénétrer par les tièdes clartés, m'abandonnant au printemps, puisant dans son premier appel la force d'aller à lui¹.

C'est bien une force surnaturelle et mystérieuse qui amène le malade à désirer de vivre à nouveau, matérialisée ici par la chaleur du soleil printanier. D'ailleurs, la voix de Jésus qui s'adresse à Lazare en ces termes : « Lazare, lève-toi ! » s'exprime ici dans les paroles de Françoise, qui s'occupe du malade et qui lui adresse ces quelques mots, moins solennels mais tout aussi efficaces : « Eh ! monsieur, levez-vous un instant, le docteur l'a permis² ... » Alors, le convalescent retrouve complètement le chemin de la vie et, surtout, le goût de vivre. Il est ressuscité :

Ce matin, je voulais rester mort, j'avais peur de réveiller la souffrance en réveillant mes membres. Maintenant, j'éprouve une jouissance, lorsque le ciel souffle légèrement sur mes mains et sur ma face ; je ne redoute plus la vie, mon corps sort de son accablement, avec des lassitudes de joies secrètes. Les souvenirs des printemps passés, l'appel du nouveau printemps m'a remis au cœur l'amour cuisant de la lumière³.

Ce thème du malade progressivement revenu est à la vie est repris dans le roman *La Faute de l'abbé Mouret* où Serge éprouve cette renaissance dans un jardin qui fait office de Paradis, le Paradou, aux côtés d'Albine. La renaissance de Serge s'accompagne également d'un retour à la vie de la nature : « Toute la campagne ressuscitée, avec ses verdure, ses eaux, son large cercle de collines, était là pour lui, dans cette tache verdâtre frissonnante au moindre souffle⁴. » Mais Serge, au contraire de nombre de personnages des *Rougon-Macquart*, juge cette résurrection comme une véritable libération, une possibilité de donner

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 904.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, R.M. I, p. 1323.

un second sens, beaucoup plus positif, à son existence : « Il naissait une seconde fois, débarrassé de ce que vingt-cinq ans de vie avaient déposé successivement en lui¹. »

Un second texte, très fort dans son sujet, vient exprimer cette fascination pour le retour à la vie. Il s'agit de la *Mort d'Olivier Bécaille*, nouvelle parue dans *Le Messager de l'Europe* en 1869 et recueillie dans *Naïs Micoulin*. Olivier Bécaille est arrivé à Paris avec sa femme depuis deux semaines lorsqu'il tombe gravement malade. On le croit mort alors qu'il n'est qu'en état de catalepsie. On s'affaire donc autour de lui afin de préparer ses funérailles auxquelles il assiste, en toute conscience, sans pouvoir montrer qu'il est toujours vivant. Il finit par se réveiller alors qu'il est enfermé dans son cercueil, au plus profond de son tombeau. Nous retrouvons ici les mêmes caractéristiques qui, selon Zola, définissent la mort, repos et apaisement : « Si la mort n'était qu'un évanouissement de la chair, en vérité j'avais eu tort de la tant redouter. C'est un bien-être égoïste, un repos dans lequel j'oubliais mes soucis². » Mais, lorsque Olivier Bécaille comprend sa situation, il est pris d'une montée d'angoisse qui manque l'asphyxier et le tuer pour de bon. Calmé, il cherche le moyen de sortir de cette situation inconfortable, ce qu'il parvient à faire en déclouant une planche de son cercueil et en parvenant à trouer la mince couche de terre qui séparait son tombeau d'une fosse voisine fraîchement creusée. Il sort donc seul de son tombeau, sans l'aide divine ou surnaturelle d'aucune sorte, et revient miraculeusement à la vie :

Un instant, je restai sur le dos, les yeux en l'air, au fond du trou. Il faisait nuit. Au ciel, les étoiles luisaient dans un bleuissement de velours. Par moments, un vent qui se levait m'apportait une tiédeur de printemps, une odeur d'arbres. Grand Dieu ! j'étais sauvé, je respirais, j'avais chaud, et je pleurais, et je balbutiais, les mains dévotement tendues vers l'espace. Oh ! que c'était bon de vivre³ !

Mais, avec la vie, reviennent les soucis du quotidien, les problèmes existentiels se posent avec toujours plus de prégnance. Olivier Bécaille en fait la triste expérience car lorsqu'il revient chez lui, on lui apprend que sa femme est partie avec un autre et fait ce tragique constat : « Allons ! j'étais un brave homme, d'être mort, et je ne ferais certainement pas la bêtise cruelle de ressusciter⁴. »

Les *Rougon-Macquart* ne font pas exception et expriment à de nombreuses reprises le mythe du retour à la vie. La résurrection se manifeste par exemple de manière

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1481.

² Emile Zola, *La Mort d'Olivier Bécaille*, O.C. IX, p. 742.

³ *Ibid.*, p. 761.

⁴ *Ibid.*, p. 765.

angoissante dans *La Curée* lorsque la femme de Saccard, Angèle, se meurt, non sans une certaine satisfaction pour le mari qui entrevoit la possibilité, une fois veuf, de gagner beaucoup d'argent. Angèle, en un dernier sursaut, semble alors revenir à la vie :

Angèle, prise d'épouvante, voulut se jeter au fond du lit, contre le mur ; mais la mort venait, ce réveil dans l'agonie était la clarté suprême de la lampe qui s'éteint. La moribonde ne put bouger ; elle s'affaissa, elle continua de tenir ses yeux grands ouverts sur son mari, comme pour surveiller ses mouvements. Saccard, qui avait cru à quelque résurrection diabolique, inventée par le destin pour le clouer dans la misère, se rassura en voyant que la malheureuse n'avait pas une heure à vivre¹.

La résurrection est donc bien ressentie par l'auteur comme une manifestation diabolique du surnaturel, contre laquelle il faut lutter. On ne doit plus donner de statut social à celui qui revient à la vie et qui contrecarre les projets des vivants. C'est bien à cela qu'est confronté Florent, dans *Le Ventre de Paris*, qui revient à l'improviste du bain et perturbe la vie tranquille de son frère, le charcutier Quenu, marié à Lisa Macquart. Lui revenu, il convient de partager l'héritage de l'oncle Gradelle, au grand dam de Quenu. Lisa préside à ce partage équitable, non sans marquer le reproche à Florent d'être miraculeusement revenu à la vie : « C'est à nous de faire notre partage, puisque vous ressuscitez² ... » Le ressuscité devient donc le jouet des vivants et ne pèse plus dans sa propre vie. S'il est biologiquement vivant, il est mort socialement et perd toute capacité à mener sa propre existence. Ainsi, dans *La Conquête de Plassans*, Marthe se tue à prier Dieu, inlassablement, jusqu'à une crise nerveuse où elle reste immobile, « avec les lèvres minces, les yeux entrouverts d'une morte³ ». C'est l'abbé Faujas qui la ramène à la vie en lui prodiguant des paroles apaisantes : « Quand il quitta la chambre, il laissa Marthe rayonnante, comme ressuscitée⁴. » Revenue à la vie, elle est maintenant aux mains de l'abbé Faujas qui pourra en faire ce qu'il désire : « A partir de ce jour, il la mania ainsi qu'une cire molle⁵. »

On ne sort donc pas indemne d'une telle expérience et l'on finit par en payer inmanquablement le prix. La résurrection révèle à celui qui la connaît tout la valeur de la vie. Comme dans *Lazare*, c'est l'entourage familial qui aspire à la renaissance de celui qui vient de mourir, sans que ce dernier donne son accord. C'est ce que vit Jeanne, dans *Une Page d'amour*, qui ne supporte pas que sa mère puisse aimer une autre personne qu'elle et

¹ Emile Zola, *La Curée*, R.M. I, p. 377.

² Zola, *Le Ventre de Paris*, R.M. I, p. 657.

³ Zola, *La Conquête de Plassans*, R.M. I, p. 1103.

⁴ *Ibid.*, p. 1104.

⁵ *Ibid.*

sombre dans une crise nerveuse qui la laisse alitée pendant de nombreux mois. Son retour à la vie, après avoir frôlé la mort, ne semble pas la réjouir, restant très sombre et taciturne, alors que sa mère est heureuse de retrouver sa fille vivante :

A chaque heure, elle retrouvait sa fille davantage, avec ses beaux yeux et ses cheveux qui redevenaient souples. Il lui semblait qu'elle lui donnait la vie une seconde fois. Plus la résurrection était lente, et plus elle en goûtait les délices, se souvenant des jours lointains où elle la nourrissait, éprouvant à la voir reprendre des forces, une émotion plus vive encore qu'autrefois. [...] Cependant, une inquiétude lui restait. A plusieurs reprises, elle avait remarqué cette ombre qui blêmait le visage de Jeanne, tout d'un coup méfiante et farouche¹.

Si la mort facilite, dans certains cas, la vie des vivants, elle permet également de donner un sens à cette vie. Ainsi, Octave Mouret devient seul propriétaire du magasin lorsque meurt son épouse, Mme Hédouin. La mort facilite sa soif d'agrandissement et de richesse mais le souvenir de la disparue lui permet de rester dans le droit chemin. C'est ainsi qu'il retrouve en Denise les paroles raisonnables de son épouse qui semble revenir à la vie dans les traits de la jeune vendeuse :

Les yeux de Denise, involontairement, s'étaient levés sur le portrait de Mme Hédouin, de cette dame si belle et si sage, dont le sang, disait-on, portait bonheur à la maison. Mouret suivit le regard de la jeune fille, en tressaillant, car il avait cru entendre sa femme morte prononcer la phrase, une phrase à elle, qu'il reconnaissait. Et c'était comme une résurrection, il retrouvait chez Denise le bon sens, le juste équilibre de celle qu'il avait perdue, jusqu'à la voix douce, avare de paroles inutiles².

La résurrection peut donc, chez Zola, se manifester également par les paroles des morts qui viennent guider les vivants dans leurs actions. Nous retrouvons ce phénomène dès le premier tome de la série romanesque de Zola, *La Fortune des Rougon*. Le lieu de rencontre favori de Miette et Silvère est l'aire Saint-Mittre qui accueillait, auparavant, un cimetière. Les sentiments des deux jeunes adolescents sont accompagnés par les voix des morts qui reposent encore dans la terre et qui leur soufflent leur propre passion depuis longtemps disparue : « C'étaient les morts qui leur soufflaient leurs passions disparues au visage, les morts qui leur contaient leur nuit de noces, les morts qui se retournaient dans la terre, pris du furieux désir d'aimer, de recommencer l'amour³. » Ces morts qui reviennent de l'au-delà s'expriment également dans le destin de Miette qui semble être la réincarnation de celle qui repose sous une pierre tombale oubliée et qui porte cette inscription : « Ci-gyt Marie morte ». Miette étant le diminutif de Marie, la jeune fille voit dans cette inscription son propre destin qui va effectivement se réaliser dans sa mort lors

¹ Emile Zola, *Une Page d'amour*, R.M. II, p. 940.

² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, R.M. III, pp. 724-725.

³ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, R.M. I, p. 206.

de l'insurrection de 1851 contre le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte. Silvère, amoureux de la jeune fille, va mourir exécuté par le gendarme sur cette pierre tombale, comme une union dernière et éternelle avec celle qu'il a aimée.

Les liens entre les vivants et les morts sont donc souvent brouillés par Zola, qui créé de constants allers et venues entre ces deux mondes, prenant les formes les plus diverses pour les exprimer. Le mythe de Lazare est donc au cœur de ses préoccupations morbides et se retrouve dans nombre d'autres situations romanesques (par exemple, la remontée des mineurs dans *Germinal*). Il reste un épisode à étudier en détail, celui de la résurrection d'Angélique dans le *Rêve*.

Déjà, au début du roman, on évoque le pouvoir thaumaturge de Jean d'Hauteœur, transposé ainsi dans le livret de Louis Gallet :

Jean

Pendant une peste cruelle,
Il pria tant que Dieu le fit vainqueur
Du terrible fléau. - Pour ramener la vie
Aux corps déjà glacés par l'agonie,
Il se penchait vers eux,
Les baisait sur la bouche et n'avait rien qu'à dire
Aux mourants : « Si Dieu veut, je veux ! »
On voyait les mourants sourire¹ ;

La résurrection est donc un élément important du roman et qui devient un pilier du drame lyrique. Puis, à la fin, Angélique se meurt sur son lit, empêchée d'aimer Félicien, le fils de l'évêque Jean d'Hauteœur. Son destin est alors, en dernier recours, mis entre les mains de l'évêque qui, seul, peut intercéder en sa faveur auprès de Dieu. Nous retrouvons la même structure que le mythe biblique avec la famille qui implore l'envoyé de Dieu, ce dernier s'incarnant dans la figure de l'évêque. La renaissance d'Angélique passe par un retour à la virginité de tous ses sens. L'évêque distribue donc des onctions sur les lieux des cinq sens humains afin de réparer les divers péchés que ceux-ci ont pu engendrer. Une fois cette cérémonie terminée, Angélique est retournée à « l'innocence première² ». Les prières emplissent la chambre de la mourante jusqu'à ce que le miracle se réalise :

Un grand cri traversa la chambre, Félicien était debout, comme soulevé par le vent du miracle ; tandis que les Hubert, renversés par le vent du miracle, restaient à genoux, les yeux béants, la face ravie, devant ce qu'ils venaient de voir. Le lit leur avait paru enveloppé d'une vive lumière, des blancheurs montaient encore dans le rayon de soleil, pareil à des plumes blanches. [...] Au milieu, ainsi qu'un lis rafraîchi

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 8

² Emile Zola, *Le Rêve*, R.M. IV, p. 980.

et redressé sur sa tige, Angélique dégageait cette clarté. Ses cheveux d'or fin la nimbaient d'une auréole, ses yeux couleur de violette luisaient divinement, toute une splendeur de vie rayonnait de son visage pur¹.

Angélique ressuscitée, elle aura la chance de vivre son rêve et d'épouser Félicien, avant de mourir définitivement pour que son rêve jamais ne se pervertisse. Ici, la présence du divin est assez forte, ce qui n'est pas toujours le cas lorsque Zola évoque le phénomène du retour à la vie. Mais, il y a toujours une force supérieure, divine ou païenne, qui préside à ces résurrections et permet à ces personnages d'avoir la volonté de revivre.

D'autres allusions au mythe biblique se font par l'intermédiaire du nom même de Lazare qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Zola. Nous allons voir dans quelles conditions.

C'est Lazare Chanteau, dans *La Joie de vivre*, qui exprime le plus fidèlement les angoisses morbides de Zola. Dans ce roman, Lazare est un jeune garçon qui, une fois son baccalauréat obtenu, entreprend diverses études et n'arrive pas à choisir un domaine dans lequel se stabiliser. Il choisit tour à tour la chimie, la musique ou la médecine. A chaque expérience, il se prend de passion pour mieux retomber, quelques temps après, dans l'accablement le plus complet. Ses projets, comme une usine de retraitement des algues marines, connaissent rapidement la faillite qui entraîne la ruine de sa famille et notamment de sa cousine, Pauline Quenu. Sa seule constante est celle de la peur de la mort, véritable crainte partagée par son auteur, comme Goncourt s'en fait l'écho dans son journal : « Zola se met à parler, selon son habitude, de la mort. Il déclare qu'il lui est impossible, la lumière éteinte, de s'allonger entre les quatre colonnes de son lit sans penser qu'il est dans une bière. Il en est ainsi, assure-t-il, de tout le monde, mais par pudeur, personne n'en parle². » A cette angoisse de mourir, vient se doubler, chez Lazare Chanteau, une volonté paradoxale de mourir. Comme pour le Lazare du poème lyrique, la mort signifie le repos et la fin des souffrances. Lazare Chanteau est fatigué de ses échecs et appelle la mort de ses vœux : « Oh ! mourir, mourir³ ! »

La proximité avec ce poème est notamment corroborée par le fait que Lazare, dans sa passion passagère pour la musique, s'attelle à une œuvre primitivement inspirée de l'histoire d'Adam et Eve⁴ pour exprimer enfin les tristesses de la mort :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 983.

² Goncourt, *Journal*, 20 février 1883.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 844.

⁴ Curieusement, cet argument musical est repris longtemps après par Sacha Guitry qui propose ce sujet d'opéra à Alfred Bruneau. Ce livret fera l'objet d'une étude particulière dans notre troisième chapitre.

Une après-midi, il poussa des cris de joie, il tenait son chef-d'œuvre : c'était bête, le Paradis, il cassait tout ça, il écrivait la symphonie de la Douleur, une page où il notait, en harmonies sublimes, la plainte désespérée de l'Humanité sanglotant sous le ciel ; et il utilisait sa marche d'Adam et Eve, il en faisait carrément la marche de la Mort¹.

Comme le fait justement remarquer Henri Mitterand, c'est bien cette humanité désespérante qui s'exprime de manière musicale dans le livret de Zola, soulignée par la partition tragique d'Alfred Bruneau. Lazare Chanteau est donc obnubilé par cette mort qu'il craint mais qu'il souhaite malgré tout. Car la résurrection lui fait peur. Ainsi, quand il pénètre dans la chambre où sa mère est morte quelques temps plus tôt, pour aller embrasser son fils qui vient de naître, il est pénétré d'effroi tant cette succession de la vie après la mort lui est insupportable : « C'était dans le lit même où elle avait expiré, dans ce lit sacré et redoutable, qu'il voyait son enfant renaître, tout petit au milieu de la largeur des draps². » Pour lui, l'apparition de la vie n'est pas une joie, elle ne préfigure pas un avenir radieux. Il n'en voit que l'issue, toujours fatale, celle de la mort, qui est notre destin à tous. Alors, pourquoi donner la vie puisque c'est , en même temps, donner la mort ? : « C'est de songer à maman ... Elle est partie, et en voici un autre qui partira comme elle. Pourquoi est-il venu ?³ » Les angoisses de Lazare l'empêchent donc également de devenir père, ce qu'il ne sera jamais même s'il a donné la vie, et la mort qui ne vient pas se transforme en fuite perpétuelle. Dans *Le Docteur Pascal*, on apprend que, devenu veuf, il a laissé son fils à sa cousine Pauline et s'est embarqué pour faire fortune en Amérique.

Le second personnage de Zola qui a Lazare pour prénom s'incarne dans la figure du curé de la nouvelle *Les Quatre journées de Jean Gourdon* parue en 1866-1867 et recueillie dans les *Nouveau Contes à Ninon*. Le mythe de Lazare s'inscrit dans la structure même de la nouvelle qui se décompose en quatre parties, chacune occupée par une saison à laquelle correspond un moment de la vie d'un homme, Jean Gourdon. Dans le premier chapitre, consacré au printemps, Lazare apparaît de manière humoristique. Ce nom est porté par l'oncle de Jean, le prêtre Lazare, qui élève seul le jeune homme maintenant âgé de dix-huit ans. Un matin, Jean s'échappe de la maison et, en passant dans la chambre de Lazare, est tenté de prononcer ces paroles : « Levez-vous, mon oncle Lazare !⁴ » Le rapprochement ironique avec le mythe biblique se poursuit lorsque, au bord de la Durance, Jean pense à son oncle endormi : « Oh ! comme l'oncle Lazare doit dormir⁵ ! » C'est Lazare enfoncé

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 842.

² *Ibid.*, p. 1104.

³ *Ibid.*, p. 1104.

⁴ Zola, *Les Quatre Journées de Jean Gourdon*, O.C. IX, p. 451.

⁵ *Ibid.*, p. 454.

dans un repos éternel et paisible. Mais Zola quitte rapidement cette pointe d'humour pour en arriver à ce qui fait véritablement la richesse du mythe de Lazare, la renaissance de la vie. L'oncle Lazare ouvre les yeux de son jeune neveu pour lui montrer la vie qui recommence éternellement :

Et, maintenant, interroge le vaste horizon. Toute cette joie n'est qu'un enfantement. Si la campagne sourit, c'est qu'elle recommence l'éternelle besogne. L'entends-tu à présent respirer fortement, active et pressée ? Les feuilles soupirent, les fleurs se hâtent, le blé pousse sans relâche ; toutes les plantes, toutes les herbes se disputent à qui grandira le plus vite ; et l'eau vivante, la rivière vient aider le travail commun, et le jeune soleil qui monte dans le ciel, a charge d'égayer l'éternelle besogne des travailleurs¹.

Ce sermon délivré au jeune homme met en perspective sa propre vie. Il est lui-même le printemps qui prépare les saisons futures qui seront riches en peines et en bonheurs. D'ailleurs, l'été arrive rapidement, dans toute son ardeur violente puisque c'est la guerre qui est au rendez-vous. Là, Jean, prêt à donner l'assaut contre l'ennemi, prend la place de Lazare et connaît ce que lui-même a pu ressentir dans son retour à la vie. Blessé par un boulet, il sent la vie le quitter peu à peu. Puis le soleil vient réchauffer son visage et le ramène à la vie : « Peu à peu la vie me revint ; mes membres devinrent plus légers, mon épaule seule resta broyée par un poids énorme². » A ce retour physique à la vie s'accompagne un retour plus symbolique, désiré par l'oncle Lazare qui s'exprime dans une lettre que Jean a reçue avant de monter à l'assaut. Blessé, il parvient à lire cette lettre et le désir de son oncle de le voir revenir, non pas à la vie, mais dans son village : « J'ai mis mon espoir en Dieu, continuait mon oncle, il te ramènera à Dourges sain et sauf, nous recommencerons notre douce vie. » C'est donc sous le pouvoir divin que Jean trouve la force de ne pas se laisser mourir et de prendre son destin en main.

L'automne de Jean est synonyme de fécondité. Babet, son épouse, attend un enfant et l'impatience de Lazare d'assister à cette naissance se mesure à la proximité de la mort qui attend le vieil homme. Dans le cycle infini des naissances, il célèbre le retour éternel de la vie après la mort :

Les feuilles vertes renaissent chaque année des feuilles sèches ; moi, je renaiss en toi, et toi, tu renaîtras dans tes enfants. Je te dis cela pour que la vieillesse ne t'effraie pas, pour que tu saches mourir en paix, comme meurt cette verdure, qui repoussera de ses propres germes au printemps prochain³.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 456.

² *Ibid.*, p. 464.

³ *Ibid.*, p. 471.

De fait, l'enfant que Babet met au monde s'appellera Jacques, en souvenir de la mère de Jean, prénommée Jacqueline. Cette naissance est donc un retour à la vie d'un parent mort depuis longtemps et dont le souvenir cher se prolonge dans le nouveau-né. De même, l'oncle Lazare n'a plus de raison d'être puisque le renouveau de la vie assure la pérennité de sa propre existence. Il meurt donc aussitôt après la naissance, d'une mort douce et calme : « Nous n'éprouvions qu'une tristesse sereine en face de tant de simplicité dans la mort. Le crépuscule tombait, les adieux de l'oncle Lazare nous laissaient confiants, ainsi que les adieux du soleil qui meurt le soir pour renaître le matin¹. »

Enfin, l'hiver est dramatique pour Jean. Sa famille, enrichie de la venue de la petite Marie, est emportée par la crue de la Durance. Il voit mourir Babet et son fils Jacques, âgé de dix-huit ans, comme lui au début de la nouvelle, anéantissant tous les espoirs qu'il avait placés dans le cycle éternel de la vie. Il parvient pourtant à sauver Marie et à s'extirper de la rivière en furie. Arrivé au soir de sa vie, il se souvient des paroles de son oncle Lazare et, malgré la tragédie qui ne cesse de le hanter, met en Marie tous ses espoirs d'un retour à la vie tout de même possible :

A cette heure, après des années de regrets, une dernière consolation me reste. Je suis l'hiver glacé, mais je sens en moi tressaillir le printemps prochain. Mon oncle Lazare le disait : « Nous ne mourons jamais. » J'ai eu les quatre saisons, et voilà que je reviens au printemps, voilà que ma chère Marie recommence les éternelles joies et les éternelles douleurs².

Cette nouvelle n'est donc qu'une ré-interprétation multiple du mythe de Lazare, qui s'exprime tant dans le personnage du prêtre Lazare que dans celui de Jean Gourdon, qui ressentent tous deux, à divers moments, ce qu'a vécu le personnage biblique ramené à la vie par Jésus. Preuve nouvelle, s'il en est, de la constante préoccupation, chez Zola, pour la mort et la possibilité d'une résurrection qui se fait dans la transmission de la vie ou dans une œuvre littéraire qui permet à l'écrivain de rester vivant même après sa mort.

Lazare est donc un mythe qui unifie toute l'œuvre de Zola : des nouvelles aux différents cycles romanesques, de la photographie aux œuvres lyriques. Il n'y a pas jusqu'à la gare Saint-Lazare, souvent empruntée par Zola, qui échappe à la règle ! Zola ira jusqu'à s'identifier à Lazare, lors de son exil anglais :

Les morts ne parlent pas. Et je suis, comme Lazare, un mort, tant que la trompette sacrée de la justice enfin triomphante ne m'aura pas réveillé³.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 477.

² *Ibid.*, p. 485.

³ Emile Zola à Paul Alexis, lettre du 8 janvier 1899, *Corr. IX*, p. 394.

Il fait même d'Alfred Dreyfus un ressuscité depuis que ce dernier est revenu de l'île du Diable. Revenu de l'Enfer pour vivre d'abord un purgatoire incarné par le procès de Rennes qui, en 1899, le reconnaît coupable avec circonstances atténuantes et le condamne à dix ans de prison avant qu'il ne soit gracié par le président de la République. Dans sa célèbre lettre à Lucie Dreyfus, Zola évoque son mari en ces termes :

On vous rend l'innocent, le martyr, on rend à sa femme, à son fils, à sa fille, le mari et le père, et ma première pensée va vers la famille réunie enfin consolée, heureuse. Quel que soit encore mon deuil de citoyen, malgré la douleur indignée, la révolte où continuent à s'angoisser les âmes justes, je vis avec vous cette minute délicieuse, trempée de bonnes larmes, la minute où vous avez serré dans vos bras le mort ressuscité, sorti vivant et libre du tombeau¹.

Dans ce passage, nous retrouvons les mêmes préoccupations que dans *Lazare*, celles de la femme et de l'enfant qui veulent que le mari et le père revive et sorte du tombeau dans lequel il est enfermé. Dreyfus est un Lazare moderne mais pour qui la mort était une continuelle souffrance et le retour à la vie une possibilité de mener enfin une existence paisible auprès des siens.

2) Un Lazare païen

A la mort de Zola, Alexandrine offre à Alfred Bruneau le texte de *Lazare* écrit à la fin de l'année 1893. Ce texte n'avait toujours pas été mis en musique, son auteur ayant préféré laisser la place à *Messidor*, écrit dans le même temps. Bruneau va donc composer en quelques mois une musique pour faire de ce texte un oratorio en un acte.

Le *Lazare* de Zola reprend bien évidemment le mythe de l'Evangile mais sa fin et sa morale sont totalement opposées au texte biblique. Dans cet oratorio la mère, l'épouse et l'enfant de Lazare supplient Jésus de le ressusciter. Jésus hésite puis se plie au désespoir des trois personnages. Il réalise son miracle mais Lazare, revenu du monde des morts, regrette le sommeil éternel qu'il vient de quitter et supplie à son tour Jésus de le renvoyer dans la mort. Jésus va encore accomplir ce miracle et renvoyer Lazare dans un sommeil éternel.

Cette fin surprenante est bien dans l'état d'esprit de Zola lorsqu'il écrit ce texte et reprend une notation de *Lourdes* :

Ce que Pierre venait d'entendre, n'était-ce pas peut-être les imprécations désespérées qui vinrent aux lèvres de Lazare lorsque Jésus le ressuscita ? Souvent déjà, Pierre avait imaginé que Lazare, sorti du

¹ Emile Zola à Lucie Dreyfus, lettre du 20-21 septembre 1899, *Corr. IX*, p. 540.

tombeau, s'écriait : « Oh ! Seigneur, pourquoi m'avoir réveillé à cette abominable vie ? [...] Revivre ! Recommencer ! Alors que je sais maintenant de quoi est faite l'existence¹ !

L'écrivain vit, à cette époque, une grave crise conjugale qui menace d'emporter son ménage. Il est également au bout de son grand œuvre et il peine à tourner la page. Achever les *Rougon-Macquart* c'est achever une vie. Zola est donc las de mener tant de combat et aspire au repos, à l'image de Lazare qui, après avoir goûté au sommeil éternel, ne peut se résoudre à revenir dans la vie afin d'engager de nouvelles luttes.

Nous pouvons rattacher le mythe de Lazare à un autre aspect du troisième Zola qu'est le Zola photographe. Dans un célèbre article² Alain Buisine met en évidence un dispositif textuel proche du dispositif photographique : la chambre noire. La chambre noire est un processus textuel visant à faire remonter des images dans le cadre d'une pièce plus ou moins obscure qui fait alors office de chambre noire. L'action, ou le tableau que veut décrire Zola, est donc placée dans une pièce sombre et dans laquelle un rayon de lumière pénètre plus ou moins fortement comme le diaphragme de l'appareil photographique laisse passer plus ou moins longuement la lumière. La chambre noire la plus célèbre chez Zola se trouve dans la *Bête Humaine* :

[...] ce ne fut pas avant sept heures passées qu'il vit blanchir les vitres, une pâleur laiteuse, très lente. Enfin, la chambre s'éclaira, de cette lumière confuse où les meubles semblaient flotter. Le poêle reparut, l'armoire, le buffet. Il ne pouvait toujours fermer les paupières, ses yeux au contraire s'irritaient, dans un besoin de voir. Tout de suite, avant même qu'il ne fit assez clair, il avait plutôt deviné qu'aperçu, sur la table, le couteau dont il s'était servi, le soir, pour couper le gâteau. Il ne voyait plus que ce couteau, un petit couteau à bout pointu. Le jour qui grandissait, toute la lumière blanche des deux fenêtres, n'entrait maintenant que pour se refléter dans cette mince lame³.

Quel rapport alors entre la chambre noire, la photographie et *Lazare* ? Il faut se poser la question de savoir ce que sous-entend l'acte photographique. Photographier une personne c'est pour elle l'occasion d'une renaissance symbolique. Souvenons-nous de Morange dans *Fécondité* qui fait naître une famille grâce à la photographie. Mais qu'advient-il ensuite ? Le sujet photographié est condamné à rester figé pour l'éternité. Or, pensons au destin peu commun du Lazare de Zola. Lazare repose dans son tombeau jusqu'à ce que Jésus vienne le ressusciter. Il demande alors à ce qu'on le renvoie dans la mort ce qui arrive sans tarder : renaissance puis retour à l'éternité. *Lazare* devient donc une parabole de la photographie. Déjà ce retour au néant était lisible dans les dernières phrases

¹ Emile Zola, *Lourdes*, O.C. VII, p. 154

² Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *Les Cahiers Naturalistes*, 1992, n°66, p. 245.

³ Emile Zola, *La Bête Humaine*, O.C. VI, pp. 196-197.

du *Rêve* : « La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible¹. » C'est une tentation contre laquelle lutte Zola. Ce qu'il attend de la mort c'est l'oubli de la terre, l'abolition du souvenir même de ce que fut notre calvaire d'ici-bas. C'est en ce sens que prend toute sa signification cette phrase d'Alain Buisine : « En milieu zolien, l'activité imageante n'est jamais séparable des ténèbres originelles². »

Dans *Lazare* cette parabole de la photographie n'est, à notre connaissance, pas reconnue comme telle par Zola. Pourtant la première didascalie du texte vient conforter cette hypothèse :

Une grotte profonde et sauvage. A gauche, par une déchirure, par une gorge étroite, tombe un large rayon de soleil. Des blocs de rochers ont roulé jusqu'au milieu de la grotte. C'est contre un de ces blocs que se trouve le tombeau de Lazare, un simple trou creusé dans la roche du sol, et que recouvre une dalle épaisse³.

C'est bien une chambre noire qui s'installe avant le début de l'action. Un rayon de soleil vient éclairer la scène qui se déroule dans une sombre grotte. Donc, à la parabole photographique vient s'ajouter un procédé photographique réel qui renforce notre impression que Lazare prend la place de toute personne qui, un jour ou l'autre, a eu l'occasion d'être photographié. Enfin, la dalle qui recouvre le tombeau est enlevée puis remise sur le corps de Lazare comme le diaphragme de l'appareil photographique s'ouvre et se ferme le temps qu'il faut à la lumière pour imprimer l'image, le temps qu'il faut à l'écrivain pour faire dérouler l'action devant nos yeux. Le sujet photographié retourne alors à l'éternité comme le souligne les dernières lignes du texte : « Ah ! pauvre Lazare, pauvre homme las, brisé de misère et de souffrance, dors, dors maintenant, heureux à jamais, pour l'éternité⁴. »

Dans ce livret, le personnage de Lazare défend la tranquillité de la mort et le besoin absolu de repos. Lorsque Jésus le ressuscite, ses premières paroles vont dans ce sens :

C'était si bon, ô Jésus, ce grand sommeil noir, ce grand sommeil sans rêve. Jamais je n'avais connu la douceur de l'absolu repos ; il n'est que dans la tombe. Enfin, je dormais, je me reposais dans les infinies délices de la nuit et du silence.

Rien ne venait plus de la terre, ni l'écho d'un bruit ni un frisson du jour. Et j'étais immobile, ah ! de l'immobilité éternelle, la béatitude sans fin, si divine, dans l'anéantissement du monde⁵.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1318.

² Alain Buisine, *op. cit.*, p. 245.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 535.

⁴ *Ibid.*, p. 541.

⁵ *Ibid.*, p. 537.

Sa famille, suppliante, ne peut le ramener à de meilleures dispositions. Tour à tour, la mère, l'épouse et l'enfant cherchent des arguments pour que Lazare reste dans le monde des vivants. Mais l'homme a trop aimé la vie pour recommencer un si dur labeur : « Moi, j'ai fait ma tâche, et je me suis couché, le soir venu, et personne n'avait le droit de me réveiller de mon sommeil, de mon bon sommeil¹. » La famille de Lazare finit par comprendre son ultime souhait et demande à Jésus de réaliser un dernier miracle : renvoyer Lazare au tombeau.

Lazare est bien un premier livret en totale cohésion avec l'ensemble de l'œuvre zolienne. Le romancier y développe une thématique qui lui est chère et qui correspond bien à l'état d'esprit qui est le sien en ce début d'année 1894. Emile Zola entre donc dans le monde de l'opéra avec un poème dont les résonances multiples avec ses romans, ses nouvelles et sa propre vie, prouvent, une fois de plus, qu'il y a continuité entre le Zola des *Rougon-Macquart* et le Zola librettiste.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 539.

B] Le travail musical d'Alfred Bruneau

Nous avons étudié, dans le premier chapitre, les tendances musicales du jeune musicien encore très influencé par l'enseignement de Massenet et fasciné par le triomphe du drame lyrique, s'incarnant dans l'œuvre immense de Wagner. Après avoir écrit *l'Attaque du moulin*, Alfred Bruneau va retrouver le chemin de la modernité et de l'audace, approfondir la technique des motifs conducteurs qui vont devenir sa marque de fabrique. Avant de reprendre en détails les partitions de *Messidor*, de *l'Ouragan* et de *Lazare*, il paraît important d'étudier les conceptions musicales de Bruneau telles qu'il les laisse transparaître dans ses textes littéraires.

En effet, tout au long de sa carrière musicale, Alfred Bruneau a été un fervent critique musical, d'abord au *Gil Blas*, de juillet 1892 à juillet 1895, puis au *Figaro* de 1895 à 1901 pour enfin rejoindre le *Matin* dans lequel il écrira jusqu'en 1934. Ajoutons à cela plusieurs livres parus au tournant du vingtième siècle dans lesquels il livre au jour le jour ses impressions sur l'intense vie musicale française et européenne. C'est bien dans cette œuvre littéraire, au style irréprochable et flamboyant, qu'il faut tout d'abord se plonger pour cerner les conceptions musicales d'Alfred Bruneau.

I] Les conceptions musicales d'Alfred Bruneau

1) Alfred Bruneau critique musical

Son entrée au Gil Blas puis au Figaro

L'activité journalistique d'Alfred Bruneau commence réellement en 1891 avec sa collaboration au *Gil Blas*. Auparavant, il avait donné quelques textes à l'éditeur Paul Girod, puis à la *Revue indépendante* jusqu'en juin 1890. C'est donc bien la création et le succès du *Rêve* qui permettent à Bruneau d'entrer dans un journal important, bien que léger, créé en 1879, et dont Jules Janin en précisait la ligne éditoriale en ces termes : « Amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd'hui et recommencer le lendemain. » Le *Gil Blas* compte de nombreux collaborateurs tels que Jean Richepin, Paul Ginisty, Théodore de Banville ou Paul Alexis. Zola y fait également paraître deux de ses romans en feuilleton, *Au Bonheur des dames* et *La Joie de vivre*.

Son entrée dans ce journal est d'ailleurs assez rocambolesque. La place de critique musical avait été laissée vacante suite à la mort de Victor Wilder, qui avait été un ardent

défenseur du *Rêve*. C'est Guérin qui propose alors la place à Alfred Bruneau, dont le nom était sur toutes les lèvres en cette fin de saison de l'année 1891. Le jeune compositeur hésite tout d'abord à accepter cette place très exposée qui lui amènera un surcroît de travail ainsi que d'inévitables conflits. Mais, il finit par accepter afin d'équilibrer son budget, bien juste pour faire vivre sa famille. Il se met d'accord verbalement avec Guérin sur les clauses du contrat mais rien n'est définitivement signé. En effet, le ministre de l'Instruction Publique, Roujon, avait proposé un autre candidat et Bruneau ne faisait pas le poids face aux demandes insistantes d'un ministre. Il se confie immédiatement à Zola qui est en villégiature à Monte-Carlo. L'écrivain prend immédiatement les choses en main et envoie un télégramme à Guérin : « Prenez Bruneau » La réponse qu'il reçoit est assez inattendue puisqu'on lui réclame, en échange, la publication de son nouveau roman, *Lourdes*. Zola accepte et Bruneau devient le critique musical du *Gil Blas*.

Une nouvelle fois, Emile Zola est l'homme providentiel qui propulse Bruneau sur le devant d'une autre scène, celle de la critique musicale. Trois ans après leur rencontre, l'écrivain est devenu l'ami et le protecteur du jeune Bruneau ; le compositeur reçoit de nombreuses marques d'amitié de la part de cet écrivain influent. Avoir une tribune musicale est, pour un musicien, une reconnaissance *quasi* nationale. Avec le *Rêve*, Alfred Bruneau est entré dans le cercle restreint des musiciens à succès. Reconnu par le public et surtout par ses pairs, il devenait légitime de lui proposer une tribune, ses analyses sur le monde musical devenant éminemment légitimes.

Zola est véritablement l'homme providentiel pour Alfred Bruneau. A l'origine de son premier succès au théâtre, de son entrée au *Gil Blas*, l'écrivain sera également un élément décisif pour l'entrée du musicien au *Figaro* en 1895. Le critique musical du *Figaro* était alors Charles Réty qui venait de disparaître et dont on cherchait activement un successeur¹. Dès le 20 juillet, la rumeur courait qu'Alfred Bruneau aurait été nommé à cette place prestigieuse et ferait son entrée dans cet important journal parisien : « En arrivant au Conservatoire, je tombe sur Céard qui me dit aussitôt : « Est-ce vrai que vous entrez au *Figaro* ? » Je fais naturellement la bête et dis que je n'ai entendu parler de rien de ce genre². » Edouard Colonne, ce même jour, l'entretient également de cette affaire qui remue tout le monde musical parisien : « Dites donc, cher ami, j'y pense, est-ce que vous ne songez pas au *Figaro* ? Il n'y a que vous à l'heure actuelle qui fassiez une critique

¹ Charles Réty, dit Charles Darcours était entré au *Figaro* en 1871 comme critique musical et courriériste théâtral.

² *Ph.*, lettre du 20 juillet 1895.

intéressante, de plus votre grande situation de compositeur vous imposerait, il me semble, au *Figaro*¹. » Enfin, Georges Courteline lui rapporte également cette rumeur en ces termes : « Hé bien, vous voilà maintenant au *Figaro*². » Bref, de part son statut de critique musical confirmé et de compositeur célèbre, Alfred Bruneau apparaît comme le légitime successeur de Rety à la critique musicale du *Figaro*. Pourtant, l'affaire n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît et les sphères d'influence vont mettre cette nomination en sursis pendant plusieurs semaines.

Quelles raisons avait Bruneau de quitter le *Gil Blas* ? Tout d'abord, c'est un journal qui traverse une profonde crise et qui menace de mourir très rapidement, selon le jugement même de Zola : « Le *Gil Blas* n'en a peut-être pas pour un mois à vivre. Que Xau y entre ou qu'il n'y entre pas, la situation est la même : désespérée³. » De plus, la transaction qui permettait à ce journal de publier *Lourdes* de Zola en échange de l'entrée de Bruneau n'a jamais été totalement réalisée et l'écrivain attendait toujours les 50000 Frs promis pour la publication. Donc, entre le « clan » Zola et la direction du *Gil Blas*, les relations se sont rapidement dégradées et Bruneau ne pouvait plus songer qu'à s'éloigner d'un journal qui ne respectait pas les accords passés avec son ami.

Zola prend donc les choses en main pour faire entrer Bruneau au *Figaro*. Il entre tout d'abord en relation avec Gaston Calmette⁴ pour recommander chaudement la candidature de Bruneau :

Tout à fait entre nous, si Rety n'est pas encore remplacé au *Figaro*, comme critique musical, je recommande très chaudement mon ami Alfred Bruneau. Veuillez le dire à de Rodays. Bruneau est le jeune musicien qui, en ce moment, a l'avenir le plus certain et le plus grand. Il a eu déjà deux ouvrages joués à l'Opéra-Comique et il en écrit un qui lui est commandé par l'Opéra. En outre, comme critique musical, comme écrivain, il fait ses preuves depuis deux ans au *Gil Blas*. Ajoutez que, très avancé en musique, il est extrêmement correct dans l'expression, bien élevé et plein de tact. Je suis convaincu que le *Figaro* ne peut trouver un critique si jeune et si pondéré, de plus de mérite et de plus d'autorité⁵.

Ce dernier lui promet d'envoyer une lettre à Bruneau afin de fixer un rendez-vous. Mais il n'est fait aucune mention de rencontre entre Calmette et Bruneau, au grand désespoir de Zola qui juge l'affaire échouée :

Zola m'a tout de suite demandé ce que j'avais fait avec Calmette et quand il a su que la lettre de celui-ci ne me donnait pas le rendez-vous promis, il s'est immédiatement écrié : « C'est une affaire

¹ Ph., lettre du 20 juillet 1895.

² Ph., lettre du 21 juillet 1895.

³ Ph., 22 juillet 1895.

⁴ Gaston Calmette est alors secrétaire de rédaction du *Figaro* avant d'en devenir le directeur en 1902.

⁵ Emile Zola à Gaston Calmette, lettre du 7 juillet 1895, *Corr. VIII*, p. 236.

manquée ! Et cependant, mon ami, je la croyais faite. Lorsque j'ai vu Calmette, je lui ai dit : voyons, faut-il que je voie de Rodays¹ ? – Inutile, je me charge de tout. – Faut-il faire appuyer Bruneau par quelqu'un de très influent ? Nous allons chercher qui ? – Ne vous souciez pas de cela, je vous dis que la chose est faite. – Mon ami, Calmette croit peut-être que vous êtes tout à fait de retour à Paris. Allez le voir aujourd'hui à quatre heures et dites lui que vous repartez pour la Bretagne samedi. Il faut que vous entriez au *Figaro*, non seulement pour les 800 ou 1000 francs par mois, je crois que c'est là le chiffre des appointements, non seulement pour la puissance que cela vous donnerait².

Bruneau se précipite aussitôt au *Figaro* et rencontre Calmette qui lui promet une rencontre avec Périvier, malgré la maladie de ce dernier, et achève l'entrevue avec ces mots rassurants : « Oh, ne me remerciez pas encore, j'espère que dans quinze jours vous aurez une occasion plus sérieuse de me remercier³. » Mais Bruneau reste très pessimiste quant à la conclusion de l'affaire. S'il pense avoir le soutien de Calmette et de Rodays, il doute de pouvoir convaincre Périvier qu'il tient en piètre estime :

A propos du *Figaro*, il a été décidé que Zola écrirait aujourd'hui à de Rodays une longue lettre de quatre pages et qu'il tâcherait de le voir à son retour de Dinard, dans la semaine. De Rodays et Calmette sont les deux seuls qu'il suppose n'être pas trop ses ennemis au *Figaro*. Quant à Périvier, c'est l'ennemi, l'ennemi terrible qui a mené contre lui la campagne que tu connais ; c'est de plus, m'a dit Zola, le sot, en trois lettres. J'espère toujours le voir avant mon départ, mais j'ai bien peur dans ces conditions que l'affaire ne soit compromise⁴.

Sûr que son entrée est définitivement compromise, il cherche une éventuelle « sinécure » au Conservatoire ou ailleurs, tout ce qui pourrait remplacer pécuniairement sa tribune du *Gil Blas*. Il songe même à faire appel au Ministre de l'Instruction Publique, Georges Leygues, mais craint de vexer Zola en doutant de sa réelle influence dans le milieu journalistique :

J'ai bien pensé à Leygues, mais je n'ai pas osé en parler à Zola, craignant de le fâcher en faisant agir un autre que lui, car Zola est détesté au *Figaro* et Leygues eut fait l'impossible pour m'y faire rentrer, tu comprends pourquoi, mais j'ai peur de faire de la peine à Zola en ayant l'air de douter de son influence et je m'abstiendrai. D'ailleurs Zola et moi nous considérons maintenant l'affaire comme manquée. C'est dommage⁵.

Pourtant, les doutes de Bruneau finissent par être levés dès son entrevue avec Périvier le mercredi 24 juillet. Il parvient à défendre sa candidature en apparaissant à la fois comme le seul compositeur moderne et en vue du moment, compromis dans aucune condescendance vis-à-vis des directeurs de théâtre, tout en défendant une position de

¹ Codirecteur du *Figaro* avec Antonin Périvier.

² *Ph.*, lettre du 22 juillet 1895.

³ *Ibid.*

⁴ *Ph.*, lettre du 23 juillet 1895.

⁵ *Ibid.*

compositeur de formation classique qui n'effrayerait pas le lecteur par des prises de position trop avant-gardistes :

Les deux points qui effrayaient Périvier étaient ma réputation d'intransigeance et les relations forcément courtoises et indulgentes que mon statut de compositeur m'oblige à conserver avec les directeurs de théâtre. J'ai aussitôt cité à Périvier quelques-uns de mes articles et entre autres celui sur *Djelma* où je n'ai certes pas fait preuve de complaisance entachant ma sincérité. Je lui ai dit que, par mon éducation au Conservatoire, par mon prix de Rome, j'étais beaucoup plus classique qu'il ne pouvait l'imaginer. J'ai appelé son attention sur le bien et le mal qu'au *Figaro* ma critique ferait à la musique. Je lui ai affirmé que je défendrais de toutes mes forces la jeune école française, que je le suivrais dans les concerts du dimanche auxquels j'ai l'habitude de consacrer un compte-rendu du lendemain, ce que ne faisait jamais Réty. Enfin, je me suis vraiment bien défendu¹.

Périvier semble séduit par ce discours volontariste de Bruneau qui se sent pour mission de défendre la jeune école française tant sur les scènes françaises et européennes que dans la presse parisienne. L'entretien s'achève d'ailleurs sur ce jugement de Périvier à l'égard du compositeur : « Ce qui me séduit avec vous, c'est que vous êtes sur la pente du succès grandissant, que vous n'êtes aigri ni par l'âge ni par les désillusions de votre carrière musicale. Il faudrait que vous fassiez ici une besogne d'apôtre, qu'on puisse dire de vous au bout d'un an que l'art lyrique vous dit toute une nouvelle période d'éclat. Nous ne sommes pas loin, je vous assure, d'avoir les mêmes idées². »

Ayant pratiquement réussi à convaincre Périvier, Bruneau souhaite maintenant s'entretenir avec de Rodays qu'il juge avoir « l'omnipotence au *Figaro*³ ». Zola est du même avis que lui et écrit à de Rodays afin qu'il lui réserve un entretien et qu'il ne prenne aucune décision avant. De Rodays, de son côté, est prêt à tout pour récupérer Zola qui a exprimé le souhait d'avoir une tribune pour une nouvelle campagne. Le directeur du *Figaro* écrit même à Zola qu'il est « un gros morceau⁴ ». Ainsi, Bruneau entre au *Figaro* le 1^{er} septembre 1895, aux appointements de sept cents francs par mois et Zola commence sa nouvelle campagne dans le même journal, non sans causer quelque peine à Fasquelle, actionnaire du *Gil Blas*, et à Xau, membre du Conseil d'administration du *Gil Blas* et qui souhaitait attirer Zola au *Journal* qu'il dirige.

Ces diverses péripéties montrent à quel point l'amitié entre Zola et Bruneau était forte, au point que le destin de l'un est devenu inséparable de celui de l'autre. On comprend mieux, également, l'importance pour Bruneau, d'avoir une tribune littéraire dans

¹ *Ph.*, lettre du 25 juillet 1895.

² *Ibid.*

³ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 24 juillet 1895.

⁴ De Rodays à Zola, lettre du 20 août 1895, coll. Puaux-Bruneau.

laquelle il pourra défendre ses idées en matière musicale et devenir, ainsi, le porte-parole de la musique française comme il l'était devenu en 1891 avec le *Rêve*.

Les partis-pris musicaux d'Alfred Bruneau

Dans *Musiques d'hier et de demain*, paru chez Charpentier en 1900, Alfred Bruneau consigne ses impressions et notes sur la musique entre 1893, première représentation de la *Valkyrie* à l'Opéra de Paris, et 1899, première parisienne de *Tristan et Iseult*. Ces bornes montrent à quel point Wagner a marqué de son empreinte le drame lyrique en France. Durant cette période, il note également le retour d'Hector Berlioz à qui l'on rendait justice bien tardivement. A côté de ces deux monstres sacrés, il est une place pour les jeunes maîtres français et pour le drame lyrique français dont Bruneau est le représentant le plus vivant. Ces réflexions diverses sur la musique européenne amènent le compositeur à définir les conditions du renouveau du drame lyrique en France.

Dans un texte consacré à la *Valkyrie*, Alfred Bruneau revient tout d'abord sur les reproches que l'on fait généralement aux musiciens novateurs d'employer des règles harmoniques inattendues et contraires aux lois des traités d'harmonisation en vigueur. Bruneau milite pour la liberté du musicien et lui donne le droit, voire l'obligation, de sortir des sentiers tracés par les prédécesseurs afin de faire évoluer la musique :

Aucune règle musicale ou poétique ne saurait être considérée comme fixe ou définitive, puisque des œuvres conçues réellement en dehors de toutes les sujétions du métier et, comme telles, mises d'abord à l'index, sont ensuite proclamées des modèles d'écriture impeccable, de tenue classique et sévère¹.

Considérant que Wagner « apporta à la Musique le divin bienfait des libertés infinies », Bruneau s'inscrit dans la lignée du compositeur allemand dans son choix de composer des drames lyriques plutôt que des opéras, la distinction s'opérant dans l'union étroite entre le poème et la musique qui caractérise les premiers, union permise par la mélodie continue où le chant ne se fragmente pas et où l'orchestre tient toute sa place dans le commentaire de l'action et des sentiments des personnages. Le *Rêve* puis *Messidor* s'inscrivent donc dans cette tradition et doivent beaucoup, par leur aspect formel, aux

¹ Alfred Bruneau, *Musiques d'hier et de demain*, Paris, Charpentier, 1900, « La Walkyrie », p. 3.

dramas lyriques de Wagner, avec cette nuance que Bruneau ne manque jamais de rappeler : Wagner est ancré dans le légendaire et il serait regrettable que la jeune musique française suive cette voie qui ne lui correspond pas et qui lui ferait perdre toute originalité. Bruneau rappelle alors cette phrase de Wagner : « Le Germain aime l'action qui rêve, le Français aime le rêve qui agit¹. »

Bruneau se pose résolument en compositeur moderne, qui ne craint pas les innovations et qui ne se résout pas à reprendre les recettes de ses prédécesseurs mais se projette dans l'avenir. Il prend pour exemple *Tannhäuser* qui fut conspué le 13 mars 1861 lors de sa création parisienne et qui, trente-quatre ans après, est célébré par le public qui donne enfin raison au maître allemand. Le compositeur est donc tiraillé entre sa volonté de plaire à son public mais également d'être moderne, même après sa mort. On a souvent dénié aux compositeurs d'être en avance sur leur époque et Bruneau n'a de cesse de se battre contre cela et écrit que le compositeur moderne a le devoir d'être en avance sur les goûts du public, quelles que soient les critiques que l'on ne manquera pas de lui objecter :

Ah ! l'avenir, ce noble mot de mystère et de rêve, d'espoir et de confiance en le travail, a-t-il été assez profané dans les conversations comme dans les écrits, lors de la première représentation de *Tannhäuser* à l'Opéra ! Ayant eu la curiosité de parcourir la collection des journaux du temps, j'ai été moins écœuré par la mauvaise foi des comptes rendus, par la prudence des abstentions, la bêtise des caricatures, le mercantilisme, déjà furieux, des feuilles d'éditeur que par la boue répandue peureusement sur la « musique de l'avenir », dont, pendant des années, on fit une cible aux plus ineptes moqueries et aux plus basses insultes².

Bruneau se reconnaît donc dans l'injustice qui a frappé les œuvres de Wagner en France et conçoit qu'il est de bon ton de critiquer ses œuvres, mais que l'avenir lui donnera raison : « Il est consolant de penser que le laid ne triomphe pas du sublime, mais il est bon de rappeler que l'on n'outrage pas impunément l'avenir³. » La reconnaissance qu'attend tout compositeur, tout artiste, arrive à son heure. Le succès de l'œuvre wagnérienne en cette fin de siècle a, certes, de quoi inquiéter les jeunes compositeurs français qui peinent à trouver leur place face à cet envahissement, conséquence de plusieurs décennies d'aveuglement :

Que les compositeurs français, inquiets à juste titre de cet envahissement, ne s'en prennent point à l'œuvre qui triomphe, mais à ceux qui ont cru pouvoir l'empêcher de triompher. Peine perdue, puisque la beauté, la vérité l'emportent toujours, tôt ou tard, sur la sottise et le mensonge. Si chaque drame de Wagner avait été joué ici à son heure, le champ serait libre aujourd'hui et nos musiciens trouveraient chez eux

¹ Alfred Bruneau, 1900, p. 7.

² *Ibid.*, « Tannhäuser », p. 65.

³ *Ibid.*, p. 66.

l'hospitalité et le succès que beaucoup, hélas ! doivent aller chercher au loin. Dure leçon dont feraient bien de profiter, pour se taire et se recueillir, les éternels ennemis de l'art¹.

Face à cette admiration constante pour l'œuvre de Wagner, Bruneau ne cesse de se positionner et de se démarquer, on l'a vu, par sa croyance en un drame musical fait de la vie des êtres humains, reflet de son époque. C'est pourquoi Bruneau ne manque pas de dire son admiration pour les *Maîtres Chanteurs*, seul drame de Wagner qui ne se déroule pas dans un monde légendaire et qui, par son action moderne, vise au symbole. C'est toute la conception du drame lyrique de Bruneau qui tient dans cette volonté de dire la vérité de la condition humaine, pour évoluer vers le symbole et s'élever au-delà du simple exemple pour poser des dogmes universels et intemporels :

Nous allons nous apercevoir sans peine qu'un cordonnier, clouant sous nos yeux ses chaussures, est tout aussi musical que n'importe quel héros d'opéra : que les artisans d'une petite ville de province, orfèvres, pelletiers, ferblantiers, boulangers, étameurs, épiciers, tailleurs, savonniers, chaussetiers, chaudronniers, etc, etc, peuvent, sans aucun scandale, chanter sur une scène lyrique, que le pédantisme prodigieusement gai des éternels Beckmesser est une source intarissable de rire où les vrais travailleurs, d'âge en âge, puisent la joie, le réconfort et la santé².

Où l'on constate que le naturalisme lyrique d'Alfred Bruneau et Emile Zola prend sa source directement dans l'œuvre wagnérienne et dans le drame qui se démarque le plus de l'ensemble de la production lyrique du compositeur allemand. D'ailleurs, dans *Tristan et Iseult*, ce que Bruneau retient, ce n'est pas le côté purement métaphysique et symbolique, mais bien son aspect universel, compréhensible par tous car c'est une œuvre faite de la « réalité de délices et de souffrances, de joies et de peines³ ».

Dans un esprit tout à fait différent, Bruneau se sent très proche de Berlioz sur lequel il revient longuement. Il rappelle dans quelle désolation le musicien est mort après l'échec de ses *Troyens*, négligé par le public et malmené par les directeurs des théâtres parisiens. Bruneau ne peut donc que se sentir proche de ce musicien incompris comme lui l'est également pour partie. Une nouvelle fois, il prône la liberté de l'artiste de marcher indépendamment de toute règle établie :

Oserais-je dire que mon admiration pour Berlioz vient précisément de ce qu'il a parlé une langue très supérieure, selon moi, à celle dont un simple musicien aurait pu se servir. S'affranchissant de toute entrave comme il l'a fait, il était naturel qu'il cherchât des moyens nouveaux d'expression, qu'il les trouvât dans la poésie et la peinture. [...] Les lois de l'harmonie ne sont pas plus immuables que les lois de la poésie

¹ Alfred Bruneau, 1900, « Le Vaisseau fantôme », p. 136.

² Alfred Bruneau, 1900, « Les Maîtres Chanteurs », p. 140.

³ *Ibid*, « Tristan et Iseult », p. 251.

et un accord défendu peut être aussi bon qu'un hiatus ou une simple assonance, souvent préférable à la rime sans reproche, car la musique, à l'exemple de la poésie, est faite pour l'oreille plutôt que pour l'œil¹.

La grammaire musicale importe peu tant que l'artiste sait parler au cœur de celui qui l'écoute et parvient à faire partager son émotion. C'est bien à l'aune de cette pensée qu'il faut écouter les opéras de Bruneau pour, au-delà de la stricte analyse musicologique, en retirer tout ce qu'il y a de sincère et qui parle au cœur du public.

Enfin, c'est vers la jeune école française que Bruneau se tourne pour célébrer ceux d'entre ses amis qui ont marché aussi librement qu'ils le pouvaient, ne rencontrant pas le succès qu'ils auraient mérité. Emmanuel Chabrier est le plus représentatif de cette jeune école. Ami proche de Bruneau, Chabrier était un personnage original et jovial qui eut la douleur de mourir jeune et malade. A l'image de Bruneau, il n'est d'aucune école, ce qui rapproche d'autant les deux musiciens :

Il avait surtout l'originalité, le don de création, et, refusant de s'inféoder à aucune école, n'étant l'élève de personne, ayant acquis par l'étude patiente et le fréquentation des maîtres le métier dont il s'était fait une arme propre, il laissait se développer en pleine liberté un admirable tempérament d'artiste².

En prenant partie pour l'œuvre de Chabrier, c'est la musique française que Bruneau souhaite défendre. Face à la musique allemande dont le triomphe est définitif, il convient de faire vivre cette musique française à laquelle Bruneau s'identifie totalement. Chabrier en fut le premier défenseur et Bruneau lui a succédé, ayant pour lui le temps qui manqua à Chabrier, comme ce dernier l'écrivit dans une dernière lettre à son ami : « Vous êtes bien heureux ; vous pourrez travailler encore longtemps³ ... »

Bien sûr, l'angoisse de tout artiste est de rester incompris. C'est ce qui perturbe abondamment Bruneau qui, bien que ne composant pas pour plaire au public, ne peut s'empêcher de craindre son incompréhension. C'est pourquoi, il rend hommage à tous ces musiciens incompris de leur vivant. A Berlioz et Chabrier, il convient d'ajouter César Franck dont il se souvient de l'enterrement, au début de l'hiver 1890, auquel assistaient une vingtaine d'artistes, tout au plus. Bruneau se rappelle le dédain et l'injustice qui accueillirent les œuvres de Franck sans que celui-ci parut en souffrir, trop sûr de marcher dans la bonne voie et de voir son œuvre reconnue un jour :

¹ Alfred Bruneau, 1900, « A propos de la centième de la *Damnation de Faust* », pp. 189-190.

² Alfred Bruneau, 1900, « Gwendoline », pp. 31-32.

³ *Ibid.*, p. 40.

Franck ne souffrait aucunement de cette hostilité. En composant sa musique d'une robustesse superbe, il s'élevait trop haut dans l'idéal pour s'abaisser ensuite aux faiblesses des ambitions ou des rancunes humaines. Son âme était pure, candide et simple comme celle d'un enfant ; son esprit était fier, noble et courageux comme celui d'un héros. C'est ce qui explique comment, par la primitivité radieuse de ses chants, par la modernité prodigieuse de ses harmonies et de ses développements, il créa un art d'une intensité d'expression si personnelle, d'une unité de forme si merveilleuse¹.

Ce panorama de la musique française, dans lequel Bruneau n'oublie pas Massenet et Saint-Saëns, amène à une réflexion sur le drame lyrique français auquel il consacre un article entier. En guise d'introduction à ce texte, il place immédiatement le drame lyrique français dans sa filiation avec Gluck qui en avait promulgué les lois dans la préface d'*Alceste*. Bruneau regrette les errements de ce genre musical tout au long du XIX^e siècle et applaudit à la modernité du genre enfin acceptée par tous :

Son évolution, reconnue légitime et nécessaire, ne soulève plus nulle part de polémiques ni de querelles. Tout homme sensé, quel que soit le régime d'art auquel il appartienne, s'incline aujourd'hui devant l'effort accompli et en accepte les conséquences. Il comprend que le théâtre musical, comme le théâtre littéraire, doit vivre de passion, de mouvement, d'humanité, et non de formules commodément modifiables au gré des interprètes-virtuoses ; que le règne arbitraire de la cavatine, du couplet à vocalises, d'insignifiance absolue, est achevé, faisant place à la liberté des scènes, des tableaux, des œuvres entières².

Ayant brocardé les travers de la musique française, emprisonnée dans la tyrannie de ses interprètes qui rabaissent l'orchestre à un second rôle, Bruneau rappelle toute l'importance que l'orchestre a pris dans le drame moderne, accompagnant le chant, prenant part au drame et commentant les sentiments des personnages devenus réalistes par l'expression de caractères véritables. Cette révolution n'a été permise que par l'influence de Wagner, qui a mis très longtemps à s'installer en France, au contraire d'autres pays. Cette longue acclimatation au maître allemand a permis à la musique française d'évoluer tout en gardant son identité propre. Vis-à-vis de cette identité nationale, Bruneau se pose en patriote convaincu et répond à tous ceux qui lui ont reproché de faire « du Wagner à la française » par ces mots :

Pour ma part, admirateur fervent de Richard Wagner, je n'ai jamais cessé, dans mes œuvres et dans ma critique, de défendre la cause de l'art français. En composant le *Rêve*, l'*Attaque du moulin*, *Messidor*, drames point légendaires, mais bien contemporains, très français d'action et de sentiments, j'ai eu la constante et ferme volonté, chantant la douceur de l'amour mystique, l'abomination des injustes guerres, la nécessité du glorieux travail, de faire acte de Français, et je suis fier d'avoir été aidé dans cette tâche et de l'être encore par mon cher et grand ami Emile Zola, qui n'est pas seulement pour moi un collaborateur, mais bien un véritable inspirateur³.

¹ Alfred Bruneau, 1900, « À propos des *Béatitudes* », pp. 16-17.

² Alfred Bruneau, 1900, « Le drame lyrique français », pp. 111-112.

³ *Ibid.*, pp. 117-118.

On pourrait trouver curieuse cette envolée patriotique si l'on ne se replaçait pas dans le contexte de l'Affaire Dreyfus dans laquelle Zola vient de s'engager. Trop souvent taxé par les anti-dreyfusards de traître et de vendu à l'ennemi prussien, Zola se voit ici, en quelque sorte, défendu par Bruneau qui en fait l'archétype de l'écrivain français et dont l'identité française n'est plus à prouver, ni dans son caractère ni dans ses oeuvres, *a fortiori* dans ses oeuvres lyriques. C'est également sous le coup des critiques virulentes faites à *Messidor* que Bruneau s'exprime, rappelant que le succès de la prose au théâtre lyrique sonnait le glas de l'industrie des librettistes vis-à-vis de laquelle le compositeur est très critique :

Quel émoi dans le camp des librettistes. Tous écrivent aux journaux des protestations indignées et comiques. Celui-ci, dans son trouble furieux, pour protéger ses intérêts, invoque « la Sainte Routin ». – Je n'invente rien. – Celui-là, qui met plus d'esprit dans ses lettres que dans ses pièces, plaisante agréablement ? Un seul, en ce gai concert d'imprécations, fait entendre une parole raisonnable en affirmant que les vers plats sont moins rares que la bonne prose lyrique. Il est vrai que Louis Gallet resta un loyal artiste, avec qui je m'honore d'avoir collaboré¹.

Ayant sauvé, *in extremis*, Louis Gallet dans cette moquerie contre les librettistes, Bruneau se pose donc en farouche opposant à tout ce qui pourrait institutionnaliser le drame lyrique et, par là, le scléroser. Il considère alors que sa tentative d'imposer un genre lyrique bien français aura eu, au moins, pour mérite, de pousser les compositeurs français à abandonner les pastiches étrangers pour faire acte personnel et créateur. C'est, en quelque sorte, la voie ouverte à Debussy, Ravel et au Groupe des Six, que Bruneau initie dans ce texte. Ce compositeur à venir, il l'appelle de tous ses vœux et souhaite qu'il pastiche les paroles de Wagner en ces termes :

Vienne donc, afin que l'on s'incline devant lui, le compositeur français qui, profitant des dernières conquêtes de la musique, ayant le noble désir d'y ajouter les siennes, se souviendra des paroles de Richard Wagner et s'éciera en édifiant l'œuvre attendue : « Oh ! ma patrie française, combien je dois t'aimer, combien je dois m'exalter pour toi ! Combien je dois aimer le peuple français qui, aujourd'hui encore, croit au merveilleux du soleil et de la vie, qui, aujourd'hui encore, en sa virilité, éprouve, de la joie et de la beauté, les mystérieux frissons qui firent toujours tressaillir son cœur ! Ah ! l'éternelle fertilité française ! Quel bonheur j'éprouve à être Français ! »

Et je suis tranquille ; ce compositeur viendra tôt ou tard, car le drame lyrique français ne peut mourir².

¹ Alfred Bruneau, 1900, pp. 118-119.

² *Ibid.*, pp. 120-121.

2) Rapport sur la musique française à l'occasion de l'Exposition Universelle

Lors de l'Exposition Universelle de 1900, il a été créé une commission chargée des grandes auditions musicales. Cette commission était présidée par Camille Saint-Saëns et avait pour vice-présidents Jules Massenet et Théodore Dubois. Alfred Bruneau, quant à lui, était le rapporteur, chargé de rédiger le rapport destiné au ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts et publié chez Fasquelle en 1901¹. Composée des plus grands musiciens de l'époque et des personnalités politiques liées à la musique, cette commission fut chargée d'organiser une Exposition de la musique française depuis ses origines jusqu'en 1900, idée tout à fait nouvelle et qui plaçait la musique sur un pied d'égalité avec l'exposition des nouvelles technologies, qui caractérisèrent cet événement, de la peinture ou de la sculpture. Sur dix auditions, soixante œuvres ont été jouées, censées résumer quatre siècles de musique française. Bruneau ne manque pas de relever la difficulté d'une telle tâche en matière musicale et qui se révèle beaucoup plus aisée en matière picturale. En effet, un visiteur peut embrasser d'un regard des centaines de tableaux alors que l'audition musicale, par essence même, est limitée par le temps.

L'ambition principale de ces auditions fut, bien sûr, de retracer le panorama de la musique française depuis Adam de la Halle, Clément Jannequin et Rameau jusqu'à Chabrier, Franck et Chausson, en passant par Gluck, Berlioz et Gounod pour ce qui concerne les compositeurs morts. Du côté des vivants, c'est Camille Saint-Saëns qui est mis à l'honneur et qui composa, pour l'occasion, le *Feu céleste*, célébrant l'électricité qui était la reine de l'Exposition de 1900. Du côté de l'avenir musical français, on joue Messager, Dukas, Erlanger, Ropartz, sans oublier Debussy. Enfin, il est réservé une place d'honneur à la classe de Massenet dont font partie Pierné, Charpentier et, bien sûr, Bruneau dont on jouera le tableau de la Cathédrale d'or de *Messidor*.

Ce rapport est une occasion nouvelle et éclatante pour Bruneau d'exprimer ses idées sur la musique française. Tout d'abord, il loue cet événement qui fut l'occasion de réunifier, malgré les difficultés techniques d'organisation, les divers courants de la musique française, déchirés depuis plusieurs décennies. Les oppositions qui se faisaient jour entre nombre de compositeurs devaient être dépassées afin que tous les courants, aussi

¹ On trouvait également, dans cette commission, Jacques Bizet, secrétaire ; Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts ; Des Chapelles, chef du Bureau des Théâtres ; Adrien Bernheim, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés ; Ernest Reyer, Paladilhe, Charles Lenepveu, Bourgault-Ducoudray, Gabriel Fauré, Eugène Gigout, Alexandre Guilmant, Vincent d'Indy, Victorin Joncières, Georges Marty, Gabriel Pierné, Raoul Pugno, Emile Réty, Samuel Rousseau, Taffanel, Paul Vidal et Widor.

divers soient-ils, puissent coexister. C'est cette exigence impérieuse que Bruneau souligne dans les premiers paragraphes de son texte :

Si nous avons pu, par le rapprochement des œuvres, par le voisinage des noms, reconstituer des familles entières de musiciens, montrer la paternité, la fraternité de l'inspiration, établir en quelque sorte l'arbre généalogique de chacun de nos grands compositeurs, indiquer ainsi la naissance, le développement, l'évolution des différentes écoles ; si nous avons pu, dans notre ardent amour de la justice, replacer devant l'opinion des hommes trop vite dédaignés, contribuer ainsi à la cassation des mauvais arrêts ; si nous avons pu, en un mot, éclairer la route de l'avenir par cette lumière jaillie du passé, quel superbe, touchant et haut enseignement¹ !

C'est dans un style enflammé et porté par les utopies que Bruneau s'exprime. Il souhaite estomper les oppositions dans la musique française et affirmer que tous les courants ont leur place et une filiation avec la musique du passé ; plus que tout, il désire se tourner vers l'avenir et ouvrir la route aux jeunes compositeurs qui feront la musique du XX^e siècle. On retrouve ses idéaux de Justice et d'Égalité qu'il partage avec Zola qui, lui-même, est dans l'écriture du cycle romanesque utopique des *Quatre Évangiles*.

Au-delà de ce plaidoyer pour une musique française réconciliée et tournée vers l'avenir, c'est l'identité même de cette musique qui est mise en cause. Ces auditions ont été, également, l'occasion de jouer des compositeurs étrangers les plus divers tels Mahler et Wagner pour l'Allemagne, Sibelius pour la Finlande, Grieg pour la Norvège et Tchaïkovski pour la Russie². Dans ce foisonnement des compositeurs européens, qu'est-ce qui fait l'identité de la musique française ? Voici ce qu'en dit Bruneau :

Sur le wagnérisme, le gluckisme se greffe à cette heure. [...] De tout ce que le wagnérisme nous a apporté de beau et de bon : indépendance complète des formes scéniques, union parfaite de la mélodie et du texte, fusion absolue de l'orchestre et des voix, noblesse, ampleur, éloquence ; de tout ce que le gluckisme nous a légué d'admirable et de vénérable : pureté, simplicité des lignes architecturales, vérité de l'expression, netteté de la déclamation, gravité, puissance, émotion, naîtra sûrement, la symphonie moderne fortifiant ainsi le théâtre ancien, le drame lyrique de demain³.

Ce rapport est donc prétexte à un retour sur le passé pour mieux préparer l'avenir ou, comme l'écrit encore Bruneau, rappeler ce que furent les anciens qui « représentent [...] aussi bien la tradition que l'innovation, car chacun d'eux a ajouté sa trouvaille à l'héritage de ses pères, héritage que nous, leurs fils, nous devons augmenter à notre tour⁴. »

Il achève donc ce bilan circonstancié de la musique française par une envolée lyrique dédiée à la nouvelle génération de musiciens :

¹ Alfred Bruneau, *La musique française*, Paris, Fasquelle, 1901, pp.6-7.

² A remarquer l'absence totale des grands maîtres russes tels Rimsky-Korsakov, Balakirev ou Glazounov. On note également l'absence des musiciens anglais et d'Amérique du Nord.

³ Alfred Bruneau, 1901, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

Ce m'est une joie profonde, je l'avoue, après avoir payé en ces pages le tribut de gratitude dû aux maîtres, de saluer ici la jeune génération de France que la gloire attend et de lui souhaiter bon départ, heureux labeur, noble victoire, dans toujours plus d'indépendance, de courage, de foi, de tendresse, de clarté, d'humanité et de beauté¹ !

En un mot, il leur souhaite le même destin qui a été le sien, en suivant ses propres conceptions de la position de musicien : audace et indépendance.

Afin d'achever ce volume publié chez Fasquelle, Bruneau ajoute quelques critiques musicales. Et c'est à *Louise* de Gustave Charpentier qu'il réserve la meilleure place, choix tout à fait justifié puisque ce drame lyrique est directement issu de la révolution naturaliste initiée dix ans plus tôt par Bruneau et Zola. C'est donc dans cette critique musicale que nous allons voir s'exprimer très librement les aspirations naturalistes du compositeur.

Bruneau place Charpentier dans cette veine naturaliste qui allie le réalisme de l'action et le symbolisme qui en découle. En cela, *Louise* est directement issu du *Rêve* sur lequel Bruneau revient dans ce même volume à l'occasion de la reprise de ce drame, en 1900, à l'Opéra-Comique. Charpentier apparaît donc comme l'héritier direct de Bruneau, proche de lui dans les conceptions artistiques tout comme dans l'indépendance d'esprit qui semble le caractériser :

Créateur original, n'obéissant qu'à sa fantaisie, passionné de vérité et d'idéal – l'un ne va pas sans l'autre, d'ailleurs, - il [Charpentier] s'est élancé sur les libres chemins. N'éprouvant d'émotion que de ce qu'il voit, que de ce qu'il entend, il choisit ses sujets dans la vie moderne, mais il les élargit, les élève, les rend essentiellement musicaux par le symbole².

Union du réalisme et du rêve, *Louise* correspond parfaitement à l'idée que Bruneau se fait d'une œuvre lyrique : miroir mis face au public qui peut s'y regarder agir et ressentir. Car *Louise* raconte la vie telle que chacun peut la vivre quotidiennement : conflit entre une fille et sa mère dont l'enjeu est l'amour pour le jeune Julien avec, pour cadre, Montmartre et son atmosphère populaire. C'est d'ailleurs Paris qui s'incarne en un véritable personnage, « la ville vivante, frémissante et chantante des livres splendides d'Emile Zola³ ». Et c'est justement dans cette évocation de Paris que Charpentier se révèle naturaliste avec cette veine impressionniste qui caractérise les descriptions de Paris dans les romans de Zola. On se souvient des cinq chapitres décrivant Paris dans *Une Page d'amour* à divers moments de la journée et de l'année. La lumière varie et change la

¹ Alfred Bruneau, 1901, p. 151.

² Alfred Bruneau, 1901, « Louise », p. 154.

³ *Ibid.*, pp. 156-157.

perception que les personnages ont du Paris qui se déroule à leurs pieds. Charpentier adopte le même procédé. Dans le premier acte, c'est Paris ensoleillé qui reflète les amours heureuses de Louise. Puis, après l'opposition de ses parents, c'est un Paris dans le brouillard qui ouvre le second acte. Enfin, dans le troisième acte, Louise affirme sa liberté vis-à-vis de ses parents avec les rayons du soleil couchant qui baignent la butte Montmartre, synonymes d'amour et de bonheur.

L'audace de Charpentier réside également dans le livret qu'il faut mettre en relations avec ceux de Zola. On a souvent reproché à l'écrivain d'avoir, dans *Messidor*, fait parler des paysans de l'Ariège comme des parisiens lettrés et distingués. Pour Zola, la vérité devait résider dans l'action, dans l'expression des sentiments et dans leur représentation. Charpentier à, quant à lui, une exigence davantage réaliste que naturaliste dans le livret. Ayant placé l'action de son drame dans le Paris populaire de Montmartre, il devenait indispensable de faire parler ses personnages en conséquence. Certainement se souvient-il de l'*Assommoir* et de l'emploi argotique du langage populaire. Dans une prose gouailleuse, Charpentier rend à merveille le Montmartre de cette époque et que Bruneau se plaît à reprendre dans sa critique, faisant résonner ces paroles à l'amour idyllique de Louise et Julien :

Julien attend Louise à la porte de l'atelier où elle va entrer. Comment la décider à fuir avec lui, à tenir sa promesse ? Qui donc pourrait venir à son aide ? De nouveau s'entre-croisent au loin, cette fois en une joyeuse symphonie vocale, les appels de Paris qui s'éveille : La caneu's, racc'modeus' de chais's !... Marchand d'chiffons, ferraille à vendr' !... Artichauts, des gros artichauts !... V'la de la carotte, elle est belle !... A la tendress', la verdure's... Mouron pour les p'tits oiseaux !... Tonneaux, tonneaux !... Ach'tez des balais !... Pomm's de terre !... Pois verts, pois verts !... accompagnés par la flûte des chevriers. A ce chant de vie nulle amoureuse n'a jamais résisté. Régalez-vous, mesdam's, voilà l'plaisir ! Louise se débat, hésite et, finalement, se dégage de l'étreinte de Julien¹.

On peut noter une certaine ironie dans la plume de Bruneau, qui semble incrédule à l'idée d'un amour exprimé au sein de termes si triviaux. Mais le compositeur ne se renie pas et accepte l'évolution du drame naturaliste telle que la réalise Charpentier. Car il reconnaît dans le jeune musicien cette capacité à rendre le réel de la vie, « vie immense et universelle² », la vie des êtres et des choses. Parvenir à poétiser le trivial, voilà qui séduit Bruneau ! Il va jusqu'à évoquer Virgile dans ce drame qui se situe dans un Paris campagnard. Il approuve, enfin, le réalisme des décors, « à la fois naturalistes et féériques³ », Bruneau fait, de cette œuvre, le point de départ d'une route nouvelle ouverte

¹ Alfred Bruneau, 1901, pp. 157-158.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 162.

aux jeunes musiciens qui la suivront chacun avec leur caractère propre. *Louise*, avec le succès que ce drame rencontre, vient, en quelque sorte, avaliser les choix musicaux de Bruneau depuis près de quinze années :

Finis le rang d'oignon, finis la romance chantée au souffleur ou hurlée au public, finis le geste faux, l'accessoire ridicule et le costume inexact. Il était temps de démontrer qu'un drame lyrique de vérité et d'idéal ne peut, en aucun cas, s'accorder avec le mensonge et le terre à terre de la mise en scène¹.

Voilà donc résumé en quelques phrases, les fondamentaux de la musique lyrique tels que Bruneau les conçoit. Le critique musical est le reflet fidèle du compositeur qui, avec *Messidor* et *l'Ouragan*, fait avancer le drame lyrique entre 1897 et 1901. Ce sont donc ces partitions qu'il s'agit maintenant d'étudier pour en révéler leur audace et leur interaction avec les livrets et les romans d'Emile Zola.

II] L'emploi des *leitmotive*

On a trop souvent, et trop facilement, résumé la proximité esthétique entre Zola et Bruneau par l'emploi des *leitmotive*, ou motifs conducteurs, qui caractérisent les opéras de Bruneau et qui prennent, notamment, toute leur ampleur dans *l'Ouragan*. Mais, peut-on à juste titre comparer les motifs récurrents employés par Zola dans ses romans aux *leitmotive* musicaux utilisés par Bruneau et inspirés des drames wagnériens ? Il semblerait, en effet, que les différences soient multiples et qu'il est nécessaire de revenir sur ces malentendus véhiculés par les stéréotypes cristallisés autour des romans de Zola.

1) Le *leitmotiv* chez Zola

Les formes de la répétition ont été abondamment étudiées dans l'œuvre de Zola. L'étude la plus complète et la plus signifiante est due à Auguste Dezalay qui, dans *L'Opéra des Rougon-Macquart*², réfléchit sur les formes et les significations de ces répétitions. Il s'appuie lui-même sur une précédente étude de Calvin S. Brown consacrée aux répétitions chez Zola³. Immédiatement, Auguste Dezalay nous met en garde et note que l'on ne peut « limiter l'étude d'un tel procédé à l'examen des *leitmotive* purement

¹ Alfred Bruneau, 1901, p. 163.

² Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart, Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

³ Calvin S. Brown, *Repetitions in Zola's novels*, Athens, University of Georgia Press, 1952.

verbaux, ni se contenter d'une classification ou d'un catalogue de figures comme celles que définit Calvin S. Brown. »

Sur un plan plus général, Calvin S. Brown livre quelques pistes intéressantes qui pourraient expliquer l'emploi de la répétition dans les romans de Zola. Il considère tout d'abord que c'est le résultat de « l'affrontement en Zola d'un romancier naturaliste, observateur qui se voudrait scrupuleux comme un grand reporter, uniquement préoccupé comme lui de classer et de commenter un dossier de documents humains soigneusement choisis et répertoriés, et d'autre part d'un artiste exigeant, soucieux de bien ménager ses effets, et d'approfondir les secrets de sa technique en variant la disposition des éléments mis en œuvre, et en introduisant, dans l'organisation de sa matière, des exigences d'architecte de l'espace romanesque et peut-être de musicien de la durée¹. » Ce serait donc la possibilité pour l'écrivain de sortir du carcan de la méthode naturaliste et scientifique qui impose le lien entre le logique et le chronologique où la cause fait partie du passé, l'effet de l'avenir, le présent n'étant qu'une transition entre ces deux moments.

Calvin S. Brown note, à juste titre, que la répétition, si elle a une valeur pédagogique indéniable ainsi qu'une efficacité poétique, ne permet pas de renouveler « l'intérêt romanesque d'un récit structuralement fondé plutôt sur l'aventure imprévisible du sens que sur la reprise des mêmes phrases ou des mêmes motifs². » D'où cette seconde hypothèse qui postule que la répétition d'une phrase à divers moments du drame permet de mieux montrer l'évolution d'un personnage ou d'une situation et permet au lecteur de constater la progression du drame.

Auguste Dezalay démontre, par la suite, que ces postulats, s'ils sont séduisants, sont insuffisants à expliquer le système des répétitions dans l'œuvre de Zola. Il met alors en évidence d'autres fonctions et d'autres significations de la répétition. Selon E.K. Brown³, « ce qui justifie essentiellement l'utilisation d'une phrase typique, c'est la recherche et l'établissement d'un rythme romanesque, puisque le rythme unit la répétition et la variation et qu'entre la répétition exacte et la variation sans limites s'étale tout le domaine du discours signifiant et de la forme signifiante⁴. » Et c'est bien cette distinction qui nous importe dans le sujet présent. On a très souvent considéré que les répétitions exactes de mots ou de phrases s'apparentaient exactement aux *leitmotive* de Wagner auquel Zola

¹ Auguste Dezalay, *op. cit.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 90.

³ E.K. Brown, *Rhythm in the Novel*, University of Toronto Press, 1950.

⁴ Auguste Dezalay, *op. cit.*, p. 94.

aimait à se comparer¹. Or, le motif conducteur, selon Guy Ferchault², « accompagne l'évolution du drame et participe à son déroulement, ses aspects varient à chaque point crucial de l'action dramatique, pour en préciser la signification, la nature et l'instant. » Et c'est bien ainsi qu'on retrouve les *leitmotive* chez Wagner.

Chez Zola, en dehors de la répétition qui s'incarne dans le cyclique (cycle d'un personnage, cycle d'une action ou cycle d'un motif) et qui dépasse notre sujet, la répétition prend trois formes différentes dont seule la dernière peut être assimilée au motif wagnérien :

- la répétition exacte
- la répétition avec variation sans conséquence sur l'action
- la répétition avec variation et conséquence sur l'action

La répétition exacte

Cette catégorie prend en compte l'apparition régulière d'un mot, d'une expression ou d'une phrase dans un même roman. Cette répétition vient rythmer le texte et donner une cohérence à l'action, sans pour autant avoir de conséquences sur celle-ci ni refléter un quelconque changement dans l'action romanesque. L'exemple le plus probant se retrouve notamment dans *L'Assommoir*. Pour l'aider dans sa blanchisserie, Gervaise prend à son service une jeune fille, Augustine, qui, dès sa première apparition, est qualifiée de « louchon » : « ce petit louchon d'Augustine, laide comme un derrière de pauvre homme³. » Sur les trente-neuf occurrences de ce prénom dans le roman, seize seront précédées de ce substantif péjoratif ; ce terme sera également employé seul, toujours pour caractériser Augustine, à trois reprises. C'est donc un véritable motif qui revient à intervalles réguliers au cœur du roman, lorsque Gervaise est à la tête de sa blanchisserie. Mais ce motif ne varie nullement et adopte toujours la même structure : « ce louchon d'Augustine ». Ce n'est donc pas un *leitmotiv* proprement wagnérien qui est mis en jeu ici, mais une simple répétition dont la fonction est simplement de dévaloriser un personnage qui n'évolue pas au cours de l'action.

¹ A ce sujet, Auguste Dezalay cite une lettre de Zola à M. Bonnet, du 24 août 1898, dans laquelle Zola compare les répétitions dans ses romans aux motifs conducteurs de Wagner. Cette lettre, parue dans le volume de correspondance du Cercle du Bibliophile, chez Fasquelle, n'est pas reprise dans l'édition générale de la correspondance de Zola aux Presses Universitaires de Montréal.

² Guy Ferchault, *De Monteverdi à Wagner - Les créateurs du drame musical*, Paris, Gallet et fils, 1944.

³ Zola, *L'Assommoir*, R.M. II, p. 502.

Second exemple très frappant, celui de la récurrence de l'adjectif « blême » dans *Le Ventre de Paris*. Ce qualificatif est associé au personnage d'Auguste, garçon de boucherie chez les Quenu : « Auguste était un Quenu blême¹. » Puis, cet adjectif revient régulièrement dans le roman dès que le visage d'Auguste est évoqué par sa présence physique ou par sa reproduction photographique, accrochée dans la chambre de Florent : « La face blême d'Auguste eut un sourire². », « Souvent, lorsqu'il ôtait son faux col devant la cheminée, la photographie d'Auguste et d'Augustine l'inquiétait ; ils le regardaient se déshabiller, de leur sourire blême, la main dans la main³. » Cette qualification est une constante à mesure que le destin de Florent est scellé par Lisa Quenu qui s'apprête à dénoncer les agissements politiques de Florent. Lorsque Lisa pénètre dans la chambre de Florent, la photographie est toujours présente, inamovible, et assiste à l'éviction du jeune homme par sa belle-sœur : « La grosse bêtise naïve que la fille de boutique avait laissée là, cet air blanc des rideaux et des meubles, prenait un reflet d'incendie ; tandis que la photographie d'Auguste et d'Augustine s'effarait, plus blême et plus ahurie⁴. » Enfin, quand les événements se précipitent et que la police investit la maison afin de tendre un piège à Florent, la face d'Auguste reste toujours la même : « Comme il [Florent] traversait la rue du Pont-Neuf, il crut apercevoir, au coin du pavillon aux fruits, la face blême d'Auguste qui tendait le cou⁵. » Enfin, lorsque Florent ressort, encadré par les agents, il se souvient de cette image inchangée d'Auguste qui, depuis qu'il le connaît, n'a pas changé alors que lui, au contraire, a considérablement évolué et a une nouvelle fois changé le cours de sa vie : « Il revoyait la face blême d'Auguste⁶. »

Cet adjectif est donc bien un motif conducteur dans ce roman et qui permet au lecteur d'avoir une vision unique et familière d'un personnage dont la force est de demeurer dans l'inchangé. C'est pourquoi ce motif ne varie pas au fil du roman, d'autant que, associé à la photographie, ce sont des spectres qui sont convoqués et qui annoncent déjà le destin de Florent à court terme : la mort⁷.

¹ Zola, *Le Ventre de Paris*, R.M. I, p. 660.

² *Ibid.*, p. 684.

³ *Ibid.*, p. 713.

⁴ *Ibid.*, p. 861.

⁵ Zola, *op. cit.*, p. 873.

⁶ *Ibid.*, p. 888.

⁷ Voir à ce sujet, Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, 1993, p. 14-15.

La répétition avec variation sans conséquence sur l'action

Si l'on reprend un motif répétitif étudié par Auguste Dezalay, on constate que l'on est encore loin d'une définition wagnérienne du motif conducteur. L'exemple est tiré de *Germinal*, quand les mineurs remontent précipitamment de la fosse par les échelles, après la rupture des câbles des cages. Un motif revient alors très fréquemment avec divers variations, celui de la foule hurlante. On le trouve tout d'abord exposé au chapitre II de la cinquième partie : « une foule hurlante qui la [Catherine] huait ». Puis, ce thème est repris avec variations dans le chapitre suivant : « des huées s'élevèrent dehors¹, « les huées redoublaient² ». Enfin, ce thème prend une dernière forme plus développée lorsque Catherine sort de la fosse : « Catherine, à son tour, venait de paraître, éblouie dans le clair soleil, effarée de tomber au milieu de ces sauvages³. »

Ce motif de la foule hurlante, que l'on retrouvera d'ailleurs lorsque les grévistes feront face aux soldats sur le carreau de la fosse, subit plusieurs modifications dans l'emploi du vocabulaire et des formes grammaticales, s'enrichit à mesure que l'action évolue et que la tension progresse. Pourtant, l'action ne change pas en profondeur comme le fait ce thème et c'est toujours la même foule avec les mêmes intentions qui est qualifiée par ce motif.

La répétition avec variation et conséquence sur l'action

Cette catégorie correspond à l'utilisation wagnérienne des motifs conducteurs tels que l'on pourra les retrouver chez Bruneau. L'exemple le plus frappant se trouve dans *Thérèse Raquin* avec l'apparition régulière du spectre de Camille, tué par Laurent qui souhaitait vivre pleinement son amour pour Thérèse. Une fois le meurtre accompli, le criminel est prisonnier de ses angoisses et l'image du corps de Camille à la morgue revient sans cesse. Dans le chapitre XVII, Laurent fait un horrible cauchemar : « Mais au lieu de Thérèse, au lieu de la jeune femme en jupon, la gorge nue, ce fut Camille qui lui ouvrit, Camille tel qu'il l'avait vu à la morgue, verdâtre, atrocement défiguré. Le cadavre lui tendait les bras, avec un rire ignoble, en montrant un bout de langue noirâtre dans la

¹ Emile Zola, *Germinal*, R.M. III, p. 1414.

² *Ibid.*, p. 1414.

³ *Ibid.*, p. 1415.

blancheur des dents¹. » Cette première exposition du thème du spectre ouvre la dernière partie du roman dans laquelle les deux amants vont se déchirer au souvenir du meurtre qui a permis de les réunir. Affaibli par ce cauchemar, Laurent revoit, dès qu'il ferme les yeux, « le fantôme de sa victime² ».

Ce thème est immédiatement repris dans le début du chapitre suivant et associé à Thérèse qui, dans la même nuit, a été « visitée par le spectre de Camille ». Désormais, le drame est noué et c'est le fantôme qui en sera le témoin jusqu'à la fin du roman. Les cauchemars reviennent sans cesse : « elle voyait Camille dans le noir³ ». Ces visions vont se répéter jusqu'au mariage de Laurent et Thérèse qui croient apaiser leur angoisse en officialisant leur amour : « Le matin [du mariage], Laurent et Thérèse, chacun dans sa chambre, s'éveillèrent avec la même pensée de joie profonde : tous deux se dirent que leur dernière nuit de terreur était finie. Ils ne coucheraient plus seuls, ils se défendraient mutuellement contre le noyé⁴. » Une fois le mariage prononcé, la présence de Camille se fait de plus en plus oppressante et le souvenir du crime sépare inexorablement les deux époux : « Les souvenirs étaient lâchés. Le spectre de Camille évoqué venait de s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait⁵. » Ces variations sur un même thème prennent une forme tout à fait originale et très développée lorsque, le soir du mariage, Laurent voit sa victime apparaître sur un mur de la chambre :

Tout à coup Laurent crut avoir une hallucination. Comme il se tournait, revenant de la fenêtre au lit, il vit Camille dans un coin plein d'ombre, entre la cheminée et l'armoire à glace. La face de sa victime était verdâtre et convulsionnée, telle qu'il l'avait aperçue sur une dalle de la morgue. Il demeura cloué sur le tapis, défaillant, s'appuyant contre un meuble. Au râle sourd qu'il poussa, Thérèse leva la tête.

« Là, là », disait Laurent d'une voix terrifiée.

Le bras tendu, il montrait le coin d'ombre dans lequel il apercevait le visage sinistre de Camille. Thérèse, gagnée par l'épouvante, vint se serrer contre lui.

« C'est son portrait », murmura-t-elle à voix basse, comme si la figure peinte de son ancien mari eût pu l'entendre⁶.

Après cette vision où le fantôme sort des rêves pour s'incarner dans la chambre, tout semble rappeler la présence de Camille comme le chat, François, qui devient une réincarnation du noyé. Ce *leitmotiv* joue donc un rôle crucial dans le roman puisqu'il amène Thérèse et Laurent à se déchirer, à se renvoyer la faute du crime et à renoncer à leur

¹ Emile Zola, *Thérèse Raquin*, O.C. I, p. 590.

² *Ibid.*, p. 590.

³ *Ibid.*, p. 593.

⁴ *Ibid.*, p. 602.

⁵ *Ibid.*, p. 607.

⁶ *Ibid.*, p. 610. Remarquons que la présence des spectres ou des fantômes s'incarne souvent, chez Zola, dans une reproduction iconographique d'un personnage, comme la photographie du *Ventre de Paris*. Pour Zola, la photographie est intimement liée à l'idée de la mort, de la résurrection et de l'éternité.

amour : « Thérèse montait la première et allait se mettre au fond [du lit], contre le mur. Laurent attendait qu'elle se fût bien étendue ; alors il se risquait à s'étendre lui-même sur le devant du lit, tout au bord. Il y avait entre eux une large place. Là couchait le cadavre de Camille¹. » Les retours successifs de Camille amènent Laurent à se ronger de remords et Thérèse à tomber dans une folie nerveuse. Cet amour qui a causé la mort de Camille ne peut donc se réaliser avec la présence de ce spectre qui semble se repaître des affres du couple criminel : « Ce cadavre qui assistait, muet et railleur, à leurs entretiens, ce corps horriblement défiguré qui se tenait toujours là, les accablait d'une continuelle anxiété². » Finalement, c'est un ménage à trois qui s'est mis en place avec Camille qui passe du statut de mort à celui de ressuscité : « Lorsque les meurtriers croyaient avoir achevé l'assassinat, leur victime ressuscitait pour glacer leur couche. Thérèse n'était pas veuve, Laurent se trouvait être l'époux d'une femme qui avait déjà pour mari un noyé³. »

Le *leitmotiv* du fantôme de Camille pousse Laurent et Thérèse à la folie la plus complète. Cette présence prend les formes les plus diverses, comme la morsure au cou de Laurent laissée par Camille avant de mourir. Cette plaie revient également très fréquemment comme la preuve indéniable du meurtre dont Laurent ne peut se défaire. Jusqu'au dénouement final du drame, lorsque les époux ne sont plus capables de supporter la lourdeur de leur fait et décident d'en finir, toujours sous les yeux de Camille qui, par la présence silencieuse de sa mère, Madame Raquin, devenue paralytique, reste le seul vainqueur de la lutte symbolique qu'il mène depuis le mariage :

Ils échangèrent un dernier regard, un regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille⁴.

Voilà donc rappelées les différentes variations d'un même thème, celui du fantôme de Camille, qui évolue sous différentes formes et prend de plus en plus d'importance à mesure qu'évolue le drame. Ce *leitmotiv* est le fil conducteur de la dernière partie du roman et fait de *Thérèse Raquin* un roman psychologique très violent plutôt qu'une simple histoire d'amour. Le thème conducteur, avec ses variations, est la colonne vertébrale de la narration à laquelle le lecteur peut se raccrocher et donner une cohérence à ce qu'il vient de

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 616.

² *Ibid.*, p. 615.

³ *Ibid.*, p. 617.

⁴ *Ibid.*, p. 667.

lire. Sous cette forme, le *leitmotiv* zolien est éminemment wagnérien et c'est sous cette forme que nous le retrouverons dans les partitions d'Alfred Bruneau.

2) Identification des *leitmotive* dans les partitions d'Alfred Bruneau

Messidor

Contrairement à tous les autres drames de Bruneau, *Messidor* ne commence pas par une ouverture ou un prélude. Rien ne vient exposer les thèmes principaux qui vont constituer la trame de l'œuvre. C'est donc sur le personnage de Véronique que débute la partition avec un premier thème qui est lancé, trois notes violentes données aux cuivres et constituant le thème de la Misère :



Le ton est donc immédiatement donné par ce thème brutal. A la misère est immédiatement associé le thème de l'Été :



En effet, s'il n'y a pas de prélude au début de chaque acte, les thèmes des quatre saisons serviront de repère pour chaque partie de la partition. L'Été est ici connoté par la musique comme une saison aride et associée au malheur des paysans. Le monologue de Véronique permet également d'exposer le thème du Travail qui sera un des piliers de l'œuvre :



A ce motif répond le thème de la Misère qui induit le fait que le travail de Guillaume est infructueux et n'empêche pas le malheur d'être le lot quotidien du foyer.

Puis, c'est le thème de l'Or qui est joué au cor :



C'est un thème ambigu comme la matière qu'il représente car l'or, s'il peut apporter le bonheur, est également source de discorde. D'ailleurs, ce thème, repris de manière renversée et au rythme modifié, constitue le motif de la Richesse, c'est-à-dire l'argent amassé sans souci aucun des autres et pour son simple plaisir personnel et égoïste :



Tout le nœud du drame est donc exposé dans la confrontation de ces thèmes. D'un côté, Guillaume travaillant sans pouvoir gagner sa vie ; de l'autre, la richesse amassée et l'or des rivières capté, asséchant les terres alentour. Qui est responsable de ce désastre ? Véronique accuse Gaspard, le propriétaire de l'usine qui détourne l'eau afin d'en retirer son or. L'usine est ainsi représentée par un thème sombre qui figure le monstre dévorant les hommes, l'argent gagné sans peine :

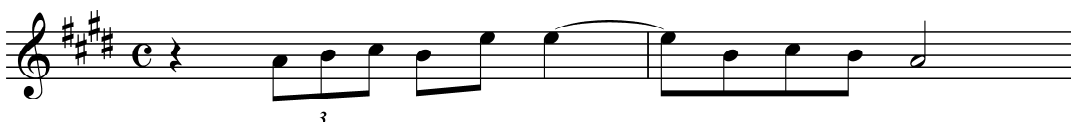


Lorsque Guillaume revient du champ, il célèbre la terre sur le motif développé du Travail. Ce passage très lyrique correspond parfaitement à l'idée que Zola se fait du travail, seul capable d'apporter le bonheur. On se souvient des exhortations faites à Paul Alexis, tenté par la paresse, pour le pousser au travail. C'est également le thème du second des Evangiles, *Travail*, où le labeur est source de bonheur pour la communauté. C'est cette utopie que Bruneau souhaite recréer en musique avec un développement toujours grandiose du thème du Travail qui sera souvent mis en opposition à d'autres attitudes humaines plus viles.



Ce n'est donc pas par le travail que Mathias souhaite s'enrichir mais par la captation directe des richesses de ce monde, sans contrepartie. Face à ce caractère foncièrement mauvais, Guillaume a beau jeu de prôner la paix au son des thèmes de l'Eau, de l'Hospitalité, du Travail et de l'Or. Le thème du Travail, toujours au centre du drame, est rapidement modifié et altéré lorsque Mathias parle de détruire l'usine de Gaspard. La Révolte et la Discorde président à ce discours nihiliste : tant qu'à être pauvres, autant que tout le monde le soit, à commencer par les riches ...

Si Guillaume est généreux, Mathias révolté, Véronique apparaît comme une femme crédule et naïve, attachée aux légendes de son pays. Cette crédulité est matérialisée par le thème du Collier, bijou dont Véronique croit aux vertus magiques :



Elle raconte alors la Légende de l'Or, cette grotte où l'Enfant Jésus fait couler l'or de ses mains. Cette légende est soulignée par le thème de l'Or associé à celui de l'Enfant Jésus :



Ces deux thèmes veulent représenter ce que Zola appelait « l'antique foi ». Mais, on revient rapidement à la réalité avec l'arrivée de Gaspard et de sa fille Hélène. Avec eux reviennent les thèmes de l'Eté et de la Misère. Cette reprise induit que c'est Gaspard qui est la cause de la misère du foyer mais également qu'ils connaissent, en cet instant, les affres de la chaleur et de la sécheresse. Hélène est déshydratée et il lui faut boire de l'eau fraîche. Au thème de la Misère s'adjoint celui de l'Hospitalité, beaucoup moins bienveillant. Véronique ne souhaite pas accueillir ces gens dans sa maison. Au contraire, Guillaume réserve un accueil chaleureux à Gaspard et Hélène. Au thème de l'Eau et du Travail vient s'ajouter un nouveau motif représentant l'Amour :

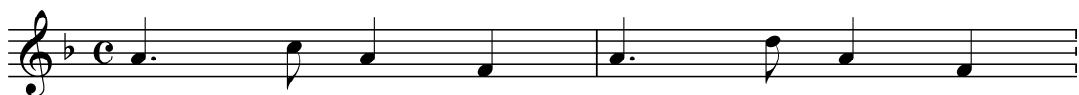


Le discours de Gaspard, quant à lui, est souligné par le thème de la Bonhomie (attribué au hautbois, au cor anglais et à la clarinette, soulignant l'insouciance du personnage), qui fait du propriétaire de l'usine non pas ce monstre conspué par Véronique et Mathias, mais un homme bon et insouciant :



Deux visions viennent donc se confronter dans ces thèmes exposés lors de cette rencontre. Guillaume, enfermé dans sa douce utopie, accueille dignement Gaspard et Hélène alors que se font entendre les thèmes du Travail et de l'Amour comme deux piliers du bonheur (*Fécondité* et *Travail* sont présents dans ces thèmes).

Puis, c'est le thème des Souvenirs d'enfance qui est exposé lorsque les deux jeunes gens se souviennent des bonheurs de leur jeune âge :

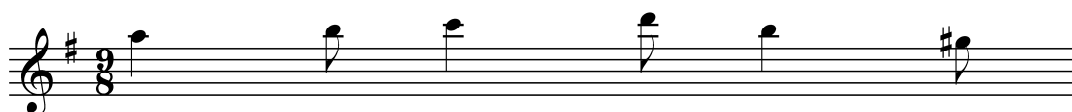


Retour nostalgique sur un passé révolu qu'ils souhaiteraient sinon retrouver du moins recréer. Mais, le premier acte ne pouvait s'achever sur une note aussi optimiste. Une fois Gaspard et Hélène repartis, Véronique raconte le crime : son mari tué par Gaspard. Le thème du Collier fait sa réapparition ainsi que celui de la Discorde, celle qu'instille Véronique dans l'esprit de son fils. Guillaume, pourtant ébranlé par cette révélation qui l'empêche d'aimer Hélène, s'oppose malgré tout à toute idée de vengeance et le thème de l'Amour prend le dessus, tandis que Véronique s'en va chercher la cathédrale et que les thèmes de l'Enfant Jésus, de l'Or et du Collier concluent le premier acte.

Le second acte débute par le motif de l'Automne beaucoup plus mélancolique que celui de l'Été :



Cette phrase musicale encadre les motifs de l'Amour et du Travail qui vont constamment s'entremêler dans les rencontres entre Guillaume et Hélène. Ensuite, c'est le thème de l'Eau puis celui des Semailles qui illustre le discours de Guillaume, son acharnement à ensemençer cette terre stérile :



L'entrée du Berger amène un thème beaucoup plus guilleret et optimiste :



Le Berger représente la Paix de la Nature, éloignée du tumulte et de la violence qui sont l'apanage des humains. Le Berger est redescendu des sommets où l'hiver s'est déjà installé, Bruneau exposant déjà le thème de l'Hiver qui sera la colonne vertébrale du troisième acte :



Du haut de ses montagnes, le Berger assiste impuissant aux combats que mènent les hommes pour survivre et aux luttes qui les déchirent. Ce constat pessimiste sur la nature humaine est illustré par les thèmes négatifs du drame, Misère et Discorde, contrebalancés par les thèmes plus positifs, Récolte et Amour, qui permettront aux hommes de se réconcilier et avec la Nature et avec leurs semblables.

Une fois le Berger parti, c'est Hélène qui arrive, première occasion pour les deux jeunes gens d'être seuls et de pouvoir donner libre cours à leur amour. Guillaume est pourtant partagé entre son attirance pour la jeune fille et le souvenir du crime commis par son père. Ce dilemme qui le ronge est mis en musique par l'opposition entre deux thèmes,

celui des Souvenirs d'enfance (nostalgique et heureux) et celui du Collier, symbole de la richesse et à l'origine du crime. Mais, l'amour est plus fort et le renversement du motif du Collier montre que Guillaume fait abstraction de ce crime pour ne plus penser qu'à Hélène. Les deux amoureux vont donc se rapprocher peu à peu sur les motifs de l'Automne et de l'Amour, puis finissent par célébrer leur amour dans un hymne à la vie qui mêle amour et travail, avec l'introduction des thèmes des Semailles, du Travail et de l'Eau. L'idée du mariage ramène pourtant les deux jeunes gens à la réalité. Car il faudra l'accord de Véronique, et l'or qui sépare les deux familles menace cette idée de mariage. Le thème de l'Amour est alors altéré, annonçant les déboires à venir.

L'arrivée de Véronique, qui assiste à la scène, est illustrée par le thème de l'Or, matière précieuse qui désunit les hommes et éloigne inéluctablement Guillaume et Hélène. Cet or est le sang qui a été versé pour sa possession et un mariage ne peut se conclure sur un tel crime. Comme pour donner raison à Véronique, Mathias arrive suivi par le flot des ouvriers et des ouvrières décidés à s'opposer au fonctionnement de l'usine. Cette réunion au cœur de la forêt est illustrée par le thème du Complot :



qui est associé à celui de la Haine :



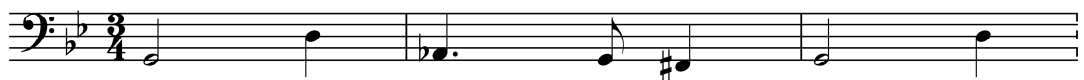
Ainsi, si les revendications des ouvriers sont justes et légitimes, les intentions de Mathias ne sont pas neutres et sont simplement mues par la haine viscérale qu'il renferme en lui, ce que Bruneau a habilement analysé pour en faire un thème distinct de celui de la Révolte. Toute cette scène, qui va s'achever par la décision de marcher vers l'usine, est tour à tour illustrée par les thèmes de la Discorde, de la Misère et de la Révolte (discours de Mathias), de la Paix de la Nature (intervention du Berger), du Travail, de l'Or et de l'Amour (discours de Mathias). Trois attitudes sont donc en jeu et se retrouvent matérialisées par la musique. A cela, vient s'ajouter la vision naïve et religieuse de Véronique qui part chercher la grotte au son du thème de l'Enfant Jésus. Resté seul,

Guillaume est partagé entre la colère contre Gaspard, son amour pour Hélène et sa croyance en un avenir meilleur. Le thème de l'Automne vient éteindre celui de la Révolte qui s'en est allée avec les ouvriers en colère menés par Gaspard. Ce dernier espoir optimiste, chevillé au corps de Guillaume, est illustré par le retour des thèmes de l'Amour et des Semailles en une apothéose grandiose de l'orchestre.

La Légende de l'or qui ouvre le troisième acte est un ballet qui va symboliser les passions humaines. Cette allégorie est uniquement mise en scène par des danseuses, donnant une importance capitale à la musique qui, seule, pourra commenter l'action. La grotte est illustrée par le thème de l'Enfant Jésus qui donne naissance à l'or. Pour ce précieux métal, les hommes vont s'entredéchirer et les passions humaines s'exacerber. En particulier le désir de richesse. Deux peuples de danseuses vont s'affronter sur scène et leur lutte est incarnée par un thème violent :



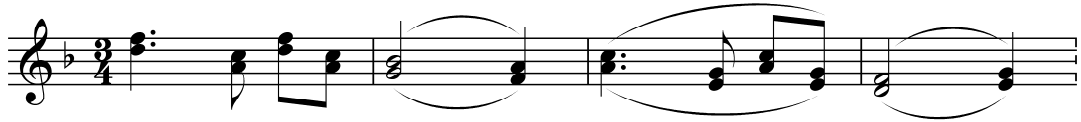
Le premier groupe est mené par la Reine qui incarne le désir du pouvoir et de la domination avec un thème qui lui est propre, violent et décidé :



Le seconde groupe est mené par l'Amante qui incarne le désir de possession et de jouissances charnelles, représentée par un thème lascif et voluptueux :



Ces deux thèmes vont d'abord se succéder lorsque la Reine et l'Amante vont tour à tour essayer de s'approprier l'or. Puis, les thèmes vont s'entremêler lorsque les deux peuples vont finir par se rejoindre et se battre, combat illustré par le thème de la Lutte et celui du Désir :



Le thème de la Lutte va alors disparaître, vaincu par celui de l'Or dont la figure allégorique impose la paix. L'arrivée de Véronique fait disparaître ce qui n'était qu'une vision et le thème de l'Hiver fait son apparition à l'ouverture du second tableau, celui de l'usine de Gaspard. Le thème de l'Hiver, joué par les trombones et les tubas, est noir et pesant. Le thème de l'Usine lui succède et accentue la menace qui pèse, celle de la destruction. A ces phrases sinistres répond le thème de la Bonhomie qui incarne le personnage de Gaspard. Ce dernier est tout heureux à la vue de sa puissante machine qui en fait l'homme le plus riche de la région. Hélène ne peut cacher son inquiétude et sa peur face aux villageois qui ont menacé de venir tout casser chez eux. Gaspard, quant à lui, est davantage inquiet pour le rocher qui surplombe l'usine et menace de la détruire. Ces inquiétudes sont ponctuées par le thème de l'Enfant Jésus et celui de la Misère qui se profile à l'horizon. Ces inquiétudes sont corroborées par l'irruption du berger qui annonce l'arrivée des villageois. Le thème de la Paix de la Nature, qui lui est associé, se fait plus menaçant qu'à l'habitude et annonce l'imminence de la catastrophe.

Guillaume est à la tête des villageois. Il revendique, au nom de tous, le droit au partage de l'eau. Mais, son discours reste modéré et est habilement souligné par le thème de l'Amour alors que le cri des villageois « Justice ! Justice ! » est souligné par une reprise sinistre des thèmes de la Misère et de l'Hiver. La confrontation entre les deux hommes est également la confrontation de deux thèmes, ceux du Travail et de la Bonhomie. La présence d'Hélène qui défend son père voit le thème de l'Amour menacé puisque la jeune fille est contrainte de s'opposer à l'homme qu'elle aime. Enfin, c'est Mathias qui radicalise la confrontation alors que se mêlent les thèmes de la Misère, de la Discorde et de l'Hiver. L'usine finit par disparaître sous l'effondrement de la roche alors que Véronique fait son apparition, accompagnée par le thème de l'Enfant Jésus. Le meurtre de son mari est vengé et le thème du Collier peut se développer librement puisque la richesse dans tout ce qu'elle représente de maléfique a été vaincue par l'antique foi. C'est en ce sens que le discours de Véronique se développe, enfermé dans des croyances légendaires. Les thèmes de l'Enfant Jésus et de l'Or s'entrecroisent et achèvent d'une façon martiale le troisième acte.

La structure globale de *Messidor* est très proche de celle de l'*Ouragan* puisque, après la tempête du troisième acte, vient le calme et l'apaisement du quatrième. En effet, le prélude du dernier acte de *Messidor* est un hymne au printemps dont le thème représentatif est d'un calme voluptueux :



Le printemps est chargé d'une symbolique très forte que la partition illustrent avec tout la reprise des thèmes majeurs : thèmes des Semailles, de l'Eau et de l'Amour. Comme l'écrit Zola, c'est sous un « soleil triomphal » que les blés resplendissent en une « fécondité heureuse¹ ». Le Bien a vaincu le Mal et les champs de blé qui s'étendent jusqu'à l'horizon en sont la marque la plus éclatante. Guillaume trône en vainqueur au milieu de ses terres et discute avec le Berger qui repart dans les alpages. Le thème de la Paix de la Nature, souvent en opposition dans les actes précédents, est ici en totale harmonie avec celui du Printemps. Le thème de l'Eau est primordial puisque c'est grâce à cet élément que le bonheur est à nouveau possible. A cela s'ajoute le travail dont le thème ne manque pas d'être associé.

Pourtant, une fois seul, Guillaume ne peut s'empêcher de penser à Hélène dont il a définitivement perdu l'amour. Sa mélancolie est traduite musicalement par le thème des Souvenirs d'enfance qui amène celui du Collier. Le thème de la Discorde, pourtant, insinue que le criminel n'est pas Gaspard mais bien Mathias. Les thèmes joyeux vont donc rapidement s'estomper jusqu'à l'entrée de Véronique qui annonce le vol du collier, au son du thème de la Misère, comme si la famille ne pouvait jamais connaître le bonheur total et l'apaisement. Véronique accuse immédiatement Gaspard mais le thème de la Bonhomie qui se fait entendre prouve à quel point cela est impossible, la musique prenant de l'avance sur le déroulement du drame. Malgré tout, le thème de l'Amour est toujours tourmenté car ce vol n'arrange décidément pas les affaires des deux jeunes gens.

Mathias fait alors une entrée violente, accompagné par le thème de la Discorde à l'orchestre et ceux de la Révolte et de la Paresse aux voix. C'est bien lui, conformément aux thèmes musicaux qui le caractérise, qui a volé le collier. Dans la violence des propos, tous les sentiments exacerbés remontent à la surface grâce au retour des thèmes de la

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 573.

Haine, de la Discorde, de la Misère et de l'Or qui est l'unique raison de tant de misère. A cela s'oppose le thème du Travail, bien seul mais qui restera victorieux. C'est d'ailleurs ce thème qui retentit lorsque Mathias finit par se jeter dans le vide après avoir avoué son crime passé. Alors, aussi vite qu'était arrivée cette nouvelle tempête, le calme revient aussitôt, accompagné par le thème du Printemps et celui de la Paix de la Nature. Le thème de l'amour revient toujours altéré tandis que le Berger prononce ces dernières paroles sur un ton monocorde qui lui donne une résonance immense : « Paix, joie et fraternité ! ».

L'arrivée de Gaspard et Hélène, redevenus pauvres, est accompagnée des thèmes de la Bonhomie et des Souvenirs d'enfance, tous deux teintés de mélancolie. Le thème de l'Hospitalité supplie alors Véronique de leur faire bon accueil, soutenu en cela par le thème du Printemps qui signifie la victoire de l'amour ... Guillaume et Hélène peuvent donc enfin s'aimer librement, sans aucune entrave, à l'image des héros des *Evangelies* de Zola : amour et travail, suggérés par les thèmes qui leur sont propres. Ces évangiles païens sont d'ailleurs accompagnés et célébrés par l'arrivée d'une procession qui vient bénir les blés devenus le symbole de la fécondité et du travail réunis. Le printemps éclate dans les thèmes du Collier, de l'Amour et du Travail et c'est le thème de l'Eau qui achève le drame accompagné par le sonore retentissement des cloches qui sonnent l'avènement d'un monde nouveau.

Les *leitmotive* imaginés par Bruneau sont donc souvent très explicites et donnent aux sentiments la possibilité de se manifester dans toute leur complexité. Le compositeur n'échappe pas à un certain manichéisme inhérent à l'utilisation des motifs conducteurs mais permet d'exprimer le cœur du livret de Zola, dont le symbolisme et l'utopie sont en accord complet avec les *Quatre Evangelies* qu'il n'a pas encore écrits. Alfred Bruneau est donc parvenu à ce qu'il désirait et qu'il expliquait en ces termes :

Ce que j'ai voulu faire ?

Unir aussi intimement que possible la musique au poème [...]. Par le moyen des sons, sans que cela porte préjudice à la bonne harmonie de l'œuvre, à son équilibre, dessiner de manière très différente les six personnages de ce poème, chantant, les uns et les autres, selon la logique de leurs caractères, selon la vérité du drame¹.

A cette volonté de vouloir commenter le livret et de lui coller intimement, Bruneau s'est cru le besoin de montrer son ouvrage dans toute sa modernité et de lui conférer un caractère français :

¹ Alfred Bruneau, « *Messidor*, La Musique », *Le Figaro*, 17 février 1897, O. C. XV, p. 587.

Aujourd'hui comme hier – le sujet de mes ouvrages l'atteste –, j'ai eu l'ambition d'être à la fois de mon temps et de mon pays. Après que m'a été donnée la joie d'artiste de mettre en musique un poème qui me plaisait, je serais pleinement heureux d'avoir fait une œuvre de moderne et de Français¹.

Bruneau semble prendre les devants de la critique qui ne manquera pas de rapprocher *Messidor* des drames wagnériens. Nous avons vu comment le livret était intimement lié aux intrigues wagnériennes et la musique, par ses *leitmotive*, n'échappe pas à cette prestigieuse parenté. Steven Huebner, dans un article récent², ne manque pas de faire certains rapprochements. Il remarque par exemple que le thème principal de Mathias, exposé pour sa première apparition par les cors, est très proche de la malédiction d'Albérich dans l'*Or du Rhin*. Il est également fait référence à *Tristan et Iseult*, notamment dans le ballet où le motif de l'Or est associé à un thème imaginé par Wagner. Certainement, Bruneau est-il conscient de ces réminiscences de l'œuvre wagnérienne dont on ne cesse de lui parler dans la presse et dans les critiques musicales, d'où cette volonté d'affirmer son identité française, au-delà de toute tendance nationalise de sa part.

L'Ouragan

« J'ignore ce que vaudra ma partition lorsqu'elle sera terminée, mais je sais bien que j'y ai mis tout mon cœur, tout le frémissement que m'a causé l'effroyable drame d'humanité auquel j'ai assisté pendant que je la composais, toute l'indignation que j'en ai ressentie, toute ma fierté d'être votre ami, toute ma tendresse, toute mon admiration pour vous³ ... »

C'est ainsi que Bruneau parle de l'*Ouragan* dans une lettre adressée à Zola le 24 août 1898. Beaucoup de choses ont changé depuis la création de *Messidor* au début de l'année 1897. Zola s'est engagé de façon magistrale dans la défense du capitaine Dreyfus et la publication de *J'Accuse* a eu pour conséquence de relancer l'affaire suite au procès intenté à Zola au cours du mois de février 1897. A l'issue de ce procès, Zola est condamné à un an de prison ainsi qu'à une forte amende. Le jugement est cassé par la Cour de Cassation qui renvoie le nouveau procès au mois de juillet. Cette seconde confrontation avec la justice oblige Zola à choisir l'exil et à partir en secret pour Londres. C'est donc à

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, p. 589.

² Steven Huebner, *Zola the sower*, in *Music and Letters*, Vol. 83, n°1, février 2002, Oxford University Press.

³ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 24 août 1891.

Londres que Bruneau envoie cette première lettre qui lui est permise d'écrire depuis le départ forcé de son ami.

La partition de l'*Ouragan* doit donc beaucoup à l'engagement dreyfusard de Zola qui ne manque pas d'être suivi par Bruneau lui-même. S'il ne peut assister au début du procès Zola, retenu par la création de *Messidor* au théâtre de la monnaie, il refuse de partir à Milan pour la représentation de l'*Attaque du moulin* et revient à Paris pour être aux côtés de son ami. Avec Fernand Desmoulin et Eugène Fasquelle, il fait partie de la garde rapprochée chargée de protéger Zola, en relation avec les agents de la Sûreté. L'*Ouragan* est donc nourri de ce déchaînement de haine qui se met en place contre Zola et ses amis, contre les juifs qui sont pourchassés dans les rues de Paris et des grandes villes de province : « Je ne composais qu'à de rares intervalles durant ces jours sombres. L'*Ouragan* était moins dans ma partition inachevée, ouverte devant moi, qu'au dehors, dans le choc brutal des véhémences déchaînées dont j'écoutais l'appel incessant¹. » Il faut donc lire la musique de Bruneau à la lumière de l'affaire Dreyfus et de l'angoisse qui étreint Bruneau pendant ces longs mois. D'ailleurs, la partition sera achevée quelques semaines avant le retour de Zola en France, lorsque la révision du procès Dreyfus sera pratiquement assurée (le troisième acte avait été achevé dans le courant du mois d'octobre 1898, le quatrième en avril 1899 ; l'orchestration a été initiée dès le mois de mai).

La première caractéristique formelle de la partition de l'*Ouragan* réside dans les préludes qui ouvrent chacun des quatre actes, préludes très développés qui assument leur rôle de résumé de l'action qui va se dérouler. Ces préludes seront très souvent repris par la suite dans nombre de concerts symphoniques et joués de manière séparée. Le premier prélude, qui illustre la paix qui règne dans l'île de Goël, expose un premier thème, central dans l'œuvre, celui de la Mer² :

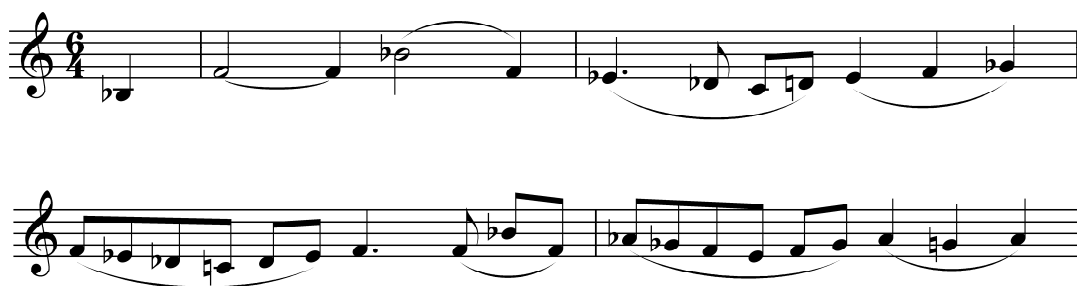
Ce thème, joué par les cordes, soutenu à divers moments par les flûtes, clarinettes et hautbois, va parcourir l'œuvre du début à la fin. Sa ligne mélodique ascendante et descendante figure les remous de l'Océan, à l'image de la gravure de couverture de la partition pour piano et chant éditée chez Choudens, représentant une immense vague qui vient cacher un soleil déjà terni par les nuages qui s'amoncellent dans le ciel. Cette vague, indéniablement inspirée par la *Vague* d'Hokusai, montre à quel point la Mer est au centre

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, p. 129.

² Etienne Destranges, *Etude analytique et thématique de l'Ouragan*, Paris, Fischbacher, 1902.

de l'œuvre et devient un véritable personnage au fur et à mesure de ses reprises et de ses variations¹. Car le thème de la Mer va sans cesse varier pour illustrer le drame humain qui va se jouer sur l'île. Destranges relève pas moins de quarante-deux variations différentes du même motif, tantôt calmes, tantôt déchaînés, suivant en cela les variations de la mer telles que les connaît Bruneau lorsqu'il passe ses vacances à Pornichet². Cette évocation de la mer a indéniablement marqué les esprits des musiciens de l'époque. Destranges remarque que ce thème « créé autour du drame, par sa puissance évocatrice, une véritable atmosphère marine exhalant la saine et puissante odeur des grands souffles du large, tout embaumés d'iode et de sel³. » Debussy, en 1903, écrira son admiration pour ce thème, pilier du drame : « La musique atteint à la tragédie antique par toute l'horreur exprimée du sentiment des personnages, et de cet autre personnage qui plane et hurle déchaîné ... la Mer⁴ ! » La multiplicité de ce thème montre à quel point Bruneau avait intégré l'utilisation des *leitmotive* qui, repris par l'orchestre, vont évoluer au gré de l'action et créer une narration secondaire au cœur même de l'orchestre.

Le thème de la Mer, évoqué dès l'ouverture du prélude, amène un second motif, celui du Refuge :



Comme son nom l'indique, il représente tous les sentiments de paix et de réconfort que les personnages trouveront dans la baie de Grâce, protégée de la tempête. Aux tourments qu'éprouveront les habitants de l'île, il était important d'imaginer, en contrepoint, un lieu de calme et de repos qui, en revenant après des scènes très violentes, va créer des effets d'opposition contrastés très soudains. C'est en ce sens que l'on peut constater que Zola et Bruneau ont parfaitement intégré les règles de la représentation

¹ Une vague identique servira de couverture pour un ouvrage de René Puaux, gendre d'Alfred Bruneau : *La Grande vague*.

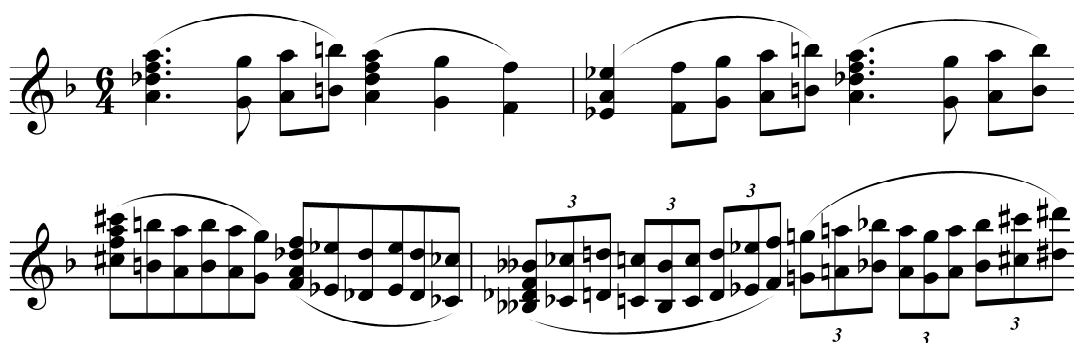
² Voir ces variations répertoriées en annexe.

³ Etienne Destranges, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Claude Debussy, *Gil Blas*, 23 mars 1903. Debussy, lorsqu'il écrit ces mots, est en train de composer trois esquisses symphoniques, *La Mer*, qui seront achevées et jouées en 1905. Cette partition sera d'une extrême complexité thématique qui doit beaucoup à la partition de Bruneau.

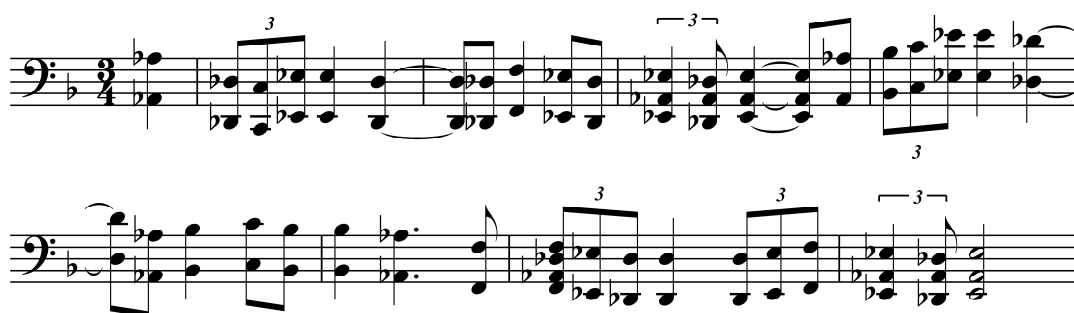
dramatique dont la principale est d'alterner les moments de crises et les moments de repos et de réflexion.

La seconde caractéristique frappante dans l'*Ouragan* est la personnification des éléments naturels. Nous avons vu que la mer était un personnage central du drame. A cet élément aquatique vient s'opposer l'élément terrien, représenté par l'île de Goël. Ces deux mondes vont entrer en constante opposition, la mer venant envahir, un temps, la terre, les terriens s'opposant aux marins dont le meilleur représentant est Richard. Entre les deux tient le personnage de Jeanine qui est tentée de reprendre la mer avec Richard et de fuir les horreurs qu'elle subit sur la terre. C'est pourquoi le thème que Destranges nomme l'Ame de l'île associe la jeune fille à l'évocation de ce morceau de terre perdu en pleine mer :



Jeanine et l'île sont indissociables, scellant le destin de la jeune fille pour toujours et qui l'empêchera de partir avec Richard à la fin du drame.

Un thème très puissant se fait entendre ensuite. C'est celui du Navire qui apparaît très stable par rapport au thème de la Mer beaucoup plus tourmenté :

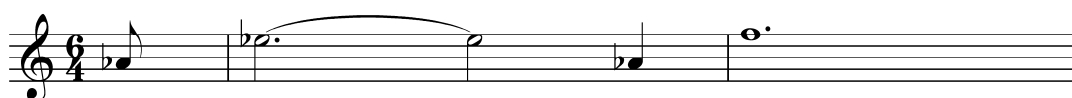


Les éléments les plus importants du drame sont donc exposés dès le prélude du premier acte : la mer, la terre et le navire qui va sans cesse naviguer entre ces deux lieux et signifier l'errance des sentiments humains. Le premier acte peut alors commencer et montrer les personnages qui vont évoluer dans ce monde interlope. Ce sont les pêcheurs

qui sont représentés par un thème expressif, un peu mélancolique, et chanté par les chœurs :



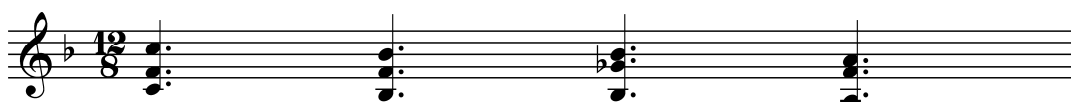
Ce motif conducteur montre des personnages résignés à leur sort, comme on les trouve déjà dans *La Joie de vivre*, à la fois tributaires de la mer qui leur apporte de quoi vivre, mais également victimes de cet océan qui n'hésite pas à prendre régulièrement son tribut parmi eux. Le drame mêlant intimement terre et mer, c'est l'île de Goël que chante Jeanine en écho aux plaintes des pêcheurs. Le thème représentant Goël est constitué de quatre notes ; cette austérité de la phrase mélodique, beaucoup moins développée que celle de la Mer, figure la dureté de l'île pour ses habitants et ce n'est que par une plainte que l'on peut la chanter ... :



Le personnage de Gervais est représenté par un thème grave et mélancolique, qui dit toute la sagesse du vieil homme, son amour pour les hommes, à commencer par ses petits-enfants qui sont sa seule famille et pour lesquels il est très inquiet :



Ce thème est teinté d'un certain pessimisme qui fait de Gervais un visionnaire déjà préparé au drame qui va se produire sur son île, s'opposant en cela à l'optimisme de Jeanine. Cette inquiétude que l'on trouve dans ce thème est d'ailleurs soulignée par l'apparition d'un motif représentant la Menace, constitué de quatre accords descendants :



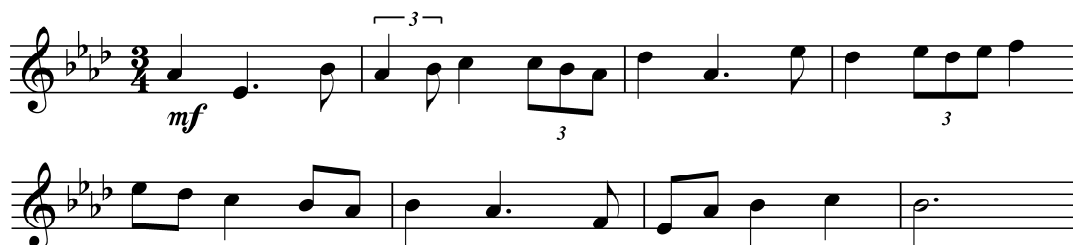
Ce sont donc bien deux caractères qui s'opposent au début du premier acte. Gervais connaît les dangers de la mer et pressent l'ouragan qui ne va pas tarder à se déchaîner, tandis que Jeanine chante avec lyrisme l'île de Goël, se souvenant, en un touchant retour nostalgique, des moments de bonheur qu'elle y avait vécus. Ici, l'entrelacement des *leitmotive* est frappant tant il évoque le contexte de l'affaire Dreyfus, avec la menace qui étreint la France et la nostalgie avec laquelle Zola évoque son pays depuis son exil anglais. Cette nostalgie est le maître-mot de la vie de Zola en cette fin de siècle, partagée avec Bruneau qui en retranscrit toute la douleur dans sa musique.

Après ce retour sur son passé, Jeanine replonge dans sa vie quotidienne et exprime son Désir, thème déjà très présent dans le *Rêve* et que l'on retrouve sous une forme pas très éloignée dans l'*Ouragan* :



Jeanine exprime ses sentiments, ses envies de quitter cette vie dans laquelle elle ne s'épanouit pas, afin de trouver l'être aimé. Ce désir s'exprime dans la vue du navire qui se dirige vers l'île et dans lequel Jeanine pressent la présence de l'être aimé. Tournée vers le passé, la jeune fille se dirige maintenant vers l'avenir et appelle de tous ses vœux le retour de celui qu'elle aime, Richard qui, quant à lui, semble être mû par le Désir de Jeanine, comme il l'exprimera dans le second acte : « C'est ta force souveraine qui soufflait dans la voile, et l'ouragan qui me ramène n'est que la violence de ton désir¹ ! »

Face à ce sentiment violent éprouvé par Jeanine s'oppose le thème de l'Arbre, l'arbre tutélaire qui protège les amants des tourments qui se font autour d'eux :



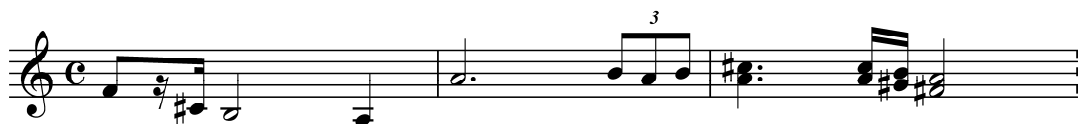
¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 653.

C'est l'un des rares thèmes à amener un peu de calme et de douceur au milieu de l'action violente et des sentiments exacerbés des personnages. On retrouvera ce thème au second acte, lorsque Jeanine viendra se réfugier sous cet arbre, fuyant la violence de son mari, Landry. D'ailleurs, c'est lui qui fait son entrée et vient interrompre la rêverie de Jeanine. Il est représenté par un thème incarnant la Violence qui vient modifier et perturber le thème de l'Ame de l'île que l'on entend ensuite :



Avec cette apparition brutale de Landry, ce sont tous les éléments (musicaux, décors, personnages) qui se modifient et qui tendent vers le drame. L'ouragan se fait de plus en plus menaçant et, une fois Landry sorti, les thèmes de la Menace et de la Mer s'unissent, montrant que, désormais, le drame est noué et que l'île va subir des transformations irréparables dont le renversement du thème de l'Ame de l'île est la parfaite incarnation.

En réponse à ces thèmes tourmentés vient s'opposer le motif de l'Orgueil qui représente le personnage de Marianne :



La sœur de Jeanine est toute puissante sur l'île et son emprise sur sa sœur est forte. Deux figures féminines vont alors s'opposer, faisant s'affronter le thème de l'Ame de l'île à celui de l'Orgueil, sur fond du thème de la Mer qui subit d'importantes modifications au fur et à mesure que l'affrontement entre les deux sœurs se fait plus violent. La mer est ainsi le parfait reflet des sentiments des personnages et son thème va fidèlement se modifier en fonction du drame amoureux qui oppose les deux sœurs. Cette opposition des caractères est habilement mise en musique par Bruneau qui fait chanter l'amour des deux femmes pour Richard de deux manières différentes et opposées. Marianne chante son amour pour Richard (« O Richard, si tu m'avais aimée ! ») sur le thème de l'Orgueil alors que Jeanine chante ce même amour (« Depuis que je pleure, ô Richard) sur le thème de l'Ame de l'île.

N'oublions pas que le thème des Pêcheurs revient également en fond, révélant que la violence des sentiments n'est pas l'apanage des maîtres de l'île et que la souffrance est partagée par tous. On pourrait même imaginer que Bruneau, par ce procédé, souhaite montrer que les problèmes amoureux de Jeanine et Marianne sont peu de choses en comparaison de la mort qui guette les pêcheurs encore en mer et de la douleur de leurs familles.

L'arrivée de Richard sur l'île se déroule de manière très majestueuse et solennelle, avec la reprise du motif du Navire sur lequel repose le thème de la Mer. Le marin chante les beautés de cette île à la jeune Lulu qui l'accompagne et la nostalgie qui pointe dans ses paroles est soulignée par le thème de l'Ame de l'île. Lulu, plus habituée aux îles exotiques à la nature luxuriante, ne peut cacher sa crainte de débarquer sur une île autant malmenée par les éléments et son chant, en mode mineur, la montre pleine de mélancolie et d'inquiétude. Lorsque Gervais reconnaît dans cet inconnu la figure de son ancien maître, il est tout à sa joie de le retrouver mais les accords du thème de la Menace annoncent déjà le conflit qui va naître de ce retour et les retrouvailles sont immanquablement gâchées par la certitude des drames à venir.

C'est, bien évidemment, le motif de l'Ame de la mer qui préside aux retrouvailles entre Jeanine et Richard. C'est tout leur amour d'antan qui resurgit dans ce thème, rapidement interrompu par le thème de la Menace qui accompagne l'arrivée de Landry. Richard constate alors avec quelle violence son frère traite la jeune fille et il s'interpose pour mettre fin à la scène de violence à laquelle il assiste, se faisant alors connaître de son frère. Toute cette scène est accompagnée par un élargissement du thème de la Mer qui se fait de plus en plus violent et qui éclate lorsque s'achève le premier acte. Les dernières mesures mêlent tous les sentiments qui mènent les quatre personnages principaux ainsi que les pêcheurs toujours inquiets pour ceux qui sont restés en mer.

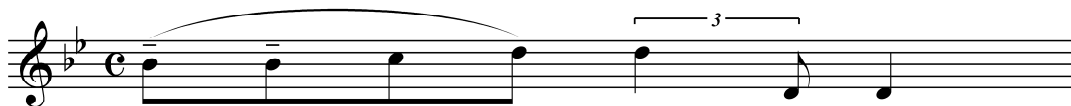
Le second acte s'ouvre sur un prélude apaisé qui contraste avec la fin de l'acte précédent. Nous sommes dans la baie de Grâce qui échappe aux tourments de l'ouragan et donc à la violence des hommes. Le motif du Refuge se fait entendre ainsi que celui de Goël et de l'Ame de l'île. Le décor de cet acte est dominé par l'arbre immense sous lequel Jeanine est venue se protéger. Le thème de l'Arbre est donc repris mais précédé par celui des Rameaux qui figure l'entrelacement des branches de l'arbre protecteur :



Sous cet arbre, Lulu surveille le sommeil de la jeune fille et chante l'île d'où elle vient, mélodie délicate basée sur le thème du Navire qui trahit son envie de retourner de là où elle vient et d'échapper à la violence à laquelle elle vient d'assister : violence de la nature et des hommes.

Lorsque Jeanine se réveille, elle se remémore immédiatement la scène qui s'est déroulée quelques heures plus tôt et le thème de la Violence reparaît pour mieux souligner ses craintes. Mais la paix du lieu dans lequel elle se trouve lui permet d'oublier, un temps, sa détresse et ce sont les thèmes apaisés du Refuge et de l'Ame de l'île qui prennent le dessus ainsi que celui de l'Arbre qui rappelle sa fonction de protection des âmes en peine. Mais Marianne arrive bientôt et lui demande de retourner auprès de Landry. Deux tempéraments se font face et donc deux thèmes vont s'opposer, l'Orgueil et l'Arbre qui semble se substituer à Jeanine afin de lui donner la force de s'opposer à sa sœur et de rester sur la protection de ses branches. Le motif du Refuge est modifié de manière ironique, signifiant que le refuge de Jeanine est précaire et éphémère et qu'elle devra, malgré tout, affronter ses peurs et retourner dans le monde des humains.

Une fois Marianne repartie, toutes les pensées de Jeanine vont vers Richard et c'est le motif du Désir qui prédomine. Richard arrive avec Lulu qui n'a pas manqué de lui dire qu'elle souhaite repartir, faisant résonner le thème du Navire. Mais les deux jeunes gens sont enfin seuls et c'est tout leur passé heureux qui reparaît, souligné par le motif de l'Ame de l'île. Le thème de la Violence est également présent et empêche Richard et Jeanine de profiter pleinement de ce moment d'intimité. La nostalgie qui caractérise le motif de l'Ame de l'île est amplifiée par l'exposition d'un nouveau thème, celui de la Jeunesse, également mélancolique et qui accompagne les souvenirs de jeunesse des jeunes gens, souvenirs heureux mais emprunts de regrets :



L'amour de Richard pour Jeanine peut alors s'exprimer pleinement dans un chant où toute sa passion peut s'entendre avec le thème de l'Ame de l'île qui permet à Richard d'envisager son retour définitif à Goël, thème combattu par celui du Navire qui annonce que Richard pourra reprendre la mer malgré tout. Une tempête s'organise dans le crâne du jeune homme, que met en scène le thème de la Mer qui reprend de manière violente. La scène d'amour se termine par un duo sous l'arbre dans lequel Richard et Jeanine célèbrent leur amour ainsi que l'arbre qui les protège, unissant en un même mouvement tous les thèmes heureux de la partition.

Cette scène heureuse est brusquement interrompue par l'arrivée de Marianne et Landry, dont les thèmes violents mettent fin aux thèmes du bonheur. Le thème du Refuge vacille sur ses bases et vient achever le second acte avec les thèmes de l'Arbre et de la Mer, le combat éternel entre la mer et la terre, le voyage et la sédentarisation.

Le prélude du troisième acte est le plus violent de tous et l'ouragan souffle dans toute sa brutalité. Ce prélude est construit sur le seul motif de la mer qui subit un grand nombre de modifications et qui passe à tous les instruments de l'orchestre. Le motif de la Mer est donc largement bouleversé comme le sont les éléments et les sentiments humains. On peut entendre également une reprise de la mélodie chantée par Marianne dans l'acte précédent et dans laquelle elle disait son amour pour Richard. La violence de l'ouragan est donc intimement liée à l'amour exclusif de Marianne pour Richard qui ne laissera pas Jeanine, sa propre sœur, aimer le même homme. Après ce prélude, on peut entendre le motif de l'Orgueil suivi de celui des Pêcheurs. Ces deux thèmes trahissent tous deux une détresse qui semble sans commune mesure : l'amour pour un homme contre la disparition des pêcheurs dans la tempête. Un chœur de femmes pleure les hommes disparus tandis que le motif de Gervais vient se mêler, le vieil homme étant désespéré de la disparition de ses petits-enfants restés en mer. Bien que le motif de l'Orgueil domine l'ensemble de l'acte, les plaintes de Gervais parviennent à se faire entendre et font un écho dérisoire à la farouche détermination de Marianne, prête à tout pour garder son pouvoir sur Richard. Lorsque Gervais se retire, elle peut tout à loisir chanter son mépris pour les pêcheurs et souhaite qu'ils soient tous engloutis dans la tempête ainsi que l'île et le monde entier. Ces velléités nihilistes sont magnifiquement mises en musique par le thème de l'Orgueil et de

la Mer qui semblent s'unir pour réaliser la volonté de Marianne. Le thème de la Violence vient confirmer la détermination de la jeune femme de ne pas se laisser déposséder et d'entraîner tout le monde dans sa perte plutôt que de perdre la face.

Landry fait alors son entrée dans la pièce et chante sa jalousie qui fait de lui un homme déterminé et, à l'image de Marianne, prêt à toutes les extrémités pour sauver son honneur. Le thème de l'Ame de l'île est largement présent mais rapidement envahi par celui de la Violence. Le thème de l'Arbre essaie également de trouver sa place mais ne peut lutter face à celui de la Violence qui, peu à peu, envahit tout. Apparaît alors un nouveau motif qui vient préciser les intentions de Landry, c'est celui du Meurtre :



Sur les conseils de Marianne, Landry se cache et Richard fait son entrée. La jeune femme se fait alors très humble et avoue son amour pour lui. Ce n'est plus la femme forte et déterminée qui parle mais bien l'amoureuse consumée par sa passion. Cette supplique découle directement du thème de l'Orgueil, signifiant que ce trait fort de caractère était annihilé par cette déclaration d'amour.

L'apparition de Jeanine vient rompre cette scène poignante et l'Ame de l'île reparaît dans la présence de la jeune fille décidée à prendre la mer avec Richard. Le thème de l'Orgueil est ré-exposé en un ultime sursaut de Marianne et Landry surgit de sa cachette accompagné par le thème du Meurtre. L'affrontement entre les deux frères est soutenu par le thème de la Violence ainsi que par celui de la Mer. Ces deux motifs éclatent lorsque Marianne poignarde Landry afin de défendre Richard, suivi du thème de l'Orgueil où l'on retrouve toute la force de caractère de la jeune femme. A cette violence que l'on ressentait depuis le début du drame et qui vient d'éclater, s'ajoute l'entrée de Gervais qui vient annoncer la mort de nombreux pêcheurs en mer. Le thème de la Mer revient alors de manière toujours plus violente et tourmentée lorsque Marianne associe la mort de Landry à l'ouragan : « Ce n'est pas moi qui l'ai tué, c'est l'ouragan¹. »

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 663.

Le prélude du quatrième acte, par sa douceur et son calme, tranche résolument avec la fin de l'acte précédent. Le port de Goël a retrouvé sa sérénité et l'ouragan s'est éloigné. Le motif de la Mer est revenu à sa forme primitive comme si rien ne s'était passé. Ce retour au calme est exprimé par le thème de l'Apaisement :



Vient s'ajouter le thème du Navire qui annonce un départ. Les pêcheurs reprennent la mer comme s'ils avaient oublié leurs morts dans la tempête. Tout recommence inlassablement mais, pour les principaux protagonistes, il semble que tout ait changé. Marianne sait qu'elle ne pourra pas garder Richard pour elle et elle pleure son amour perdu dans un thème, celui des Larmes, qui se dispute maintenant à celui de l'Orgueil :



Marianne a enfin retrouvé un sentiment de compassion qui fait d'elle un personnage plus humain qu'elle ne l'a jamais été. Le motif du Navire et celui de la Mer accompagnent Richard et Jeanine qui s'apprêtent à prendre la mer. Mais le thème de l'Ame de l'île vient s'opposer à ce départ. Il représente toute la nostalgie de Jeanine vis-à-vis de ce morceau de terre qu'elle aime et dont elle ne peut se séparer. Le thème de l'Arbre ainsi que celui du Refuge rappellent à Jeanine que sa vie ne peut se faire ailleurs que sur l'île de Goël. Marianne tente une ultime manœuvre pour retenir Jeanine mais ses forces l'abandonnent et ce sont les larmes qui jaillissent et elle finit par donner sa bénédiction au départ des deux jeunes gens, renonçant à son amour pour Richard et à son affection pour sa sœur. Le thème de l'Apaisement prélude à ces paroles qui scellent définitivement la réconciliation entre les deux sœurs.

Richard regrette d'avoir accosté sur l'île de Goël et d'avoir ainsi semé la mort. Sa nostalgie de l'île dans laquelle il est né, rappelée par le thème de l'Ame de l'île, a amené la mort et le meurtre qui résonnent dans les thèmes de la Violence et du Meurtre. Mais, l'arrivée de Lulu va résoudre ce cortège de regrets. L'enfant presse son maître de prendre le départ alors que le thème du Navire les attire vers cet océan et vers les îles lointaines.

Richard se résout alors à partir et fait ses adieux à Marianne et Jeanine alors que le thème de l'Apaisement fait sa réapparition ainsi que les thèmes de l'Ame de l'île et de Goël. Ce sont les thèmes de la Mer et du Navire qui prennent le pas et qui président au départ de Richard qui a su se détacher de son amour pour l'île afin de prendre la seule décision valable pour tous.

Les motifs conducteurs qui forment la trame de la partition permettent donc une lecture très précise du drame qui se joue. Les phrases musicales parviennent à jouer leur rôle d'expression des sentiments, des pensées, des caractères des personnages qui ne peuvent s'exprimer par les mots. Ces phrases permettent également de donner un aspect humain aux éléments naturels tels que l'île de Goël, la mer ou l'arbre protecteur sans pour autant entrer dans le fantastique en les faisant parler. Il n'est pas question ici de prosopopée et l'utilisation des *leitmotive* permet un traitement plus subtil de ces éléments primordiaux de l'action de l'*Ouragan*. Cette utilisation des motifs conducteurs, si riches dans cette partition, s'accompagne d'une orchestration audacieuse qui joue avec toutes les sonorités et toutes les couleurs à la disposition du musicien, comme le relève Etienne Destranges :

L'instrumentation, traitée avec toute la richesse de coloris de la palette orchestrale moderne, contient nombre d'effets intéressants. Elle passe, tour à tour, de l'extrême puissance à une douceur exquise. La musique française possède peu d'exemples d'une page offrant la fougue, la grandeur farouche, l'éclatante sonorité du prélude du troisième acte et de morceaux aussi légèrement orchestrés que les chants de Lulu. Mais, toujours, le grondement continu de la *Mer* enveloppe le tissu symphonique et instrumental. Il persiste à travers l'ouvrage, obsesseur [sic] et tyrannique comme le murmure éternel de l'Océan, qui tantôt déferle, mollement, sur les grèves de sable, tantôt se brise, furieux, contre les hautes falaises¹.

Le risque d'une telle utilisation des *leitmotive* aurait été d'écrire une partition trop répétitive, enfermée dans le simple retour des divers thèmes. Bruneau évite cet écueil en déclinant à l'infini ses thèmes, dont celui de la Mer est le plus traité car le plus présent, et en jouant fréquemment sur les contrastes qui font alterner des pages violentes à des moments de calme. L'*Ouragan* est donc la partition la plus aboutie de Bruneau dans l'utilisation et la compréhension du système leitmotivique qui permet de donner toute son ampleur et sa force au livret d'Emile Zola.

¹ Etienne Destranges, *op. cit.*, p. 62.

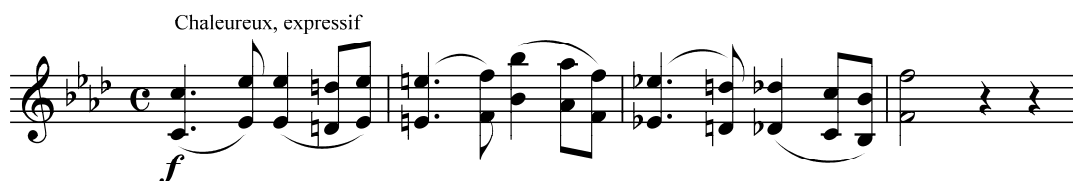
*L'Enfant roi*¹

Cette nouvelle partition d'Alfred Bruneau est particulière à plus d'un titre. Commencée en 1899, elle a été achevée le 26 août 1902. Elle correspond donc aux dernières années de la vie de Zola, qui n'assistera pas à sa création. Le sujet de la pièce demandait également une musique moins lyrique et grandiose que *Messidor* et *L'Ouragan*, les idées exposées étant moins abstraites et élevées que dans ces drames. Ici, il n'est véritablement question que du quotidien de personnes telles qu'on en trouve à Paris, d'un monde que les spectateurs de l'Opéra-Comique côtoient tous les jours.

L'ouvrage débute par un prélude assez court qui va exposer les motifs principaux du drame. Le premier représente justement Paris, cette ville telle que Zola l'a souvent décrite dans ses romans, à la fois séduisante et repoussante, amoureuse et cruelle :



Ce motif ample et majestueux donne une grandeur attendue à Paris, mais le retour du motif en valeurs diminuées veut également décrire l'agitation et le tumulte qui règnent dans ses rues. Nous ne sommes pas dans le calme de Passy mais dans un quartier « populeux et riche de Paris² », du côté de l'église de la Madeleine. L'agitation de Paris est également figurée par la reprise du thème à de nombreux instruments de l'orchestre : violoncelles, harpes, violons, bassons, flûtes, hautbois et clarinettes. Le second thème primordial dans le drame figure l'Amour conjugal :



¹ Etienne Destranges, *Etude analytique et thématique de l'Enfant roi*, Paris, Fischbacher, 1906.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 679.

C'est une mélodie tendre et chaleureuse qui décrit l'amour entre François et Madeleine, le couple de boulangers. A ce motif est associé celui de l'Enfant, qui est au centre de la problématique imaginée par Zola :



Le motif de l'Enfant représente bien sûr Georget mais également l'importance de l'enfant dans les foyers, importance incarnée par le motif de la Puissance de l'Enfant :



L'enfant-roi n'est pas une expression à prendre telle que nous la concevons aujourd'hui, c'est-à-dire l'enfant qui commande et manipule ses parents, mais comme une présence indispensable pour l'équilibre d'un foyer.

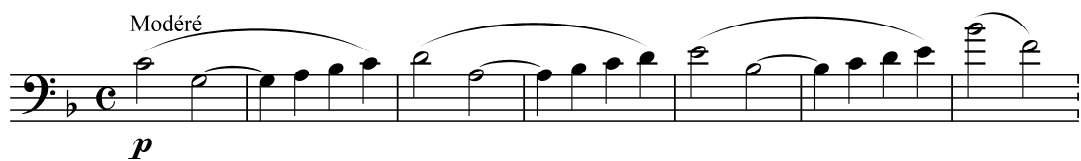
Le rideau s'ouvre sur la boulangerie en pleine activité. Le thème qui est associé à la boutique est constitué de deux fragments distincts. Le premier fragment est léger et enjoué et pourrait représenter des pâtisseries légères (des gourmandises) tandis que le second fragment, plus grave et pesant, figure les pains plus lourds et indispensables à l'alimentation quotidienne :



Etienne Destranges fait remarquer que ce thème est une réminiscence du thème des Semailles de *Messidor*, comme si le pain de l'*Enfant roi* était directement issu de la farine

produite par les blés de Guillaume. François, sur le pas de la porte, observe Paris qui vit toujours malgré l'heure tardive. Sa rêverie est enveloppée par le thème de Paris qui tourbillonne, comme les parisiens qui sortent des théâtres et rentrent chez eux. François éprouve une certaine mélancolie lorsqu'il voit deux enfants joyeux pénétrer avec leur mère dans sa boutique. Lui-même n'a pas d'enfant et il en souffre d'où un retour du thème de l'Enfant, teinté de tristesse.

Demandé au fournil, François confie le magasin à Toussaint dont la fidélité à son patron est caractérisée par un thème calme et simple, celui du Dévouement :



Ce thème va immédiatement s'opposer à celui de la Muflerie qui représente le personnage d'Auguste, employé de François qui n'inspire, dès son entrée, aucune confiance, toujours en rage contre son patron :



Ce thème est beaucoup plus léger et complexe que celui du Dévouement et revient toujours en complète opposition à celui-ci, comme sont opposés les deux personnages. Avec Pauline, il discute sur les absences régulières de l'épouse du patron, Madeleine, la soupçonnant d'avoir un amant. Auguste parle de Madeleine en homme qui souhaiterait bien la séduire et son discours est représenté par le thème du Joli-Cœur, toujours prêt à plaire dans l'unique besoin de posséder, sans aucun amour :

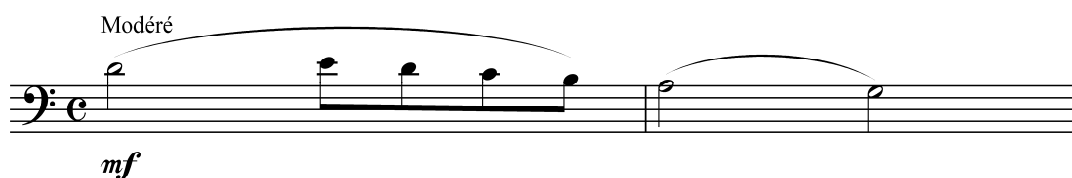


A ce thème s'ajoute celui que Destranges appelle la Rosserie féminine, appellation bien incorrecte aujourd'hui, et que nous pourrions rebaptiser du terme de Nuisance :



Nuisance car c'est elle qui suggère que Madeleine rencontre son amant dans le jardin des Tuileries et que les visites à une vieille tante ne sont qu'un prétexte. Ces thèmes reviennent constamment dans cette scène alors que ceux de la Boulangerie et de Paris reparaissent lorsque les clients entrent. Ainsi, lorsqu'une mendiante fera son entrée, le thème de Paris sera joué d'une manière triste, figurant tout le côté miséreux de la capitale, opposé aux réjouissances et à la richesse des quartiers chics. Le thème de l'Enfant reparaît lorsque Auguste parle de l'absence de l'enfant au sein du foyer des boulangers. Il imagine déjà pouvoir reprendre la boutique à son compte et y mettre, à ses côtés, Pauline qu'il essaie de séduire alors que revient le thème du Joli-Cœur. Pauline, quant à elle, souhaite évincer Madeleine afin de prendre sa place et de régner dans la boutique, ambition soulignée par le thème de la Nuisance qui est maintenu à l'orchestre lorsqu'elle évoque l'amant de la boulangère. Cette volonté de nuire est contrecarrée par le thème de l'Enfant qui, à l'orchestre, tente de sauver la réputation et la dignité de Madeleine alors que nous ne savons toujours rien de lui. Auguste glisse alors un mot dénonçant sa patronne et qu'il glisse dans le registre des commandes afin que François le trouve. Cette volonté délibérée de nuire et de semer le trouble dans le foyer est accompagnée des thèmes de la Muflerie, de la Nuisance et du Joli-Cœur, dans leurs différentes transformations. Auguste revient alors et le thème du Dévouement s'oppose radicalement à celui du Joli-Cœur.

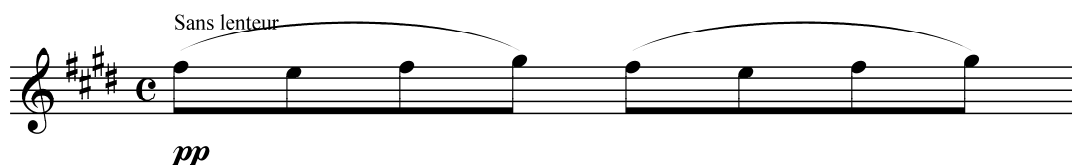
Le dévoué Toussaint, resté seul avec Pauline, se souvient de son passé dans la boutique, du temps de Labaume, père de Madeleine, et ce retour nostalgique est souligné par le thème du Passé, mélancolique et apaisant :



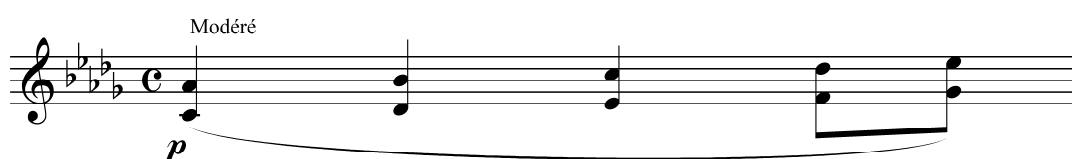
Ce motif est un instant menacé par celui de la Nuisance mais le thème du Dévouement reprend le dessus et fait de Toussaint un membre à part entière de la famille des boulangers. Le retour de François dans la boutique est entouré par le thème de la

Nuisance qui le menace, mais également par ceux du Passé et du Dévouement. Le boulanger attend avec impatience le retour de son épouse et regarde Paris s'endormir progressivement, passage tout entier accompagné par le thème de Paris.

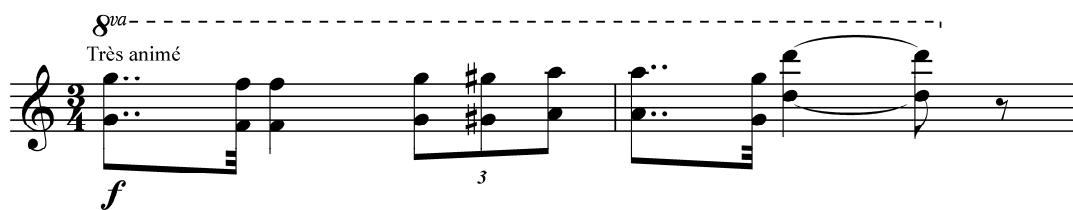
L'arrivée de Madeleine, g n e d'être à ce point en retard, est soulignée par le thème de l'Amour conjugal transformé qui figure la menace qui va s'abattre sur le couple. Le thème de l'Enfant est également présent mais dont le double-sens est toujours incompréhensible. Lorsque François consulte le registre des commandes, sous le regard de Pauline, les thèmes de la Nuisance et de la Muflerie réapparaissent. Mais, Madeleine vient tendrement l'embrasser et l'on peut lire tout l'amour qui unit les deux personnages, scène d'amour enveloppée par le thème de l'Amour conjugal, revenu à sa forme initiale. Les époux se souviennent du passé et évoquent les premiers temps de leur mariage, leur amour sage et raisonnable. Les thèmes du Passé et de l'Amour, liés à celui de la Boulangerie, sont repris tandis qu'un nouveau motif fait son apparition, celui de la Tendresse :



Puis, c'est le motif du Bonheur qui est exposé et qui vient s'unir à celui du Passé et de l'Amour conjugal :



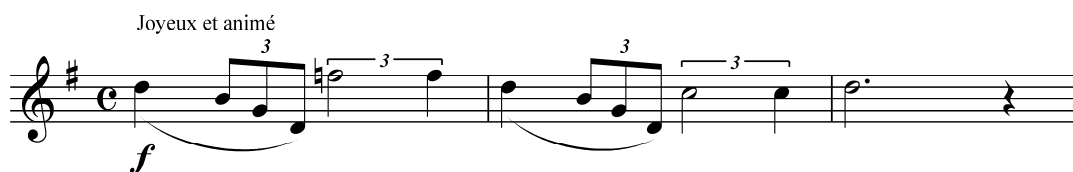
Mais, l'évocation de l'enfant qu'ils n'ont pas eu vient assombrir la scène. Le thème de l'Enfant revient très lentement alors que François chante ses regrets de l'enfant absent, qu'il aurait aimé et protégé. A ces regrets répond la détresse de la femme qui ne peut avoir d'enfant et dont le thème figure la Maternité impossible :



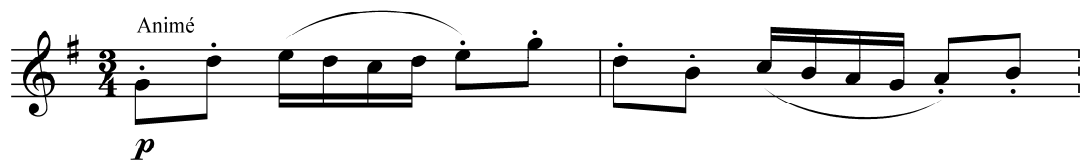
Leur couple est, malgré tout, assez fort pour surmonter cette épreuve et le thème de l'Enfant est envahi par ceux de l'Amour conjugal et de la Tendresse. Ils envisagent l'avenir avec sérénité au son de ces thèmes repris sous divers aspects.

La journée s'achève et, avant d'aller dormir, Madeleine prend la recette de la journée tandis que François consulte le registre. C'est tout le travail de la boutique qui revient avec le thème de la Boulangerie. Cette douce paix est brusquement interrompue par le thème de la Muflerie qui éclate tandis que François trouve le mot dénonçant son épouse. Tandis qu'il fait cette horrible découverte, Madeleine et Toussaint donnent un pain à une mendicante accompagnée de ses enfants, et le thème de la Boulangerie résonne dans toute son humanité, représentant le pain comme une nourriture sacrée. La vue de ses enfants misérables et affamés fait résonner en Madeleine l'instinct maternel accompagné par le thème de l'Enfant qui représente les enfants pauvres et affamés. Puis, elle chante Paris tout comme François l'avait fait auparavant, mais sa gentillesse et sa bonté sont contrebalancés par le thème de la Muflerie très présent à l'orchestre. François soupçonne maintenant son épouse d'infidélité et les thèmes de l'Amour conjugal, de la Tendresse et du Bonheur sont encadrés par le thème de la Muflerie qui va séparer progressivement les deux époux. Le premier acte se finit sur une courte lamentation de Toussaint qui pressent les malheurs à venir alors que le motif de Paris achève la partie musicale.

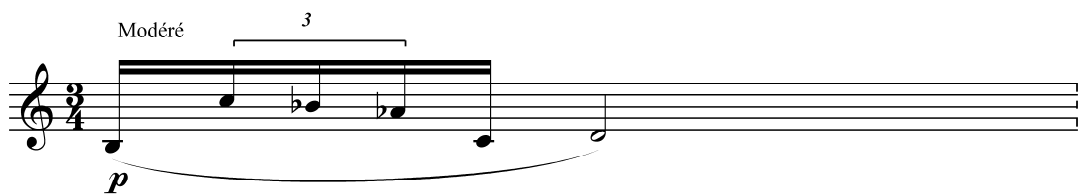
Le second acte se déroule dans une boutique de jouets située dans le jardin des Tuileries. Le jardin est associé à un thème qui se fait entendre dans l'introduction, joyeux et animé :



Ce motif est associé à celui de la Gaïeté qui résonne dans le jardin avec les jeux des enfants :



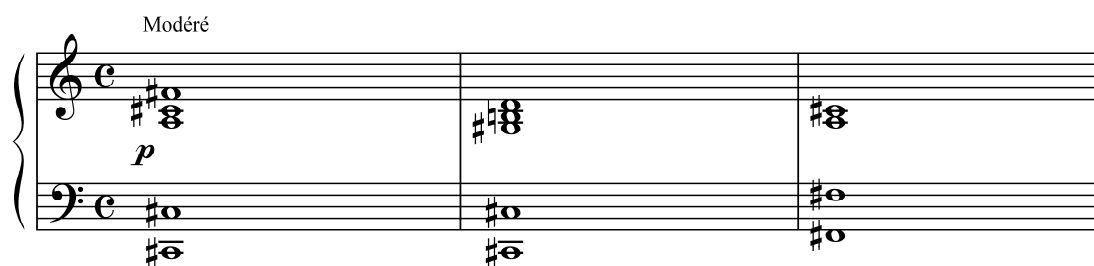
Le rideau s'ouvre sur Georget qui dispose le thé sur la table tandis qu'un chant d'enfants résonne dans le jardin : « Nous n'irons plus au bois ... » Emprunt à la chanson populaire tel que Bruneau le pratiquait notamment dans le *Rêve*. Le thème des Tuileries revient en valeurs diminuées puis réapparaît sous une autre forme tandis qu'arrive la grand-mère de Georget. Tous deux attendent avec impatience l'arrivée de Madeleine avec le thème de la Gaieté qui figure la joie de vivre du jeune homme et son impatience de retrouver sa mère. Pourtant, il s'interroge sur le mystère qui l'entoure. Pourquoi ne peut-il vivre avec sa mère ? Est-ce que son nouveau mari le rejette. Toutes ces questions qui affluent sont représentées par le thème de la Curiosité qui passe aux divers instruments de l'orchestre :



Le thème de l'Enfant, non plus l'enfant comme idée générale mais bien le fils de Madeleine, réapparaît avec celui de Paris. Le motif de l'Enfant est également associé au souvenir de la grand-mère qui évoque la mort de son fils, le père de Georget. A cette tristesse succède le retour de la ronde populaire lorsque Madeleine fait son entrée. La mère et l'enfant sont réunis tandis que revient le thème de l'Enfant puis ceux de Paris et des Tuileries qui constituent l'environnement de ces retrouvailles. La Gaieté préside à cette rencontre pendant que le thé est servi, puis la grand-mère retourne surveiller sa boutique et laisse Madeleine et Georget seuls.

Madeleine chante alors tout son amour pour Georget avec une mélodie exposée dans le Prélude et toute entière construite sur le thème de l'Enfant. Ce même thème réapparaît constamment dans le dialogue entre la mère et le fils. Mais, Georget ne peut s'empêcher d'interroger sa mère sur le thème de la Curiosité tandis que Madeleine répond qu'elle ne peut le prendre à ses côtés sur le motif de la Puissance de l'enfant. Le thème de

l'Enfant revient alors par mouvement contraire comme si Georget prenait ce refus comme un rejet. Ils restent pourtant longtemps à s'embrasser sur le thème de l'Enfant qui se prolonge sur la ronde populaire. Ces pages sereines sont brusquement interrompues par le retour brusque du thème de la Muflerie qui rappelle la trahison d'Auguste et annonce l'arrivée de François. Affolée, Madeleine court à sa rencontre et, alors qu'il l'accuse d'avoir un amant, elle avoue qu'elle a un fils caché. Alors que la ronde joyeuse continue à l'extérieur, le thème de l'Amour conjugal débute cette scène, plus lent qu'à l'habitude, suivi par les thèmes de la Muflerie et de l'Enfant lorsque Madeleine avoue son secret. Elle lui raconte alors comment est né cet enfant, sa relation avec un cousin lorsqu'elle n'avait que dix-sept ans, tout cela sur le thème du Passé qui se superpose à son renversement, créant un effet de tristesse. François lui reproche de ne pas en avoir parlé avant leur mariage, ce qu'elle n'osait faire, craignant la réaction de son père. Revient alors le thème de la Tendresse avec celui du Bonheur qui tentent d'expliquer pourquoi Madeleine a gardé si longtemps ce secret : afin d'épargner le bonheur de son couple. Elle supplie alors son mari de lui pardonner avec le retour du motif de la Maternité impossible. La réaction de François, que Madeleine attend, est incertaine et c'est tout le sort de l'enfant qui est entre ses mains, d'où un retour renversé du motif de l'Enfant. C'est également l'amour entre les deux époux qui est menacé par cet aveu avec le retour du thème de l'Amour conjugal. François lui propose alors de choisir entre lui et l'enfant, terrible dilemme qui se traduit musicalement par la succession de trois accords formant cadence qui illustrent le Choix sur lequel tout le drame va reposer :



Madeleine est donc face à une alternative qu'il lui est impossible de résoudre. Les thèmes de l'Enfant et de l'Amour conjugal viennent s'opposer pour illustrer ce choix douloureux à opérer. François considère que cet enfant vient détruire tout ce que les deux époux avaient construit jusque là, le thème du Passé réapparaissant en mouvement direct tandis que le thème de l'Enfant vient toujours s'opposer en mouvement contraire, comme

un obstacle, avec toujours les thèmes de la Maternité impossible et du Choix. Restée seule, Madeleine s’effondre en larmes alors que les thèmes de l’Enfant et de l’Amour conjugal continuent de s’opposer et que revient la joyeuse chanson populaire du dehors, créant un contraste avec la scène qui se déroule dans la pièce. Mais, c’est le thème de l’Enfant qui finit par l’emporter, traduisant le choix d’Hélène de rester auprès de Georget. Le thème des Tuileries clôt le second acte avec un dernier retour de la ronde populaire.

Le troisième acte se déroule au Marché aux Fleurs de la Madeleine. Les couleurs s’épanouissent dans cette douce journée de juillet et les promeneurs s’attardent au milieu de ce foisonnement de nature. C’est une véritable scène de genre qu’a imaginée Zola, donnant un aspect de la vie parisienne. Un thème musical illustre les fleurs et représente tout leur éclat et leur beauté :



Ce motif, divisé en deux fragments, est enveloppé par le thème de Paris car c’est la ville qui est ici mise en scène après la boutique des boulangers et le jardin des Tuileries. Ce thème est gai et représente l’animation joyeuse des beaux quartiers par une belle matinée d’été. Dans l’agitation du marché, Madeleine et Georget au bras l’un de l’autre. Le jeune garçon exprime sa joie d’être aux côtés de sa mère, sans devoir se cacher, sous un soleil éclatant, avec les thèmes de Paris et des Fleurs qui viennent souligner cette gaieté. Ces thèmes constituent également la trame musicale du dialogue entre la mère et l’enfant avec des retours du thème de l’Enfant. Lorsque Georget demande à sa mère si elle est heureuse, elle ne peut qu’acquiescer alors que le thème de l’Amour conjugal résonne de manière très mélancolique, trahissant la tristesse de Madeleine d’être séparée de son mari. C’est alors

qu'un baptême se dirige vers l'église, représenté par un thème formé sur le motif de l'Enfant :



Le thème du Baptême est une nouvelle occasion de célébrer l'enfant comme l'avenir de l'humanité, la fécondité comme seul bonheur possible. Le thème du Baptême se mêle à celui des Fleurs lorsque les marchandes proposent à la mère du bébé de fleurir l'enfant et que Georget associe les roses à la naissance des petites filles. Tout ce passage est construit sur des mélodies très naïves, impression renforcée par les harpes qui imitent le son des cloches. Le thème du Dévouement vient rompre cette scène et annonce l'arrivée de Toussaint.

Madeleine peut alors se confier à cet ami qui connaissait tout de son passé et elle lui confie son désespoir sur le thème du Passé. Toussaint lui confie alors que François n'oublie pas son épouse et qu'il fleurit sa chambre pour la sainte-Madeleine comme à son habitude. Le thème des Fleurs revient et se superpose à celui de l'Amour conjugal. Puis, ce sont les thèmes de la Tendresse et du Passé qui reviennent, trahissant les regrets de Madeleine. Le thème de la Boulangerie est repris de manière altérée, trahissant les inquiétudes de Toussaint pour la boulangerie qui ne fonctionne plus sans sa patronne. Mais, François apparaît au loin, accompagné des thèmes de l'Amour conjugal et de Paris. Madeleine se dissimule pour observer son mari qui vient tristement acheter des fleurs. Le thème des Fleurs revient pour souligner la symbole que représente le bouquet qui viendra décorer la chambre de Madeleine tandis que le thème de Paris revient sous différentes formes. Madeleine assiste tristement à la scène tandis que l'Amour conjugal se superpose au thème de Paris.

La jeune femme a le cœur déchiré d'avoir vu François si triste et désespéré de son absence. Elle chante son amour pour François, ses regrets d'avoir dû faire un choix et son désespoir d'être morte pour lui. Tout ce passage est constitué de l'Amour conjugal qui se superpose à la Boulangerie, du thème des Fleurs qui amène ceux de la Tendresse et du Bonheur. Enfin, le thème du Choix est toujours présent et affirme que Madeleine ne peut revenir en arrière et que son devoir est de rester auprès de Georget, malgré tout ce que cela peut lui coûter. Georget revient avec sa grand-mère, les bras chargés de fleurs, et s'inquiète

du brusque changement de son attitude. Madeleine est alors obligée de lui mentir pour le rassurer alors que les thèmes des Fleurs et de Paris persistent à l'orchestre. Le thème du Baptême revient également pour annoncer le retour du cortège et vient contraster avec la tristesse de Madeleine qui envie le bonheur de la mère d'avoir un enfant de son mari. L'acte s'achève sur cette vision avec les thèmes des Fleurs et de Paris qui auront sous-tendu l'acte entier.

Le quatrième acte se déroule dans le fournil de la boulangerie. Tout le monde est au travail et il règne une activité fiévreuse soutenue par le thème de la Boulangerie repris d'une manière énergique. Une transformation renversée de l'Amour conjugal est jouée par les instruments graves de l'orchestre, faisant planer la crise familiale sur l'action qui va se dérouler. L'acte s'ouvre sur un nouveau discours consacré à Paris, cette ville qu'il faut nourrir inlassablement et qui n'est jamais rassasiée. Ce besoin important de pain est mis en musique par la superposition des thèmes de Paris et de la Boulangerie, avec toujours le retour renversé du thème de l'Amour conjugal. Le thème de la Muflerie vient souligner la violence avec laquelle Auguste se conduit vis-à-vis de Toussaint, le vieil homme n'opposant que le calme à ces attaques, attitude soulignée par le thème du Dévouement.

François ne souhaite pas se mêler à ces querelles, tout à sa tristesse d'être sans femme et sans enfant. Ses regrets sont amplifiés par les thèmes de l'Enfant et de l'Amour conjugal qui viennent renforcer la détresse du boulanger. Auguste finit par rester seul avec Pauline. Il lui confie qu'il est en bonne voie de faire renvoyer Toussaint, ce qui va leur donner le champ libre pour prendre possession de la boutique. Le thème du Dévouement résonne lugubrement comme si l'avenir de Toussaint était véritablement menacé. Le thème de la Nuisance accompagne le personnage de Pauline et se mêle avec celui de la Muflerie. Auguste, tout heureux d'être près de prendre la place du patron grâce à sa dénonciation, continue de séduire Pauline sur le thème du Joli-Cœur. C'est alors que Pauline lui révèle que Madeleine n'est pas partie avec son amant mais avec son fils, faisant résonner le thème de l'Enfant qui se superpose à celui de Paris. Auguste et Pauline raillent avec délectation l'infortune de leurs patrons et se moquent de cet enfant qui est venu séparer les deux époux. Le motif de l'Enfant est alors repris sur un mode burlesque, l'enfant n'étant plus sacralisé mais moqué. Le thème de l'Amour conjugal est également malmené par le motif de l'Enfant pour bien souligner que c'est l'enfant qui est venu perturber la paix du ménage.

Et c'est à cela que pense François lorsque, revenu dans le fournil, il reste seul. Il prend conscience qu'il est jaloux d'un enfant, qu'il rend responsable de son malheur un jeune homme qui n'est pour rien dans cette histoire. Il est déchiré entre son besoin d'avoir

un enfant et son rejet pour celui qui est venu semer la discorde. Le thème de l'Enfant, toujours présent dans cette scène, subit donc de nombreuses transformations à l'image des pensées confuses de François. Ce thème est tantôt associé à celui du Passé, tantôt à la Maternité impossible, avec une présence constante de l'Amour conjugale.

Toussaint fait alors son entrée avec Madeleine. Le thème du Dévouement introduit ceux du Passé et de l'Amour conjugal tandis que François, surpris par cette visite inattendue, s'interroge sur ses intentions. Le motif de l'Amour conjugal va venir envelopper cette scène tandis que Madeleine déclare son amour pour François et son impossibilité de vivre loin de lui. François imagine alors qu'elle a choisi entre l'enfant et lui tandis que résonnent les accords du motif du Choix. Madeleine lui laisse imaginer une telle décision et ils tombent dans les bras l'un de l'autre alors que François n'est pas dupe : il sait que l'enfant n'a pas disparu de la vie de Madeleine et il éprouve toujours une profonde jalousie à son égard. Les thèmes de l'Amour conjugal et de l'Enfant n'ont cessé d'être confrontés durant cette scène sans que l'un puisse prendre le pas sur l'autre.

Toussaint ne peut que se réjouir de ces retrouvailles tandis que Auguste et Pauline voient leur rêve de possession s'éloigner. Le thème du Dévouement reparaît plus splendide tandis que les thèmes de la Muflerie et de la Nuisance sont menacés. Mais Auguste se promet bien de remettre l'enfant au cœur de l'amour entre les deux époux afin de briser définitivement leur couple. Ses intentions sont soulignées par le thème de l'Enfant qui revient comme une menace. Pendant ce temps, Madeleine, soutenue par le thème du Dévouement, confirme à Toussaint qu'il n'est nullement question de le renvoyer. L'acte s'achève donc sur ce semblant de bonheur mais Madeleine ne peut s'empêcher de penser à Georget et ses regrets sont illustrés par le thème de l'Enfant, joué très lentement, tandis que l'Amour conjugal lui succède. François a retrouvé la joie de vivre et il se remet gaiement au travail tandis que les thèmes de la Boulangerie et de Paris reparaissent de manière symétrique au début de l'acte.

Le cinquième acte va résoudre le drame dans le même décor qu'au premier acte mais vu sous un angle différent. Il est tôt le matin et la boulangerie est tout entière prise d'une activité fiévreuse : donner à manger à Paris. Ce thème de la ville affamée est traduit par l'amalgame des motifs de Paris et de la Boulangerie. Pourtant, tous constatent que Madeleine est malheureuse et Auguste ne peut que s'en réjouir lorsque apparaît le thème de la Muflerie. Il montre sa satisfaction à Pauline dont les paroles sont toujours soulignées par le thème de la Nuisance. François apparaît à son tour, abattu et triste, alors que revient

le thème transformé de Paris. Le boulanger est donc tout à sa tâche même si le cœur n'y est pas ... Toussaint annonce alors l'arrivée de Georget qui souhaite embrasser sa mère avant de partir pour l'étranger. François accepte cette rencontre tandis que reviennent les accords du Choix et le thème de l'Enfant.

Madeleine est bouleversée par l'annonce de ce départ et son désespoir est illustré par le thème de la Puissance de l'Enfant, l'enfant dont la force est dans sa présence aux côtés de ses parents. Georget explique à sa mère qu'il sait maintenant la vérité (retour du thème de la Curiosité) et qu'il ne veut pas rester plus longtemps entre Madeleine et son mari. De loin, François assiste à la scène tout comme Auguste et Pauline qui espèrent que les événements vont tourner en leur faveur. Tous sont donc suspendus à cette scène afin de préserver leurs intérêts. François espère retrouver son épouse, espoir souligné par le thème de l'Amour conjugal ; Auguste et Pauline espèrent récupérer la boutique, ambition caractérisée par les thèmes de la Muflerie et de la Nuisance.

Madeleine ne peut pourtant pas laisser partir son enfant. Elle décide donc de sacrifier son couple alors que le motif de l'Amour conjugal semble menacé et instable. Georget ne souhaite pas être la source d'un tel déchirement et il apparaît dans toute sa sagesse, le thème de l'Enfant étant largement présent et prépondérant dans cette scène, luttant sans cesse contre le motif de l'Amour conjugal. François est ému par les paroles de Georget et il finit par se rendre à l'évidence : l'enfant est plus fort que tout, sa présence est indispensable. Retentit alors le thème de la Puissance de l'Enfant qui crie la victoire de la raison sur l'obstination. L'espoir est donc de retour et le thème de l'Enfant éclate triomphalement pour s'unir avec ceux de l'Amour conjugal et du Bonheur. Le drame est résolu et trouve sa solution également dans la musique avec l'unisson des thèmes qui s'étaient opposés jusqu'alors.

Il reste maintenant à trouver qui est à l'origine du mot qui a entraîné tous ces malheurs. Le thème de la Muflerie reparait pour accuser Auguste qui ne peut que s'incliner face à la victoire du bonheur sur son pouvoir de nuisance. Pauline suit Auguste et le thème de la Nuisance est repris aux clarinettes et aux altos comme se moquant de celle qu'il représentait jusqu'alors. Tout le monde retrouve donc sa place dans la boulangerie et chacun peut retourner à son occupation première qui est de nourrir Paris. Le thème du Bonheur, chanté par Georget, est enveloppé par le motif de Paris. C'est cette dernière phrase musicale qui vient achever le drame en s'unissant avec les thèmes de la Boulangerie et de l'Enfant pour amener le point final sur le thème de l'Amour conjugal, scellant la réconciliation et annonciateur d'un futur plein de bonheur.

Pour illustrer cette intrigue très simple, Bruneau a choisi des motifs conducteurs très clairs et explicites afin d'illustrer au mieux le texte. Contrairement à l'*Ouragan*, les thèmes sont moins nombreux et donc plus simples à identifier et à retenir pour le spectateur. Malgré tout, leurs développements sont assez riches et donnent une variété de couleurs au drame. Bruneau a également joué sur le côté intimiste du drame même si la figure de Paris lui permet des envolés lyriques égales à celles de la Mer dans l'*Ouragan* ou de l'Or dans *Messidor*. Avec cette partition, Alfred Bruneau met un terme à une aventure musicale commencée en 1888. Désormais, il peut passer à autre chose même si ses œuvres futures, comme nous le verrons, auront une parenté directe avec ces drames composés à l'ombre d'Emile Zola. Entre-temps, il aura composé la partition de *Lazare* qui, à bien des égards, reste l'œuvre la plus atypique et la plus poignante du compositeur.

III] Lazare : une partition à part

A de nombreux points de vue, *Lazare* est une œuvre à part tant dans le livret écrit par Zola (le premier qu'il ait écrit et achevé, donnant une ampleur nouvelle à sa collaboration avec Bruneau) que dans la partition de Bruneau, écrite après la mort de Zola en un ultime hommage du musicien à l'ami disparu. Œuvre atypique également dans son histoire puisqu'elle ne fut jouée, pour la première fois, qu'en 1957 à l'O.R.T.F. et jouée pour la première fois en public à Washington en 1986. Sa création scénique n'a toujours pas vu le jour malgré nombre de projets tous avortés. Paradoxalement, c'est le seul opéra de Bruneau disponible en disque de nos jours. Ce sont donc tous ces aspects qu'il s'agit d'évoquer en replaçant la partition dans le contexte de sa composition pour mieux appréhender, ensuite, la structure leitmotivique qui la constitue. Nous verrons alors les conditions réellement rocambolesques dans lesquelles le drame a manqué être créé au début du XX^e siècle à l'initiative de Mme Zola et Alfred Bruneau.

1) Une partition écrite en hommage à Emile Zola

Contexte d'écriture de Lazare

Je songeai alors au magnifique *Lazare* que Zola m'avait offert en 1894 et je pensai que mon douloureux état d'esprit s'accordait particulièrement avec le caractère saisissant de cette œuvre exceptionnelle¹.

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 202.

Voilà donc la signification bien réelle de cette partition dans l'esprit d'Alfred Bruneau. Bouleversé par la mort brutale de Zola, le musicien se sent complètement démuné face à la vie, abandonné et pratiquement incapable de continuer à travailler sans la présence de Zola qui lui avait tout apporté depuis près de quinze ans : l'amitié, le travail, le succès. Rappelons que Bruneau est resté aux côtés de la dépouille de son ami jusqu'au jour de ses obsèques et qu'il se remet difficilement de voir cet homme robuste et en bonne santé disparaître de manière si brutale :

Je dînerai sans doute avec nos amis rue de Bruxelles. L'autopsie a été faite. Le pauvre Zola n'avait aucune maladie de quelque nature que ce fut. Rien au cœur¹, rien aux poumons, rien ailleurs. Il était constitué pour vivre cent ans ! On commence l'embaumement qui durera au moins quatre heures. Après quoi on le mettra dans une bière et on le remontera là où il était ce matin. Peut-être passerai-je la nuit à le veiller².

Après ces pénibles moments, Bruneau est bien obligé de reprendre ses activités et se rend à Angers pour assister à la reprise de *l'Attaque du moulin*, puis à Nantes pour la création de *l'Ouragan* à laquelle il préside. Son grand chagrin est de ne pouvoir raconter tout ce qu'il vit à Zola (« Je serais plus tranquille et je rentrerais content de mon voyage si je pouvais le raconter à mon pauvre Zola ... Hélas ! il faut bien accepter l'irréparable et je compte sur votre tendresse à toutes deux, mes chéries, pour panser l'affreuse blessure de mon cœur³. ») Puis, il se rend à Munich pour *l'Ouragan*, qui sera admirablement monté et qui redonnera un peu de courage à Bruneau. Mais ces quelques moments de joie sont bien vite atténués par de grandes phases de découragement qui montrent que Bruneau vit une véritable dépression.

Le premier symptôme est visible lorsque Bruneau est à Nantes pour préparer la création de *l'Ouragan*, en février 1903. Les répétitions s'annoncent assez mal, Bruneau souhaiterait avoir Delna mais elle n'est pas joignable et Albert Carré n'a toujours pas reçu *l'Enfant roi* à l'Opéra-Comique. Tout semble se liguer contre Bruneau qui ne parvient plus à se projeter dans l'avenir et qui ne trouve plus la force de se battre. Dans ce contexte, l'écriture de la partition de *Lazare* prend un relief tout particulier. Bruneau a commencé la composition de *Lazare* à Paris le 5 janvier 1901, comme l'indique la mention faite sur la

¹ C'est Bruneau qui souligne.

² *Ph.*, pneumatique du 30 septembre 1902.

³ *Ph.*, lettre du 28 octobre 1902, de Nantes.

première page de la partition manuscrite¹. Il n'avait jamais oublié ce texte magnifique de Zola qu'il envisageait toujours de mettre en musique dès 1899 :

Je crois – Gallimard me l'a dit d'ailleurs – qu'il [Gailhard] serait très content que je fisse *Lazare*, pour le concert, naturellement. Il est persuadé que plus tard, dans vingt ans, trente ans, un directeur aura l'idée de le mettre au théâtre et que ce serait une des choses les plus curieuses, les plus saisissantes de mon œuvre. C'est aussi mon sentiment².

Il faut donc attendre deux ans pour que Bruneau se mette réellement à travailler sur ce texte que lui laisse Zola. Cependant, il interrompt très vite son travail, certainement plus occupé à créer l'*Ouragan* à l'Opéra-Comique et à composer la musique de l'*Enfant roi*. Mais, le choc de la mort de Zola l'amène à reprendre cette partition en novembre 1902 pour l'achever le 24 février 1903. L'orchestration, quant à elle, est achevée à Piriac le 24 juillet 1903, alors qu'il travaille déjà à l'adaptation de la *Faute de l'abbé Mouret*. C'est le désespoir qui lui permet de mener à bout ce travail comme on peut le lire, notamment, lorsqu'il se trouve à Nantes et où il envisage l'avenir avec pessimisme, allant jusqu'à vouloir prendre des décisions radicalement définitives :

Notre pauvre Zola disparu, personne ne daigne plus faire attention à moi. Je suis vaincu, las, découragé et incapable de continuer la lutte dans ces conditions-là. Je suis décidé à achever *Lazare* et à cesser de composer après avoir écrit cette partition de mort qui chantera la mort de mon œuvre. J'ai l'intention de rompre toutes relations avec Carré, de lui retirer l'*Enfant Roi* [...] et je compte aller voir Jourdain, le mettre au courant de la ruine complète des mes espérances et de le supplier de me trouver une place soit à la Samaritaine, soit aux Galeries Lafayette. Si je suis trop vieux pour faire des paquets je puis surveiller la vente dans les magasins, être un de ces messieurs décorés, en redingote noire et en cravate blanche que l'on voit à la porte de ces établissements. J'en ai assez de recevoir, comme critique, des crachats à la figure et des coups de derrière. Comme employé, cela ne comptera pas³.

Seconde alerte le mois suivant. Bruneau est toujours à Nantes et ne peut assister à la vente Zola qui se déroule du 9 au 13 mars 1903. Il laisse donc son épouse se charger d'acheter pour eux quelques souvenirs du temps passé, des objets qui permettront de perpétuer le souvenir de Zola. Mais, il se montre très fâché par les choix de son épouse et ne cache pas sa colère :

Je reçois ta lettre. Pourquoi suis-je venu ici ? Si j'avais été à Paris, j'aurais acheté beaucoup de choses à la vente Zola. Tu as été trop discrète pour l'argent. Je t'avais donné un crédit de cent francs et tu

¹ Le manuscrit de *Lazare*, chant et piano, ainsi que la partition d'orchestre sont bien conservés dans les collections Puaux-Bruneau. Frédéric Robert, dans *Zola en chansons, en poésies et en musique*, se posait la question de la localisation du manuscrit de la partition chant et piano, se demandant si elle n'était pas dédiée à Zola. On peut maintenant affirmer que cette partition ne porte aucune dédicace mais que tout laisse penser que Bruneau l'a écrite dans le souvenir de l'écrivain disparu.

² Ph., lettre du 20 juillet 1899.

³ Ph., lettre du 4 février 1903, de Nantes.

n'as dépensé que cinquante francs. Jamais je ne me consolerais d'avoir laissé partir tant de choses que j'aurais pu avoir pour des sommes relativement faibles et je n'aurais pas hésité à l'achat de tels souvenirs. J'en pleure de regret. Je croyais que cela se vendrait les yeux de la tête. Je suis désolé. Il était dit que ce voyage me porterait malheur de toutes façons. Pourquoi suis-je venu ici ? J'aurais dû refuser, être à la vente de mon pauvre ami. Je ne sais plus me conduire dans la vie. Je suis un être fini, démoli, définitivement à terre.

[...] Quelle drôle d'idée d'avoir acheté une lampe dont nous ne pourrions jamais nous servir nulle part, puisqu'elle est à gaz, de préférence à toutes les choses dont tu me parles et qui n'auraient pas coûté plus cher !... J'en reste stupide¹.

Dans toute la correspondance entre Alfred et Philippine Bruneau, c'est la seule fois où l'on peut lire les prémices d'une réelle dispute qui, bien sûr n'aura pas de suite (le couple est toujours resté très amoureux et très uni jusqu'à la mort d'Alfred Bruneau en 1934) mais qui montre dans quel état psychique était Bruneau dans les mois qui suivirent la mort de Zola. Comme il avait écrit le *Requiem* en hommage à sa mère disparue, il écrit *Lazare* en hommage à Zola disparu, le travail permettant de surmonter cette épreuve et de la magnifier

Analyse de la partition

Le contexte dans lequel est écrite la partition est primordial pour mieux comprendre le travail effectué par Bruneau et analyser la place particulière que prend cette œuvre dans l'ensemble de son œuvre. Cette analyse s'appuie sur le travail d'un étudiant de maîtrise en musicologie qui a travaillé sur ce drame en particulier².

Interrogeons-nous tout d'abord sur la forme de cette partition. On a toujours accolé à cette œuvre le qualificatif d'oratorio alors que tout démontre que nous avons affaire à un drame lyrique, certes court (un acte), mais destiné à être mis en scène avec costumes et décors. L'oratorio, quant à lui, est considéré comme une grande cantate à personnages multiples dont l'origine remonte aux jeux liturgiques et mystères que donnait au public romain l'association des Oratoriens de saint Philippe de Néri, au XVI^e siècle³. Les oratorios les plus célèbres sont ceux de Charpentier, de Bach et Haendel. *Les Saisons* de Haydn marquent l'extension de l'oratorio au domaine profane. Le genre décline au XIX^e siècle mais connaît un renouveau après la Première Guerre mondiale avec Honegger et Milhaud.

¹ Ph., lettre du 13 mars 1903.

² Anacole Nicolas Robert Daalderop, *Lazare*, mémoire de maîtrise de musicologie, Paris IV-Sorbonne, 1998. Ce travail est très pertinent du point de vue musicologique mais véhicule quelques erreurs et idées reçues à propos de Zola et Bruneau.

³ André Hodeir, *Les formes de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1951.

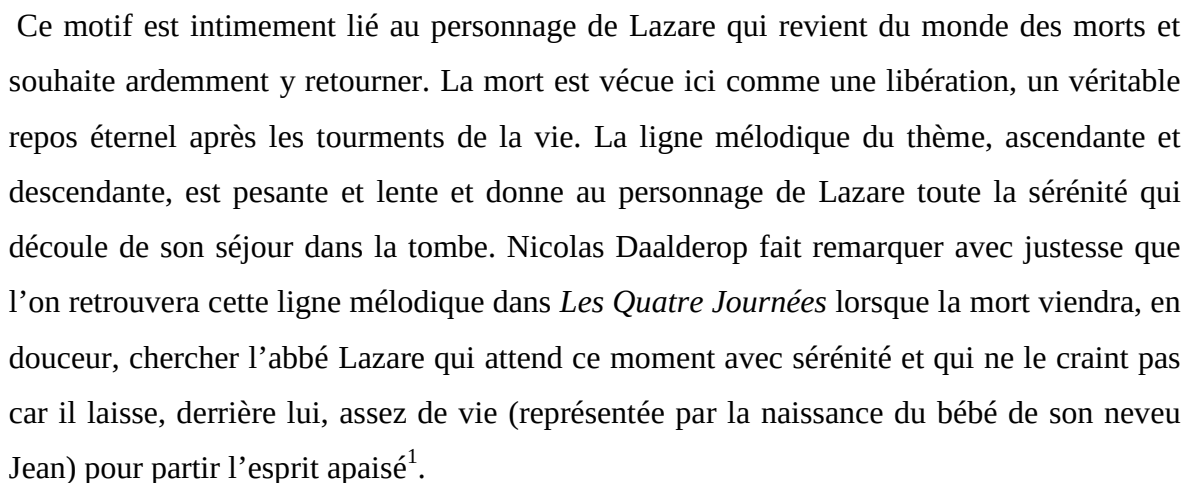
Certes, le sujet biblique de *Lazare* peut être rapproché des oratorios de Bach et d'Haendel mais rien dans la forme choisie par Bruneau ne démontre que nous sommes dans cette catégorie. L'oratorio est une forme composée dans laquelle nous trouvons les éléments tels que l'aria, l'arioso, le récitatif, le duo, le trio et le chœur avec un rôle prépondérant de l'orchestre. Il n'y a pas de récitatif dans *Lazare*, qui suit, en cela, les formes habituelles des opéras de Bruneau. *Lazare* est donc bien un drame lyrique en un acte dont l'action suit et développe un thème biblique, la résurrection de Lazare par Jésus-Christ.

Tout comme ses œuvres précédentes, *Lazare* est composé de plusieurs motifs conducteurs repris aux endroits les plus importants de l'action dramatique. Ces *leitmotive* peuvent être classés en trois catégories : *leitmotive* liés aux sentiments (motifs de la Résurrection, de la Mort et de la Pitié), *leitmotive* liés à l'action (motifs du Miracle et de la Persuasion), *leitmotive* liés aux personnages (motifs de la Mère, de l'Épouse et de l'Enfant).

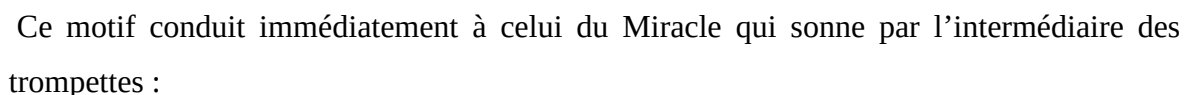
Le thème de la Résurrection se fait entendre dès l'ouverture rappelant la signification première du mythe de Lazare et vient clore l'œuvre :



C'est donc bien cette problématique du rapport à la vie et à la mort que Bruneau met en musique, comprenant bien toute la signification de ce livret dans la vie et l'œuvre littéraire de Zola, comme nous l'avons étudié précédemment. Nous sommes, avec ce thème, dans une atmosphère recueillie. Donnée par les chœurs, cette supplication de faire revenir Lazare à la vie semble venir d'un autre monde et fait de Jésus un homme



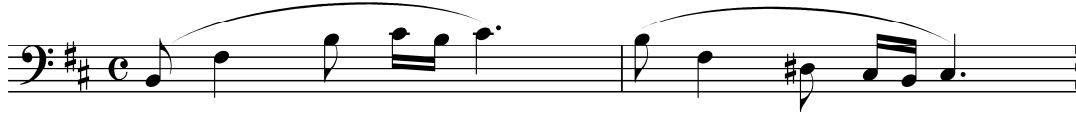
Le motif de la Pitié vient ensuite afin de traduire le fléchissement de Jésus qui accepte les suppliques des deux femmes et de l'enfant :



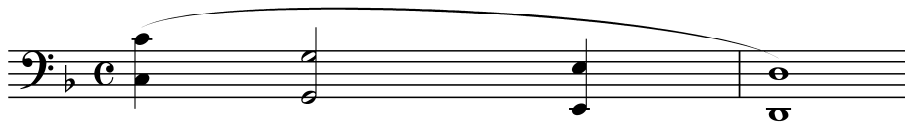
278



Le thème du Miracle, que l'on connaît déjà sous une forme plus sobre dans le *Rêve*, sert de premier palier au drame. Jusque-là on a pu entendre les suppliques successives de la mère, de l'épouse et de l'enfant. Le miracle arrive et c'est Lazare qui s'adresse à Jésus et aux siens (tour à tour à sa mère, à son épouse et à son enfant). Voulant retourner à la tombe, le thème du Miracle se fait entendre une seconde fois et exauce les souhaits de Lazare, acceptés par l'enfant, la mère et l'épouse. La structure globale de l'œuvre est donc extrêmement symétrique et encadrée par le motif du Miracle. Dans cette structure, les différents thèmes subissent de nombreuses modifications jusqu'au sommet du drame, puis retrouvent peu à peu leur forme première lorsque le drame trouve son aboutissement. Seul le motif de la Persuasion reste inchangé et passe aux différents instruments de l'orchestre, son caractère obstiné correspondant bien à ce qu'il signifie, la demande du miracle :



Enfin, les trois motifs de la mère, de l'épouse et de l'enfant servent de simples motifs de rappel et se font entendre lorsque ces personnages prennent la parole. Le thème de la Mère s'accompagne d'une mélodie ayant trait à la Maternité :



Celui de l'épouse repose sur deux accords :



Enfin, l'enfant est caractérisé par un motif lié à l'Innocence :



Les personnages sont donc systématiquement catégorisés sans véritable nuance et permettent à l'auditeur d'avoir des repères très fiables. Ainsi, le livret ne donne pas au musicien toute l'ampleur qu'il faudrait pour que celui-ci puisse réaliser des grands développements. *Lazare* apparaît donc comme une œuvre manichéenne. Mais ce défaut est tempéré par la beauté et l'audace du livret, par l'émotion qui se dégage de cette musique et par le contexte de sa composition. Certes, cette partition est atypique dans l'œuvre d'Alfred Bruneau et son histoire tout au long du XX^e siècle n'en sera pas moins atypique.

2) Les péripéties d'une création : 1902-1986

Comme nous l'avons vu plus haut, Pedro Gailhard conseille à Bruneau de destiner *Lazare* au concert et de laisser l'éventualité d'une reprise scénique postérieure. Mais ce n'est pas là l'idée de Bruneau. Dès après la mort de Zola, lorsqu'il se remet à la composition de la partition, il imagine une mise en scène grandiose dans un opéra digne de l'importance du sujet. Une première idée est de proposer *Lazare* pour l'Opéra de Munich. En effet, Bruneau est dans cette ville au début de l'année 1903 pour monter *Messidor*. Les répétitions se déroulent admirablement, l'orchestre est excellent et les moyens mis dans la production gigantesques. Il en parle donc au chef d'orchestre de l'Opéra de Munich, Zumpe :

Il [Zumpe] a tellement insisté pour connaître le sujet de l'œuvre à laquelle je travaille en ce moment que je lui ai raconté *Lazare* en le priant, ainsi qu'Ahn, qui nous servait d'interprète, de ne le dire à qui que ce soit. Mon idée était que peut-être il le monterait à l'Opéra de Munich. Malheureusement, il y a une loi qui interdit de représenter Jésus en Allemagne, sur un théâtre. Mais il a été stupéfait de la magnificence du sujet. A chaque instant, il se renversait sur sa chaise en hurlant : « colossal ! colossal ! immense succès ! » Tout cela, d'ailleurs, est assez platonique pour l'instant mais prépare l'avenir¹.

Le projet n'eut pas de suite, peut-être à cause de cette restriction allemande qui empêche de représenter Jésus sur scène. On retrouve *Lazare* quelques mois après, alors que la partition d'orchestre est achevée, dans une conversation avec madame Zola que Bruneau rapporte dans une lettre : « Je lui ai parlé [à madame Zola] de *Lazare*, Bourgeat m'ayant dit

¹ Ph., lettre du 15 janvier 1903.

que le bruit courait partout que je serais joué l'an prochain à Béziers¹. » Voilà une nouvelle idée que d'être joué dans le théâtre antique de Béziers qui n'aura pas de suite mais qui se rapproche d'un projet depuis longtemps imaginé par Zola et Bruneau d'être joué dans un tel endroit.

Lazare reste donc toujours dans les cartons lorsque arrive la décision de transférer les cendres de Zola au Panthéon. On en parle déjà depuis 1906 et c'est Philippine Bruneau qui émet cette nouvelle idée et dont Bruneau s'en fait l'écho : « Quant à ton idée de faire jouer *Lazare* au Panthéon, nous en causerons à ton retour. D'ici là, je n'en soufflerai mot à Mme Zola, car le temps ne nous presse nullement². » Quel plus bel hommage, en effet, que de donner ce drame, ultime pensée de Bruneau à Zola, dans une cérémonie qui célébrera l'homme de lettres et son engagement politique pour la défense de la vérité et de la justice. Une nouvelle fois ce projet sera abandonné. Certainement, on trouvera l'œuvre trop longue pour une telle cérémonie. Mais Bruneau sera malgré tout au programme de cette cérémonie puisque l'on jouera l'entracte symphonique de *Messidor*.

Enfin, on trouve les prémices de la création la plus sérieuse à partir de l'été 1908. Dans une lettre du 23 août 1908, Antony Réal, co-directeur (avec Ange Chambon) du théâtre antique d'Orange, confirme sa venue chez Alfred Bruneau en compagnie du maire de la ville, Auguste Lacour. Ils souhaitent s'entretenir de la possibilité de créer *Lazare* dans ce lieu qui accueille un festival musical depuis 1869 et qui existe toujours de nos jours sous la forme des Chorégies. Rien n'est promis ni définitif lors de cette première rencontre qui se déroule le 24 août. Nous pouvons alors suivre pas à pas les divers péripéties de ce projet grâce à la correspondance conservée dans les archives Puaux-Bruneau entre Réal, Lacour et Bruneau. Réal et Lacour rencontrent Bruneau à Paris en octobre puis demeurent dans un long silence et c'est Auguste Lacour qui finit par reprendre contact avec Bruneau au début de l'année 1909 avec, semble-t-il, de bonnes nouvelles dont Bruneau ne peut que se réjouir : « Monsieur le Maire, votre bonne lettre, reçue hier soir, me cause une grande joie, car Zola et moi avons toujours pensé que le beau cadre pour l'œuvre en question était le Théâtre d'Orange. C'est donc au nom de mon illustre collaborateur, hélas disparu, comme au mien, que je vous adresse de très vifs remerciements³. » Déjà, Bruneau pense à

¹ Ph., lettre du 26 juillet 1903.

² Ph., lettre du 3 août 1906.

³ Alfred Bruneau à Auguste Lacour, lettre du 15 janvier 1909, coll. Puaux-Bruneau.

Chaliapine¹ pour l'un des rôles mais cette première euphorie sera rapidement contrée par les problèmes qui vont surgir.

Bruneau avait, en effet, lu le poème de Zola, resté inédit, en octobre 1908 avec l'assurance d'être joué à Orange : « Nous vous rappelons que, selon une convention formelle proposée par moi et acceptée de vous et M. Réal, lors de notre première entrevue en octobre dernier, le poème d'Emile Zola vous a été lu seulement après que vous ayez pris l'engagement, au bout de trois mois de réflexion, de jouer la pièce cette année à Orange ; que jamais vous n'auriez connu ce poème si vous n'aviez pris cet engagement². » Il semble que le musicien garde jalousement le manuscrit de Zola et ne désire pas le dévoiler sans l'assurance que son œuvre soit jouée. Malheureusement pour lui, après deux mois de tractations, le projet est une première fois abandonné :

Monsieur, nous vous prions de nous excuser de ne pas avoir donné plus tôt une réponse au sujet de nos projets, mais notre retard provient de notre vif désir d'aboutir. Malheureusement, après nous être consultés, après avoir examiné toutes choses, nous nous sommes trouvés dans l'impossibilité absolue de pouvoir monter votre œuvre.

Les frais dépassent au moins du double les recettes présumées, même en donnant deux soirées lyriques. Du reste cette dernière combinaison étudiée de plus près a dû également être abandonnée car, en cas de mauvais temps, il aurait fallu renvoyer le spectacle à huitaine (musiciens et choristes de l'opéra devant être de retour à Paris lundi soir), d'où une très grave perte d'argent et le succès artistique compromis. Quant à monter l'œuvre avec le concours de M. Gabriel Marie et des concerts classiques de Marseille, cela nous obligerait à le faire en juin, en dehors des habitudes du public d'Orange et la soirée devant être complétée par un concert, manquerait de l'ampleur désirable.³

C'est donc un argument financier qui empêche *Lazare* d'être monté. En effet, l'œuvre demande des chœurs et des chanteurs solistes en plus de l'orchestre et il apparaît coûteux de faire venir autant de monde pour une œuvre qui dure à peine une demi-heure. Cela demande un complément de programme indispensable qui vient ajouter de nombreux frais à cette soirée. C'est donc bien la durée de *Lazare* qui est un obstacle à sa création. Malgré tout, on propose une solution de remplacement à Bruneau :

En présence de cette situation, M. le maire d'Orange, très désireux de réaliser la belle manifestation artistique qui lui tient tant à cœur, se rappelant qu'il y a quelques années, un concours international de musique d'orphéon avait attiré à Orange plus de cinquante sociétés et une foule énorme, se proposerait, nous a-t-il dit, d'organiser pour l'année prochaine, un concours international de musique et d'orphéon et de vous écrire pour vous en offrir la présidence. A l'occasion de ces fêtes splendides, la primeur de votre composition lyrique pourrait être donnée. Si cela était, nous ne croyons pas qu'elle puisse voir plus brillante et plus populaire considération⁴.

¹ Chaliapine (1873, Kazan – 1938, Paris) Il interpréta magistralement Boris de *Boris Godounov* (Moussorgsky) à Paris en 1908 et créa *Don Quichotte* de Massenet à l'Opéra de Monte-Carlo en 1910.

² Alfred Bruneau à Auguste Lacour, lettre du 8 mars 1909, coll. Puaux-Bruneau.

³ Réal et Chambon à Alfred Bruneau, lettre du 6 mars 1909, coll. Puaux-Bruneau.

⁴ *Ibid.*

Pièbre proposition pour Bruneau qui n'imaginait pas une telle solution. Certes, il n'a rien contre ces manifestations populaires qui voient la réunion de nombreuses sociétés musicales amateurs (ses fréquentes interventions dans les congrès de la Fédération Musicale Nord/Pas-de-Calais en sont la preuve) mais il imaginait une véritable reconnaissance pour cette œuvre qui reste un dernier témoignage de son amitié avec Zola. Il refuse donc cette proposition et somme Lacour de tenir sa promesse. Le maire d'Orange est dans une position inconfortable car il n'a, dans les chorégies, aucun moyen de faire pression. Pourtant, il engage son honneur d'homme honnête et son amitié avec Bruneau afin de convaincre Réal et Chambon de changer d'avis. Il affirme même que quelques personnes seraient prêtes à financer une partie de ce projet, ce qui permettrait aux directeurs du festival de reconsidérer leur décision¹. Bruneau, quant à lui, n'est pas homme à abandonner aussi facilement. Il conteste immédiatement la question de l'argent, arguant qu'entre le mois d'octobre 1908 et le mois de janvier 1909, Réal, Chambon et Lacour avaient eu tout le temps de prendre la mesure de ce problème et que c'est en connaissance de cause que Lacour s'est engagé à monter *Lazare*. Bruneau rappelle également à Lacour que cette promesse a été faite à Fasquelle, éditeur de Zola, chez Madame Zola et en sa présence. Enfin, le maire d'Orange a lui-même invité le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts à assister à la représentation lors d'une entrevue dans son cabinet organisée par Bruneau².

La situation semble donc bloquée. Lacour tarde à répondre à la dernière lettre que le compositeur lui a envoyée, celui-ci campant sur ses positions et engageant la responsabilité du maire à ce sujet : « Vous êtes liés ensemble vis-à-vis de moi, vous comme maire, lui comme directeur officiellement nommé par vous. Je ne vous sépare et ne vous séparerai pas. [...] Mettez-vous d'accord M. Antony Réal et vous, une dernière fois pour trouver le moyen de tenir vos communs engagements et je vous assure que je serai fort heureux d'oublier un différend qui, je ne le vous cache pas, m'étonne et me peine beaucoup³. » A force de tergiverser, il devient impossible pour l'éditeur de Bruneau, Choudens, de graver le matériel d'orchestre pour l'été suivant. Bruneau propose alors à Réal et Chambon de signer avec eux un traité les engageant à représenter *Lazare* l'année suivante, 1910. Afin de s'assurer de la validité du contrat, il doit également obtenir de Lacour que la direction du festival soit toujours confiée à la même personne. Finalement,

¹ Lacour à Alfred Bruneau, lettre du 10 mars 1909, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau à Lacour, 12 mars 1909, coll. Puaux-Bruneau.

³ Alfred Bruneau à Lacour, lettre du 29 mars 1909, coll. Puaux-Bruneau.

après une décision du conseil municipal d'Orange du 25 avril 1909 qui donne l'autorisation à Réal d'organiser un festival dans le théâtre antique de la ville en 1910, un traité peut être à nouveau envisagé.

Il semble pourtant que, dans cette affaire, les événements viennent constamment compliquer la réalisation du projet. En effet, avant d'établir ce contrat, Réal, Chambon et Lacour doivent rencontrer Bruneau à Paris. Mais, le compositeur, qui est aussi Inspecteur général des Conservatoires, doit partir près de six semaines dans le Nord de la France afin d'inspecter les conservatoires de la région. Ce voyage, qui le mènera de Boulogne-sur-Mer à Lille en passant par Saint-Omer, Roubaix et Amiens, l'empêche donc de donner suite à cette rencontre. Mais, pour ne pas retarder davantage l'accord, il confie le soin à Philippine Bruneau d'accueillir les trois hommes. La rencontre se fait donc le 8 mai 1909, rue de La Boétie. Suite à cette rencontre, Chambon envoie à Bruneau une proposition de contrat qui devrait satisfaire tout le monde. Mais, une nouvelle fois, tout s'écroule. Bruneau n'accepte pas les termes de l'accord tels qu'ils sont exprimés dans la lettre de Chambon à Bruneau, datée du 11 mai 1909. Voici les termes mêmes de cette lettre :

Nous avons l'honneur de vous informer que nous venons de signer avec la municipalité d'Orange un traité qui nous donne la direction du Théâtre Antique.

Monsieur le maire d'Orange a mis une condition à l'acceptation municipale, c'est que nous représentions votre œuvre lyrique en un acte : *Lazare*.

Nous sommes heureux de vous annoncer que, déférant à cette volonté, et nous refermant dans toutes les conditions de votre traité, nous recevons votre œuvre pour la faire jouer l'année prochaine. Nous nous mettons donc d'accord avec vous pour la distribution des rôles, le choix des artistes et des musiciens de l'orchestre.

Ainsi que vous le savez, les auditions d'opéras nécessitent des frais bien supérieurs à ceux des tragédies et leurs recettes sont toujours moins importantes. Nous vous rappelons qu'il ne faut pas compter avec les éléments de Paris (orchestre et chœurs) mais nous trouverons, soit à Marseille, soit même à Avignon un orchestre et des chœurs constituant un très bon ensemble¹.

Jusqu'ici, rien ne vient choquer Bruneau et il est d'accord sur le choix de l'orchestre et des chœurs qu'il lui semble plus facile de trouver à Marseille qu'à Avignon. Quant aux solistes, Bruneau répondra que, bien sûr, ils seront choisis parmi les artistes parisiens afin « d'attirer un nombreux public, de grossir [les] recettes par leur talent et leur notoriété². » Mais, c'est bien les conditions émises à cet engagement qui vont fâcher Bruneau :

Nous désirerions voir également descendre bien au dessous de mille francs la somme prévue pour la location de la partition qui nous paraît bien excessive.

¹ Réal et Chambon à Alfred Bruneau, lettre du 11 mai 1909, coll. Puaux-Bruneau.

² Réponse d'Alfred Bruneau, lettre du 19 mai 1909, coll. Puaux-Bruneau.

Il est d'usage que pour les œuvres nouvelles données à Orange les auteurs abandonnent leurs droits. Nous sommes certains que vous voudrez bien, vous et Madame Zola, être assez aimable pour vous conformer à cette tradition. Pour mémoire, nous vous dirons que les plus belles recettes d'opéra n'ont jamais dépassé 16000 francs et qu'en l'espèce, il ne s'agit que d'une œuvre en un acte, ce qui oblige à d'autres frais pour compléter la soirée.

D'autre part, nous savons pouvoir compter sur votre haute influence afin de nous faire augmenter la subvention annuelle allouée par les Beaux-Arts, sans laquelle il serait absolument impossible d'organiser les spectacles d'Orange¹.

Pour ce qui concerne les frais d'impression du matériel d'orchestre, Bruneau ne peut se substituer à Choudens et ne demande pas mieux que de se faire leur intermédiaire pour faire baisser la somme. Pour le reste, Bruneau va se montrer intransigeant et refuser ces conditions qui lui semblent bafouer les droits les plus élémentaires des artistes à récolter le fruit de leur travail. De plus, malgré son amitié pour le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, Henri Dujardin-Beaumetz, il se refuse de faire une telle démarche. Bruneau n'accepte pas de s'inscrire dans un tel chantage et que sa musique, comme le texte de Zola, soient utilisés afin d'obtenir plus de subsides publics. C'est donc dans ce sens qu'il répond à Réal et Chambon et il ne changera jamais d'attitude :

Quant aux autres désirs que vous exprimez, ils vont tellement à l'encontre de la règle de conduite dont je me suis jamais écarté, que je ne crois devoir, à mon vif regret, y souscrire. Vous n'en avez d'ailleurs nullement parlé, pas plus que de la question Choudens, à Madame Bruneau, lorsque, accompagnés de Monsieur le maire d'Orange, vous êtes venus, le 8 mai, lui annoncer la réception de l'ouvrage².

C'est là une nouvelle raison de blocage qui va faire traîner l'affaire sur toute l'année 1909. L'intercession de Lacour dans ce désaccord ne change rien et chacun campe sur ses positions. Les directeurs du festival veulent limiter les frais de la soirée à 10000 Frs, comprenant la création de *Lazare* et les frais d'une autre œuvre venant compléter le programme. Cette somme interpelle Bruneau, qui n'hésite pas à se rendre à la Société des Auteurs afin de connaître les recettes du théâtre d'Orange les années précédentes. Il constate alors que les recettes habituelles sont bien supérieures à ce chiffre alors que ce sont des œuvres déjà connues et « usées » qui sont interprétées (13 487 Frs pour *Médée* en 1908, 18 700 Frs pour *Endymion* en 1907, 12 221 Frs pour *Hécube* en 1906, ...) Et Bruneau d'insister :

Que serai-ce donc alors quand on y jouera une œuvre inédite, musicale – la musique attire toujours beaucoup plus de monde – signée pour le poème par le nom le plus glorieux de la littérature française et cela dans les conditions particulières de publicité, d'affluence, de foule dont nos messieurs ont évoqué le prétexte pour remettre à l'année prochaine l'exécution de leur engagement. Voilà vingt ans que je suis en relation

¹ Lettre du 11 mai 1909, coll. Puaux-Bruneau.

² Lettre de Bruneau à Réal et Chambon, 19 mai 1909, coll. Puaux-Bruneau.

avec les directeurs de l'univers entier : je n'ai jamais eu avec aucun d'entre eux le moindre ennui, la moindre difficulté. Quel besoin éprouvent MM. Réal et Chambon à discuter ainsi¹ ?

Réal et Chambon, de leur côté, comptent bien que Bruneau cédera à leurs exigences, dans l'intérêt même de l'œuvre et, dès le 14 septembre 1909, ils souhaitent connaître les détails de la partition et des rôles à pourvoir, en vue d'une création pour l'été suivant. Mais, au début de l'année 1910, Orange n'a toujours pas signé de traité avec Choudens. L'éditeur, en l'absence de contrat, ne peut se résoudre à graver le matériel de *Lazare* et les délais deviennent pressants afin d'être prêt pour l'été. Enervées par ces attermoissements, les deux parties font monter le ton. Réal et Chambon, afin de boucler leur budget, souhaitent de la mairie d'Orange qu'elle baisse la taxe destinée aux pauvres prise sur les recettes des spectacles mais exigent toujours les mêmes conditions financières à Bruneau :

Pour votre œuvre, *Lazare*, nous nous en occupons depuis longtemps, ainsi qu'en témoignera notre prochaine conversation avec vous dans laquelle nous vous mettrons au courant de toutes nos démarches ; mais malgré notre vif désir d'aboutir, nous ne le ferons qu'en nous refermant dans les conditions expresses de nos précédentes lettres.

Permettez-nous à ce sujet de vous faire remarquer que, si de notre côté, nous nous efforçons de vous donner satisfaction, nous sommes profondément peiné de constater que, de votre part, au lieu de nous aider, toutes vos lettres ne sont que des lettres de mise en demeure ou de menaces. Ce n'est pas ainsi que nous pourrions aboutir².

Enfin, le 8 février, Choudens annonce à Bruneau que les délais pour graver la partition sont maintenant dépassés. Une ultime entrevue est, malgré tout, organisée chez Bruneau avec Chambon (Réal devait également être présent mais a, semble-t-il, fini par se désister au dernier moment). Chambon se disait maintenant prêt à renoncer aux exigences faites à Bruneau en matière de droits d'auteurs et donnait les noms des artistes célèbres qui pourraient créer *Lazare* : Félicia Litvinne, Delmas et Muratore. Malgré cet accord bien tardif, Choudens ne peut revenir sur sa décision, s'étant engagé pour d'autres travaux, et c'est dans cette impasse que s'achèvent les tractations pour créer *Lazare* à Orange.

Ce n'est donc qu'une suite d'actes manqués qui a présidé à ces négociations avec d'un côté des directeurs de festival peu habitués aux us et coutumes des créations musicales et, de l'autre, un Alfred Bruneau soucieux de préserver ses intérêts et ceux de la famille d'Emile Zola. Cette affaire, déjà bien assez complexe, s'est doublée d'une polémique politique qu'il s'agit maintenant de mettre au clair. Le 5 décembre 1909, Alfred Bruneau trouve une nouvelle sidérante dans le *Gil Blas*, à la rubrique « La Potinière » :

¹ Alfred Bruneau à Lacour, lettre du 14 juin 1909, coll. Puaux-Bruneau.

² Réal et Chambon à Alfred Bruneau, lettre du 1^{er} février 1910, coll. Puaux-Bruneau.

Le théâtre antique d'Orange et les casernes d'artillerie – Le *Journal Officiel* a oublié dernièrement la liste des villes qui vont être dotées de casernes d'artillerie pour abriter les contingents nouveaux prévus par l'augmentation des cadres.

Parmi ces villes favorisées, Orange, célèbre par son théâtre ancien, figure en bonne place.

Or, les casernes d'artillerie d'Orange ne sont pas encore construites et elles ont déjà une histoire.

Lorsque le gouvernement eut décidé de demander aux Chambres l'augmentation des cadres de l'artillerie, les municipalités des villes qui n'ont pas de garnison s'émurent et s'agitèrent.

M. le maire d'Orange n'eut garde d'oublier la défense des intérêts de sa ville et il vint à Paris où il multiplia les marches et les démarches.

Il se fit appuyer par tous les hommes politiques de son département et bientôt toutes les directions du ministère de la guerre connurent M. le maire d'Orange.

Mais, à cette époque, c'était M. le général Picquart qui était ministre de la guerre, et les bureaux du ministère ne savaient qu'inventer pour faire leur cour au ministre. Ils se souvinrent alors qu'il y avait à Orange un théâtre célèbre qui, tous les étés, attire des milliers et des milliers de spectateurs et ils dirent au maire :

- Monsieur le maire, vous avez votre caserne d'artillerie, mais à une condition, c'est que le théâtre antique d'Orange montera et jouera l'année prochaine un opéra de M. Bruneau dont le livret sera d'Emile Zola !

Le maire d'Orange ne pouvait en croire ses oreilles. Il fallut cependant se rendre à l'évidence, c'était sérieux. Le maire s'en fut trouver M. Antony Réal qui est directeur-entrepreneur des représentations du théâtre antique d'Orange et qui a un traité avec la ville ; il lui conta ses malheurs. « Un opéra et une garnison d'artillerie, ou pas d'opéra et pas de garnison !... Voilà la question ! »

Antony Réal est un Provençal averti, or, tout le monde sait qu'un Provençal averti vaut à lui seul dix Parisiens ... au moinssss [sic] !

Nous ignorons quelle combinaison a pu trouver Antony Réal, mais nous constatons qu'Orange va avoir ses artilleurs.

Aurons-nous un opéra inédit de Zola et Bruneau sur la scène du théâtre antique ?

Voilà la question¹.

Alfred Bruneau est véritablement choqué par cette rumeur qui court dans les journaux et qui le met au centre d'un odieux chantage : « Voici la jolie ordure que le *Gil Blas* d'hier a publié. Dites-moi ce que vous en pensez et qui vous en supposez l'auteur. Il y a plus de vingt ans que je fais du théâtre. Jamais je n'ai vu, dans ma carrière d'artiste que j'ai parcourue loyalement, quelque chose d'aussi écœurant, d'aussi bas et d'aussi vil². » Le maire d'Orange est également « écœuré » par ces insinuations et soupçonne une manœuvre de l'action française locale. Ainsi, dans cette affaire, on ne peut soupçonner Picquart, ami intime de Bruneau depuis l'engagement de Zola dans l'affaire Dreyfus, d'avoir institué un tel marché. Toute la correspondance échangée depuis le début de l'année 1909 ainsi que les dénégations de Bruneau et Lacour viennent démentir cet article. En revanche, il est indéniable que Bruneau, devenu un ami du maire d'Orange et voulant lui être agréable, a fortement appuyé la demande de ce dernier auprès du ministère de la Guerre. D'ailleurs, Lacour ne manque pas de remercier Bruneau pour son appui dans le courant du mois de septembre 1909 :

¹ *Gil Blas*, article supposé écrit par Jules Rateau, 5 décembre 1909.

² Alfred Bruneau à Lacour, lettre du 6 décembre 1909, coll. Puaux-Bruneau.

Mon cher Maître, la ville d'Orange vient d'obtenir le régiment d'artillerie qu'elle désirait ardemment. J'ai l'agréable devoir, au lendemain de cette décision qui me comble de joie de venir vous dire combien je vous suis reconnaissant de la part que vous avez prise et je saurai me souvenir qu'elle est due à votre intervention personnelle et à l'aimable accueil que vous avez toujours réservé au maire d'Orange¹.

Cette affaire a également été mise au jour par une étudiante en musicologie qui a retrouvé ces lettres mais qui semble en avoir tiré des conclusions hâtives, faisant même publier un article dans un journal local². Dans cette version, c'est Mme Zola qui aurait fait pression sur Picquart afin d'obtenir la création de *Lazare*. Toutes ces versions semblent donc totalement imaginaires et il ne faut simplement y voir qu'une aide apportée par Bruneau à un ami sans contrepartie, même si cela ne pouvait que conforter Lacour dans sa volonté d'être agréable à Bruneau et de réaliser leur projet commun³.

Cette rumeur est reprise dans la presse du début de l'année 1910, notamment par des journaux qui ne cachent pas leurs idées antisémites, à l'image du journal d'Orange, *La Ruche*, qui voit là la victoire des traîtres à la France qui, quinze années auparavant, ont soutenu le juif Dreyfus. *A priori*, le fait que Picquart soit devenu ministre de la Guerre n'a pas encore été accepté par tout le monde ...

Enfin, Paul Mariétan, qui avait été écarté du festival d'Orange par Réal et Chambon, aurait fait la proposition de reprendre à son compte le dédit de 5000 Frs que le théâtre d'Orange devait à Bruneau pour n'avoir pas tenu sa promesse de jouer *Lazare*. En manière de conclusion définitive à l'affaire ...

Après cette tentative avortée, *Lazare* continue de se chercher un lieu capable de le créer. En parallèle au projet d'Orange, il semble que Bruneau avait des vues sur une création parisienne : « J'écris également à Choudens une lettre très tendre, très gentille au sujet de *Lazare*. Je lui demande 7500 Frs pour Orange et 7500 Frs pour Paris, afin que, après avoir donné à Madame Zola sa part, il me reste 5000 Frs pour Orange et 5000 Frs pour Paris⁴. » Nous n'avons pas plus de renseignements sur le théâtre parisien qui aurait accepté de jouer ce drame. Peut-être doit-on relier ce projet à ce que Bruneau évoque, quelques années après, d'une tentative de jouer *Lazare* au Théâtre des Champs-Élysées, dirigé par Gabriel Astruc. C'est en décembre 1912 que ce dernier contacte Bruneau : « Mon cher maître, Voulez-vous un de ces prochains jours que vous passerez par ici me

¹ Lacour à Alfred Bruneau, lettre du 20 novembre 1909, coll. Puaux-Bruneau.

² *Le Dauphiné-Libéré*, article de Philippe Chabro, 19 janvier 1993.

³ La caserne d'Orange sera construite entre 1910 et 1912 et portera le nom du Général Deloye, directeur de l'Artillerie au moment de l'affaire Dreyfus et chargé des recherches sur le canon de 75. Elle accueillera le 55^{ème} régiment d'Artillerie.

⁴ *Ph.*, lettre du 31 décembre 1909.

faire l'amitié de monter jusqu'à mon bureau ? Je voudrais vous parler d'un projet qui m'intéresse et peut, je le crois, vous intéresser aussi¹. » C'est bien entendu de *Lazare* dont il est question dans cette lettre. Mais, Astruc se heurte au même problème que les directeurs d'Orange vis-à-vis de Choudens. L'éditeur propose de graver le matériel d'orchestre pour une somme de 1000 Frs. Astruc est prêt à mettre, au grand maximum, 500 Frs. Malgré ce désaccord, le projet avance et en juillet 1913 la distribution des rôles est achevée : « Ce soir, je suis allé chez Astruc. Je l'ai trouvé avec Brussel et Van Dyck. Il jouera *Lazare* soit à son spectacle de réouverture le 1^{er} octobre, soit quelques semaines plus tard ; en tout cas, avant novembre. Nous avons fait la distribution : Jésus, Lepelletier ; L'Epouse, Rose Féat ; La Mère, Thévenet ; L'Enfant, une femme dont le nom m'échappe ; et, pour le rôle de Lazare, il va tâcher d'avoir Dufranne². » Belle distribution en effet, même si Bruneau pense également à Henri Albers (qui avait joué le père Merlier à Bruxelles) pour le rôle de Lazare. Il semble pourtant que ce drame soit doué pour rencontrer des obstacles. Astruc, vingt ans après, ne peut que regretter de n'avoir pas mené le projet à terme : « J'ai relu le scénario de *Lazare* qui m'a ému aujourd'hui comme il y a ... près de 20 ans. Et c'est un de mes plus grands regrets de n'avoir pu monter votre belle œuvre. Maintenant, il est bien tard³ !! »

Le livret d'Emile Zola va donc rester lui aussi inédit, mais moins longtemps que la partition. En effet, en 1920, Eugène Fasquelle souhaite éditer en volume les poèmes lyriques de Zola. Cela ne pose aucun problème si ce n'est pour *Lazare* qui n'a jamais été joué et dont Bruneau veut préserver la nouveauté. Le compositeur semble donc s'opposer à la publication du poème comme le prouve cette lettre de Fasquelle à Bruneau :

Mon cher ami,

Au moment de tirer le volume de poèmes, je viens insister une dernière fois auprès de vous pour y faire figurer *Lazare*.

En effet, depuis que vous m'avez répondu à ce sujet en donnant pour raison qu'il ne fallait pas déflorer l'idée finale du livret il s'est produit « un fait nouveau » comme au temps de l'Affaire. Il paraît qu'il y a un poème d'Oscar Wilde sur Lazare, lequel répond qu'il a constaté de l'autre côté : « du Néant », et tout récemment, Louis Delluc a publié un Lazare qui s'exprime dans le même sens.

Madame Zola tient beaucoup à cette adjonction et c'est de sa part que je vous écris. De plus, des membres de la Société Zola reconstituée insistent auprès d'elle pour que le recueil ne soit pas tronqué.

Il me semble, qu'après tout, cela ne soit pas d'importance –l'important dans un opéra étant la musique- et ne vaille surtout pas la peine de faire surgir un désaccord entre Madame Zola et vous⁴.

¹ Gabriel Astruc à Alfred Bruneau, lettre du 24 décembre 1912, coll. Puaux-Bruneau.

² Ph., lettre de juillet 1913.

³ Gabriel Astruc à Alfred Bruneau, lettre du 24 janvier 1932, coll. Puaux-Bruneau.

⁴ Eugène Fasquelle à Alfred Bruneau, lettre du 25 août 1920, coll. Puaux-Bruneau.

Heureusement, Bruneau revient sur sa décision et *Lazare* figure dans cette première édition des livrets d'Emile Zola, précédé de la mention « Cette pièce n'a pas encore été mise au théâtre¹. »

L'année de la mort de Bruneau, en 1934, le bulletin de la Société littéraire des Amis d'Emile Zola, dont la rédaction est confiée à Maurice Le Blond, s'insurge contre les directeurs des théâtres français dont aucun n'a l'audace de représenter un drame inédit et original :

Qu'une partition dramatique et lyrique de cette importance, composée depuis plus de trente ans, n'ait pas encore vu le jour de la scène ou n'ait pas même été inscrite au programme de nos concerts, voilà qui déconcerte et qui stupéfie.

Nous savons bien que la pagaille règne dans nos théâtres lyriques subventionnés, que le marasme y sévit. Mais, enfin, à défaut de ces scènes consacrées, il existe des théâtres de la nature. Le plein air et le cadre de ruines pompeuses fourniraient un décor propice à cette puissante œuvre moderne, dont la conception rappelle l'ampleur et la majesté eschylienne. Si, même, les mécènes manquent pour entreprendre pareille tentative d'art, n'existe-t-il pas des sociétés désintéressées, telles que, par exemple, *Les Fêtes du Peuple*, d'Albert Doyen², qui pourraient nous en donner, en attendant sa représentation définitive, tout au moins une exécution instrumentale et chorale dont l'effet serait décisif ?

Quoi qu'il en soit, c'est un signe lamentable de la présente inertie intellectuelle qu'un chef d'œuvre comme *Lazare* puisse rester ainsi ignoré de nos générations et attendre pendant des années et des années sa révélation au public. Il faut que la nuit qui règne aujourd'hui sur les choses de l'esprit soit bien obscure et bien épaisse³.

Il faudra donc attendre le vingtième anniversaire de la mort d'Alfred Bruneau en 1954 pour que *Lazare* soit joué et diffusé par l'O.R.T.F., le 20 juin. Événement qui ne manque pas d'intéresser l'ensemble du monde musical, à l'image de Georges Auric qui attend ce moment avec impatience : « Je m'en réjouis puisque cela me permettra d'écouter, à 18 heures, l'exécution du *Lazare* de votre père par l'orchestre symphonique de la Radiodiffusion. Je vous remercie de m'avoir ainsi signalé la première audition d'une œuvre de cette importance et vous demande, Madame, de bien vouloir accepter l'hommage de mes sentiments respectueusement dévoués⁴. » Suite à cette création, un disque est édité et permet à tout un chacun d'écouter cette musique écrite cinquante ans auparavant.

Pourtant, il faudra attendre 1986 pour que *Lazare* soit joué en version de concert à Washington, dans le cadre d'un colloque sur Zola et les arts organisé par Jean-Max Guieu. Une version scénique, grandiose comme l'imaginaient Bruneau et Zola, n'a toujours pas vu

¹ Emile Zola, *Poèmes lyriques*, Paris, Fasquelle, 1921, pp. 299-312.

² Albert Doyen (1882-1935) avait fondé la chorale des Fêtes du Peuple en 1918 afin d'inscrire le chant choral dans les réjouissances populaires et célébrer la paix et le bonheur dans le monde. Cette veine populaire est à l'image du concours Mimi-Pinson organisé par Gustave Charpentier.

³ Bulletin de la Société littéraire des Amis d'Emile Zola, 1934, n° 19, pp. 20-21, coll. Puaux-Bruneau. Ce numéro renferme également un hommage à Alfred Bruneau, lu par Marcel Batilliat, lors du pèlerinage de Médan du 30 septembre 1934.

⁴ Georges Auric à Suzanne Puaux-Bruneau, lettre du 16 juin 1954, coll. Puaux-Bruneau.

le jour et attend l'audace d'un directeur de théâtre pour être enfin réalisée. En 1994, c'est Jacques Mercier qui reprend *Lazare* et l'enregistre avec l'Orchestre National d'Ile-de-France, associant ce drame au *Requiem* écrit par Bruneau. Choix judicieux puisqu'il associe deux œuvres écrites en hommage, l'une à Zola et l'autre à la mère du compositeur. Réédité en 2000, cet enregistrement a été salué par nombre de critiques musicaux.

Voilà donc le destin inattendu de *Lazare* qui reste l'œuvre la plus atypique dans la musique de Bruneau et le livret le plus audacieux écrit par Zola. C'est peut-être ce sujet si audacieux, traité d'une manière tout à fait originale, qui lui a donné ce parcours tourmenté. Mais, il n'en reste pas moins que *Lazare* est le parfait représentant d'une collaboration idéale entre Alfred Bruneau et Emile Zola. Où, comme l'écrit Bruneau lui-même : « *Lazare* sera-t-il jamais représenté ? Je l'ignore, je souhaiterais qu'un public impartial y trouvât un jour le plus frémissant témoignage de ma tendresse envers Emile Zola¹. »

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 202.

C] Mise en scène de ces opéras

De 1895 jusqu'en 1905, Alfred Bruneau et Emile Zola vont mettre en scène trois de leurs drames lyriques avec, des fortunes diverses et de nombreuses péripéties dues aux relations difficiles avec les directeurs de théâtres, au retentissement de l'affaire Dreyfus et, bien sûr, à la mort même de Zola. Cette période est donc d'une très grande richesse tant du point de vue de l'implication de l'écrivain dans la vie musicale française que de la place que le compositeur prend dans cette même sphère. Alfred Bruneau n'est plus le jeune compositeur qui doit faire ses preuves et peine à trouver une scène, mais un musicien qui doit sans cesse défendre ses partis-pris dans un univers féroce.

Nous allons donc étudier les différentes mises en scène de *Messidor*, de *l'Ouragan* et de *l'Enfant roi* afin de mieux comprendre les formes que prend le naturalisme au théâtre à cette période, non seulement sur les scènes parisiennes mais également dans les opéras de province et de l'étranger. Nous verrons les difficultés rencontrées par les deux auteurs à l'affirmation de leurs théories, difficultés exacerbées par l'engagement de Zola dans l'affaire Dreyfus à partir de *J'accuse !* le 13 janvier 1898. *Messidor*, joué sur la scène de l'Opéra (nouvelle innovation) sera au cœur de cette période tourmentée notamment dans ses reprises mouvementées. Puis, c'est *l'Ouragan* qui revient sur la scène de l'Opéra-Comique dans une France relativement apaisée, mais qui garde en mémoire les engagements politiques de Zola et Bruneau. Enfin, c'est *l'Enfant roi*, créé trois ans après la mort de l'écrivain, où Bruneau est désormais seul face à son public.

Ces dix années de collaboration et de présence sur les scènes françaises nous offrent ainsi un panorama original de la vie musicale française vue au travers du prisme d'une collaboration toujours aussi inattendue, celle de Zola et Bruneau.

I] *Messidor* : de l'Opéra à l'affaire Dreyfus

1) La création à l'Opéra

Avant que Zola ait écrit le premier mot de *Messidor*, le drame était déjà destiné non pas à l'Opéra-Comique mais à l'Opéra. Pourquoi ce changement subit de salle ? C'est sur l'initiative de leurs directeurs, Eugène Bertrand et Pedro Gailhard, qu'Alfred Bruneau s'est tourné vers l'Opéra. Les directeurs avaient vraiment envie d'avoir une œuvre originale de ce compositeur en vue et c'est un échange de bons procédés qui vient conclure l'affaire :

Trois jours avant sa « générale » [de *Gwendoline*¹], il [Chabrier] vint, rue Viète, bavarder avec nous. Il était dans un de ses moments d'équilibre presque complet et nous pûmes lui dire, comptant sur sa mémoire, que le ménage Zola et le nôtre désiraient l'applaudir. Vingt-quatre heures après, Eugène Bertrand, qui dirigeait l'Opéra avec Pedro Gailhard, sonnait à notre porte. Tirant de sa poche un papier, il le tendit à ma femme :

- Voici, Madame, prononça-t-il, la loge que vous avez demandée à Chabrier. Je ne vous la donne qu'en échange de l'ouvrage que Gailhard et moi prions votre mari et Zola d'écrire pour nous.

J'informai Zola aussitôt de cette gracieuseté vraiment exceptionnelle².

Comme l'a écrit Bruneau, c'est bien une chance « exceptionnelle » que d'avoir une commande de l'Opéra, temple de la musique classique. Bruneau ne pouvait donc qu'accepter cette offre, au risque de se brouiller avec Léon Carvalho qui lui avait ouvert les portes, quelques années auparavant, de l'Opéra-Comique. C'est d'ailleurs ce qui arrive. Carvalho, déçu que Bruneau lui fasse faux-bond, lui en fait l'amical reproche. Bruneau, l'avouant lui-même, ne comprend pas toute l'amitié qui est dans ces paroles et décide de rompre toute relation avec lui. La réconciliation se fera un soir de janvier 1897, peu avant la création de *Messidor* :

Carvalho, m'apercevant dans les couloirs de l'Opéra, bondit de mon côté, me tendit la main que je saisis chaleureusement et s'écria :

- C'est trop bête, à la fin, de se brouiller comme ça. Je sais que vos études marchent très bien ici et j'en suis content. Il faut nous réconcilier ... J'ai trouvé le moyen : je vais reprendre *l'Attaque du moulin*. Mais Delna n'est plus à l'Opéra-Comique, malheureusement ... Que penseriez-vous de Brema pour la remplacer ? Elle a joué le rôle que je lui destine en Angleterre, en Amérique. Vous la connaissez ... Je vous charge de l'engager en mon nom. Nous inaugurerons la saison prochaine et nous irons jusqu'à la centième !

J'exprimai du mieux que je pus à Carvalho mon émotion joyeuse et je l'embrassai de tout mon cœur³.

L'éloignement de Bruneau vis-à-vis de Carvalho s'explique également par le fait que le compositeur pouvait trouver le directeur de l'Opéra-Comique un peu trop frileux dans ses choix, notamment avec les costumes de *l'Attaque du moulin*, dont l'intrigue avait du être replacée dans le contexte de la Révolution française plutôt que dans celui de la guerre de 1870. Bruneau lui en fait encore, indirectement, l'amer reproche alors qu'il se trouve à Besançon pour la reprise de ce drame : « J'ai été à Besançon pour voir l'effet de la pièce jouée en costumes de 1870 devant un public français. L'impression est beaucoup plus considérable ainsi : pas un cri contre les prussiens et de formidables acclamations pour

¹ *Gwendoline*, d'Emmanuel Chabrier, fut créé à l'Opéra le 27 décembre 1893 en présence des Bruneau et des Zola.

² Alfred Bruneau, 1931, pp. 78-79.

³ *Ibid.*, p. 106. *L'Attaque du moulin* sera bien remis au programme de l'Opéra-Comique mais, lors de la dernière répétition, Carvalho était mourant. Il mourut le lendemain et Bruneau refusa de maintenir la première, en sachant que ce refus condamnait définitivement la reprise. Le drame ne sera repris à l'Opéra-Comique que vingt-cinq ans plus tard.

les pantalons rouges à la fin. Quel dommage d'avoir eu affaire à un directeur vieux-jeu comme Carvalho¹ ! »

Avec cette entrée à l'Opéra, Bruneau avait conscience que sa carrière allait connaître un nouvel essor et il ne pouvait qu'accepter cette offre généreuse malgré certains conseils de ses amis : « Choudens me pousse encore vers Carvalho, mais, vrai, ce n'est pas tentant². » D'autres, au contraire, le félicitent pour cette entrée magistrale dans le temple de l'opéra français, comme Massenet : « Je veux être des premiers qui se réjouissent de vous savoir un grand ouvrage à l'Opéra. J'en félicite de tout cœur nos directeurs ! A vous, tous mes souhaits pour la victoire³ ! » Les négociations avec l'Opéra vont donc bon train et les auteurs profitent de leur présence aux spectacles pour s'entretenir avec les directeurs. Bruneau s'impatiente quelque peu, pressé de conclure un accord définitif : « Je voudrais bien que Zola ait pu m'écrire le premier acte de *Messidor*, car je le talonnerais alors pour me dicter le scénario du reste et nous signerions avec Bertrand et Gailhard⁴. » Zola achève le premier acte le 24 mars et il est permis de croire que le contrat avec l'Opéra est signé dans les semaines suivantes. Alors que Bruneau commence à en écrire la musique, il s'enquiert très vite des reprises étrangères de son futur ouvrage. Et c'est à Bruxelles (où il se trouve en décembre 1894 pour la reprise du *Rêve*) qu'il désire plus que tout réserver son énergie même si les maladresses et les exigences financières de Choudens menacent un temps le projet :

Je tenais à te rendre compte de notre première conversation sur *Messidor*. Hier, je les avais trouvés, Stoumon et Calabrézi, très refroidis et depuis ce matin, je tâche de les retourner pour savoir le fin mot. C'est Choudens qui a fait une saleté et qui les a vivement froissés. Mais je crois la chose arrangée et je te donnerai tous les détails demain dans une très longue lettre. En tout cas, ne t'inquiète pas. Ils joueront *Messidor*. Et ce sont de bons amis.

Le *Rêve* passe toujours lundi. D'ici là, je ferai répéter chaque jour le *Rêve* et je réglerai la distribution de *Messidor* dont nous venons de causer il y a cinq minutes pour la première fois, après toute une diplomatie que je te conterai⁵.

Bruneau est ainsi devenu un compositeur expérimenté qui va au-devant des demandes des théâtres pour négocier au mieux les reprises de ses œuvres. Il n'est plus dans la position du jeune artiste à qui l'on fait l'honneur de jouer son drame, mais dans celle du musicien reconnu qui peut influencer sur le cours de la musique française et faire preuve

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 21 novembre 1894.

² *Ph.*, lettre du 2 mars 1894.

³ Massenet, lettre du 3 octobre 1894, coll. Puaux-Bruneau. Cité dans Bruneau, 1931, p. 104.

⁴ *Ph.*, lettre du 2 mars 1894.

⁵ *Ph.*, lettre du 16 décembre 1894.

d'exigence. A ce titre, *Messidor* est bien une œuvre placée à la charnière de la vie d'Alfred Bruneau.

L'entrée de Bruneau à l'Opéra est, de manière plus inattendue, l'occasion de faire jouer une de ses œuvres jamais interprétée en France, son *Requiem*. L'ouvrage est créé le 25 février 1896 en Angleterre par le Bach Choir, alors dirigé par Charles Villiers Stanford, dix ans après avoir été écrit en hommage à Aurélie Bruneau. L'Opéra donnait alors des concerts qui attiraient beaucoup de monde. Le *Requiem* est donc joué dans ce cadre le 3 avril 1896, à l'occasion des jeudi et vendredi Saints. C'est le compositeur qui tient lui-même la baguette de direction. Les chanteurs sont Bosman, Héglon, Vaguet et Delmas. Ce dernier tiendra le rôle de Mathias dans *Messidor*, bonne occasion pour le compositeur d'« essayer » un artiste pour son futur drame. La critique accueille assez favorablement le *Requiem* et applaudit à son « écriture curieuse » qui « évite les banalités¹ ». Le public est moins nombreux qu'aux concerts précédents, certainement parce qu'il se déroule en soirée plutôt qu'en matinée et que la programmation est relativement austère (on a également joué le *Saint-Georges* de Paul Vidal et la première symphonie de Camille Saint-Saëns). Mais il applaudit chaleureusement à cette œuvre de jeunesse. Désormais, la route est toute tracée pour la création de *Messidor* l'année suivante.

La création à l'Opéra est donc prévue pour le début de l'année 1897. Bertrand et Gailhard suivent la composition de l'ouvrage avec soin, comme le rapporte Bruneau : « Je travaille. J'ai revu Bertrand et Gailhard, qui sont tout à fait tranquilisés et charmants². » Dès le début de l'année 1896, Zola se préoccupe des décors et notamment celui du ballet :

Je réfléchis au décor du ballet, et je suis pris d'une véritable crainte. Décidément, ce n'est pas ça du tout. Un décor raté est souvent la mort d'un acte : on le coupe au dernier moment, nous en savons quelques chose. Dites à Gailhard de ne pas commander ce décor avant d'en avoir causé avec nous. Je me dérangerai volontiers pour éviter un gros ennui que je pressens. La chose est de grande importance³.

Nous pouvons constater avec quel engouement Zola se préoccupe de la création de *Messidor* et de la conception des décors. Alors qu'il séjourne à Médan, il n'hésitera pas à venir à Paris afin de superviser les décors, craignant de répéter les mêmes erreurs que pour le *Rêve*, où le dernier tableau avait dû être coupé faute d'avoir été insuffisamment préparé. C'est Eugène Carpezat qui est chargé de concevoir ce décor mais il semble que cela ne convienne pas du tout. Il présente un nouveau projet début septembre, puis un autre en

¹ Albert Dayrolles, *La Lanterne*, 4 avril 1896.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 21 novembre 1894.

³ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 22 juillet 1896, *Corr. VIII*, p. 348.

octobre, alors que Gailhard lui-même dessine son propre projet : « En sortant de ma lecture à Mme Deschamps, Gailhard, revenu de Versailles, m'a montré le projet de décor qu'il a peint ce matin. Carpezat en a envoyé un autre. Les directeurs ont le plus vif désir d'en finir vite. [...] Gailhard est tout à fait ravi du décor qu'il a peint et les inquiétudes de Bertrand se sont complètement évanouies¹. » L'impatience des directeurs de l'Opéra ne semble pas émouvoir Zola, qui finit par refuser les projets de Carpezat au profit de celui d'Amable Petit. Le problème des décors est donc d'une importance capitale pour Zola et nous verrons en effet que la réussite du théâtre lyrique naturaliste repose, pour une part importante, sur le souci porté à ces éléments scéniques.

Entre-temps, Bruneau s'occupe de la distribution des rôles. En mars 1896, il propose à Zola d'aller entendre Mlle Kutscherra afin d'envisager sa présence dans la distribution. Elle ne sera finalement pas retenue. C'est Deschamps-Jehin, qui avait tenu le rôle de Hubertine dans le *Rêve* à l'Opéra-Comique, qui jouera Véronique alors que Berthet tiendra le rôle d'Hélène. Chez les hommes, c'est Alvarez et Delmas qui tiendront respectivement les rôles de Guillaume et Mathias. Le rôle du Berger est confié à Renaud et celui de Gaspard à Noté. Bruneau travaille activement avec les chanteurs, les faisant répéter leur rôle séparément. Les études de chœurs commencent au début de septembre 1896 et une audition est organisée le 11 novembre 1896 chez Bruneau, à laquelle sont invités les Zola, Bertrand et Gailhard ainsi que Fernand Desmoulin. La première répétition d'ensemble est fixée au jeudi 3 décembre. Bruneau est impatient de montrer à Zola le résultat du travail qu'il a accompli depuis plusieurs mois : « Notre répétition d'ensemble est fixée à jeudi. C'est le seul jour de la semaine possible à cause des spectacles auxquels prennent part nos artistes. [...] Il me tarde bien d'avoir votre impression sur nos interprètes. [...] Gailhard est dans un état d'emballement dont rien n'approche et il est probable que nous descendrons en scène lundi prochain². » L'emballement de Gailhard est à l'image de celui de Bruneau qui ne cesse de remercier Zola pour toutes ses bontés, n'oubliant jamais que c'est grâce à lui, grâce à ses livrets, qu'il est près d'être joué à l'Opéra :

Et encore toute ma tendre reconnaissance pour l'affection que vous ne cessez de me témoigner en me donnant de si magnifiques poèmes. Notre féerie me hante maintenant et je n'en dors plus³ !...

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 2 octobre 1896.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 1^{er} décembre 1896.

³ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 7 décembre 1896.

Le début de l'année 1897 commence sous les meilleurs auspices. Bruneau est ravi de sa première lecture d'orchestre et Zola assiste à une répétition de l'ensemble de l'œuvre dès le 7 janvier. Ce sera pour l'écrivain l'occasion de faire des corrections de mise en scène pour la publication chez Fasquelle du livret de la pièce. La mise en scène est d'ailleurs menée de main de maître par Gailhard qui est un formidable conducteur d'acteurs et dont l'imagination débordante donne une valeur ajoutée au drame. Zola ne se limite pas à donner son avis d'écrivain et n'hésite pas à placer quelques conseils musicaux à Bruneau notamment afin de donner une cohérence rythmique :

Il me semble, à la réflexion, qu'il manque quatre ou cinq mesures de musique, au dernier acte, pour baisser le rideau avec la lenteur qui conviendrait. Ne voyez-vous pas là une fanfare retentissante de l'orchestre un peu plus longue que celle qui existe ? J'ai trouvé hier cette dernière un peu maigre. Bien entendu, il ne s'agirait que de corser les accords finaux¹.

Les incidents ne manquent également pas à cette création. A la répétition générale, c'est le ballet qui déplaît fortement à Zola. Ce tableau est très problématique tant du point de vue des décors que de la mise en scène et de sa signification symbolique. C'est le pouvoir qui est mis en scène dans ce tableau, pouvoir qui déchaîne toutes les passions. En ce sens, il est d'une importance capitale pour Zola, ce que ne comprennent pas Bertrand et Gailhard. Ils imposent les tutus aux danseuses alors que Zola et Bruneau souhaitent des costumes en lien avec l'intrigue. Le décor, mainte fois remanié, ne convient toujours pas et les auteurs désirent, en dernier recours, supprimer ce tableau qui n'apporte rien de primordial à l'action dramatique mais en élève le symbole, tel que Zola le définit dans son article :

Troisième acte. – D'abord, le premier tableau, la vision de Véronique, la cathédrale d'or, la prodigieuse salle de rêve, où elle va pénétrer, dans une hallucination de sa foi. Tout un ballet, mêlé de pantomime, y dit la légende de l'or, de l'or qui donne la puissance, l'or qui enflamme l'amour, l'or de charité, l'or de beauté aussi ; et tout croule, tout s'anéantit, dès que Véronique paraît².

Les directeurs de l'Opéra finissent par déplacer le ballet pour le mettre au début du drame, lui retirant toute signification, cette place le rendant incompréhensible au public. Bruneau et Zola ne peuvent que s'en émouvoir sans parvenir à les faire changer d'avis : « Bertrand et Gailhard résistèrent. Selon leur détestable idée, on transporta du milieu au début du poème ce tableau chorégraphique, d'exécution manquée ; on en fit une espèce de

¹ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 22 janvier 1897, *Corr. VIII*, pp. 383-384.

² Emile Zola, « *Messidor* », *Le Figaro*, 17 février 1897.

prologue incompréhensible et saugrenu¹. » Les consignes de mise en scène imposées par Gailhard semblent devoir ne pas être contestées et Bruneau rapporte même cet épisode où l'énergique metteur en scène cassa sa canne en essayant d'animer les choristes. Les moments sont nombreux où les tensions s'exacerbent et Bruneau s'en souviendra lorsque Gailhard souhaitera que l'on réserve l'*Ouragan* à l'Opéra :

Sa mollesse dans les cas difficiles et celle de son associé, homme de commerce si exquis cependant, l'esprit rétrograde dont Bertrand et lui témoignèrent au cours des répétitions de *Messidor* ne nous inspiraient point l'envie d'accepter l'invitation qui, malgré tout, marquait, je le reconnais, une sorte de repentir².

Heureusement, ces divergences n'ont pas évolué en réel désaccord et Zola n'a pas « claqué la porte » comme il l'avait fait en 1888, à l'occasion des répétitions de *Germinal* au théâtre du Châtelet.

La scène de l'Opéra est également un lieu très surveillé par les instances politiques. Pas question d'y faire n'importe quoi et d'y amener l'anarchie ou des idées subversives. La censure est toujours latente et d'autant plus vigilante que c'est Zola qui préside à l'écriture de la pièce. Ainsi, Henry Roujon, le directeur des Beaux-Arts³, jugea que certains costumes, très réalistes, n'étaient pas dignes d'un tel lieu. C'était le cas du costume de Mathias. Mais le temps de la censure politique toute puissante est passé et on tint bon face à ces attaques :

Après la « couturière⁴ », Henry Roujon, le directeur des Beaux-Arts, déclara intolérables les longues bottes boueuses, le large pantalon de velours à côtes, le crasseux chapeau mou, la rugueuse chemise ouverte du révolté Mathias. On convoqua le délinquant dont l'audace avait toute notre approbation. Delmas s'écria :

- Ou je garderai intact l'habillement que j'ai imaginé ou je rendrai le rôle ... Choisissez !
Ce rôle (Roujon n'ayant pas insisté), il le créa entièrement à sa guise et il y fut admirable⁵.

On peut ainsi noter la liberté qui régnait dans la création de ces œuvres où les artistes concevaient eux-mêmes leurs costumes dans l'esprit de la pièce qu'ils devaient créer et en accord avec les auteurs. Nul besoin, en effet, de respecter une véracité historique comme dans l'*Attaque du moulin*.

¹ Bruneau, 1931, p. 90.

² *Ibid.*, p. 109.

³ Henri Roujon (1853-1914), Il fut nommé à la Direction des Beaux-Arts, auprès du ministre de l'Instruction Publique, en 1891 ; poste qu'il conserva jusqu'à sa mort en 1914. Son poste en faisait un des interlocuteurs principaux de Bruneau dans la création de ses opéras.

⁴ Couturière : Dernière répétition en costumes, réservée aux services de la couture et aux couturiers extérieurs qui étaient intervenus dans le spectacle, afin d'effectuer les retouches nécessaires. Elle se déroulait devant le personnel du théâtre et quelques invités. Agnès Pierron, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*, Paris, Le Robert, 2002.

⁵ Bruneau, 1931, pp. 90-91.

Après ces quelques mises au point et les concessions apportées de part et d'autre, la création de *Messidor* peut avoir lieu le 19 février 1897. Le premier acte se déroule dans la maison de Véronique et Guillaume, une « antique maison » dont on peut voir la pièce principale. Le décor est sobre et dépouillé et dépeint l'extrême pauvreté dans laquelle vit cette famille de paysans. La pierre domine ce décor et donne à la scène une froideur qui contraste avec la chaleur du dehors chantée par Véronique. L'ameublement est également très sobre, voire pauvre puisque l'on n'aperçoit qu'une grande table devant la cheminée. Par la fenêtre et la porte ouvertes on peut apercevoir les montagnes environnantes qui situent géographiquement le lieu de l'action. Dans cette épopée rurale, on est loin, en effet, des étendues plates de la Beauce, décrites dans *La Terre*. Tout est donc fait pour montrer la pauvreté des habitants de la maison et la rudesse de leur vie, accentuée par le chaud soleil qui pénètre par les ouvertures.

Le second acte nous transporte à l'extérieur, au cœur des montagnes. On aperçoit, au fond, une falaise qui court jusque dans un vallon rocailleux et nu. Aucune végétation ne pousse dans ce maigre champ où les paysans s'obstinent malgré tout. Sur la gauche on peut apercevoir le village tandis qu'au premier plan une forêt de hêtres et de sapins donne un aspect bucolique à ce décor. Une clairière ouvre cette forêt avec des troncs abattus et rassemblés pour servir de combustible. C'est dans cette clairière que les ouvriers du village vont se réunir et décider de marcher sur l'usine de Gaspard. C'est également dans cet endroit que Guillaume et Hélène vont se confier leur amour. Ce lieu prend donc une double signification de paix et de violence. Son espace libre est assez grand pour accueillir la révolte mais également assez petit pour créer un lieu d'intimité.

Le premier tableau de l'acte III représente la cathédrale de l'or. Ce décor est minutieusement décrit par Zola dans le livret. Alors que nous sommes dans un décor minéral, une grotte dans la montagne, Zola la décrit comme une construction architecturale gothique. C'est une cathédrale qu'il imagine dans ce lieu qui accueille la Vierge Marie et l'Enfant Jésus. Il utilise donc tout le vocabulaire architectural tel que nous pouvons le trouver dans la description de la cathédrale du *Rêve* : « Une salle immense, creusée dans le roc. Elle affecte la forme d'une nef de cathédrale, de style gothique, du gothique le plus flamboyant : les faisceaux de hauts piliers minces, la voûte en ogive élancée, les bas-côtés donnant sur des chapelles très fleuries, l'abside au fond, envolée, avec ses dentelles de

pierre¹. » Dans la réalité du décor d'opéra, ce sont essentiellement les stalactites et les stalagmites qui forment d'immenses colonnes de pierre et donnent à la grotte son aspect grandiose. Les éléments sont tous tournés vers le ciel pour figurer le lien entre ce lieu et le divin. Une lumière éblouissante vient renforcer le mystère qui se dégage de cet endroit. Enfin, une grande statue de la Vierge, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, occupe le côté gauche de la scène. La sculpture est fruste et simpliste, à l'image de cette cathédrale naturelle, mais également à l'image des croyances de Véronique qui, seule, pénétrera dans cette grotte. L'entrée de Véronique signifie la destruction de la cathédrale, impossible à mettre réellement en scène. C'est pourquoi cette entrée sera suivie d'un coup de tonnerre et d'une apparition brutale de la nuit qui plongera la salle dans une totale obscurité. La lumière ne sera rallumée qu'une fois le rideau tombé. On a vu la difficulté à concevoir un tel décor que tous s'accorderont à dire qu'il sera raté, à l'image de Philippine Bruneau : « Messidor. Soirée magnifique. Beaux décors, à part la cathédrale d'or ratée². » Mme Bruneau n'hésite d'ailleurs pas à noter quelques recommandations pour une future reprise : « Il faut faire reprendre cette œuvre, c'est le vœu d'Alfred. Il n'y a plus de décors. C'est monstrueux d'avoir détruit ces beaux décors. Pour le ballet si bien indiqué dans la partition, stalactites et stalagmites d'or. Comme dans les gorges du Tarn. C'est plus simple que de faire des blocs de cuivre³. »

Le second tableau du troisième acte nous transporte dans l'usine de Gaspard. Le décor se veut ici beaucoup plus réaliste et n'est pas sans rappeler la cour du moulin de *l'Attaque du moulin*. En effet, une immense roue à aubes actionnée par un torrent tourne dès l'ouverture du rideau. Le réalisme de la mécanique va jusque dans le grincement de la roue qui couvre, en partie, la musique d'Alfred Bruneau ! Une rigole de bois traverse la scène depuis la roue jusqu'aux bâtiments de l'usine qui se trouvent à droite. Pour encadrer ce décor mécanique fait de nombreux rouages, une végétation dense recouvre l'usine. Des branches d'arbre recouvertes de neige retombent sur l'usine tandis qu'à l'arrière-plan d'immenses falaises viennent situer l'action au milieu de montagnes sauvages. On comprend très rapidement que l'usine de Gaspard est une incongruité humaine dans ce décor sauvage et minéral. La destruction de l'usine apparaîtra alors comme un juste retour des choses, une revanche de la nature sur la vanité humaine de vouloir la manipuler.

¹ Zola, *op. cit.*, p. 565.

² Philippine Bruneau, notes inédites, coll. Puaux-Bruneau.

³ *Ibid.*

Le décor du quatrième acte va ainsi sceller la réconciliation de la nature et de l'humain. Alors que tous les tableaux précédents étaient d'une terrible sobriété, ce dernier décor est riche. C'est là tout le propos de Zola qui est de montrer tous les bienfaits que l'on peut retirer du respect que l'on doit à la nature. Au-delà de l'épopée humaine, du discours politique et social, Zola nous propose une véritable signification écologique, au sens moderne du terme, à son drame et dont l'évolution des décors en est la plus vivante manifestation. Ici, nous sommes dans un vallon où les terres fertiles courent jusqu'à l'horizon. Les falaises de pierre ne peuvent amoindrir la richesse qui se dégage du lieu. Le village et sa petite église sont nettement visibles et un arbre vient encadrer la scène au premier plan. La réconciliation entre la nature et l'homme se lit dans tous les aspects du décor et l'amour enfin possible entre Guillaume et Hélène viendra confirmer cette réconciliation.

Les décors de *Messidor* sont donc riches de sens, tant dans l'avènement d'un théâtre lyrique naturaliste que dans la symbolique même du drame. Dans le cadre du naturalisme lyrique c'est, bien entendu, le réalisme des décors qui prévaut. On peut imaginer que Zola s'est largement inspiré de ce qu'il a pu voir dans ses deux voyages à Lourdes : intérieur des maisons paysannes, paysages montagneux, ... Mais c'est dans la symbolique que le décor prend tout son sens puisque les décors de chaque tableau expriment les sentiments des personnages qui vont y évoluer. Comme les saisons qui se succèdent tout au long des quatre actes les décors vont être conçus à l'image des sentiments des personnages mis en scène. Le décor est donc plus qu'un simple outil de mise en scène et participe de l'action au même titre que le livret et la musique. D'où l'importance de l'étudier en détail afin d'en retirer toute la signification.

2) Les difficultés d'une reprise dans la tourmente de l'affaire Dreyfus

Au théâtre Graslin de Nantes

Le théâtre de Nantes, nous l'avons largement étudié, est un passage obligé pour Bruneau dont les œuvres sont toujours accueillies avec intérêt. Ce n'est donc pas par hasard si Nantes est la première ville de province à créer *Messidor* avant même que le drame ne soit repris dans divers théâtres européens. Bruneau ne manque également pas à son habitude de se rendre à Nantes pour les dernières répétitions qu'il prend en main à partir du 16 novembre 1897. Un journaliste qui assiste à ces répétitions, moments

privilegiés pour les artistes qui ont la chance de travailler avec le compositeur, est admiratif de l'énergie avec laquelle Bruneau mène le travail :

C'est M. Alfred Bruneau qui, lui-même, donnait les répliques. De sa voix vibrée, il obtenait à pleine voix, avec un accent un peu nasillard, tous les rôles de la partition, graves ou aigus. Vraiment, si le Maître se dépense autant à toutes les répétitions, il aura réellement bien gagné quelques jours de repos à son retour à Paris¹.

Bruneau se montre très satisfait de la distribution des rôles d'autant que les artistes ne sont pas les plus en vue de l'époque. Guillaume est incarné par Luca, Le Berger par Séveilhac, Mathias par Lataste, Gaspard par Rosserel, le prêtre par Davier, Véronique par Eva Romain et Hélène par Luca. Le directeur, Martini, semble vouloir mettre le maximum de moyens dans cette production et le décorateur, Abraham, ne manque pas d'imagination pour créer un décor le plus réaliste et le plus grandiose possible. Il imagine une immense roue mise en mouvement par une chute d'eau naturelle. Cette cascade d'eau doit malheureusement être supprimée sur la demande de Bruneau, lors de la répétition générale, car elle fait beaucoup trop de bruit. De même que les étoiles qui brillent lors de la réunion dans la forêt grâce à trois petites lumières sont jugées insuffisantes et supprimées au dernier moment. Le ballet est également supprimé mais fera son apparition dès la septième représentation, comme morceau symphonique non dansé.

La première représentation est donc donnée le 19 novembre et remporte un tel succès que la seconde représentation est fixée au mardi suivant. Tout Nantes vit à l'heure de *Messidor* et on rivalise d'imagination pour célébrer le compositeur, qui a été rejoint par son épouse Philippine et par sa fille Suzanne. Ainsi, le 19 novembre, un déjeuner est offert dans les salons de M. Gault par le Cercle de la critique. Le menu est entièrement inspiré de l'œuvre d'Alfred Bruneau : Langouste Penthésilée, Œufs Messidor, Rêve de Filet sauce Angélique, Les Perdreaux de l'Attaque, Salade du Moulin, Cèpes Hautecœur, Glaces Ballet de l'Or, Dessert Symphonique. De manière moins anecdotique, ce déjeuner est l'occasion pour le compositeur de donner un discours sur l'importance de la franchise en critique, franchise qu'il s'honore de pratiquer au fil de ses articles.

Dans le même temps, la municipalité de Nantes offre deux cloches au théâtre municipal, qui portent toutes deux les noms des héroïnes de *Messidor* : Véronique et Hélène. Bruneau en est le parrain. L'accueil fait à *Messidor* est un véritable défi lancé à la direction de l'Opéra de Paris, qui refuse de reprendre le drame alors que son succès à

¹ *Le Petit Phare*, 17 novembre 1897.

Nantes en prouve la grande qualité. La réussite de l'œuvre à Nantes est d'une importance capitale pour Bruneau qui se voit conforté dans sa collaboration avec Zola dont on ne cesse de vouloir le détourner. Au contraire, Bruneau va demeurer solidaire de son ami qui entre dans un nouveau combat pour la défense d'un innocent, combat qui va résonner jusqu'au théâtre de Nantes.

Le 29 janvier, la presse locale rapporte cet incident :

La neuvième de *Messidor* était affichée pour dimanche, en matinée, à la Renaissance, mais devant la série de manifestations antisémites et anti-dreyfusardes qui, depuis huit jours, troublent Nantes, en présence surtout des démonstrations tapageuses annoncées pour demain, l'Administration municipale a invité M. Martini à remettre à une date ultérieure la matinée de la belle œuvre de Bruneau¹.

La vague antisémite déclenchée par *J'Accuse* ... marque donc un coup d'arrêt aux représentations nantaises de *Messidor* au grand regret de la presse locale qui, pourtant, ne soutient pas Zola : « C'est fâcheux pour Bruneau qui n'y est pour rien, et notre éminent compositeur fera bien, à l'avenir, s'il veut rester populaire, de ne plus joindre son nom à celui de Zola. » Voilà bien un conseil que Bruneau se gardera de suivre. Au contraire, il se solidarise complètement de l'action menée par Zola en faveur de Dreyfus et nous verrons qu'il le fera en connaissant parfaitement les risques encourus pour sa carrière de musicien.

A la Monnaie de Bruxelles

Nous avons vu que le théâtre de la Monnaie de Bruxelles était le temple de la musique lyrique française. Un succès dans ce théâtre était le gage d'une reprise dans les théâtres parisiens et sur nombre de scènes françaises et européennes. Avec le *Rêve* et l'*Attaque du moulin*, Alfred Bruneau s'est largement imposé à Bruxelles et son amitié avec les directeurs, Stoumon et Calabrézi, lui assure un avenir radieux dans la capitale belge. Pourtant, il est un autre compositeur qui s'impose à Bruxelles, Vincent d'Indy. Ce dernier est un fervent wagnérien ainsi qu'un défenseur opiniâtre de la musique française, notamment au sein de la Société nationale de musique fondée en 1871, au lendemain de la défaite française contre les prussiens. De la même génération que Bruneau, Vincent d'Indy a de nombreuses occasions d'entrer en conflit avec Bruneau sur un plan esthétique. Les deux hommes entretiennent malgré tout des relations cordiales bien que peu suivies.

¹ Le Populaire, 29 janvier 1898.

Après la création de *Messidor* à Paris, l'événement majeur est la première de *Fervaal* de Vincent d'Indy au théâtre de la Monnaie. En effet, c'est un nouvel opéra en prose qui est proposé au public, suivant en cela la révolution initiée par le livret de Zola. Bien que composé avant *Messidor*, c'est cette dernière œuvre qui est créée en premier et peut s'honorer d'être le premier opéra écrit en prose. *Fervaal* peut donc être considéré comme une œuvre rivale de *Messidor* et joue un rôle très important dans la création de l'opéra de Bruneau à Bruxelles, contexte qu'il faut rappeler car Bruneau en fut un acteur majeur. C'est lui qui intercède auprès de Stoumon et Calabrézi afin que ceux-ci acceptent de jouer *Fervaal*¹. Bruneau assiste à la répétition générale de l'œuvre, en tant que critique musical du *Figaro*, où il comprend que le succès ou l'échec de *Fervaal* aura des conséquences sur l'accueil qui sera fait ici à *Messidor*. En effet, les influences wagnériennes des deux drames ainsi que la forme du livret en font des œuvres très proches et l'échec de l'un entraînerait probablement celui de l'autre. Heureusement, la répétition générale de *Fervaal* est un succès :

La répétition [de *Fervaal*], faite devant une salle comble, a eu un très grand succès qui s'est terminé en une sorte de triomphe pour d'Indy que l'on a ramené sur la scène au milieu des trépignements et des acclamations formidables du public. Je crois que ce public était surtout composé d'amis et de gens du Faubourg Saint Germain. Cependant les Bruxellois sont fort emballés et tout naturellement le mot de chef d'œuvre courait de bouche en bouche dans les couloirs. Bref, j'ai entendu dire ceci par des critiques belges : c'est pour Wagner le commencement de la fin. La vérité, c'est que *Fervaal* est un scandaleux pillage de toutes les formules et de toutes les situations wagnériennes et je ne suis pas le seul à penser ainsi. Stoumon, chez lequel j'ai dîné hier soir avec Corneau, Erlanger et Fourcaud, m'a raconté que ce dernier, circonvenu à la sortie par les gens de la nationale² qui l'interrogeaient et lui disaient : Enfin la musique française a donc trouvé son maître, leur a crié : Je donnerai toute la partition de *Fervaal* pour une page de *Messidor*, n'importe laquelle³ !

On constate donc que c'est une véritable course pour l'accession au « titre » de maître de la musique française qui oppose d'Indy et Bruneau à Bruxelles. Le compositeur de *Fervaal* a conquis son public et Bruneau, qui doit créer *Messidor* quelques mois plus tard, aura intérêt à écrire une critique favorable à d'Indy sous peine d'être boudé par le public bruxellois. Stratégiquement, c'est l'attitude la plus sage à adopter ; du point de vue éthique, Bruneau ne l'entend pas ainsi :

Hier, Stoumon est venu me voir mystérieusement à mon hôtel pendant que je bâchais et il m'a dit : Il est indispensable pour *Messidor* ici que votre article soit bon pour d'Indy. Depuis cinq mois qu'il s'est installé à Bruxelles, il a conquis, maison par maison, toute la ville. Il dîne très souvent chez la reine. Il s'est fait ici des amis passionnés qui sont décidés à tout pour le défendre ... Evidemment, Stoumon était envoyé

¹ Vincent d'Indy à Alfred Bruneau, lettre du 31 mai 1895, coll. Puaux-Bruneau.

² C'est-à-dire l'Académie nationale de musique.

³ *Ph.*, lettre du 11 mars 1897.

par d'Indy, qui doit être inquiet de mon article. J'ai dit à Stoumon qu'il m'était impossible, sans me condamner moi-même, d'approuver *Fervaal* et il m'a paru navré¹.

Bruneau reproche essentiellement à d'Indy de placer le combat artistique à l'aune de la musique wagnérienne alors que « la bataille n'est plus sur le terrain où il s'est placé, que les temps marchent et que l'on réclame déjà autre chose que ce qu'il a donné avec son extraordinaire talent de compositeur². » Il regrette ainsi que d'Indy piétine des chemins déjà souvent empruntés au lieu de faire évoluer la musique française comme son talent de compositeur le permettrait : « Ce qui m'étonne et ce qui m'inquiète – je le dis avec une entière franchise – c'est que M. d'Indy, pour composer *Fervaal*, qu'il considère certainement comme une sorte de manifeste dramatique, au lieu d'avoir pris la route de l'inexploré, de l'imprévu, ait volontairement dirigé ses pas vers les jardins wagnériens aux portes depuis longtemps ouvertes ou enfoncées, jardins immenses, il est vrai, et qui pourtant nous sont déjà familiers à cette heure, tant nous les avons parcourus de fois, jardins de magnificence et d'exception dont les plates-bandes si superbement fleuries furent piétinées, saccagées par les foules toujours recommençantes³. »

Bruneau ne fait donc aucune concession à sa mission de critique musical au profit de sa carrière de compositeur et écrit avec franchise ce qu'il pense de *Fervaal* au risque de menacer la création future de *Messidor*.

Ce contexte musical complexe vient se mêler, au début de l'année 1898, au contexte politique de l'affaire Dreyfus. En effet, ironie du sort, la création bruxelloise de *Messidor* est prévue pour février 1898, quelques semaines après la parution de *J'Accuse ...* et en plein dans le procès intenté à Zola au palais de justice de Paris. Alfred Bruneau arrive donc seul à Bruxelles à la fin du mois de janvier, plus triste et nostalgique que jamais :

J'ai retrouvé mon hôtel de la Poste du Rêve et me revoilà à la table où je t'écrivais il y a déjà longtemps, où j'écrivais à mon pauvre père. Je revois par la pensée Mme Goupillat dînant là, à côté, dans la salle à manger ... Que de morts depuis cette époque ! Et mon cher Zola qui ne sera pas près de moi cette fois-ci ! Enfin vous y serez au moins toutes deux, mes bonnes chéries, et j'espère que la représentation vous contentera et lancera *Messidor* dans le monde.

La presse belge ne manque pas de rappeler ce contexte politique et les difficultés judiciaires du librettiste de *Messidor*. On considère même que ce procès est une véritable

¹ *Ph.*, lettre du 12 mars 1897.

² Bruneau, *Musiques d'hier et de demain*, « Fervaal », Paris, Charpentier, 1900, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 159.

publicité pour la création de cet opéra et les journalistes considèrent que, si les répétitions sont accélérées c'est pour que la première soit donnée au même moment que le procès et ses inévitables retentissements. C'est un procès d'intention que l'on fait à Bruneau, qui presse les directeurs d'accélérer le travail afin d'être au plus vite auprès de Zola :

Cher grand maître et ami,

Je ne vous ai pas écrit plus tôt parce que la date de la représentation n'a été fixée qu'hier soir. J'ai tout fait depuis que je suis ici pour passer la semaine prochaine car je tenais à être à Paris la semaine suivante et à vous voir un peu chaque jour. Cela a été impossible d'y arriver. J'ai alors proposé de reculer la pièce après cette seconde semaine, mais cela causait un grand préjudice aux directeurs qui n'ont pas de spectacles. Il a donc fallu choisir ou plutôt subir le jeudi 10 février avec répétition générale le mardi 8. Cela me contrarie beaucoup, beaucoup et j'espère encore qu'un rhume arrivera à point pour me laisser ma liberté. En tout cas, je ne bougerai pas de Paris la semaine prochaine et j'irai vous voir dimanche après votre déjeuner¹.

La répétition générale de *Messidor* aura donc bien lieu le 8 février, au lendemain de l'ouverture du procès Zola à Paris. En attendant, Bruneau est obligé de vivre seul et loin de ses amis l'effervescence de l'Affaire : « Ici, les luttes sont assez vives, mais vous avez certainement avec vous la majorité, la grande et immense majorité des belges. On crie « Vive Zola ! » dans les rues². »

Heureusement, les répétitions se déroulent relativement bien avec une distribution de qualité : Guillaume est joué par Cassira, Mathias par Séguin, le berger par Dechéry, Gaspard par Dufrane, Hélène par Ganne et Véronique par Bossy. Mais la présence du compositeur se révèle indispensable sous peine de voir le drame mal joué car mal compris :

Je suis plus content de Bossy que le premier jour où elle m'avait désolé. On lui avait appris le rôle au rebours, lui disant que c'était une petite vieille campagnarde sans conséquence. C'est stupéfiant, l'incompréhension que cette pièce, ses personnages et sa partition rencontrent aussi bien chez les musiciens que chez les bourgeois et encore plus chez ceux-ci que chez ceux-là. Le Berger aussi n'avait pas compris un mot, il jouait cela souriant et guilleret. Mlle Ganne et le père étaient déjà très bien. Seul Cassira reste froid, avec sa voix morte à laquelle je ne m'habitue pas. Mais, somme toute, j'ai bonne confiance et j'espère que tu seras satisfaite³.

Cet avis ne cessera de se maintenir au fil des répétitions et Bruneau se montre ravi, notamment de la distribution féminine : « Hier, on a répété avec l'orchestre les trois premiers actes et aujourd'hui on jouera deux fois le quatrième acte puis on recommencera la pièce. C'est bien mais ce n'est pas encore au point. Quant à l'interprétation, voilà mon

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 28 janvier 1898.

² *Ibid.*

³ *Ph.*, lettre du 27 janvier 1898.

sentiment : les deux femmes sont supérieures aux hommes, sauf le père Gaspard qui est épatant et elles sont supérieures l'une et l'autre à Mme Deschamps et à Berthet¹. »

Au-delà de la distribution, c'est également la salle que Bruneau préfère à celle de l'Opéra Garnier, d'une part pour des raisons sentimentales : « Merci de me dire d'avoir bon courage. D'ailleurs, ce courage je l'ai repris en me retrouvant dans ce théâtre où j'ai commencé ma vie d'art et je ne le laisserai plus échapper, je te le promets². » D'autre part, Bruneau est séduit par l'espace scénique idéal qui est offert dans ce théâtre. Il s'en explique à un journaliste du *Journal des débats* le 27 novembre 1897, lors d'un premier voyage à Bruxelles pour monter *Messidor* :

Il est une chose impossible à obtenir à Paris que j'ai éprouvé la plus vive et la plus entière satisfaction de trouver à la Monnaie, c'est la plus grande justesse du cadre, la précision de la mise au point de pareille œuvre. Et ceci car c'est à ce seul point de vue que je vous en parle dépend du cadre et rien que du cadre.

La salle de l'Opéra est trop énorme, trop vaste, pour qu'on y puisse obtenir la perfectibilité des détails de la symphonie orchestrale en même temps que ceux de la comédie lyrique qui se déroule sur la scène. C'est, là-bas, un duel constant entre les chanteurs et les artistes de l'orchestre, ce dernier trop souvent tuant les autres, engloutissant leurs efforts, couvrant leur voix. Or, l'orchestre est « un homme sans voix » et il est indispensable qu'il permette d'entendre ceux qui en ont et de percevoir le drame ou la comédie qu'ils jouent ou chantent devant vous³.

On retrouve ici les préoccupations de Bruneau pour le juste équilibre entre l'orchestre et les chanteurs qui sous-tend toute sa théorie sur le rôle de l'orchestre dans une œuvre lyrique. Cette interview montre également un compositeur soucieux des problèmes d'espace qu'il est obligé de prendre en compte lorsqu'il travaille à la composition de ses partitions. En effet, on n'écrit pas de la même manière pour l'Opéra ou l'Opéra-Comique car les salles sont différentes et l'on doit, pour la qualité de l'écoute, respecter leurs particularités. Toute la difficulté étant d'adapter la partition aux différents théâtres qui, par la suite, vont la jouer. D'où l'importance de la présence du compositeur aux répétitions et aux premières. On comprend alors pourquoi Alfred Bruneau voyage autant dans l'intérêt même de ses opéras.

Enfin, le compositeur fait supprimer le ballet qui n'a plus beaucoup de sens depuis la création de *Messidor* à Paris. Plutôt que d'être mal interprété ou incompris, le compositeur préfère ne pas le donner. Cette pièce symphonique, si elle n'aura pas le succès escompté sur les scènes lyriques, deviendra un morceau de concert souvent joué et très

¹ Ph., lettre du 28 janvier 1898.

² Ph., lettre du 27 janvier 1898.

³ Alfred Bruneau, interview donné au *Journal des débats*, 27 novembre 1897, repris dans *La Réforme*.

apprécié du public dans les années à venir et jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale.

Au théâtre de Munich

Dans le foisonnement des créations de *Messidor* en Europe, il faut retenir celle donnée au théâtre de Munich. Cette production est remarquable tant par l'investissement de Bruneau dans sa mise en œuvre que par l'accueil chaleureux qui est généralement réservé à ses drames. C'est au début de l'année 1903 qu'Alfred Bruneau arrive à Munich. On imagine dans quel état d'esprit il peut être, encore sous le coup de la mort d'Emile Zola et proche de vouloir cesser toute activité musicale. Heureusement, son premier contact avec les artistes allemands est plutôt positif :

A dix heures, je me suis précipité au théâtre où j'ai entendu le 2^{ème} et le 4^{ème} acte au piano. Il y a d'excellentes choses dans la distribution, il y en a aussi de détestables. Les deux femmes sont très bien, très supérieures à ce que nous avons à l'Opéra. Hélène a une voix charmante et juste. Véronique possède un sentiment dramatique superbe. Mathias est admirable. Malheureusement Guillaume et le Berger sont franchement mauvais. Le premier a une voix grave et faible qui ne peut atteindre aux notes élevées ; le second est vieux et chevrote horriblement. La mise en scène est très vivante. En somme, je ne suis pas mécontent. J'entendrai demain l'orchestre¹.

Immédiatement, Bruneau ne compte pas son temps pour faire travailler les artistes, notamment Fremstad qui joue le rôle de Véronique. Il s'entend également avec le *capellmeister*, le chef d'orchestre, afin de lui indiquer les mouvements. Dès les premières heures, le compositeur se sent en terrain ami et prend énormément de plaisir à découvrir les particularités de la vie musicale munichoise. Il fait la connaissance des personnalités princières qui jouent un rôle dans la création de *Messidor* :

J'ai rencontré le prince Ferdinand, neveu du Régent. Car, en Bavière, il n'y a pas, à proprement parler, de roi ; celui-ci, comme le précédent, étant devenu fou, et ayant été enfermé dans une maison de santé, le Prince Ferdinand est un type extraordinaire. Il joue du violon et s'amuse à faire sa partie dans l'orchestre de l'Opéra. Il a déjà pris part à toutes les répétitions de *Messidor* et viendra sûrement à celle de ce matin. Il ne joue aux représentations que lorsque l'orchestre est caché, comme au théâtre du Prince Régent, car le protocole lui défend de se montrer dans ses fonctions d'artiste. Il m'a parlé de ma partition avec un grand enthousiasme².

En général, Bruneau se montre très aimable et très à l'aise avec les personnalités monarchiques et princières de l'Europe. On se souvient de ses entrevues avec la Reine de

¹ Ph., lettre du 7 janvier 1903.

² Ph., lettre du 8 janvier 1903.

Belgique et l'amitié qui va naître avec le Prince Albert Ier de Monaco. Il voit en eux des personnes souvent très simples et très au fait des nouvelles du monde artistique. Son attachement fervent au régime républicain ne l'empêche donc nullement d'entretenir avec ces hauts-dignitaires des relations très cordiales.

Au fil des répétitions, Bruneau découvre la qualité des musiciens allemands, leur rigueur au travail et leur sens inné d'appréhender une œuvre qu'ils ne connaissent pas : « J'ai assisté hier à la répétition des deux premiers actes. Le chef est excellent, docile et très aimable et ses musiciens sont remarquables. La partition, au point de vue instrumental, est très sue. On n'a pas encore mes mouvements, ce qui n'a rien d'étonnant, mais on y viendra. » Le plus grand problème pour Bruneau est, malgré tout, de se faire comprendre car il ne parle pas l'allemand et peu de personnes parlent le français. Heureusement, il n'est pas toujours seul français dans ce théâtre et il peut compter sur la présence et l'amitié de Adrien Bernheim. Le musicien ne peut que se féliciter de la haute tenue des artistes et ne peut s'empêcher de comparer cette nouvelle production à ce qu'il avait obtenu, quelques années plus tôt, à l'Opéra de Paris :

Ce qu'il y a de mieux, c'est bien décidément Véronique. Cette Fremstad, qui joue ce rôle, avec une voix trouée dans le médium mais superbe dans le haut, compose magnifiquement son personnage. Elle a une largeur et, en même temps, une simplicité de gestes admirables et une très belle puissance dramatique. C'est une nature énergique, enthousiaste et ardente dans le genre de celle de Bréma. Hélène continue à être délicieuse et les deux barytons sont toujours excellents. Si les deux ténors avaient été à la hauteur des autres, j'aurais eu là une de mes meilleures interprétations d'ensemble. Mais tu sais que la perfection est impossible au théâtre. Je suis content de ce que j'ai, sincèrement. La pantomime était fort mal réglée, sans aucun souci des thèmes musicaux sur lesquels elle se déroule. J'ai demandé à avoir le ballet entier le soir et, à huit heures, toutes ces femmes sont venues, sans qu'il en manquât une seule et jusqu'à onze heures nous avons cherché, suant sang et eau, à améliorer la mise en scène. Allez donc trouver cela à l'Opéra ! Certes, cela ne sera pas fameux, car il faudrait des semaines pour régler une chose pareille, mais j'ai acquis la certitude que je n'avais point rêvé l'impossible et qu'un jour ce tableau de la Cathédrale d'or, réalisé rigoureusement selon les intentions de Zola et les miennes, serait d'un extraordinaire attrait¹.

Le théâtre de Munich est ainsi le lieu idéal pour expérimenter un tableau, celui de la Cathédrale d'or, qui n'a jamais fonctionné en France et n'a jamais été compris dans sa valeur symbolique. Bruneau découvre des artistes tout acquis à leur art et qui ne comptent pas leur temps pour profiter des conseils du maître qui s'est déplacé pour cette occasion. Les différences avec les pesanteurs françaises et parisiennes sont donc énormes et Bruneau se félicite de profiter de ces facilités qu'il n'avait jamais trouvées ailleurs qu'à Bruxelles. Cette confrontation avec tous les grands théâtres européens ne fait que renforcer l'inimitié de Bruneau vis-à-vis de l'Opéra dont il n'a toujours pas accepté la trahison à la suite de la

¹ *Ph.*, lettre du 10 janvier 1903.

création de *Messidor*. Cette unique incursion dans le temps de l'opéra français a laissé beaucoup de traces et le compositeur ne se prive pas de l'écrire : « Jamais, jamais, entends-tu bien, un orchestre n'a joué ma musique de cette façon-là. C'est prodigieusement admirable. Les deux femmes, Véronique surtout, sont décidément superbes. Bernheim m'a dit qu'il ne reconnaissait pas l'œuvre, qu'il y voyait maintenant la différence entre une chose morte et une chose vivante. Quel sale théâtre, décidément, que notre pauvre théâtre ! » C'est, bien sûr, la direction de Pedro Gailhard qui est ici mise en cause et dont on verra qu'elle aura des conséquences inévitables sur la création de l'*Ouragan* à l'Opéra-Comique en 1901.

Ces difficultés relationnelles avec les directeurs de théâtre sont une constante chez Bruneau qui voit en eux de simples gestionnaires dénués de sens artistique, à l'exception de Léon Carvalho qui, malgré une courte brouille, est resté un des plus à même de créer des opéras dans le théâtre qu'il dirigeait. Au théâtre de Munich, ces difficultés sont identiques et Bruneau se montre choqué par l'attitude de son directeur, Possart :

Hier, Possart a enfin paru sur la scène mais il n'a même pas daigné venir saluer Bernheim, sa mère et sa femme, qu'il voyait dans la salle. C'est stupéfiant ! Et nous traitons Gailhard de goujat et de cabot ! Pour moi, il est beaucoup plus aimable et cela étonne le personnel du théâtre, car il se montre généralement à l'égard de tout le monde aussi grossier qu'avec Bernheim¹.

Au-delà de cette attitude grossière vis-à-vis d'une personnalité du monde artistique français, Bruneau reproche surtout à Possart une erreur dans la distribution des rôles de Guillaume et du Berger :

Le pauvre ténor chargé du rôle de Renaud a si mal chanté ses adieux du quatrième acte que Possart m'a supplié de les couper « comme faisant longueur ». Je m'y suis d'abord vivement refusé, puis continuant à causer avec lui et m'apercevant du danger que présentait cette phrase massacrée. Je lui ai dit que je réfléchirais. Enfin, après avoir pris l'avis du chef d'orchestre qui d'ailleurs est délicieux pour moi, j'ai décidé que je ne changerai rien et déclaré que le théâtre garderait la responsabilité artistique de l'erreur commise dans la distribution².

Entre les séances de travail, Bruneau a tout le loisir de découvrir la société munichoise et conserve un regard critique sur ses semblables, tel qu'il le fait dans chacun de ses voyages. C'est dans un bal où il est invité que son œil critique est le plus acerbe : « Nous étions invités à un bal masqué organisé par la presse de Munich, bal dans le genre des bals de l'Opéra. Nous y sommes allés. C'était lugubre. Il fallait entendre ces valse allemandes lourdes, lentes, ternes et mortes et voir ces munichois et munichaises se

¹ Ph., lettre du 13 janvier 1903.

² Ph., lettre du 13 janvier 1903.

trémousser gravement sans un sourire aux lèvres ni une joie aux yeux. Le seul amusement de la fête a été Gallimard et Dieterle dansant de la façon la plus distinguée au milieu de ces chicards mélancoliques¹. » Pourtant, cette société qu'il observe avec condescendance, Alfred Bruneau est bien obligé de la côtoyer et de l'accepter puisque c'est elle qui fera son succès ou sa défaite. D'autant que cette représentation de *Messidor* doit être un tremplin pour la carrière des œuvres de Bruneau en Allemagne. Ce voyage que le compositeur réalise est aussi important pour *Messidor* que pour l'avenir de sa musique dans ce pays. En fin stratège, il cherche donc à se faire les meilleurs appuis et évite de se fâcher avec les personnes influentes, tels Albert Ahn, le traducteur allemand de ses opéras, ou Hermann Zumpe², le chef d'orchestre de l'Opéra de Munich :

Je me suis rendu compte, dans la journée d'hier, que le concours de Ahn nous était absolument indispensable. Ahn est, au point de vue de ce qui nous occupe, l'homme important et puissant de l'Allemagne. Si nous le lâchions et l'avions contre nous, nous serions à jamais immobilisés dans ce pays. C'est une chose dont je ne me doutais pas et dont je suis certain à présent. Il est « à tu et à toi » avec Possart qui l'a donné comme tuteur à sa fille. Il faut le subir. Je crois que si *Messidor* marche un peu, fait quelques représentations fructueuses, l'Opéra de Munich me sera ouvert dans l'avenir. C'est aujourd'hui ou demain que je verrai Zumpe. Comme celui-ci ne dit pas cinq mots de français, j'emmènerai Ahn avec moi. Il n'y a pas un autre parti à prendre. Ahn voudrait faire monter le *Rêve*. Moi je tiens pour l'*Ouragan*³.

C'est donc toute une stratégie que Bruneau développe à Munich afin de conquérir musicalement toute l'Allemagne. Son projet, après la création de *Messidor*, est de proposer de faire jouer l'*Ouragan* et il compte sur l'avis de Zumpe qui, seul, peut conforter sa place dans les milieux artistiques allemands :

Nous en causerons avec Zumpe qui est délicieux pour moi. Hier, il a conduit *Fidelio* et il m'a absolument stupéfié. Je n'ai jamais rencontré nulle part un chef d'orchestre pareil ni entendu un ouvrage interprété de cette façon. C'est merveilleux. Il y a là une soprano, une jeune fille, Mlle Morena, qui, par la splendeur de la voix, le sentiment dramatique, la justesse de l'expression, dépasse tout ce que tu peux imaginer. Ce serait une extraordinaire Jeannine. Par malheur, je crois que Frenstad ne restera pas l'année prochaine. Elle eut fait une magnifique Marianne. Et j'ai le Richard. Enfin, nous causerons de tout cela avec Zumpe qui, ici, est le maître souverain⁴.

Cette entrevue capitale se déroule le 14 janvier 1903 et le chef d'orchestre est tout à fait bienveillant vis-à-vis de Bruneau dont il apprécie la musique : « Ahn et moi, nous avons été voir Zumpe hier. Il a été décidé que nous lui enverrions la partition de piano et chant de l'*Ouragan*, celle de l'orchestre et que nous y joindrions un résumé de la pièce,

¹ Ph., lettre du 13 janvier 1903.

² Hermann Zumpe (1850-1905), musicien et chef d'orchestre allemand, il est un acteur influent de la musique allemande à la fin du XIX^{ème} siècle.

³ Ph., lettre du 14 janvier 1903.

⁴ Ph., lettre du 14 janvier 1903.

acte par acte, en allemand, puisqu'il ne comprend pas un mot de français. Il est excessivement bien disposé pour moi et il a été décidé [...], mais, naturellement, tout dépendra, pour la réussite de cette seconde affaire, du succès d'argent de *Messidor*¹. » En fait, Zumpe se montre davantage intéressé par *Lazare* que Bruneau s'apprête à composer mais nous avons vu que, pour diverses raisons, cette œuvre ne sera pas jouée en Allemagne².

Ce qui assurera plus durablement un avenir des opéras de Bruneau en Allemagne, c'est bien la réussite de *Messidor*. La répétition générale est donc un véritable test et donnera à Bruneau une idée de ce que des artistes, des directeurs de théâtre ou le public allemands peuvent apprécier dans sa musique. Et, une fois n'est pas coutume, c'est l'optimisme qui prévaut chez le musicien au lendemain de la répétition générale donnée le 13 janvier 1903 :

La répétition générale a produit un effet excellent. Comme elle a eu lieu absolument à huis-clos, ce n'est pas par des applaudissements que j'ai pu m'en rendre compte, mais par un air d'allégresse générale auquel on ne se trompe pas. Possart, ravi et charmant, a déclaré à Ahn que l'œuvre entrerait sûrement au répertoire. Je n'attache pas une importance exagérée à ce propos de directeur content qui, dans huit jours, suivra le vent, s'il tourne, mais enfin je te le rapporte parce qu'il te fera plaisir. Les ténors ont été moins mauvais que je ne le craignais et les autres chanteurs meilleurs encore que je ne l'espérais. L'orchestre admirable. Quant au tableau de la Cathédrale d'or, il est maintenant au point. La pantomime est très bien réglée, très intéressante, très curieuse ; le décor d'un éclat féérique éblouissant, les costumes délicieux : les suivantes de la Reine dans une longue draperie de soie mauve et les suivantes de l'Amante dans une même draperie de soie rose. C'est exquis et je crois beaucoup à l'attrait de ce tableau sur le public. Bref, je suis enchanté³.

Bruneau reste, malgré tout, très prudent vis-à-vis de la satisfaction de Possart même si les prestations des ténors qu'il craignait le plus sont une agréable surprise. Cette soirée capitale se déroule non sans penser à Zola et à Alexandrine restée désormais seule à Paris : « J'ai reçu une lettre bien bonne et bien touchante de Mme Zola qui m'a mis les larmes plein les yeux⁴. Je te pris instamment d'aller passer la soirée de demain jeudi rue de Bruxelles. Comme on me jouera ici pendant ce temps-là, je tiens absolument à ce que tu sois avec Mme Zola et les amis⁵. » Touchante délicatesse d'un Bruneau qui ne manquera jamais d'associer la mémoire de son ami disparu à ses succès et d'avoir une pensée émue pour Alexandrine qu'il tient constamment informée de ses succès et de ses échecs.

Il reste maintenant à affronter le public et c'est le jeudi 15 janvier que la première du drame est donnée. Globalement, Alfred Bruneau se montre satisfait du déroulement de

¹ Ph., lettre du 15 janvier 1903.

² Voir Deuxième partie, III.

³ Ph., lettre du 14 janvier 1903.

⁴ Cette lettre n'a pas été retrouvée.

⁵ Ph., lettre du 14 janvier 1903.

la soirée même si la piètre prestation des ténors est venue ternir son enthousiasme. Après avoir envoyé sa traditionnelle dépêche à son épouse pour annoncer immédiatement le succès de la pièce, il détaille davantage les réactions du public et la prestation des artistes dans une lettre écrite le lendemain matin :

1^{er} Acte : trois chauds rappels. Véronique, émue sans doute, moins bonne, dès le début, que je m'y attendais. Guillaume détestable.

2^{ème} Acte : trois rappels. Le Berger encore au-dessous de tout ce que je pouvais supposer. La scène d'amour assez bien, grâce à Hélène, parfaite ; Véronique remarquable ; Guillaume ridicule dans les semailles.

3^{ème} Acte : 1^{er} tableau – Cinq rappels avec quelques timides protestations, au quatrième et au cinquième, de gens pudibonds troublés par le réalisme voluptueux de la pantomime et la nudité presque complète de la danseuse chargée du rôle de l'Or. Ces gens avaient déjà un peu murmuré au courant du tableau. 2^{ème} tableau – Trois rappels. Le Berger ignoble. Véronique vibrante et vigoureuse.

4^{ème} Acte : Cinq rappels pour les artistes et cinq autres pour moi, car j'ai dû paraître, ce que j'ai trouvé imbécile, mais on m'a expliqué que si je m'y refusais, ce serait considéré comme une injure faite au public. Guillaume et le Berger, ce dernier surtout, positivement scandaleux. Matthias et Véronique superbes. Il paraît qu'il y a eu une petite bataille dans un coin de la salle, à la fin de l'acte. Six ou sept étudiants chantaient, ce qui a provoqué immédiatement la quantité de rappels. Moi, je n'ai rien entendu étant déjà poussé hors de ma place, dans le couloir, pour aller sur la scène, mais Gallimard me l'a raconté¹.

Finalement, malgré deux prestations dont il était prévisible qu'elles seraient détestables, Bruneau a gagné la partie face au public allemand. Il n'en reste pas moins qu'il est déçu, imaginant ce qu'aurait été son œuvre si la distribution avait été parfaite :

A présent, mon impression, dans la tranquillité du matin, est que l'on a voulu être aimable pour l'œuvre et pour moi, mais que l'interprétation des rôles si importants de Guillaume et du Berger est excessivement fâcheuse. Je l'ai senti dès le premier jour. Je l'ai dit à Possart et à Ahn qui ont prétendu qu'en Allemagne on ne chantait pas comme en France et que l'on était habitué ici à ces artistes. Il n'en est pas moins vrai que c'est déplorable. Chez nous, la représentation ne se serait pas achevée. Je me félicite donc du résultat obtenu, tout en gardant mes inquiétudes pour l'avenir².

Cet avenir se décide dans un dîner organisé chez Possart le 16 janvier. On y parle bien sûr du spectacle de la veille mais également du devenir des œuvres de Bruneau à Munich. Le compositeur peut alors être à peu près assuré d'avoir de nouvelles œuvres jouées ici dans les mois à venir :

Pour moi, il est à peu près certain que j'aurai un autre ouvrage l'an prochain à l'Opéra de Munich. Faudra-t-il donner le *Rêve* ou l'*Ouragan* ? Après l'effet produit par *Messidor*, je pencherais plutôt pour le *Rêve*. Ici, décidément, on ne comprend pas les symboles. Je n'ai pas lu les journaux, ne comprenant pas l'allemand, mais on m'a dit qu'ils étaient mauvais pour le poème et bon pour la musique. Ce n'est peut-être pas vrai d'ailleurs et puis il ne faut pas répéter cela à personne à Paris. [...] Enfin retiens ceci, c'est que je suis enchanté³.

¹ Ph., lettre du 16 janvier 1903.

² Ibid.

³ Ibid.

Bruneau est donc heureux de l'accueil qui lui a été fait en Allemagne alors que la France, depuis 1898, est encline à le rejeter et à lui faire payer son engagement pour la défense de Dreyfus et son soutien à Zola. Bruneau ne manque donc pas de comparer l'accueil en Allemagne à celui qu'on lui réserve, désormais, en France : « A force de patience, nous vaincrons le mauvais sort. Ce qui me fait plaisir, c'est que l'on reconnaît ici à haute voix ma loyauté d'artiste. Et cela suffit à me consoler de toutes les infamies auxquelles je suis habitué à Paris¹. »

Habitué aux combats esthétiques, âpres et difficiles à mener, Alfred Bruneau est donc confronté aux combats politiques qu'il mène aux côtés de Zola depuis 1898. Cet engagement en faveur du capitaine Dreyfus a des conséquences très importantes sur les opéras d'Alfred Bruneau d'où l'importance d'en rappeler les grandes lignes.

3) L'engagement d'Alfred Bruneau dans l'affaire Dreyfus

Les historiens de l'affaire Dreyfus ont souvent omis de préciser le rôle d'Alfred Bruneau, parent pauvre de l'histoire de la musique et de l'Histoire de France. Pourtant, c'est un rôle prépondérant que ce dernier a joué et que, seul Henri Mitterand, a rappelé dans sa récente biographie consacrée à Emile Zola. Cet engagement se met en place au moment des reprises en province et à l'étranger de *Messidor*, d'où l'importance d'étudier maintenant ce rôle.

Voilà comment se souvient Philippine Bruneau des premiers échos de l'affaire Dreyfus dans la vie de son mari :

Un jour, en novembre 1897², alors que Madame Zola était allée en Italie faire une cure à Salsomaggiore, Zola vint déjeuner dans notre petit entresol, 11 bis rue Viète. Tout à coup, il nous dit : « Mes bons amis, c'est extraordinaire. Dreyfus est innocent, j'y perdrai mon nom, ma situation, mais je dirai qu'il est innocent. C'est un Panama militaire. Un lieutenant militaire G. Picquart tient la clef de l'affaire, il est à Sousse, parlera-t-il³ ? »

Alfred Bruneau se souvient également de ces premiers jours de l'engagement de Zola pour défendre Alfred Dreyfus que tout le monde avait oublié à cette époque :

Zola vint déjeuner chez nous. Rien sur ses traits ne trahissait un trouble intérieur ; il gardait son ton habituel. Cependant, tout en terminant notre modeste repas, il me dit :

- Mon bon ami, vous rappelez-vous ce capitaine d'artillerie qui fut condamné à la déportation perpétuelle, pour crime de trahison par un conseil de guerre, et dégradé au Champ de Mars ?

- Ma foi, non.

¹ *Ph.*, lettre du 16 janvier 1903.

² Philippine écrit « septembre » mais fait erreur sur le mois puisque ce n'est qu'en novembre 1897 que Zola s'intéresse au cas de Dreyfus.

³ Philippine Bruneau, notes inédites, coll. Puaux-Bruneau.

- Mais si ... le capitaine Dreyfus ... Eh bien, mon ami, il est innocent ... On le sait et on le laisse à l'île du Diable, en Guyane, où, depuis 1894, il se débat vainement contre un tel sort ... Un unique militaire souhaite sa réhabilitation : un lieutenant-colonel nommé Picquart. Parlera-t-il ? J'ignore ce que je ferai, mais je ferai sûrement quelque chose ... Comment ne pas essayer d'empêcher cette iniquité¹ ?

Alfred Bruneau est donc immédiatement mis dans la confidence du drame que vivait Dreyfus et de la volonté de Zola de s'engager de quelque manière que ce soit et quels que soient les risques. Risques que pressent Bruneau : « J'eus alors la sensation nette du drame qui allait bouleverser l'existence de Zola, le jeter sur la place publique, en proie aux plus lâches insultes, aux plus abjectes machinations, aux périls les plus graves². » Il n'imaginait pourtant pas, à ce moment, que cette affaire allait également bouleverser sa propre vie, qu'il serait lui-même au plus près des débats et des combats, dans son amitié sans limite pour Zola.

Nous avons vu que c'est à Nantes que les premiers échos de l'affaire Dreyfus eurent des conséquences directes sur les représentations de *Messidor*. Bruneau peut à juste titre se sentir bien seul dans son engagement commun avec Zola que n'approuve pas Etienne Destranges au premier abord. Le musicologue deviendra dreyfusard beaucoup plus tard « passionnément d'ailleurs, convaincu par l'évidence que sa loyauté impeccable accepta en un élan d'enthousiasme³. » A Paris, l'effervescence populaire nuit également aux représentations de *Messidor* : « Rentré à Paris, j'appris que des bagarres avaient lieu, devant le théâtre, à chaque représentation de *Messidor* et que la cavalerie, une fois, dut se montrer. On décida donc purement et simplement de ne plus jouer là nos pièces et l'on agit de même pendant assez longtemps dans un grand nombre de villes françaises⁴. »

Voilà donc les œuvres de Bruneau mises au placard du simple fait que le livret était de Zola et que l'on ne pouvait plus jouer un de ses opéras sans risquer des émeutes devant le théâtre ou des sifflets dans la salle. C'est donc indirectement que Bruneau subit les conséquences de l'engagement de Zola au lendemain de l'écriture de *J'Accuse* mais il désire s'engager davantage, avoir un véritable rôle aux côtés de Zola. Et c'est le procès aux Assises de Paris qui lui permet de trouver définitivement sa place. Avec Fernand Desmoulin, son ami proche et un fidèle de l'écrivain, il fait rempart de son corps afin de protéger Zola de la foule venue le huer.

Pour être présent au procès, Bruneau fait accélérer les répétitions de *Messidor* à Bruxelles et refuse d'aller à Milan pour une représentation de *l'Attaque du moulin* donnée

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 112.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ *Ibid.*

par l'éditeur Sonzogno dans son Théâtre Lyrique. Il manque les deux premiers jours du procès puis, dès son retour en France, prend place à son « poste d'honneur » comme il se plait à l'écrire. Honneur de défendre une cause juste, honneur de soutenir celui qui l'a tant soutenu depuis dix ans. Sa place ne pouvait être ailleurs, quels qu'en soient les risques physiques et les conséquences pour son œuvre et sa popularité. Philippine Bruneau résume ainsi cet engagement physique : « Alfred a accompagné son ami qui avait été toujours si bon pour lui. S'il ne l'avait pas fait, il aurait été un misérable, mais il était un brave, nous avons tout sacrifié¹. »

En quoi consiste précisément le rôle de Bruneau lors du procès ? Tous les matins, Bruneau et Desmoulin informent la police du lieu où ils déjeuneront le midi avec Zola puis, après le repas, ils montent dans une voiture qui les attendait, escortés par des agents de la Sûreté. Il fallait ensuite protéger Zola afin d'entrer dans le Palais de Justice puis pour en ressortir. Le jour du verdict, défavorable à l'écrivain, la foule déchaînée est plus menaçante que jamais et il faut attendre longtemps à l'intérieur avant de pouvoir prendre la route :

La police ne nous autorisa point à nous en aller immédiatement, assurant que nous serions écharpés si nous commettions cette imprudence. Elle nous retint, très courtoisement du reste, tant que l'agitation extérieure ne cessa pas. Puis elle nous installa dans un de ses fiacres devant lequel s'ouvrit une des petites grilles du quai désert. Ce véhicule nous promena doucement et gratuitement à Vincennes, à Montrouge, à Vaugirard – nous n'avons jamais compris pourquoi – et, finalement, nous conduisit chacun chez nous².

Pour un musicien, ce climat instable est peu propice à la création et Bruneau ne peut que travailler de manière épisodique à la partition de *L'Ouragan* : « *L'Ouragan* était moins dans ma partition inachevée, ouverte devant moi, qu'au dehors, dans le choc brutal des véhémences déchaînées dont j'écoutais l'appel incessant. Mon esprit ne pouvait se détacher de l'Affaire qui, seule, l'attirait et le captivait³. » C'est surtout une époque où les amis se rapprochent encore davantage et éprouvent leur solidarité. Ainsi, Bruneau et Desmoulin, déjà amis depuis quelques années, scellent définitivement leur amitié auprès de Zola. Un quart de siècle plus tard, sur la tombe de l'ami disparu, Bruneau s'adresse à lui et se souvient en ces termes de cette époque :

Ce fut aux côtés d'Emile Zola que je te rencontrai pour la première fois, il y a un quart de siècle. Nos cœurs se lièrent instantanément. Ils se lièrent de cette tendresse profonde que notre maître adoré nous enseigna, mit en nous et qui nous donna l'immense joie de vivre dans la religion fraternelle de son génie et de son héroïsme. Quand se déchaîna la tempête formidable de l'affaire Dreyfus, notre affection se resserra

¹ Philippine Bruneau, notes inédites, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau, 1931, p. 127.

³ *Ibid.*, pp. 129-130.

d'avantage encore. Avec l'ardent et dévoué Larat, nous eûmes la fierté d'accompagner Zola sur les bancs de la Cour d'Assises¹.

Le deuxième procès Zola, à Versailles, permet à Bruneau de prouver son entier dévouement et c'est dans un climat de psychose et de sécurité maximale qu'il accompagne l'écrivain et selon les instructions que celui-ci exprime par lettre :

Mon cher ami, voici le service que je vous demande. C'est demain matin lundi d'aller avec une voiture chercher Labori, rue de Bourgogne, 12. Il vous attendra à huit heures un quart. De là, vous reviendrez ensemble aux Champs-Élysées, dans le bas de l'avenue Gabriel, devant la terrasse du cercle, qui est au coin de la place de la Concorde. Vous trouverez là l'automobile qui vous attendra, à huit heures et demie.

Par prudence, pour dépister les reporters, j'irai coucher à Saint-Cloud, où vous me retrouverez et où nous déjeunerons avant d'aller à Versailles. Tout s'annonce bien².

Enfin, c'est un troisième procès qui s'ouvre à Versailles en juillet, auquel Bruneau ne peut assister, retenu par les Concours du Conservatoire dont il doit rendre compte pour le *Figaro*. Mais il est omniprésent les jours précédents et ne cache pas son admiration pour la force avec laquelle Zola subit toutes ces épreuves : « J'ai trouvé nos amis [les Zola] [...] en excellente état. Lui, à la fois très découragé et très confiant. Très découragé parce que la raison la plus élémentaire lui défend tout espoir de jamais réussir après ce qui vient de se passer, très confiant parce que c'est souvent l'imprévu qui l'emporte sur la raison³. »

A Médan, l'affaire Dreyfus ne parvient pas à faire oublier que l'écrivain et le musicien se doivent de poursuivre leur œuvre et Zola se confie sur ses projets à venir, sur ses prochains romans : « Je suis resté à dîner et Zola m'a beaucoup parlé de son travail. Le plan de son roman est fini et il n'y a plus qu'à l'écrire. Naturellement ce roman sera le premier d'une série appelée les *Quatre Evangiles*. Son titre est *Fécondité* et les titres des trois autres seront *Travail*, *Vérité* et *Justice*. Il ne pense qu'à cela et ne demande qu'à oublier « l'Affaire » dont les péripéties dernières le contentent plutôt qu'elles ne le mécontentent. [...] Zola a grand désir de faire un petit voyage, tandis que sa femme irait à Rome et il forme le projet d'aller, lui, à Jersey où il espère être tranquille⁴. » Doit-on voir dans ce projet de voyage les prémices de l'exil anglais que Zola va connaître pendant onze mois ? Nul doute que l'écrivain entrevoit déjà, peu avant son nouveau procès, les conséquences d'une confirmation du premier jugement. Et, sous cette apparente tranquillité, c'est un écrivain arrêté dans son acte d'écriture que Bruneau côtoie.

¹ Alfred Bruneau, Hommage à Fernand Desmoulin, texte inédit, coll. Puaux-Bruneau.

² Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 22 mai 1898, *Corr. IX*, p. 192.

³ *Ph.*, lettre du 11 juillet 1898.

⁴ *Ph.*, lettre du 15 juillet 1898.

Lui-même ne peut cacher ses propres inquiétudes, beaucoup moins armé que Zola pour subir la pression quotidienne dans laquelle il vit depuis le début de l'année. Seul à Paris, il laisse exprimer cette inquiétude dans ses échanges épistolaires quotidiens avec Philippine : « Tu me demandes si je suis triste. Je ne suis pas triste du tout. Je n'ai que l'ennui d'être seul ici sans vous et que la vague inquiétude de l'avenir, en face des événements de plus en plus graves. Mais tu sais que c'est dans ma nature de me préoccuper et, en fin de compte, je suis heureux de travailler pour toi, pour te rendre contente¹. » C'est donc dans le travail que Bruneau se réfugie et aussi dans son amour pour Philippine, femme forte qui est son unique soutien dans les moments critiques de sa vie. Sans elle, certainement n'aurait-il pas eu la force de mener les combats qui ont été les siens depuis plus de dix ans. Et c'est dans cette affaire Dreyfus que leur amour est le plus sûr soutien du musicien éternellement inquiet pour son avenir et pour l'avenir de Zola, au lendemain de la confirmation du premier jugement et du départ précipité de l'écrivain pour Londres :

Aie donc confiance en moi, en l'expérience que j'ai déjà de la vie pour en avoir beaucoup souffert (et l'épreuve que nous supportons depuis bientôt un an et qui n'est pas près de finir, nous doit rapprocher encore d'esprit et d'âme). [...] Regarde ces photographies, vois comme ta beauté s'est épanouie avec le retour de ta santé, vois comme la beauté de notre fille commence à fleurir. Si ma carrière est momentanément arrêtée par une force que je ne puis vaincre, elle reprendra son cours par le courage, la décision, l'espoir que tu me donneras. Nous sommes l'un et l'autre à l'âge où l'on a le plus besoin de tendresse. Que nos bras s'ouvrent donc et se referment tendrement et aimons-nous avec toute la jeunesse que nous avons encore, avec toute l'accumulation de tendresse que doivent produire nos douze ans de vie commune, de pensées communes, de sensations communes².

Bruneau ne peut cacher longtemps la vérité à Philippine qu'il a voulu préserver jusque là. Il finit par avouer le rôle qu'il a joué au soir du procès et qui a permis à Zola de quitter la France en toute discrétion :

J'espérais pouvoir te cacher quelque temps une nouvelle qui va te faire beaucoup de peine quand tu vas la connaître : Notre ami [Zola] a quitté la France lundi soir. Je suis cause que personne ne l'a su avant aujourd'hui, en rentrant chez lui à minuit avec sa femme au bras. Tout le monde, dans l'obscurité du soir, m'a pris pour lui. Mais la chose ne peut rester secrète et je t'en fais part, sans détails, craignant une indiscretion de la poste, et en te demandant, naturellement, de ne le dire chez nous à qui que ce soit. [...] Je sais où il est et je lui ai écrit, naturellement, sous un autre nom que le sien, car l'important est qu'on ignore où il est³.

Désormais, Zola est en exil et c'est par lettre que Bruneau peut apporter son soutien, ce qu'il ne manque pas de faire tout au long de ces onze mois d'éloignement, restant toujours discret vis-à-vis de la police et de la presse : « De tous les familiers de

¹ Ph., lettre du 16 juillet 1898.

² Ph., lettre du 19 juillet 1898.

³ Ph., lettre du 20 juillet 1898.

notre ami, je suis naturellement le plus surveillé et je ne saurais prendre trop de précautions. Croirais-tu que dans la journée d'avant-hier il est venu chez moi onze reporters qui, bien entendu, ne m'ont pas rencontré. Cela te donne une idée de la chose¹. »

Bien entendu, Bruneau paie très cher son engagement aux côtés de Zola. A Bruxelles, les représentations de *Messidor* marquent un coup d'arrêt : « [...] Attribuant ce désastre aux préoccupations de l'affaire Dreyfus, qui battait son plein, nous avons laissé passer la tourmente, pendant quelques jours et avons hier donné la quatrième : l'abstention du public a été complète et la recette est descendue à un chiffre inconnu². » Et l'on fera payer très longtemps au musicien cet engagement, bien après la mort de Zola, notamment dans les milieux conservateurs de la musique et de la critique musicale. En 1905, encore, les adversaires de Bruneau n'oublient pas son engagement dreyfusard et y font référence au lendemain de la création de *l'Enfant Roi*. Jules Combarieu, directeur de la *Revue Musicale* signale un tel incident arrivé dans son journal :

Mon cher ami,

Je tiens à vous mettre au courant, mais à titre de simple renseignement, de l'incident que voici.

Le lendemain de la première de *L'Enfant-Roi*, Laloy, rédacteur en chef de la *Revue Musicale*, m'apporte un compte-rendu qui était un « éreintement » dépassant toute borne ... Après lui avoir signalé l'injuste excès de sa critique (art « méprisable » etc ...) je relève le trait suivant :

Tantum religio forfuit suadere malorum ?

La religion peut-elle produire tant de maux ?

Laloy est agrégé des lettres et sait l'art des allusions. Sa pensée était celle-ci :

Vous faites de la musique sur des livrets de Zola parce que Zola était dreyfusard. C'est la religion qui est le principe de tout ce « mal » (!!).

J'ai usé de mon droit de directeur du journal en refusant cet article. Laloy donne alors sa démission.

Mais voilà le bouquet : Il vient de fonder une autre revue (avec Marmoli, de la Laurencie et Willy), le *Mercur Musical* dont le premier numéro a paru hier !!

Voyez jusqu'où un mot latin peut conduire³ !

Heureusement, des soutiens viennent notamment de l'étranger et des artistes qui ont travaillé avec Bruneau ne manquent pas de le soutenir, comme la chanteuse Emma Calvé alors à New-York : « On adore Zola ici. Ah ! Si vous pouviez entendre ce que l'on dit du grand maître, comme vous seriez heureux vous qui l'aimez tant. Cette affaire Dreyfus vous a fait de cruels ennemis par ici. On en parle encore et toujours. Un journal de l'Ouest disait

¹ *Ph.*, lettre du 21 juillet 1898.

² Stoumon à Alfred Bruneau, lettre du 2 mars 1898, coll. Puaux-Bruneau.

³ Jules Combarieu à Alfred Bruneau, lettre du 17 mai 1905, coll. Puaux-Bruneau.

en parlant de moi : On dit Mlle Calvé française, nous espérons pour elle qu'elle est espagnole ! Un comble¹ ! »

Au lendemain du procès de Rennes qui confirme le premier jugement, Alfred Bruneau est bouleversé et son premier mouvement est d'écrire à Zola et d'affirmer sa volonté de poursuivre le combat :

Quelle affreuse journée nous avons passée hier ! Je m'attendais à la condamnation et cependant quand la dépêche d'un de mes amis de Rennes m'est arrivée, vers 6 heures du soir, j'ai été pris d'une rage dont vous ne pouvez vous faire idée et la pauvre Suzanne a éclaté en sanglots, tandis que sa mère hurlait toutes les imprécations imaginables. Et quel jésuitisme stupéfiant dans cet arrêt ! Comment un crime de trahison comporte-t-il des circonstances atténuantes ? Ou on ne l'a pas commis ou on l'a commis, tout est là.

La première fureur calmée, il est pour moi hors de doute que l'on finira par arracher le malheureux des mains de ses bourreaux. Mais ce sera par morceaux, par lambeaux. Déjà le voilà tiré du bagne ; déjà deux juges sur sept se refusent à commettre le crime et le proclament innocent. Pourquoi ne pas espérer que le prochain tribunal, fut-il militaire, l'acquittera ?

[...] Allons, c'est une troisième année qui recommence, pareille aux deux autres. Elle ne peut pas ne pas nous donner la victoire qui sera d'autant plus glorieuse que nous l'aurons plus durement payée².

Bruneau devient un ami des acteurs principaux du drame, à commencer par le lieutenant-colonel Picquart à qui il rend visite en compagnie de Philippine et de Suzanne à la prison du Cherche-Midi où il est emprisonné : « Ma femme et ma fille se munirent de fleurs qu'elles lui passèrent à travers les barreaux de la grille qui le séparait de nous et derrière laquelle il se tenait tout souriant³. »

Enfin, le premier concerné, Alfred Dreyfus, devient un ami intime des Bruneau à qui il est présenté par Zola après le procès de Rennes. « Ceux-là sont de ma famille. », dit Zola à Dreyfus en désignant les Bruneau, marquant ainsi son attachement à celui qui l'a tant soutenu durant ces derniers mois. Et c'est avec une émotion non dissimulée que Bruneau peut enfin faire la connaissance de celui qu'il a tant défendu et qu'il ne connaît pas encore :

Quelle extraordinaire émotion nous saisit, nous secoua lorsque s'ouvrit brusquement la porte du salon où nous attendions, oppressés, défaillants, l'arrivée du couple douloureux ! A travers le flot de nos larmes tout à coup jaillissantes, nous l'aperçûmes sortant de l'ombre qui enveloppait le vestibule, semblant venir, apparition fantasmagorique, d'un pays fabuleux⁴.

Bruneau me manquera jamais de venir en aide à Dreyfus, notamment dans ses difficultés à trouver un appartement, les propriétaires parisiens étant peu enclin à louer à un

¹ Emma Calvé à Alfred Bruneau, lettre du 24 septembre 1899.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 10 septembre 1899.

³ Alfred Bruneau, 1931, p. 145.

⁴ Alfred Bruneau, 1931, pp. 164-165.

personnage si controversé. Avec Frantz Jourdain il fait tout pour lui faciliter les choses : « Alfred Dreyfus éprouve une certaine peine à trouver un logis. L'autre jour, ma femme a prononcé votre nom devant sa belle-sœur en disant que vous pourriez peut-être l'aider dans ses recherches. Aujourd'hui, je reçois une lettre du Capitaine me priant de vous demander si vous connaissez quelque appartement à louer, de 4000 francs environ, comprenant un salon, un petit salon ou cabinet de travail, salle à manger, trois chambres à coucher, un cabinet de toilette et situé dans le huitième arrondissement ou dans la partie du neuvième ou du 17^e avoisinant le 8^e¹. » Trente ans plus tard, en lisant *A l'ombre d'un grand cœur*, Dreyfus se souvient de la constance avec laquelle Bruneau se tenait à ses côtés et aux côtés de Zola : « Où le noble cœur qu'était Zola luttait pour la justice et la vérité et où il trouvait un compagnon tel que vous pour le soutenir avec un admirable courage et une grande noblesse de caractère². »

Jusqu'à la fin de sa vie, Alfred Bruneau va rester très fidèle à ses convictions et ne laissera jamais quelqu'un remettre en cause l'honnêteté du capitaine Dreyfus. Ainsi, dut-il retirer sa fille Suzanne d'un cour privé, son institutrice n'ayant pas caché à ses élèves ses convictions anti-dreyfusardes. D'ailleurs, Suzanne Bruneau se mariera en 1915 avec un journaliste et écrivain, René Puaux, fils de Franck Puaux qui, au moment de l'affaire Dreyfus, dirigeait la *Revue chrétienne*, journal protestant qui milite en faveur du capitaine injustement condamné. Il faudrait consacrer une étude particulière à l'engagement de Franck Puaux dans cette affaire et relire les articles écrits à cette période et réunis dans un ouvrage dont la préface est due à son ami Gabriel Monod³. Dans ce mariage entre Suzanne Bruneau et René Puaux, c'est donc l'engagement dreyfusard qui s'unit en des valeurs qui seront propagées par les descendants tout au long du XX^e siècle.

Ainsi, Bruneau savait de quel prix il allait payer cet engagement mais son honnêteté intellectuelle n'aurait pu souffrir de faire des concessions dans le seul intérêt de son art et de sa renommée. Ses œuvres futures vont, certes, en pâtir mais le musicien aura su préserver l'intégrité de ses idées et de ses engagements, à la différence de nombre de compositeurs de l'époque.

¹ Alfred Bruneau à Frantz Jourdain, lettre du 9 novembre 1901, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Dreyfus à Alfred Bruneau, lettre du 13 janvier 1932 (précisément trente-cinq ans jour pour jour après la parution de *J'Accuse*), coll. Puaux-Bruneau.

³ Franck Puaux, *Vers la justice*, Paris, Fischbacher, 1906.

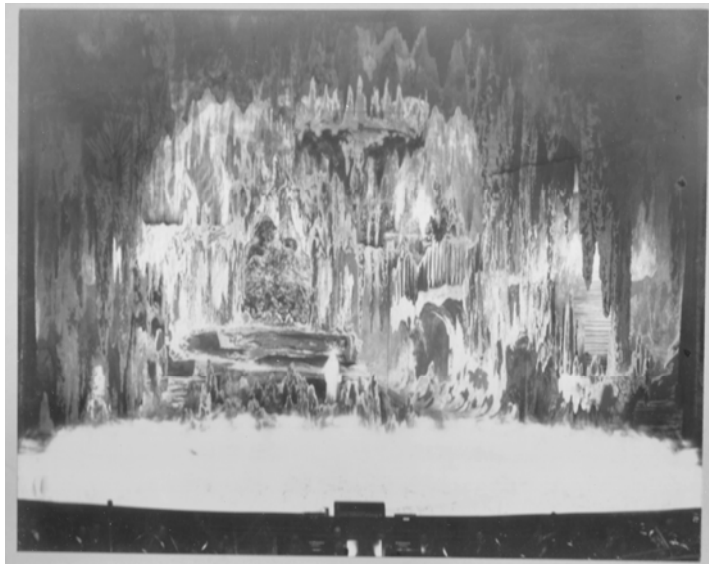
Messidor
Palais-Garnier, 1897



Alvarez dans Guillaume



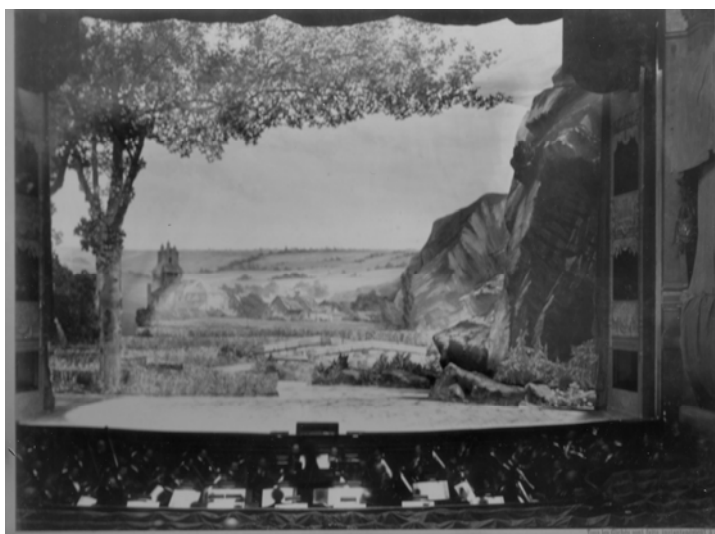
Premier acte



Décor de la cathédrale d'or



Décor du troisième acte



Décor du quatrième acte

II] *L'Ouragan* : un opéra fin-de-siècle

Le retour d'exil d'Emile Zola met fin à l'immobilisme dans lequel étaient tombées les œuvres de Bruneau, comme si le compositeur ne pouvait plus avancer sans la présence de son ami, devenu indispensable à ses yeux. Certes, La composition de *L'Ouragan* avance mais aucun contact n'a été pris avec un théâtre parisien pour sa création avant que Zola ne revienne d'Angleterre.

La création de *L'Ouragan* doit donc marquer le début d'une nouvelle époque pour Bruneau et du succès de cette œuvre dépendra son avenir musical. Une nouvelle fois, le choix d'un théâtre est primordial et ce n'est pas sans une certaine rancune vis-à-vis de l'Opéra et de son directeur, Pedro Gailhard, que Bruneau se tourne à nouveau vers l'Opéra-Comique.

1) Le retour à l'Opéra-Comique

Le retour d'Alfred Bruneau à l'Opéra-Comique ne se fait pas sans heurt vis-à-vis de Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra. Il demeure un véritable désaccord entre les deux hommes dès après la création de *Messidor*. Bruneau est déçu de ne pas voir son ouvrage davantage mis au programme et les relations vont peu à peu s'envenimer. Pourtant, dans une lettre, Bruneau nous apprend que son premier désir était de faire entendre son nouvel ouvrage à Pedro Gailhard et que ce dernier lui avait définitivement fermé les portes de l'Opéra. Voici comment Bruneau rapporte cette conversation, au cours de l'été 1899, pendant les concours du Conservatoire :

Nous tombons sur un groupe discourant dans la cour [du Conservatoire] : Mendès, Gailhard, etc. Tout de suite, Gailhard me prend par le bras, m'emmène à part et me dit : « *L'Ouragan*, vous l'avez fait pour l'opéra n'est-ce pas ? – Non, Gailhard. – Mais, un titre pareil, cependant, laisse supposer une chose énorme seule réalisable à l'Opéra et je vous avoue que je comptais bien monter votre nouvel ouvrage. – Mais, vous ne vous rappelez pas qu'au lendemain de *Messidor*, Zola et moi nous vous avons parlé, que nous vous avons offert de vous en lire le poème et que vous avez refusé, coupant pour ainsi dire la parole à Zola, nous prévenant qu'il n'y avait aucune place pour nous. – Oui, certes, pendant la durée du privilège actuel, mais mon privilège prend fin et je dois me préoccuper des œuvres que je monterai au courant de mon autre privilège. – Il ne fallait pas nous accueillir ainsi et puisque vous me reparlez maintenant de l'Opéra, mon cher Gailhard, moi aussi, un jour prochain, je vous reparlerai de la façon dont vous avez lâché *Messidor*. – Je ne l'ai pas lâché, j'adore *Messidor*. – Vous l'avez lâché et vous le reprendrez, car vous le reprendrez, vous entendez bien, Gailhard. – Certainement, je le reprendrai, car je vous le répète, j'adore *Messidor*. Mais voyons Bruneau, pour *L'Ouragan*, ce n'est pas un bronze, ce que vous venez de me dire et nous en recauserons. – Nous avons écrit *L'Ouragan* pour l'Opéra-Comique¹.

Bruneau ne changera pas sa décision, sa parole étant déjà donnée à Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique. De plus, Pedro Gailhard, vraisemblablement suite à cette

¹ Ph., lettre sans date, été 1899.

conversation, propose de reprendre *Messidor* lors de l'Exposition Universelle de 1900. Il fait même mettre la pièce à l'étude avant de l'interrompre brusquement, sans donner de raison valable. Vexé, Bruneau adresse une plainte à Roujon, directeur des Beaux-Arts, avec le soutien de Zola qui lui écrit ce billet : « Vous aurez grandement raison de traquer Gailhard, si vous en avez les moyens. Il est de ces hommes brutaux et mal élevés dont il faut se faire craindre, si l'on veut se faire respecter. A boulets rouges¹ ! » Bruneau se rend alors chez Victorien Sardou, président de la Commission des auteurs dramatiques, qui semble le soutenir. Mais rien ne bouge et Zola finit par envoyer à la S.A.C.D. une lettre de protestation énergique dans laquelle les deux collaborateurs regrettaient l'impuissance de cette société censée défendre ses membres². L'affaire est close. Quelques années plus tard, Gailhard n'ayant plus aucune fonction à l'Opéra, rencontre Bruneau et lui fait cette promesse : « Quand je rentrerai à l'Opéra, mon premier soin sera d'y remonter *Messidor*. » Derniers scrupules d'un homme qui n'avait plus aucun pouvoir. Ironie du sort, c'est Alfred Bruneau, en tant que vice-président de la S.A.C.D., qui prononce le discours sur la tombe de Gailhard, discours dans lequel il ne veut se souvenir que des bons moments : « Je ne voulus me rappeler que les minutes heureuses de nos relations passées, j'écartai de mon esprit tout ce qui aurait pu ternir ma pensée profondément émue et je lui adressai du meilleur cœur mon suprême adieu³. »

C'est donc à l'Opéra-Comique que l'*Ouragan* est reçu. Le projet est de faire reprendre le *Rêve* afin de préparer la première représentation de cette nouvelle œuvre. C'est d'ailleurs ce qui se réalise et le *Rêve* tient brillamment sa place durant les festivités musicales de l'Exposition Universelle, avec Julia Guiraudon dans le rôle d'Angélique. Echaudés par les déboires avec les directeurs de théâtre, les Zola ne peuvent que se montrer vigilants à l'égard de Carré, ainsi que l'écrit Alexandrine à son mari : « Carré ne pourra pas faire autrement que de jouer l'*Ouragan*, parce que Bruneau a une situation [au Figaro], mais mon sentiment est que, s'il pouvait s'y soustraire, il le ferait. Mon opinion sur Carré est faite depuis longtemps, en dehors de vous tous : c'est un monsieur plus poli que Gailhard, mais le fond est identiquement semblable, et la musique de Bruneau n'est pas celle qui leur plaît⁴. »

¹ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 22 septembre 1900, *Corr. X*, p. 175.

² Emile Zola à Victorien Sardou, lettre du 7 mars 1901, *Corr. X*, pp. 247-248.

³ Alfred Bruneau, 1931, p. 171.

⁴ Alexandrine Zola à Emile Zola, lettre du 15 novembre 1900, *Corr. X*, p. 200, n. 5.

La première préoccupation est de constituer la distribution des rôles. Pour Marianne, Bruneau pense immédiatement à Marie Delna. Mais celle-ci était attachée à l'Opéra. Il fallut donc de nombreuses négociations afin de l'en détourner et de la ramener à l'Opéra-Comique. Pour remplir le rôle de Lulu, c'est Julia Guiraudon qui est appelée. Elle venait d'incarner superbement Angélique dans la reprise du *Rêve* et il était tout indiqué qu'elle occupe une place de choix dans ce nouveau drame. Pour incarner le rôle de Jeannine, c'est Emma Calvé qui est pressentie. Pourtant, un incident vient perturber ce choix. Emma Calvé ne souhaite pas jouer avec une des autres femmes de la distribution. On pourrait penser qu'elle ne souhaitait pas se mesurer avec la grande Marie Delna, mais c'est avec Guiraudon qu'elle ne souhaite pas chanter, incident qui vient troubler Bruneau, peu enclin à supporter ces rivalités malsaines. Gheusi évoque ce problème à Bruneau afin qu'il puisse, avec Carré, régler ce différend :

Calvé m'avait chargé de vous expliquer que, très éprise de son beau rôle dans l'*Ouragan*, elle voulait le jouer avec tous ses moyens. Or elle ne répond pas de ses nerfs si celle qu'elle considère – à tort – comme une ennemie est de la distribution auprès d'elle. C'est tout. Voyez Carré, qui a reçu ses confidences ; si je pouvais arranger et concilier tout, je le ferais par amitié pour vous et par admiration sincère de votre musique. Mais Calvé m'a paru très décidée à vous demander une modification à votre distribution¹.

Alfred Bruneau tient trop à la présence de Julia Guiraudon pour la sacrifier à ces querelles intestines et il exclut Emma Calvé de la distribution pour faire appel à Jeanne Raunay dont les qualités musicales laissent beaucoup à désirer : « La répétition d'hier a été excellente. Nous l'avons faite au petit théâtre, sans mise en scène, rien qu'avec l'orchestre et les artistes. Si Mme Raunay chantait moins faux, je serais absolument ravi. Enfin, il faut se dire que personne d'autre qu'elle ne pourrait jouer ce rôle-là et se boucher les oreilles quand elle ouvrira la bouche. Très sérieusement, je suis enchanté et je crois que tu le seras encore davantage, car je sais que les fausses notes de Mme Raunay ne te gênent pas². »

Pour le rôle de Landry, Bruneau souhaite engager Maréchal qui a beaucoup de succès dans *Carmen* et forme un très beau duo avec Marie Delna : « Je n'ai aucun rôle pour Maréchal qui est pourtant un très beau ténor, très aimé. Pourquoi ne vous conviendrait-il pas³ ? » Carré accepte cette proposition mais a beaucoup de difficulté à convaincre le chanteur d'accepter ce rôle :

¹ P.B. Gheusi à Alfred Bruneau, lettre du 9 juillet 1900, coll. Puaux-Bruneau.

² Ph., lettre du 4 avril 1901.

³ Alfred Bruneau à Albert Carré, lettre du 19 mai 1900, coll. Puaux-Bruneau.

Vous n'ignorez pas que j'ai eu un mal infini à décider Maréchal à accepter un rôle écrit trop bas pour lui et qui, paraît-il, le fatigue au point de compromettre sa voix (c'est lui qui parle). Je n'ai pu le décider qu'en lui promettant de le remplacer au bout d'un certain temps et lui-même n'a consenti à créer Landry qu'à la condition de ne le chanter que pour les abonnés. [...] Que dire à un ténor qui vous dit : Le rôle me brise la voix, je ne veux pas compromettre ma carrière. C'est une responsabilité terrible¹.

Malgré ces inquiétudes, Maréchal incarnera superbement Landry. Le rôle de Richard est confié à un jeune débutant, Jean Bourbon, qui se montrera trop inexpérimenté pour supporter un tel rôle. Enfin, c'est Hector Dufranne qui jouera Gervais. Bruneau, par la suite, regrettera de ne pas lui avoir confié le rôle de Richard dans lequel il aurait pu exprimer tout son talent.

La constitution de la distribution n'a donc pas été sans heurts mais Bruneau peut être satisfait d'avoir les plus grands chanteurs parisiens du moment. Il faut alors songer aux décors auxquels Zola s'intéresse tout particulièrement. Georges Ricou se souvient, trente ans après, de ce que Zola réclamait à Albert Carré :

Je me rappelle Emile Zola et vous à l'époque de l'*Ouragan*, une conversation avec vous deux dans le petit couloir qui menait à l'antichambre d'Albert Carré, une réplique en boutade de Carré à Emile Zola qui demandait qu'un de ses personnages, lequel ?, eut l'apparence de venir de « l'infini » : « L'infini, ici, n'a que quinze mètres². »

Pour ce drame qui se déroule au cœur de l'océan, il faut évidemment des décors qui donnent l'idée du large et de l'immensité de la mer. Le décorateur, Lucien Jusseaume, a très bien compris cet impératif et la maquette du premier acte semble remplir cette condition incontournable : « J'ai vu ce matin une maquette du 1^{er} acte de l'*Ouragan* chez Jusseaume. Ce sera très bien. J'ai plaisir à vous l'annoncer. Il trouve à mettre l'immensité dans notre petite scène³. » Cette préoccupation pour les décors se lit dans une notice inédite, écrite par Zola, destinée à la presse. L'écrivain ressent le besoin d'expliquer au public ses intentions d'auteur, comment elles sont symbolisées par les décors, les costumes et la mise en scène et quelle liberté il a été donné au metteur en scène et au décorateur :

Dans l'*Ouragan*, il y a ce fait particulier que toute liberté d'invention a été laissée au metteur en scène, au décorateur et au costumier. En effet, les auteurs, MM Alfred Bruneau et Emile Zola, ont situé leur œuvre nulle part et partout, au pays de l'éternelle humanité, sans lieu ni date. Le poème porte cette simple indication : « Dans l'île de Goël », et on peut chercher, on ne trouvera cette île dans aucune mer connue. Elle se trouve, de nos jours comme il y a mille ans, dans le vaste monde où des hommes aiment et souffrent, luttent et espèrent. Si les auteurs n'ont ainsi précisé ni un pays, ni une époque, c'est qu'ils ont voulu laisser à leur drame lyrique plus de généralité et plus d'ampleur. Mais nous devons admettre que cette île de Goël est

¹ Albert Carré à Alfred Bruneau, lettre du 5 juin 1900, coll. Puaux-Bruneau.

² Georges Ricou à Alfred Bruneau, lettre du 16 septembre 1932, coll. Puaux-Bruneau.

³ Alfred Bruneau à Albert Carré, lettre du 19 mai 1900, coll. Puaux-Bruneau.

notre terre de France elle-même, et que les personnages sont nos frères, nos contemporains, qui rient et qui pleurent comme nous.

M. Albert Carré, dont on sait les prodiges dans les œuvres qu'il a montées jusqu'ici, à l'Opéra-Comique, a donc pu tout créer et tout conduire, avec son goût si sûr et ses trouvailles si heureuses. On verra à quel parfait ensemble il est encore arrivé cette fois.

Comme décorateur, il a choisi M. Jusseume, qui a brossé quatre décors, en ne s'inspirant que de son large sentiment de la nature, sans être lié par des indications précises. Deux sont, dit-on, des merveilles de vastes horizons, des côtes rocheuses, d'où l'on voit se dérouler l'infini bleu de la mer et du ciel. Un autre est un délicieux coin de vallée, au bord d'une baie élyséenne, à l'abri du vent et des vagues.

Quant au costumier, M. Bianchini, il lui a fallu son adresse et sa science pour habiller ces personnages, dont les auteurs ne voulaient faire ni des Bretons ni des Normands, ni des Basques. La besogne n'était vraiment pas commode. Et le difficile problème a, paraît-il, été résolu avec beaucoup de simplicité et de largeur¹.

La préoccupation majeure de Zola et Bruneau dans la conception des décors et des costumes est de ne pas marquer géographiquement et temporellement leur drame qui se veut universel et intemporel, comme l'action de *l'Attaque du moulin*. Les sentiments amoureux des personnages, leur haine et leur souffrance sont communs à tous les peuples et depuis toujours. La gageure est donc de recréer un monde imaginaire marqué par aucun élément pouvant le localiser avec certitude. C'est une conception totalement opposée à *Messidor* où l'action se déroulait dans un lieu parfaitement identifiable.

Pour les costumes, Charles Bianchini va donc utiliser, pour les femmes, des robes droites qui descendent jusqu'aux pieds, recouvertes d'une tunique et d'un long manteau ouvert sur le devant. Ainsi enveloppées, il est impossible d'identifier un lieu ou une époque et les deux sœurs, habillées du même costume, sont difficilement reconnaissables l'une de l'autre. Pour Lulu, qui vient d'un autre monde, d'une île lointaine et exotique, la robe est d'une coupe beaucoup plus élégante et relevée d'une longue ceinture de tissu scintillante. Sa longue chevelure est maintenue par un diadème brillant. La beauté de son costume s'oppose à l'austérité des habitantes de Goël.

Richard et Landry portent un pantalon ainsi qu'une tunique qui leur arrive à la taille et des bottes. Un chapeau et une cape viennent compléter le costume de Richard. Là aussi, l'austérité du costume souligne la pauvreté et la vie âpre des hommes de Goël et des voyageurs au long cours. Afin d'opposer les deux hommes, Richard est habillé d'un costume sombre alors que Landry porte un ensemble beaucoup plus clair. Gervais porte un habit de pêcheur qui, au contraire des autres, pourrait totalement l'identifier à un pêcheur breton.

Bruneau se montre très satisfait des costumes dès qu'il les voit et s'empresse de l'écrire à Zola qui suit la création de *l'Ouragan* depuis Médan (c'est, semble-t-il, à partir

¹ Emile Zola, notice inédite à propos des décors de *l'Ouragan*, coll. Puaux-Bruneau.

de la mi-avril qu'il assistera aux répétitions de l'après-midi jusqu'à la création le 29 avril) : « Bianchini a rapporté les costumes des hommes et Carré me les a montrés. Il sont, je crois, extrêmement bien maintenant, et j'espère que vous en serez content¹. »

Le décor du premier acte représente une maison de pêcheurs faite de pierres. Située sur le côté gauche de la scène, elle est en partie recouverte de filets de pêche. Tout le devant de la scène est occupé par une terrasse que délimite un petit muret de pierres. Derrière, on aperçoit la mer qui vient se jeter sur une côte sauvage et rocheuse. Tout ce décor est entouré par l'élément rocheux qu'aucun arbre, qu'aucune végétation ne vient égayer. Dans cet élément minéral très violent, où les pierres présentent des arêtes tranchantes, seules quelques barques amarrées au port viennent donner un peu de vie.

Le second acte vient donc s'opposer radicalement à ce premier décor. De l'élément minéral, nous passons à l'élément végétal pour la baie de Grâce dans laquelle vient se réfugier Jeanine. A droite, un arbre géant déploie ses larges rameaux alors qu'une végétation luxuriante occupe l'ensemble du premier plan. Seuls quelques rochers sont visibles à gauche pour rappeler sur quel îlot rocheux nous nous trouvons. La mer est beaucoup moins présente qu'au premier acte et on ne peut l'apercevoir qu'à peine à l'arrière plan, formant une baie entourée de hautes falaises. Le décor retranscrit fidèlement les indications de Zola : « Un vallon boisé, s'ouvrant sur une baie intérieure, d'une paix édénique. » Pour succéder au premier acte dans lequel l'ouragan menace, il fallait un décor beaucoup plus apaisé pour le second. L'élément végétal permet d'incarner cette paix et la réconciliation temporaire entre la nature et les hommes.

Le troisième acte ne se déroule plus dans un élément naturel mais artificiel tel que l'intérieur de la maison de pêcheurs. Nous sommes chez Marianne qui possède la plus importante flotte de barques de l'île. Cet intérieur est austère et rude. Une grande table entourée de bancs constitue le seul mobilier, complété par une haute cheminée et des accessoires de cuisine. Des filets de pêches pendent sur les murs faits de pierres et de larges linteaux de bois. Le plafond est constitué de planches de bois avec, au premier plan, une muraille de pierre qui encadre la scène. Tous les éléments décoratifs sont placés pour donner à cette maison un aspect vivant dans laquelle des personnes évoluent dans le quotidien le plus banal. La scène est illuminée par une lampe posée sur la table et les échos de la tempête qui sévit dehors pénètrent par la porte du fond que Gervais ouvre

¹ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre sans date, avril 1901.

régulièrement. Une fenêtre à petits carreaux permet également de suivre la tempête qui fait rage. Dans ce décor, c'est le souci de réalisme qui prime. L'humanité du lieu n'est indiquée que par les objets usuels qui s'y trouvent. Mais la roche qui domine le premier plan rappelle aux hommes que ce morceau d'humanité est pris sur l'élément naturel et qu'il ne faudrait pas grand chose pour que toute revienne à l'état de nature. Le décor exprime ainsi ce que l'ouragan suggère au-dehors : la prééminence de l'élément naturel sur l'élément artificiel et humain. D'une certaine manière, cela relativise quelque peu le drame humain qui va se jouer dans cette pièce, le meurtre de Landry par Marianne.

Le décor du quatrième acte nous amène sur le port de Goël. Il en est beaucoup question tout au long du drame mais ce n'est qu'à ce moment de l'action qu'il nous est donné de le voir. Le port est entouré de petites maisons et une digue rudimentaire vient protéger la rade. Derrière la digue, la mer se déroule jusqu'à l'horizon, immense. On aperçoit un trois-mâts qui semble s'éloigner. Au premier plan, on découvre la maison de Marianne avec sa terrasse et son escalier qui descend jusqu'à la mer. D'immenses rochers occupent à nouveau le cadre de la scène. En fait, la maison de pierre se distingue à peine des falaises rocheuses. Malgré tout, cette dernière scène vient symboliser la réconciliation entre la nature et les hommes et c'est une certaine harmonie qui se dégage de ce décor malgré la pauvreté des habitations et l'absence totale de végétation. Cette réconciliation est symbolisée par le bleu du ciel qui fait scintiller la mer. Le décor est ainsi l'exact reflet de l'action dramatique.

C'est donc un luxe de décors qui a été conçu pour l'*Ouragan* avec ce constant souci du vraisemblable et de l'infini. Bien qu'il n'y ait que quinze mètres, pour reprendre le mot de Carré, l'idée d'infini est merveilleusement rendue par cette mer peinte sur la toile de fond du dernier acte, infini que l'on pouvait déjà lire dans *Messidor* avec ce champ de blé qui occupait le dernier acte. A ce titre, *Messidor* et l'*Ouragan* s'opposent aux intrigues intimistes du *Rêve* et de l'*Attaque du moulin*.

En ce qui concerne la mise en scène, la méthode de travail d'Albert Carré diffère sensiblement de son prédécesseur, Léon Carvalho. Alors que ce dernier créait et improvisait la mise en scène au cours des répétitions, Carré préparait minutieusement chaque scène dans son cabinet de travail et changeait rarement ce qu'il avait décidé à l'avance. Bruneau estime que cette méthode de travail lui vient de ce qu'il fut d'abord un comédien et un directeur du Théâtre du Vaudeville et que, étant venu tardivement à la scène lyrique, il avait d'abord le souci de la pièce avant celui de la musique. Alfred

Bruneau et Emile Zola peuvent ainsi travailler en parfaite harmonie avec ce metteur en scène « défenseur, comme Antoine, de la vérité dramatique¹ » :

Il mêlait souvent aux immobiles personnages chantant des figurants actifs qui atténuaient l'allure conventionnelle d'un air ou d'un duo. Et il groupait ses chœurs, les animait avec une prodigieuse maîtrise. Son influence, très légitime, fut énorme².

C'est dans l'hommage écrit par Alfred Bruneau à la mort d'Albert Carré, quelques années plus tard, que nous pouvons comprendre tout ce que ce directeur de théâtre atypique a apporté au renouveau de l'Opéra, créant à la fois l'*Ouragan*, *Louise* et *Pelléas et Mélisande*, trois œuvres incontournables de ce début de siècle :

Devenu le successeur de Carvalho à l'Opéra-Comique, il [Albert Carré] commença l'œuvre de révolution, de progrès et de vérité que nous attendions sans oser espérer l'obtenir jamais. Avant lui, en effet, la musique, malgré le goût très fin, le talent très ingénieux de son prédécesseur, se traînait au théâtre, dans l'ornière terrible des mises en scène conventionnelles et fausses. Partout, l'influence libératrice d'Antoine se manifestait, hormis dans nos maisons d'état où il semblait que dût régner éternellement l'officielle et administrative routine. Albert Carré fit ce que nul n'avait essayé de faire encore. Il maria l'orchestre et les voix avec le décor et le costume. Par des rapports de tonalités instrumentales et picturales, par des rencontres de gestes et de rythmes, il unit intimement l'harmonie d'une partition à la poésie d'un paysage ; par des combinaisons de lumière et d'ombre qu'il trouva, qu'il varia, qu'il multiplia, il mit les chants et les symphonies dans une atmosphère de réalité ou de rêve qui accrut singulièrement leur signification et leur beauté³.

Le jour de la première représentation, un malheureux incident vient perturber la joie de Bruneau à retrouver une grande scène parisienne. En effet, Albert Carré, bien maladroitement, fait annoncer dans la presse la reprise prochaine de *Falstaff* avec Marie Delna. L'effet est désastreux puisqu'il semble reléguer au second plan le nouvel ouvrage de Bruneau au profit d'une valeur sûre de l'opéra italien. C'est donc avec beaucoup de tristesse et de colère que Bruneau adresse ses reproches au directeur de l'Opéra-Comique au matin de la première :

Je suis trop franc, trop sincère pour vous cacher l'étonnement, le chagrin très douloureux que j'éprouve à voir annoncée, au matin même de la première représentation de l'*Ouragan* la reprise prochaine de *Falstaff* avec Delna. L'effet d'une pareille annonce faite de telle façon est désastreuse pour l'œuvre que Zola et moi avons été si heureux de confier à votre amitié dévouée et que le public de la répétition générale a si bien accueillie. Il me peine au-delà de tout ce que je puis vous dire et c'est bien tristement, je vous le jure, que je vous serre la main⁴.

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 173.

² *Ibid.*

³ Alfred Bruneau à propos de la mort d'Albert Carré, d'après le manuscrit, coll. Puaux-Bruneau.

⁴ Alfred Bruneau à Albert Carré, lettre du 29 avril 1901, coll. Puaux-Bruneau.

Bruneau peut se montrer d'autant plus amer que ce retour sur une scène parisienne avait été minutieusement préparé dans la presse avec, notamment, la parution, quelques semaines avant la première, d'une note rédigée par Zola et dans laquelle il exposait les intentions des deux auteurs.

De plus, l'affaire Dreyfus pèse toujours dans les esprits et, au soir de la première, si aucune manifestation hostile n'a été perceptible contre les auteurs, Bruneau ne peut que ressentir « la sourde inimitié que gardait contre [eux] une partie de la salle¹. » Même si Marie Delna recueille tous les suffrages, même si le drame du troisième acte émeut le public, l'*Ouragan* ne rencontre pas son public et ne sera joué que quatorze fois, dont treize jusqu'au 1^{er} juillet 1901. Au début du mois de juin, les représentations fonctionnent toujours et Bruneau recueille les félicitations les plus diverses : « Il paraît que Madame Loubet est venue voir l'*Ouragan* il y a huit jours et elle a dit à Carré : Quelle belle pièce, Monsieur ! J'y amènerai le Président² ... »

Vers la dixième représentation, Julia Guiraudon tombe malade et est remplacée par Riotton, créatrice célèbre de *Louise*. Les recettes des différentes soirées montent jusqu'à près de huit mille francs avant de retomber à trois mille francs dans les dernières soirées³. Malgré tout, ces dernières soirées rencontrent un public sinon nombreux du moins acquis à Bruneau et Zola :

Public plus clairsemé mais aussi plus chaud que jamais, hier soir. Trois rappels après le premier acte, trois après le second, quatre après le troisième et trois à la fin. Toute la salle debout criant, acclamant les artistes. Delna était rayonnante. Elle déclarait [...] que l'*Ouragan* avait fait beaucoup de bien à sa voix et que les titis et les soldats du Paradis étaient les meilleurs connaisseurs. A la porte, du reste, j'ai entendu et noté cette excellente réflexion d'un voyou qui sortait avec la partition sous le bras : « Merde ! il faudra bien qu'ils y viennent, de gré ou de force, les salauds qui veulent qu'on leur y foute des romances par la gueule ! » Dans la salle, Mme Fallières, la femme du président du Sénat ; Jules Roche, qui m'a demandé de le présenter à Delna et qui lui a dit : « Mademoiselle, vous jouez ce soir le plus beau rôle que vous ayez jamais eu. », Wormser, Léon Moreau, le chef de claque de la Société Nationale, énormément de d'Indystes dont j'ignore les noms et Charles Bordes. Celui-ci, qui était installé dans la loge de Mme Raunay, lorsque j'y suis entré m'a fait une tête d'enterrement et ne m'a pas soufflé mot de l'ouvrage⁴.

C'est donc sur un constat mitigé que s'achève cette saison de l'Opéra-Comique avec, d'un côté, l'assurance d'avoir fait représenter une œuvre majeure dans l'histoire de la musique lyrique et, de l'autre, l'accueil réservé d'un public moins bien disposé à l'égard de

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 177.

² Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre du 9 juin 1901.

³ Recettes - 29 avril 1901 : 1344 Frs, 1^{er} mai : 4340 Frs, 4 mai : 7826 Frs, 11 mai : 7720 Frs, 14 mai : 4897 Frs, 16 mai : 6151 Frs, 19 mai : 3 538 Frs, 21 mai : 3711 Frs, 23 mai : 4990 Frs, 1^{er} juin : 4691 Frs, 8 juin : 3783 Frs, 12 juin : 2382 Frs, 1^{er} juillet 3081 Frs (chiffres relevés par Alfred Bruneau) Rappelons que les recettes moyennes de *Messidor*, à l'Opéra, étaient de l'ordre de 20000 Frs.

⁴ Ph., lettre du 2 juillet 1901. Rappelons que d'Indy était un farouche anti-dreyfusard.

Bruneau et Zola, dans un contexte politique apaisé mais dont les dernières années de lutte ont considérablement changé les consciences. Désormais, l'affaire Dreyfus a fait son œuvre et marquera durablement la carrière d'Alfred Bruneau, comme nous pourrons le constater dans les tentatives de reprise de l'*Ouragan*.

2) Les conséquences de l'affaire Dreyfus sur les reprises de l'*Ouragan*

A la rentrée de septembre 1901, Albert Carré est tout à fait disposé à maintenir l'*Ouragan* à son répertoire mais il fait remarquer à Bruneau qu'une telle soirée lui coûte cinq mille francs (5500 francs avec la présence de Madame Raunay¹). L'œuvre n'est donc plus jouée qu'une seule fois avant d'être retirée de l'affiche, malgré les bonnes grâces de Carré vis-à-vis duquel Bruneau ne peut que se montrer reconnaissant :

Mon cher ami,

Je tiens à vous remercier de votre lettre de ce matin qui m'exprime vos si excellentes intentions à l'égard de l'*Ouragan*.

Je vous savais artiste d'âme et d'expérience trop haute pour avoir pu en douter une minute. Toujours, en effet, ce sont les œuvres les plus passionnément discutées d'abord, à cause de ce qu'elles apportent de nouveau, qui ont ensuite la plus glorieuse fortune, qui donnent le plus d'honneur. Ne parlons point de profit. Aux vaillants et aux intelligents dont la foi en elles ne s'est pas démentie. A ces œuvres-là, la qualité des spectateurs, comme vous le dites très bien, assure la quantité de ceux-ci dans l'avenir. Vous comprenez cela admirablement et, encore un coup, il ne pouvait en être d'autre sorte².

Albert Carré est, avant tout, un directeur de théâtre et doit faire passer son soutien à des œuvres novatrices après sa mission de garder saines les finances de l'Opéra-Comique. Son amitié avec Bruneau n'y fera rien et l'*Ouragan* ne sera plus jamais joué. D'ailleurs, dès le mois de juillet 1901, Bruneau et Zola, réunis à Médan, se montrent pessimistes quant à une éventuelle reprise parisienne : « Nous avons beaucoup causé de Carré, que nous croyons très peu disposé à reprendre l'*Ouragan*, de l'avenir, qui ne nous est pas apparu couleur de rose, mais qui est ma seule espérance³. » Ce pessimisme ambiant est directement lié aux conséquences de l'affaire Dreyfus qu'Alfred Bruneau ne manque pas d'évoquer et de partager avec son épouse lorsqu'il pressent toutes les difficultés qu'il aura à obtenir une reprise parisienne de l'*Ouragan* :

¹ Albert Carré à Alfred Bruneau, lettre du 9 octobre 1901, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau à Albert Carré, lettre du 10 octobre 1901, coll. Puaux-Bruneau.

³ Ph., lettre sans date de juillet 1901.

Nous vaincrons bien le mauvais sort que j'avais prévu d'ailleurs, dès le début de l'affaire Dreyfus et qui était, hélas !, inévitable. Jamais nous ne retrouverons la situation que nous avions avant, mais avec du courage, de la bonne humeur, nous nous tirerons sûrement de là¹.

Le meilleur soutien de Bruneau à cette époque reste le musicologue Etienne Destranges qui a bon espoir que l'*Ouragan* soit monté à Nantes dans le courant de l'année 1903 : « Le bon Destranges est toujours bien gentil, bien combatif. Il croit que Villefrank montera l'*Ouragan* l'an prochain et il en est tout joyeux, naturellement. Ah ! si nous avions un défenseur comme celui-là à Paris et si, surtout, il pouvait communiquer un peu de son enthousiasme et de sa foi à Choudens ! Enfin, soyons contents de ce que nous possédons et patience² ... » Bruneau n'est donc pas tant déçu par les difficultés que lui apportent les suites de l'affaire Dreyfus mais bien par le manque de soutien qui caractérise le monde musical parisien de cette époque. Désormais, programmer Alfred Bruneau s'apparente à un acte politique, ce qui ne fait pas bon ménage avec les impératifs financiers des théâtres.

A Angers, pour une reprise de *l'Attaque du moulin*, on redoute des manifestations hostiles, d'autant que cela intervient peu de temps après la mort de Zola.

Enfin, l'*Ouragan* arrive à Nantes au début de l'année 1903. Bruneau est, comme à son habitude, présent afin de faire travailler les artistes. Et c'est avec beaucoup de plaisir qu'il retrouve ce rôle, malgré la douleur vive de la mort de Zola :

On a joué l'*Ouragan* en entier à l'orchestre, à la Renaissance. De toutes les pièces que j'ai eues à Nantes, c'est celle qui a été le mieux préparée. La partie instrumentale ira bien ; quand aux chanteurs, ils me semblent très convenables et savent leurs rôles : chose rare. Seule Mlle Taléna, qui fera Marianne, n'est pas prête. Sa voix est belle, mais elle manque absolument de sûreté et d'autorité. C'est une débutante, dans toute l'acception du mot. Aujourd'hui, je prendrai les artistes un à un, de dix heures du matin à six heures du soir et j'espère arriver ainsi à un bon résultat³.

Cette première impression va rapidement évoluer. Mlle Taléna se montre complètement insuffisante et le projet est de la remplacer par Marie Delna qui ne sera pas libre avant le mois de mars. Il faut donc pouvoir jouer la pièce durant tout le mois de février malgré les défauts de la chanteuse. Le vendredi 6 février, la répétition est calamiteuse et Bruneau, sortant de sa réserve habituelle, épanche sa mélancolie sur son ami Destranges :

¹ Ph., lettre sans date d'octobre 1901. Sur l'enveloppe renfermant cette lettre, Philippine Bruneau a ajouté la note suivante, vraisemblablement après la mort de son mari : « Résultat de l'Affaire Dreyfus, tourments perpétuels. »

² Ph., lettre du 29 février 1902.

³ Ph., lettre du 28 janvier 1903.

Comme je le disais hier soir au brave Destranges, en sortant de l'avant-dernière répétition où rien n'a marché : « J'aimerais mieux manger un plat de merde que de faire de la musique dans de pareilles conditions. » Ces paroles énergiques ont provoqué de sa part un vif accès d'hilarité et, moi-même, après les avoir furieusement proférées, je me suis tordu de rire. Il n'en est pas moins vrai que je préférerais au métier que j'exerce ici depuis près de quatre jours celui de vidangeur. Quels artistes, quel style, quelle bêtise ! Pas un qui sache chanter ni prononcer, pas un qui comprenne un mot, une note à son rôle. C'en est comique. Destranges, lui, prétend que l'interprétation de l'*Ouragan* n'est pas inférieure à celle de mes précédents ouvrages montés à Nantes. Il a peut-être raison. [...] Les décors, il faut le reconnaître, sont plus que convenables. On a fait entièrement celui du quatre, qui produit un effet superbe et on a rafistolé très proprement ceux des autres actes. Villefranck se met en mille pour m'être agréable et je n'ai qu'à m'en louer. Mais quelle troupe, mon Dieu ! quelle troupe et que c'est lamentable, le théâtre dans les provinces françaises¹ !

Malgré ces difficultés passagères, Bruneau reste toujours informé de l'actualité parisienne et notamment des remous de l'affaire Dreyfus dans la presse. Il est frappé par le ton virulent de la presse nationaliste et attend avec impatience l'intervention de Jaurès à la Chambre, intervention dans laquelle il pourrait montrer la preuve que le prétendu bordereau annoté par l'Empereur d'Allemagne n'est qu'un faux.

A force de travail, Bruneau parvient à élever le niveau des artistes et il peut, après quelques jours de répétition, se montrer relativement satisfait, Mlle Taléma se révélant meilleure que prévu :

La répétition générale de l'*Ouragan* a mieux marché que je ne l'espérais. Il y a eu quelques sérieux accrocs de la part des chanteurs, mais j'ai évité d'arrêter et il ne m'a pas semblé que la pièce produisit moins d'effet que nos précédentes sur les vingt-cinq personnes environ qui étaient là. C'est le troisième acte qui a surtout porté. Taléma s'y est réellement surpassée, elle qui m'inspirait tant d'inquiétudes. Au contraire, la petite Witgig sur laquelle je comptais beaucoup, au début des études, pour mettre en valeur le rôle de Lulu, a si peu de voix – elle est tuberculeuse au dernier degré – qu'on l'entendait à peine. En somme, si la représentation de ce soir n'est pas inférieure à la répétition d'hier, j'espère que l'on pourra jouer l'œuvre cinq ou six fois avant l'arrivée de Delna, ce qui serait bien².

Alfred Bruneau revient à Nantes au début du mois de mars afin de reprendre la direction de l'*Ouragan* avec Marie Delna mais également pour conduire les répétitions de l'*Attaque du moulin* qui sera donnée à la même époque. Nantes célèbre donc le musicien alors même que ce dernier est enfermé dans les souvenirs des années heureuses avec Zola. Pour venir à Nantes, il lui a fallu changer de train et attendre à Versailles, temps qu'il met à profit pour aller revoir le Palais de justice : « J'en ai profité pour aller me promener dans la ville et revoir le Palais de Justice où, il y a quatre ans, nous avons failli être si gentiment assassinés, Zola et moi. Ce n'était pas d'une gaieté folle, comme tu peux le penser³. »

¹ Ph., lettre du 7 février 1903.

² Ph., lettre du 10 février 1903.

³ Ph., lettre du 7 mars 1903.

Pour le guérir de cette mélancolie, il retrouve Marie Delna, toujours aussi vive et gaie, chantant, pendant un entracte d'une répétition de l'*Attaque du moulin* et devant toute la critique présente « Strasbark la ponne Karnison avec un superbe entrain¹ ». Le musicien la prend immédiatement en charge et lui fait répéter son rôle de l'*Ouragan* alors même qu'elle souhaite également reprendre son rôle de Marcelline de l'*Attaque du moulin*. Dans le rôle de Marianne, Bruneau juge qu'elle n'a jamais été aussi belle et c'est avec optimisme qu'il envisage les prochaines représentations. Ce travail avec Marie Delna n'est d'ailleurs pas anodin pour Bruneau qui souhaite convaincre Delna de retourner à l'Opéra-Comique et d'y créer l'*Enfant Roi*.

Cet entrain n'est que passager pour Alfred Bruneau qui, très vite, ne peut que constater le peu de places louées pour l'*Ouragan* :

La journée d'hier nous a apporté la plus complète et la plus inattendue déception (inattendue même pour moi qui, tu le sais, ne suis pas très optimiste). On n'a loué que vingt-cinq ou trente places et il est, dès à présent, évident que la représentation de demain sera un désastre, désastre pour Villefranck qui comptait sur une recette de six mille francs, désastre pour moi qui me trouverai désormais devant une Delna découragée, désespérée et pas du tout disposée à continuer la série des fous Bruneau avec l'*Enfant Roi*².

Alfred Bruneau se sent complètement responsable de l'échec prévisible et il regrette d'avoir entraîné Marie Delna dans cette périlleuse aventure. Il finit même par rapporter les méchancetés qui circulent à son sujet : « Elle [Marie Delna] est arrivée ici [...] en délicieuse humeur. Hier, elle ne témoignait aucun mécontentement, mais il était visible qu'elle était très contrariée. Partout où elle va, elle fait salle comble et il est certain qu'elle jouera après-demain devant les banquettes. Toutes les personnes qu'elle rencontre lui disent : " Quelle idée avez-vous de chanter l'*Ouragan*, l'œuvre la plus assommante que l'on puisse imaginer et qui fait fuir même les amis de Bruneau³. "»

Au jour de la première, la location n'a toujours pas augmenté. Cent vingt places sont louées sur une capacité totale de deux mille. Si Bruneau attribue cet échec à la sourde haine que le public a contre lui, il ne peut que regretter la décision de Villefranck de mettre les places à huit francs alors que le prix habituel des meilleures places, au théâtre de la Renaissance, n'est que de trois francs. Le compositeur prend alors la décision de remplacer l'*Ouragan* par *Carmen* : « Toute la ville le réclame et je ne veux pas lutter contre une population entière qui se refuse à voir mon œuvre. De Nantes, je me fous comme de ma

¹ Ph., lettre du 7 mars 1903.

² Ph., lettre du 10 mars 1903.

³ Ph., lettre du 10 mars 1903.

dernière chaussette¹. » Villefranck refuse cette solution, ne voulant pas compromettre le succès attendu de *Carmen* sur lequel il compte pour compenser la perte qu'il réalise en montant l'*Ouragan*. C'est là une suprême humiliation pour Bruneau qui voit son œuvre jouée devant une salle vide, lui qui était habitué à des publics nombreux, notamment à Nantes :

La salle, cette immense salle de la Renaissance, ressemblait à un désert. A cinq heures, on avait cependant couru à droite et à gauche pour donner des billets et tâcher de masquer les trop grands vides. Peine perdue ! Personne ne voulait aller entendre l'*Ouragan*, même sans payer, même avec Delna² !

Malgré l'absence du public, la soirée parvient à être un succès. Marie Delna est superbe, comme à son habitude, et les quelques mélomanes présents ne s'y trompent pas : « Les quelques gens qui étaient là l'ont acclamée comme jamais elle ne l'a été de sa vie, hurlant, tapant, agitant leurs chapeaux et leurs mouchoirs. Pendant cinq minutes, il a été impossible de continuer, tant les applaudissements, les cris redoublaient³. » C'est donc la conjonction d'une artiste de renom avec une œuvre offrant des passages poignants (tels que la scène du troisième acte où Marianne est seule avant l'arrivée de Landry) qui permet à Bruneau de retrouver un public sinon nombreux du moins fidèle. Il faut ainsi rappeler l'attitude de Marie Delna qui, au lieu de s'offusquer d'une telle absence de public, a joué son rôle comme devant les meilleures scènes européennes, gage d'amitié vis-à-vis de Bruneau qui lui en sera éternellement reconnaissant :

Elle [Marie Delna] a été admirable non seulement comme artiste mais comme amie. Je lui ai dit combien j'étais touché de sa bravoure, de sa fidélité, de son audace à me suivre ainsi dans ma bataille devenue si âpre et si terrible. Elle s'est mise à rire, affirmant qu'elle était heureuse de chanter son rôle dont rien ne pourrait la détacher. Et quand M. et Mme Villefranck sont venus la féliciter, très émus de ce qu'elle avait fait, mais un peu consternés de la catastrophe matérielle, elle a été avec eux d'une gaieté, d'une liberté extraordinaire. Tandis qu'ils allaient la tête basse et désespérés, elle a repris à leur intention un petit refrain qu'elle n'avait cessé de fredonner depuis le commencement de la soirée :

« Je m'en fous, je m'en fous, je m'en fous,
J'ai des cors et une dent creuse,
Je m'en fous, je m'en fous, je m'en fous,
J'ai des jambes en caoutchouc⁴ ! »

Et Bruneau, d'essayer de reprendre sur le même ton afin de dédramatiser les jours difficiles qu'il vient de vivre : « Je m'en fous, je m'en fous des deux ou trois coups de sifflets que l'on m'a envoyés, à la fin de la pièce, quand je suis descendu du pupitre⁵. »

¹ Ph., lettre du 11 mars 1903.

² Ph., lettre du 12 mars 1903.

³ Ibid.

⁴ Ph., lettre du 12 mars 1903.

⁵ Ibid.

D'autant qu'il n'est pas au bout de ses peines. Les répétitions de l'*Attaque du moulin* ne fonctionnent pas du tout. Deux chanteurs, Beyle et Meyrienne, ont envoyé une lettre recommandée à Villefranck afin de l'avertir qu'ils ne chanteraient pas. Le directeur souhaite les obliger à chanter alors même qu'ils ne connaissent toujours pas leur partition. C'est une crainte générale des artistes d'être sifflés après l'insuccès « sans précédent¹ » de l'*Ouragan* : « Villefranck prétend qu'il les obligera à marcher, mais tu juges dans quelles conditions je dirigerai. C'est la première fois que je suis en butte à une hostilité aussi franche et aussi grossière. Delna en avait hier les larmes aux yeux, car devant la mauvaise volonté des interprètes, on a dû lever la répétition de l'*Attaque* après le premier acte. C'est stupéfiant² ! » Finalement, on fait appel à d'autres artistes qui ont déjà joué ce drame à Angers et on maintient la soirée dont Bruneau prévoit qu'elle sera « grotesque³ ».

Dans l'après affaire Dreyfus, Bruneau est donc confronté à des tourments qu'il n'avait jamais rencontrés jusque-là. En butte aux artistes et au public dont il avait peu à peu gagné l'estime, il est obligé de mener de nouveaux combats, ce qu'il ne cessera de faire, même dans sa douleur de ne plus avoir Zola à ses côtés. Car il lui manque ces encouragements que l'écrivain ne manquait pas de lui prodiguer dans les moments difficiles. Il ne peut partager ses difficultés avec Madame Zola qu'il souhaite, plus que tout au monde, préserver de ces tourments.

Heureusement, dans le même temps, il parvient à nouer des amitiés extraordinaires telle que celle qu'il vit avec Richard Strauss. Les deux hommes se sont rencontrés à Paris en 1897 et, dès avant la création de l'*Ouragan* à Paris, il souhaite monter ce drame à Berlin :

Très honoré ami et collègue

Absent de Berlin depuis le 15 juin, j'ai l'intention de n'y retourner que le 15 septembre.

Comme il m'est impossible actuellement d'obtenir de M. Pierson [directeur de l'Opéra Royal de Berlin] des nouvelles par lettre, et comme, d'autre part, je désirerais vivement savoir quel sort attend l'*Ouragan*, je viens m'adresser directement à vous. Avez-vous vu M. Pierson qui (sur mes instances) se trouvait à Paris fin juin ? [...] Avez-vous parlé avec lui de l'*Ouragan* ?

L'*Ouragan* est-il déjà traduit en Allemand ?

A quand la représentation à Paris ?

Dans l'espoir que vous mettez mon indiscrétion sur le compte de l'intérêt très vif que je porte à votre œuvre tout à fait remarquable, recevez pour vous et pour votre femme (à qui la mienne envoie ses amitiés) mes meilleurs compliments⁴.

¹ Ph., lettre du 11 mars 1903.

² Ibid.

³ Ph., lettre du 13 mars 1903.

⁴ Richard Strauss à Alfred Bruneau, lettre du 18 août 1900, coll. Puaux-Bruneau. La relation entre Richard Strauss et Alfred Bruneau a été étudiée par Jean-Christophe Branger, *Etudes Germaniques*, 57^{ème} année, n°1, janvier-mars 2002, pp. 63-79.

L'Ouragan Opéra-Comique, 1901



Maréchal dans Landry



Marie Delna dans Marianne



Décor du premier acte



Décor du deuxième acte



Décor du troisième acte



Décor du quatrième acte



**Jeanne Raunay
Dans le rôle de Jeannine**

Malheureusement, le livret n'est pas traduit en allemand et cette création ne peut voir le jour même si Strauss reste optimiste à ce sujet, comme le rapporte Bruneau : « [Muck], le chef d'orchestre de l'opéra de Berlin, qui conduit tantôt au Vaudeville [...] m'a remis une lettre de Richard Strauss. Celui-ci me parle de l'*Ouragan* et me donne comme exemple de la lenteur mise par son théâtre à monter le *Sanson* de Saint-Saëns qui, composé en 1877, a été joué pour la première fois à Berlin il y a huit jours. Et il ajoute que, grâce aux progrès des chemins de fer et de l'électricité, il espère que mes œuvres franchiront un peu plus rapidement la frontière¹. »

Pourtant, la difficulté de faire jouer l'*Ouragan* a ceci de positif que Bruneau tire de son drame les quatre préludes pour en former une Suite de Concert qu'il propose à Strauss et qui sera jouée de très nombreuses fois dans les concerts parisiens et français jusqu'à la seconde guerre mondiale. Ces préludes sont d'une force et d'une originalité telle qu'ils parviennent à trouver un public lors des concerts symphoniques ou des festivals dédiés aux œuvres de Bruneau.

III] *L'Enfant roi*

L'Enfant roi est certainement le plus atypique des drames imaginés par Zola et Bruneau en dix années de collaboration. De part son sujet, du lieu et du temps de l'action, cette nouvelle œuvre s'éloigne radicalement des drames imaginés jusqu'alors. Nous allons, tout d'abord, constater l'évolution de la conception de cet opéra dédié à l'enfant, pour ensuite en étudier les implications scéniques survenues après la mort d'Emile Zola.

1) Dernière contribution d'Emile Zola au théâtre lyrique

Nous pouvons poser comme préalable que l'*Enfant roi* est la dernière contribution d'Emile Zola au théâtre lyrique car c'est le dernier livret imaginé par l'écrivain qui soit mis en musique et joué sur une scène. En effet, *Sylvanire* est bien le dernier livret écrit et achevé peu avant la mort de Zola mais ne sera pas mis en musique par Bruneau. Quant à *Lazare*, le livret est antérieur au livret de l'*Enfant Roi* et n'a jamais été représenté en version scénique. C'est donc bien l'*Enfant roi* qui constitue l'ultime manifestation d'une collaboration fructueuse et originale.

L'idée d'un nouveau drame germe, dans l'esprit de Zola, dès juillet 1899, c'est-à-dire peu de temps après son retour d'exil. Ce nouveau drame, Zola souhaite le proposer à

¹ Ph., lettre du 4 avril 1901.

l'Opéra et à son directeur Pedro Gailhard. Le sujet, s'il est centré sur l'Enfant, n'est pas encore totalement défini quant à sa situation géographique et temporelle. Le premier souci est d'éviter les provocations et d'écrire un drame conforme à ce que peut jouer une salle aussi conservatrice que l'Opéra. Nous sommes donc très loin des implications politiques et sociales de *Messidor* qui ont, en grande partie, été mal accueillies en leur temps. Bruneau rapporte ainsi la première conversation qu'il a avec Zola et dans laquelle est évoquée cette nouvelle œuvre :

Hier, je suis allé de bonne heure chez Zola et nous avons longuement causé. Il est décidé, d'après ce que je lui ai dit l'autre jour, à me faire un nouveau poème dont nous parlerons à Gailhard à la rentrée et que nous ferions recevoir de suite avec une date de représentation. Il ne voudrait pas que, cette fois, la pièce provoquât de bataille par des questions sociales ou autres qu'elle soulèverait¹.

Afin d'éviter tout heurt avec la direction de l'Opéra et avec les autorités culturelles et artistiques, Zola est prêt à faire de nombreuses concessions à ses idées et à proposer un livret conforme aux attentes du public du Palais Garnier. La première idée est donc de mettre de côté le drame moderne dont les costumes sont difficiles à faire accepter et de retrouver le monde de la légende :

Nous avons écarté le drame historique, trop coco, et le drame moderne à cause des costumes difficiles à faire accepter à l'Opéra et nous nous sommes décidés pour un drame légendaire, se passant, comme l'*Ouragan*, à une époque indéterminée, dans un pays inconnu. Le fond du sujet serait ce que je lui ai demandé depuis si longtemps : l'Enfant. Mais l'enfant on ne le verra pas ou si on le voit il ne dira rien. Le rôle principal sera pour Delna : la mère, une mère de vingt-six ans, prise entre la passion charnelle et l'amour de son enfant. Pour le fond de notre tableau, ayant eu déjà la Plaine et la Mer, nous avons choisi la Forêt, la forêt légendaire, immense, couvrant tout un pays, ayant ses sources, ses lacs, ses fleuves, ses habitants, ses rois, car nous tenons à une grande richesse de costumes. Tu vois comme tout cela est beau et comme Zola est bon² !

La pensée première des auteurs est donc très éloignée du résultat final. Afin d'éviter toute polémique, c'est la légende qui est d'abord choisie, un peu à l'image de *Violaine la chevelue*, et le réalisme zolien est radicalement mis de côté afin d'assurer l'entrée de ce nouveau drame au répertoire de l'Opéra. Cela permet d'éviter les problèmes rencontrés avec les costumes modernes du *Rêve* ou avec l'intrigue historique de l'*Attaque du moulin*. Pourtant, l'intrigue de l'*Enfant roi* va progressivement évoluer tout en préservant le noyau principal : une jeune femme déchirée entre un amour charnel et son amour pour son enfant. Tout d'abord, Zola trouve mauvaise l'idée de ne pas faire parler l'enfant alors que celui-ci

¹ Ph., lettre du 24 juillet 1899.

² Ibid.

est au cœur du drame. Il propose donc de lui donner un rôle conséquent qui pourrait être joué par une jeune femme travestie en jeune garçon :

Notre idée de ne pas montrer l'enfant est mauvaise. Si on ne le voit pas, il n'existera pas, on ne s'intéressera pas à lui. Alors, j'ai songé à une femme mariée à quinze ou seize ans : dans le monde légendaire, cela est bien permis. Mettons qu'elle ait un fils à dix-sept ans. Lorsqu'elle en aura trente-six, ce fils en aura dix-neuf. Et, à trente-six ans, je puis avoir encore une femme merveilleusement belle, amoureuse et adorée, ce dont j'ai besoin. Cette femme-là, ce serait Delna, un rôle énorme ; et, si je vous consulte, c'est que je suis très tenté de donner le rôle de mon jeune homme à une autre femme, un soprano, un travesti naturellement. [...] N'avez-vous rien à me dire contre mon idée¹ ?

Bruneau n'a rien contre cette idée. Il s'inquiète seulement de savoir comment trouver une chanteuse capable d'incarner un tel rôle et songe déjà à Ackté ou Hatto qui, « fluettes toutes deux, très intelligentes l'une et l'autre, y seraient délicieuses². » La structure principale du drame est donc pratiquement définie en cet été 1899 ; mais le procès de Rennes et son cortège d'abominations vient ralentir le travail. *L'Enfant roi* reste en chantier tandis que Zola suit avec douleur le procès qui conduit Dreyfus à une nouvelle condamnation. C'est probablement après le procès de Rennes que Zola se met à l'écriture du livret et que l'action passe de la légende au monde bien réel des commerces du VIII^e arrondissement de Paris et du quartier de la Madeleine.

L'Enfant roi était préalablement destiné à l'Opéra. Pourtant, la brouille entre Bruneau et Gailhard, qui n'avait pas tenu sa promesse de reprendre *Messidor* pour l'Exposition Universelle, vient perturber ce projet. Il faut donc se tourner vers l'Opéra-Comique et Albert Carré à qui Zola veut présenter la partition vers le mois de juin 1902 :

Quant à l'Opéra-Comique, nous irons voir Carré vers le 15 octobre et nous lui demanderons une reprise de *l'Ouragan* pour cet hiver tout en lui parlant de *l'Enfant Roi*. Zola voudrait que je puisse avoir fini ma partition dans les premiers jours de juin prochain et la lire à cette époque à Carré. S'il la refuse, Zola ira seul voir Gailhard et lui proposera de se réconcilier avec moi en me commandant une œuvre nouvelle qui serait soit *Violaine*, soit tout autre chose que Gailhard préférerait. Tu reconnais bien là notre bon Zola, n'est-ce pas ? Voilà notre plan de campagne. C'est le meilleur qu'il y avait à adopter et il doit te donner du courage³.

Heureusement, Albert Carré accepte de recevoir *l'Enfant roi*, la réconciliation avec Pedro Gailhard n'étant pas encore d'actualité. Les dernières joies d'Emile Zola seront de voir ce nouveau drame officiellement reçu par Albert Carré comme le lui rapporte Albert Laborde, le neveu d'Alexandrine Zola. C'est, en effet, en septembre 1902 qu'Emile Zola apprend

¹ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 26 juillet 1899, *Corr. IX*, p. 512.

² *Ph.*, lettre du 27 juillet 1899.

³ *Ph.*, lettre d'octobre 1901.

cette bonne nouvelle, quatre jours avant sa mort. On peut imaginer à quel point Zola tenait à cette œuvre et à sa collaboration avec Alfred Bruneau, jusqu'à baptiser du nom de « *Enfant roi* » une nouvelle barque qu'il vient d'acquérir pour Médan :

Zola m'a tout de suite annoncé qu'il avait fait faire un nouveau bateau, que ce bateau s'appelait l'*Enfant roi*, qu'il m'avait attendu pour l'étréner et qu'après le déjeuner nous irions dans l'île où il me photographierait, debout, à la proue du bateau. Malheureusement le soleil nous a refusé son concours, comme un simple ténor, et on a dû se contenter d'un Bruneau très noir, mais le nom du bateau était en pleine lumière, ce qui a fait compensation¹.

Quel plus beau symbole et quelle plus belle marque d'amitié que cette mise en lumière d'un drame lyrique qui conclut quatorze années d'une amitié indéfectible. Ultime hommage, on crée un plat de faïence en trompe-l'œil figurant *J'Accuse* posé sur le livret de l'*Enfant Roi*, scellant définitivement l'œuvre politique et lyrique de Zola².

2) La création de l'*Enfant roi* à l'Opéra-Comique

En attendant la création ...

L'Enfant roi ayant été officiellement reçu par Albert Carré, Bruneau n'attend plus qu'une date précise de création. Cette date tarde à être fixée et le compositeur met en demeure le directeur de l'Opéra-Comique de prendre une décision définitive. La raison principale de ce retard est vraisemblablement la difficulté d'avoir Marie Delna dans la distribution. En effet, Zola et Bruneau destinaient le rôle de Madeleine à leur chanteuse fétiche et celle-ci avait déjà pu entendre le rôle que Zola lui réservait :

Delna est venue hier. [...] Je suis enchanté de l'impression qu'elle a eue de l'*Enfant roi*. Elle a pleuré toutes les larmes de son corps aux scènes tendres et émouvantes, et a ri aux éclats, aux manigances de Pauline et Auguste. Elle m'a chargé de vous remercier du fond du cœur de lui avoir donné un tel rôle³.

Le problème est que Marie Delna ne peut être engagée par Albert Carré. Au mois de février 1903, Carré entreprend des démarches auprès de la jeune femme afin de l'avoir pour la saison prochaine. Il faut également que le directeur se mette en règle vis-à-vis d'autres compositeurs, tels Widor ou Chaumet, dont les œuvres attendent depuis plusieurs

¹ *Ph.*, lettre du juillet 1901.

² Ce plat, conservé par la famille Puaux-Bruneau, fut exposé à la Bibliothèque Nationale de France, à l'occasion du cinquantenaire de la mort d'Emile Zola.

³ Alfred Bruneau à Emile Zola, lettre sans date.

années d'être créées¹. C'est à Nantes, en mars 1903, que Bruneau tente par tous les moyens de faire revenir Marie Delna à l'Opéra-Comique, lui faisant comprendre que si elle ne revenait pas, elle menacerait directement la création de l'*Enfant roi* :

Comme je la [Marie Delna] voyais très tendre et de très bonne humeur, je suis rentré avec elle à son hôtel et là, au coin du feu, je l'ai longuement et gentiment chapitrée au sujet de l'Opéra-Comique. Je lui ai dit que j'avais vu Carré à la répétition générale de la *Statue* et que celui-ci renoncerait sûrement à monter l'*Enfant roi* si elle ne modifiait pas ses intentions. Elle en a paru, cette fois, vivement impressionnée, vivement préoccupée et elle m'a promis d'aller le voir, à son retour à Paris. Elle m'a avoué qu'elle ne voulait à aucun prix recommencer une année comme celle qui s'achève en ce moment, que ces courses en province la fatiguaient et l'écœuraient. Bref, j'espère qu'elle finira par s'entendre avec Carré².

A Nantes, où rien ne marche comme il le souhaite, nous avons vu un Bruneau en pleine dépression, prêt à mettre un terme définitif à sa carrière de musicien. Il menace alors de rompre toute relation avec Albert Carré et de lui retirer l'*Enfant roi*. Vis-à-vis de Marie Delna, il est gêné de l'avoir fait venir dans d'aussi mauvaises conditions et estime qu'il perd toute chance de l'avoir dans le rôle de Madeleine. De toute façon, Marie Delna finit par disparaître mystérieusement et l'on finira par apprendre qu'elle s'était mariée à l'étranger et qu'elle souhaitait, elle aussi, renoncer au théâtre³.

Tous ces contretemps finissent par menacer dangereusement l'avenir de l'*Enfant roi*. Bruneau est, malgré tout, revenu sur sa décision d'arrêter la musique et Albert Carré, afin de le faire patienter, lui fait une offre qu'il ne peut refuser et qui donnera un nouveau souffle à sa carrière : on lui propose le poste de chef d'orchestre de l'Opéra-Comique. Bruneau venait justement de quitter la critique musicale du *Figaro*, journal en pleine crise où Périevier, de Rodays et Calmette se disputaient la direction dans des conditions épiques que le compositeur ne manque pas de rapporter⁴. Ayant désormais davantage de temps libre, Alfred Bruneau peut donc envisager cette nouvelle fonction. Une nouvelle fois, tout cela ne se fait pas dans une parfaite sérénité. En effet, l'accueil qui est fait à Bruneau par Carré et Messager, le chef d'orchestre en titre de l'Opéra-Comique, est des plus mitigés. La première œuvre que Bruneau est amené à diriger est *Carmen* : « Hier soir, j'ai donc conduit *Carmen*. L'orchestre a été exquis pour moi. Il m'a compris et aidé de la façon la plus charmante. Je n'ai pas perdu un instant mon sang-froid et je crois avoir bien dirigé⁵. »

¹ Ph., lettre du 6 février 1903.

² Ph., lettre du 8 mars 1903.

³ Pour des raisons financières, Marie Delna finira par revenir au théâtre. Ce renoncement à une carrière artistique prometteuse pour l'amour d'un homme fait immanquablement penser à la décision de Nana dans le roman de Zola ou à l'intrigue de *Sylvanire*.

⁴ Alfred Bruneau, 1931, pp. 204-205.

⁵ Ph., lettre du 4 septembre 1903.

Cet accueil chaleureux de l'orchestre contraste particulièrement avec celui de Carré et Messenger :

Ni Carré, ni Messenger n'ont mis le pied au théâtre. J'en suis resté navré, mais je te jure que j'ai repris, à l'heure qu'il est, tout mon courage, toute ma force. Je lutterai jusqu'au bout, sans me laisser abattre par aucune grossièreté. [...] Encore une fois, je t'assure que je suis ce matin sans chagrin aucun et même fier des fureurs que je continue à provoquer partout où je vais. Petit bonhomme n'est pas mort, puisqu'on essaie de le tuer. Il se défend en faisant simplement sa besogne. [...] Battons-nous pour la vie et aimons-nous. J'avais demandé à Carré de dire quelques mots à l'orchestre, au foyer, avant de commencer les représentations, sachant qu'il est d'usage que le directeur présente un nouveau chef à ses musiciens et voulant, par là, lui rappeler cet usage. Il n'a pas eu l'air de comprendre et m'a prié de ne rien dire. Je n'ai rien dit. Evidemment, il y a de vieilles inimitiés, dont j'ignore la source¹ [...].

A ces querelles, dont les origines résident dans la concurrence farouche qui oppose les musiciens sur la place parisienne, vient s'ajouter une note parue dans l'*Aurore* du 1^{er} septembre et écrite par un fidèle ami d'Alfred Bruneau, Maurice Le Blond :

L'Opéra-Comique va rouvrir ses portes. La prochaine saison s'annonce comme très brillante, et c'est Alfred Bruneau qui remplacera au pupitre de chef d'orchestre M. André Messenger. Voilà, certainement, un événement artistique et le public ne verra pas sans curiosité le compositeur de tant d'ouvrages admirables diriger, à son tour, ceux des autres².

Le jeune écrivain, ayant appris la nomination du musicien à l'Opéra-Comique, s'est empressé de l'annoncer tout en précisant qu'il prenait la place d'André Messenger, ce qui était bien sûr inexact, Messenger restant le chef d'orchestre attitré de l'Opéra-Comique. Cette note maladroite déclenche la fureur de Messenger, ce qui explique en partie l'accueil peu chaleureux qui est fait à Bruneau. Ce dernier est donc obligé de donner un démenti et de présenter ses excuses à Messenger qui était envahi par les journalistes venus l'interroger sur cette éviction. Malgré tout, Bruneau n'en tient pas rigueur à Maurice Le Blond : « Et voilà comment les amis les plus gentils et les plus dévoués vous font du mal, sans s'en douter³ ... »

Le musicien va très rapidement se lasser de cette fonction et, dès le mois de janvier 1904, il signe avec Carré un contrat stipulant qu'il abandonnait à la fin de la saison sa situation de chef d'orchestre en échange des représentations de l'*Enfant roi* au cours de la saison 1904-1905. A cette même époque, Bruneau retrouve une place de critique musical au *Matin*, place qu'il conservera jusqu'à la fin de sa vie.

¹ Ph., lettre du 4 septembre 1903.

² Maurice Le Blond, *L'Aurore*, 1^{er} septembre 1903.

³ Ph., lettre du 4 septembre 1903.

Création de l'Enfant roi à l'Opéra-Comique

La première difficulté à laquelle Bruneau est confrontée est de trouver une chanteuse capable de remplacer Marie Delna, demeurée introuvable. Le choix se porte alors sur Claire Friché dont l'expérience n'égalait pas celle de Delna, plus habituée à interpréter les rôles imaginés par Bruneau. Pour le rôle de Georget on se souvient que Zola avait imaginé donner ce rôle à une jeune femme et c'est Marie Thierry qui est choisie « quoiqu'elle ne possédât point la taille svelte, la gracilité du personnage¹. » Hector Dufranne, Jean Périer et Félix Vieuille joueront les rôles de François, Auguste et Toussaint tandis que Tiphaine incarnera Pauline et Mathilde Cocyte la Grand-Mère. La direction de l'orchestre est confiée à Alexandre Luigini qui avait déjà dirigé *l'Ouragan* en 1901.

Les décors sont confiés à Jusseume, Ronsin et Jambon et nous allons voir tout le luxe et l'inventivité qu'il fallait pour représenter le Paris imaginé par Emile Zola.

Le premier acte se déroule dans la boutique de la boulangerie-pâtisserie d'un quartier riche de Paris. Deux immenses vitrines couvrent le fond de la scène, au travers desquelles on peut voir l'activité trépidante de la rue. A l'intérieur, la décoration est très riche, avec un plafond peint et doré, de nombreuses glaces qui viennent multiplier la taille de la pièce et la profusion des pains et pâtisseries qui s'y trouvent. Casiers remplis de grands pains, tablettes recouvertes de pâtisseries montrent la diversité des produits proposés. Cette profusion signifie bien que le pain n'est plus un élément essentiel de l'alimentation quotidienne, mais que c'est également une gourmandise (croissants, gâteaux, brioches, ...) que seule une population riche peut s'offrir. A gauche se trouve le comptoir de marbre blanc alors qu'au centre de la pièce des petites tables rondes accueillent des enfants et des adultes attablés autour de boissons et de pâtisseries. Derrière le comptoir, une porte mène au fournil tandis qu'un escalier blanc, à l'opposé, mène à l'appartement des patrons. Un grand lustre, suspendu au centre du décor, vient parfaire cette impression de richesse. La clarté et le brillant (voire le clinquant) dominent cette scène, à l'image du bonheur des propriétaires de la boutique.

Le deuxième acte se déroule dans une boutique de jouets située dans le jardin des Tuileries. Le décor est moins riche que le précédent mais tout y respire la propreté et la joie saine des jeux d'enfants. Le bois succède au marbre et la lumière naturelle du jour éclaire

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 208.

la scène. De grandes vitres séparent la boutique où sont exposés les jouets de l'arrière-salle où se déroule l'acte II. Cette salle est meublée très simplement d'une table, d'un buffet et de quelques chaises. Ballons, cerceaux, raquettes sont suspendus à des clous et les jeux d'enfants résonnent depuis le jardin que l'on aperçoit dans son immensité à travers les grandes vitres. C'est un quartier bien connu de Paris qui est ici représenté avec le jardin des Tuileries (statues, arbres, vasques), le pavillon de Marsan et la rue de Rivoli. Pour la troisième scène, lorsque arrive François et que le drame familial se noue, des stores rayés sont descendus et viennent cacher l'arrière-salle au regard des promeneurs. C'est une atmosphère d'intimité qui est créée ici avec des matériaux beaucoup plus chaleureux qu'au premier acte. On y ressent toute la simplicité des liens qui unissent la Grand-mère, Madeleine et Georget et que François viendra perturber.

Avec le troisième acte, nous poursuivons ce qui devient une véritable visite du Paris du début du siècle. L'action se déroule dans un autre lieu bien connu des parisiens : le marché aux fleurs de la Madeleine, vu du côté gauche, à l'angle du boulevard Malesherbes. La localisation voulue par Zola est très précise et l'on peut, encore aujourd'hui, retrouver au même endroit, le décor de cette scène. Au fond à droite les colonnes de l'église de la Madeleine sont bien visibles et se perdent dans la profondeur de la scène. A gauche, un arbre immense retombe sur les personnes qui déambulent dans le marché aux fleurs, constitué de petites tentes de toile. Un lampadaire trône au centre, autour duquel de nombreux passants vont et viennent. Les fleurs sont à profusion et débordent des étals. Comme pour les deux premiers actes, la marchandise proposée est de qualité et en profusion. Ce sont également toujours des marchandises à caractère futile et pas nécessaire à la vie quotidienne. C'est donc le bonheur de l'aisance qui prédomine dans cette scène avec ces dames à longues robes et grands chapeaux qui se promènent au gré des étals. La lumière est également très intense et c'est un clair soleil de juillet qui illumine l'ensemble de l'acte. Le blanc domine dans cette scène avec, notamment, un cortège de baptême qui fait plusieurs apparitions.

Le quatrième acte rompt avec les décors riches et lumineux des trois premiers actes. On descend en effet dans le sous-sol de la boulangerie où se trouve le fournil. Les murs sont nus et froids, simplement recouverts d'un enduit sombre. Une première pièce accueille le four qui rougeoit au fond de la scène, entouré de tous les accessoires nécessaires à la cuisson du pain. Dans la première salle se trouvent les deux pétrins ainsi que les paniers d'osier qui accueillent les pains prêts à être vendus. Les deux salles sont séparées par une grande arcade reposant sur un pilier central sur lequel est fixé un unique bougeoir. Une table

et quelques chaises viennent compléter ce décor simple mais très soigné sur le plan du réalisme. C'est un véritable fournil qui est recréé avec tous les accessoires nécessaires à la panification. La lumière est beaucoup moins vive que dans les scènes précédentes et toute la dureté du travail de boulangerie ressort de l'activité des hommes qui travaillent tandis que François se lamente sur son sort.

Le dernier acte retrouve la chaleur accueillante de la boulangerie. Le décor est légèrement différent de celui décrit par Zola. En effet, si nous voyons bien la boutique selon un plan différent du premier acte, la scène principale se déroule dans une pièce attenante à la boutique, lieu privé garni d'un canapé et de quelques fauteuils. Cette pièce est séparée de la boutique par une baie vitrée au travers de laquelle on peut voir l'activité fiévreuse de la boulangerie et les clients occupés à consommer les gâteaux sur place. La scène intimiste qui se déroule dans ce lieu privé est constamment entourée et troublée par le va-et-vient des porteurs qui amènent les pains depuis le fournil. Il y a beaucoup de vie tandis que François, Madeleine et Georget finissent par se réconcilier. C'est la vie retrouvée qui est mise en scène dans cet habile entrelacement entre l'activité trépidante de la boutique et la confrontation intime entre les principaux personnages. Le dispositif scénique est conçu pour illustrer la dernière réplique du drame, prononcée par Madeleine : « Mon François, mon Georget, la maison est joyeuse et prospère ! Paris s'éveille, il faut que Paris ait du pain, pour la besogne géante de son enfantement¹. »

Pour compléter ces décors luxueux et réalisés avec un véritable souci du détail vrai, il fallait des costumes simples et dans le même ton. Georget est engoncé dans un costume sombre resserré à la taille, complété par un chapeau de paille ceint d'un ruban sombre. Madeleine est habillée tantôt d'une longue robe blanche, tantôt en habit de boulangère, avec un grand tablier blanc. François porte un élégant costume gris clair avec un gilet soigneusement fermé. La Grand-mère adopte un habit très austère fait d'une robe noire et de coupe très simple que seul un petit foulard clair vient égayer. Auguste porte les vêtements traditionnels des commis de boulangerie, haut rayé et bas protégé par un long tablier qui descend jusqu'au bas des chevilles. Toussaint, pour marquer sa différence avec les autres employés, est vêtu d'une longue veste qui vient cacher partiellement son tablier de travail.

Les costumes ne sont donc pas d'une très grande originalité mais demeurent efficaces tant ils opposent le caractère bourgeois des parisiens au caractère ouvrier des

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 715.

employés de la boulangerie. Deux classes tendent à s'opposer, entraînant la vindicte d'Auguste et Pauline. Le réalisme du drame est enfin très bien souligné par des costumes qui correspondent parfaitement au Paris de la fin du XIX^e siècle ou du début du vingtième. A ce titre, la création de *l'Enfant roi* donne une vision nouvelle du Paris que Zola a si souvent décrit dans ses romans. On ne peut donc plus étudier le Paris chez Zola sans évoquer, avec *La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *Au Bonheur des dames* et *Une page d'amour*, cet ultime opéra de l'écrivain représenté à l'Opéra-Comique en 1905.

La mise en scène d'Albert Carré vient compléter ce souci de réalisme. Alfred Bruneau rapporte même que le directeur de l'Opéra-Comique souhaitait inviter Coquelin cadet à venir manger un gâteau dans le premier acte, afin de justifier la présence de la boutique en face du Théâtre Français. Carré ne s'obstina pas dans cette idée mais un figurant se fit tout de même la tête du célèbre comédien afin de se montrer au début du drame.

Enfin, l'accueil chaleureux du public, au soir de la première, ne peut masquer une certaine mélancolie qui prévaut à cette soirée dans l'esprit d'Alfred Bruneau :

J'éprouvai durant toute la représentation une tristesse déchirante. L'Absent me manquait cruellement et quand, le rideau tombé, après avoir, seul hélas !, remercié mon directeur et mes interprètes, je retrouvai madame Zola au foyer des artistes, je me jetai en pleurant dans ses bras¹.

Les représentations de *l'Enfant roi* seront au nombre de douze dont neuf au mois de mars 1905. Les recettes, stables jusqu'au 23 mars, vont finir par s'effondrer à partir du 26 mars². Progressivement, le drame sera retiré de l'affiche pour ne plus jamais y apparaître au profit d'autres créations des œuvres de Massenet, Widor et Saint-Saëns.

Avec la création de *l'Enfant roi*, c'est donc une époque qui s'achève, celle de la collaboration fructueuse entre Emile Zola et Alfred Bruneau. Pour ce dernier s'ouvre une nouvelle vie, une nouvelle œuvre dont les attaches à Zola seront nombreuses et originales. Mais, désormais, plus rien n'est comme avant. Il s'agira alors d'examiner cette nouvelle période, peu étudiée jusqu'à présent, dans laquelle le musicien propose une lecture nouvelle et inédite des œuvres d'Emile Zola. Mais, avant de pouvoir réaliser cette étude, il ne faut pas manquer d'évoquer la richesse et l'inventivité des deux livrets écrits par Zola,

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 209.

² Recettes du mois de mars, 3 mars : 1582 Frs, 8 mars : 3633 Frs, 11 mars : 8221 Frs, 14 mars : 2824 Frs, 16 mars : 5933 Frs, 18 mars : 6610 Frs, 23 mars : 6111 Frs, 26 mars : 2492 Frs, 31 mars : 2406 Frs.

Violaine la chevelue et *Sylvanire*, qui n'ont pas été mis en musique par Alfred Bruneau et qui nous permettront une nouvelle fois d'établir de nombreux liens entre l'œuvre romanesque et l'œuvre lyrique d'Emile Zola.

L'Enfant roi

Opéra-Comique, 1905



Claire Fiché dans Madeleine



Marie Thierry dans Georget



Jean Périer dans Auguste



Premier acte

Planche X



Deuxième acte



Troisième acte



Troisième acte



Quatrième acte



Cinquième acte

D] Des livrets sans musique

Après avoir écrit *Lazare*, Emile Zola se prend réellement au jeu de l'écriture du livret d'opéra et il devient un librettiste insatiable. Une fois le livret de *Messidor* achevé, l'écrivain s'attelle immédiatement à d'autres ouvrages et il semble qu'il écrive en même temps les livrets de l'*Ouragan* et de *Violaine la chevelue*. Les derniers mots écrits, avant sa mort, sont également dévolus au livret d'opéra avec *Sylvanire* ou *Paris en amour* et ses projets littéraires, tournés vers la scène, incluent un autre livret : *L'eau qui passe*.

Ce foisonnement de textes lyriques prouve à quel point Zola avait trouvé un certain épanouissement dans la forme de l'opéra et combien sa collaboration avec Alfred Bruneau lui convenait. Ces livrets, cités précédemment, n'ont pas été mis en musique par le compositeur pour diverses raisons que nous pourrions exposer. Il n'en reste pas moins que ces textes possèdent un grand intérêt littéraire et nous permettent de jalonner le cheminement intellectuel de Zola entre les *Rougon-Macquart* et les *Quatre Evangiles*. C'est donc sur le plan de l'intertextualité que nous allons essentiellement nous situer pour étudier ces trois projets de drames lyriques restés sans musique.

I] *Violaine la Chevelue* : ce besoin irrépressible de féerie

1) L'argument du drame

Alfred Bruneau rappelle les raisons pour lesquelles il n'a pas travaillé à la partition de *Violaine la chevelue* :

J'avais bien, depuis assez longtemps, une autre pièce de Zola, écrite pour moi avant l'*Ouragan* : *Violaine la Chevelue*, somptueuse féerie lyrique, mais son auteur s'était aperçu, après l'avoir achevée, qu'elle transposait dans le domaine du surnaturel l'idée réaliste de *Messidor* et nous avons décidé de ne pas la mettre en musique sans qu'il l'eût revue et métamorphosée¹.

En effet, c'est en mars 1901 que Zola s'intéresse de nouveau à *Violaine la Chevelue*, livret écrit au cours de l'année 1896. Le 26 mars, il demande à Alfred Bruneau de lui renvoyer le manuscrit du livret afin de le relire : « Je n'en ai plus qu'un souvenir vague et j'en suis resté à une assez mauvaise impression². » Malgré tout, et peut-être après avoir effectué des modifications, Zola envoie le livret à Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra, en novembre de la même année. Un mois plus tard, Zola ne reçoit toujours pas de

¹ Alfred Bruneau, 1931, p. 201.

² Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 26 mars 1901, *Corr. X*, p. 256.

réponse de Gailhard avec qui les relations sont toujours très tendues depuis le conflit de 1900. Il lui écrit donc une lettre de rappel le 14 décembre à laquelle Gailhard répond le 16. Dans cette lettre, il refuse courtoisement de recevoir l'œuvre tout en ne lui déniait pas ses qualités :

Ce qui ressort de la lecture de *Violaine*, dont pas une intention, je crois, ne m'a échappé, c'est que votre conception atteint dans divers tableaux une hauteur tragique aussi admirable que son originalité : mais – il y a un mais – l'exécution d'une telle œuvre à l'Opéra me paraît impossible. Les audaces de votre donnée effrai[e]raient un public avec lequel nous devons compter [...]. De plus, les décors, la mise en scène d'une telle féerie exigeraient, pour être dignes de l'œuvre, des frais excessifs [...]. Votre poétique et colossale conception d'un si magnifique et puissant symbolisme semble plutôt s'adresser à un « Châtelet lyrique » qu'à un théâtre de tradition comme l'Opéra. C'est donc à mon très grand regret que je me vois forcé de vous rendre le manuscrit d'une œuvre d'une telle envergure et pour laquelle je professe la plus vive admiration¹.

C'est donc une fin de non recevoir qui est adressée à Zola, qui avertit immédiatement Bruneau, insistant sur le fait qu'il n'était pas temps pour une réconciliation avec Pedro Gailhard².

Féerie et symbolisme révolutionnaire sont donc au centre de ce livret dont nous allons rappeler l'argument avant d'étudier précisément ces deux termes.

Le premier tableau s'ouvre sur l'apparition des fées qui prennent forme peu à peu au milieu d'une nature qui s'éveille comme est créé le monde dans la Genèse : « La naissance. D'abord, les limbes de la terre, le sein vague et profond où s'élabore la vie³. » Les quatre fées représentent les quatre éléments. La reine des fées est Floriane qui représente la Terre et la Vie. Ses sœurs sont Nérée, la fée des Eaux, Célie, la fée des Airs et Luce, la fée des Flammes. Leur mission est de ramener les éléments représentatifs du printemps, après les neiges de l'hiver qui ont tout glacé. Ce retour du printemps, synonyme de bonheur, est retardé par la folie des hommes devenus paresseux et uniquement intéressés par le pouvoir et l'argent. L'humanité a perdu l'âge d'or et, selon une antique prophétie, seule une longue chevelure permettra à cet âge d'or de refleurir. Cette chevelure est portée par Violaine, une jeune fille qui fait son apparition dans la seconde scène. Elle est mélancolique car elle ne retrouve pas dans la nature toutes les fleurs que promet le printemps. Le printemps qu'elle attend avec impatience de voir fleurir est également symbolique car c'est le printemps de sa vie qu'elle veut voir éclore : « C'est aussi le printemps de ma vie, le prince dont j'ai rêvé qui seul me rendra la joie⁴. » Elle finit par s'endormir sur un tapis de mousse tandis que les fées s'affairent autour d'elle. Chacune

¹ Pedro Gailhard à Emile Zola, lettre du 16 décembre 1901, Archives nationales, AJ¹³ 1198.

² Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre vers le 17 décembre 1901, *Corr. X*, p. 343.

³ Emile Zola, *Violaine la Chevelue*, O.C. XV, p. 597.

⁴ *Ibid.*, p. 598.

apporte sa magie afin de donner à cette chevelure toute la beauté et la longueur nécessaire à l'accomplissement de la prophétie. Le frère de Violaine, Léandre, apparaît alors et tombe immédiatement amoureux de Floriane qui lui défend de l'aimer : « C'est la mort que tu bois, poète ! Ne m'aime pas, ne m'aime pas¹ ! » Violaine finit pas se réveiller et découvre le miracle de sa chevelure qui a grandi et qui l'inonde.

Le deuxième tableau se déroule dans un petit salon du palais du roi Silvère. Le fou Hilarion se moque des courtisans qui attendent le lever du roi et raille notamment deux d'entre eux : Albéric, le chef de la garde, et Faustine, la cousine du roi. Ces deux personnages fomentent un complot contre le roi et projettent de l'assassiner afin d'occuper son trône. Dans la quatrième scène, le roi Silvère sort de sa chambre. C'est un jeune et beau garçon qui est pourtant très mélancolique, fatigué par sa charge royale : « Ne pas connaître l'impossible, rouler à l'ennui sans borne de la toute-puissance, lorsqu'on voudrait lutter, et se passionner, et vivre² ! » Il se sait le dernier d'une dynastie puissante et goûte la solitude des fins-de-race. Son royaume est perverti par l'argent et l'insouciance. Le travail a laissé place à la débauche symbolisée par Albéric et Faustine dont il connaît leur dessein. Hilarion lui parle alors de Violaine et de sa beauté. Silvère, à cette description, tombe immédiatement amoureux de l'idée qu'il se fait de la jeune fille et se décide à aller la voir aux ateliers où elle travaille, en cachant son identité sous les habits du fou.

Le troisième tableau nous transporte donc dans l'atelier des fleurs transformées en bouquets, guirlandes ou gerbes. Les ouvrières ont peu de travail puisque le printemps leur apporte si peu de fleurs. Elle décident donc de courir les champs plutôt que de rester à leur labeur. Silvère et Violaine restent seuls et chacun finit par transformer l'autre. Silvère retrouve la force de croire en la vie tandis que Violaine retrouve le goût de son travail et découvre en ce jeune homme « le printemps qui devait venir³ ». Les fées viennent alors les entourer et admirer la pureté de leurs sentiments. Floriane, seulement, ne peut s'empêcher d'exprimer son inquiétude. Tel un drame classique, elle sait que le bonheur n'est accessible que si un malheur est venu l'éprouver : « Pauvres enfants, il n'est point de bonheur solide, sans qu'il passe par la flamme d'une épreuve. Le Destin le veut ainsi. »

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 600.

² *Ibid.*, p. 604.

³ *Ibid.*, p. 608.

Un autre drame se joue dans la scène III : l'amour de Léandre pour Floriane. La fée est près de céder au jeune homme, lui apportant immédiatement la mort, mais elle parvient à résister. Elle lui refuse ce baiser mortel tout comme Violaine refuse un baiser à Silvère tant qu'ils n'auront pas célébré leur noce. A ces amours succède le drame. Hilarion fait son entrée et vient chercher Silvère pour l'informer d'une terrible nouvelle. Faustine et Albéric, s'étant aperçus que le fou avait pris la place du roi, tandis que celui-ci s'échappait un temps de sa charge, ont déclaré que Silvère était tombé dans la folie et l'ont déchu de son trône. Faustine a été proclamée reine avant d'épouser Albéric. C'est la victoire complète de la luxure sur le labeur que seul Silvère peut venir contrecarrer.

Le quatrième tableau déploie un luxe de décors et de costumes. Il porte le nom d'orgie et se déroule dans une immense salle de marbre du palais royal. Colonnes, statues et fontaines en grand nombre constituent la richesse du décor. Seules les fleurs sont en petit nombre, symbole de la déchéance de ce monde où la débauche et l'orgie sont élevées en modèle de vie. Dans cette salle, toute la cour est réunie autour d'une immense table qui fait le tour de la pièce. Le vin et les venaisons défilent en profusion tandis qu'un orchestre, dans une tribune, joue des fanfares. Au milieu de cette orgie règnent Faustine et Albéric. Les convives attablés célèbrent ce nouveau mode gouvernemental dont la règle est que « règne toujours dans ce palais la fête déchaînée de nos désirs¹. » Albéric n'hésite pas alors à annoncer la mort du roi, retrouvé à demi mangé par les loups. Puis, une pantomime se met en place, à l'image du ballet de *Messidor*. L'argument de cette scène est commenté par le coryphée et le chœur qui racontent l'histoire de Lycidas, amoureux de la bergère Rosemeonde. Appelée par la chasse, Lycidas quitte son amante tandis que Flavia entre accompagnée de ses sylvains et de ses faunes. Flavia est jalouse de Rosemonde et la transforme en biche. L'animal disparaît alors dans la forêt tandis que, peu après, Lycidas revient triomphant, portant sur ses épaules la biche qu'il vient de transpercer de sa flèche. Lorsqu'il découvre que l'animal qu'il vient de tuer n'est autre que Rosemonde, il se transperce de sa propre flèche et meurt sur la femme qu'il aimait. Flavia entame alors une danse triomphante autour des deux cadavres. C'est la victoire de la jalousie et du mal sur l'amour et l'innocence. Les sylvains et les faunes achèvent cette scène en massacrant les bergères, au grand plaisir des convives qui approuvent la violence de la scène.

Après cette représentation macabre, les convives s'apaisent en voyant entrer le fou Hilarion qui n'est autre que Silvère, dont le visage est caché par un bandeau. Il provoque

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 612.

Albéric puis finit par révéler son identité, à la grande surprise de la cour : « Le roi ! le roi !... Le roi qu'on disait mort et qui revient¹ ! » Silvère oppose à cette débauche la pureté qu'il vient de constater dans les ateliers. Il donne en exemple le peuple travailleur à l'insouciance d'une cour corrompue par le vice et l'argent. Il les exhorte à retourner au travail afin que l'avènement d'un nouvel âge d'or soit possible. Faustine l'accuse alors d'être devenu fou et le fait enfermer avec l'approbation de tous les convives.

Le cinquième tableau se joue dans un décor beaucoup plus intimiste. Faustine et Hilarion complotent dans un petit salon entièrement tendu d'étoffes épaisses. Le fou apprend à la reine qu'Albéric a fait enlever Violaine dont il est tombé amoureux. Faustine ne peut supporter cette trahison et envisage, désormais, de régner seule en faisant supprimer Silvère et Albéric. Elle demande à Hilarion de mener Silvère au bûcher, ce que le fou feint d'accepter de faire. Dans la seconde scène, Violaine est conduite aux pieds d'Albéric qui désire la posséder. Seulement, il se heurte à la longue chevelure d'or qui agit comme un bouclier magique et qui protège la jeune fille des assauts bestiaux de l'homme. Il demande alors à ce que l'on coupe cette chevelure qui l'empêche d'assouvir son désir et Violaine perd immédiatement son armure et, par là, la force de se battre et de se défendre. Cependant, Faustine fait son apparition et, rongée par la colère, elle pique Albéric avec une épingle empoisonnée. Dans la dernière scène du tableau, Faustine apprend que Silvère a été libéré par Hilarion et que le peuple s'est ligué contre elle. Se voyant perdue, la jeune femme ramasse la toison de Violaine et s'en drape comme d'un manteau.

Le sixième tableau représente un bûcher, celui-là même réservé au supplice de Silvère. Faustine s'en approche, revêtue de la longue chevelure d'or et elle s'immole, emportant avec elle le symbole du renouveau et du retour à l'âge d'or : « Peuple, si la mort m'est joyeuse, si je te brave et te soufflète du haut de ce bûcher, c'est surtout que je vais y brûler avec moi ton fétiche, cette toison dont le charme devait te sauver des ruines que je laisse. Qu'elle flambe et qu'elle emporte à jamais ta fraternité, ton séculaire espoir de bonheur² ! » Faustine disparaît alors dans les flammes tandis qu'un vautour noir s'envole du bûcher, symbole de son âme noire et malfaisante.

Le septième tableau se déroule dans la chambre modeste de Violaine. Depuis la perte de sa chevelure, elle cache sa laideur et sa nudité tandis que, dehors, le peuple fête le mariage du roi Silvère. Violaine a juré de ne plus reparaître tant qu'elle n'aura pas assez filé le lin pour que sa chevelure repousse. Dans la troisième scène, les fées font leur

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 612.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 625.

apparition et convient Violaine à la noce. Nérée lui apporte les souliers de nacre et de perles, Célie lui offre la robe blanche et Luce les bagues et le collier qui la pareront. Violaine refuse tous ces présents avant que Floriane ne lui fasse le plus beau des cadeaux. La reine des fées lui redonne sa longue chevelure d'or qui lui permettra de se rendre à la noce de Silvère dont elle est la fiancée.

Le huitième tableau est comme un pendant de celui de l'orgie. Tout y est imaginé en symboles contraires. Le marbre et le décor artificiel laissent place à une clairière naturelle, riche de ses seuls feuillages. Le peuple réuni s'oppose à la cour orgiaque. Tous les travailleurs sont représentés et richement vêtus. L'idéal du travail a définitivement pris le pas sur la débauche et l'oisiveté. C'est dans ce lieu qu'est célébré le mariage de Silvère et Violaine, entourés des nombreuses fleurs qui ont fait leur réapparition. Tout est réuni pour un retour à l'âge d'or. Hilarion commente ce qu'il voit et donne ce spectacle en exemple aux hommes : « Et ceci se passe, évidemment, au pays des fées et des enchanteurs, où les rois fraternels épousent des bergères ... Ah : beau couple idéal, épousez-vous donc, pour que ceci serve de leçon aux hommes et leur soit dans leur misère une heure de joie et d'oubli. »

Le neuvième et dernier tableau nous ramène dans la clairière du premier acte. Au lieu d'une floraison timide et tardive, c'est un luxe de fleurs qui recouvre la scène. C'est enfin l'accomplissement de la prédiction : la chevelure d'or a rendu la jeunesse et l'amour à ce peuple travailleur. Il ne reste plus à Léandre qu'à vivre son rêve. Floriane consent à l'embrasser tandis qu'il meurt paisiblement. Le baiser mortel pousse Silvère et Violaine à faire de même. Au lieu de la mort, c'est la vie qui les embrase. La chevelure de Violaine se couvre de roses et le peuple achève le drame en chantant le retour de l'âge d'or, du labeur heureux et de la fraternité tandis que les fées resplendissent en une ultime apothéose.

2) Féerie et symbolisme révolutionnaire : intertexte zolien

Violaine la Chevelue s'inscrit au cœur des préoccupations d'Emile Zola lorsqu'il imagine cette histoire. La féerie qu'il choisit plutôt que le drame réaliste pourrait nous amener à remettre en cause la notion même de naturalisme lyrique. Pourtant, il n'en est rien. La féerie est un genre que Zola n'a jamais cessé d'exploiter depuis la publication de ses premiers textes. *La Fée amoureuse*, écrit en décembre 1859 et paru dans les *Contes à Ninon* en 1864, constitue la première manifestation du cadre surnaturel. Il s'en explique dans une lettre à Jean-Baptistin Baille :

Puisque nous parlons feuilleton, je te dirai que j'en ai envoyé un à *La Provence*. C'est un conte de fées : *La Fée amoureuse*. C'est un long rêve poétique, une ronde joyeuse que j'ai vu passer dans mon foyer. Mais les quelques lignes qui vont paraître ne sont en quelque sorte qu'un canevas. Je veux parler plus longuement de ma belle sylphide, je veux en faire une véritable création. Je vais entreprendre un volume de nouvelles, et ce conte, qui n'occupe maintenant que quelques colonnes, occupera la moitié du livre. Je changerai tous les personnages, excepté la fée ; je démontrerai qu'il est un dieu pour les amants, et que ni l'enfer, ni les hommes, ni les prêtres avec leur mauvaise doctrine, ne peuvent détruire un amour pur¹.

Ces lignes auraient pu être écrites pour présenter les intentions de l'auteur de *Violaine la Chevelue*. D'ailleurs, les correspondances entre la nouvelle et le drame lyrique sont indéniables. Floriane, favorisant l'amour entre Silvère et Violaine, permet à la nature de se réconcilier avec le monde des hommes. Le miracle du printemps et le retour à une nature féconde préside au baiser final des amants tout comme l'union ultime de Loïs et Odette, permise par l'intervention de la fée, dans *La Fée amoureuse* :

Soudain Loïs et Odette furent changés en tiges de marjolaine, mais de marjolaine si belle qu'il n'y a qu'une fée pour en faire de pareille. Elles se trouvaient placées côte à côte, si près l'une de l'autre que leurs feuilles se mêlaient. C'étaient là des fleurs merveilleuses qui devaient rester épanouie, en échangeant éternellement leurs parfums et leur rosée².

La fée de ce conte joue le même rôle que Floriane dans *Violaine la Chevelue*. Sa mission est de protéger et permettre l'épanouissement d'un amour pur entre deux êtres humains, et ce contre la volonté et la malveillance des hommes :

Je suis celle qui protège les amours, celle qui ferme les yeux et les oreilles des gens qui n'aiment plus. Ne craignez rien, beaux amoureux : aimez-vous sous le jour éclatant, dans les allées, près de l'eau des fontaines, partout où vous serez. Je suis là et je veille sur vous. Dieu m'a mise ici-bas pour que les hommes, ces railleurs de toute sainteté, ne viennent jamais troubler vos pures émotions. Il m'a donné mes belles ailes et m'a dit : « Va, et que les jeunes cœurs se réjouissent. » Aimez-vous, je suis là et je veille sur vous³.

Nous retrouvons dans ces deux textes la même structure qui soumet les fées à une entité supérieure. Dans la nouvelle, la fée est une envoyée de Dieu tandis que dans le drame lyrique, Floriane, la reine des fées, obéit à une entité supérieure appelée Destin : « Elle [Violaine] sera la libératrice, si elle reste l'élue du Destin, le souverain maître auquel les fées elles-mêmes obéissent. » Le drame lyrique, substituant le Destin à Dieu, opère une déchristianisation que l'on pouvait déjà lire dans les *Rougon-Macquart*, *Lourdes* et *Lazare*, *Violaine* n'étant que l'aboutissement ultime de ce cheminement.

Violaine doit également beaucoup à *Simplice*, conte également paru dans les *Contes à Ninon*. Cette féerie constitue l'essentiel de l'intrigue secondaire du drame lyrique : l'amour de Léandre pour Floriane. Dans *Simplice*, le héros tombe amoureux d'une ondine,

¹ Emile Zola à Jean-Baptistin Baille, lettre du 29 décembre 1859, *Corr. I*, p. 117

² Emile Zola, « La Fée amoureuse », *Les Contes à Ninon*, O.C. IX, p. 65.

³ *Ibid.*

Fleur-des-Eaux, et meurt en l'embrassant, emmenant avec lui l'âme de la fée : « Les lèvres s'unirent dans le suprême baiser, et les chênes eurent un long sanglot. Les lèvres s'unirent, les âmes s'envolèrent¹. »

Pourquoi alors ce choix de la féerie pour un écrivain réaliste ? On trouve une explication dans un article que Zola consacre à ce sujet dans *le Bien public* du 15 mai 1876 et repris en volume dans le *Naturalisme au théâtre* en 1881 : *La féerie et l'opérette*. La féerie permet à Zola, enfermé dans une logique réaliste, d'échapper aux règles qu'il s'est lui-même imposées. La féerie permet toutes les invraisemblances, l'auteur peut donner libre cours à son imagination, l'invraisemblance étant la règle du genre. La féerie est un jeu, une libération de l'esprit :

J'avoue donc ma tendresse pour la féerie. C'est, je le répète, le seul cadre où j'admets, au théâtre, le dédain du vrai. On est là en pleine convention, en pleine fantaisie, et le charme est d'y mentir, d'y échapper à toutes les réalités de ce bas monde.

[...] Jamais les auteurs ne se trouvent acculés par la vraisemblance et la logique ; ils peuvent aller dans tous les sens, aussi loin qu'ils veulent, certains de ne se heurter contre aucune muraille. Un coup de baguette, et la muraille s'entrouvre².

Il ne faudrait pourtant pas réduire l'écriture de *Violaine la Chevelue* à une simple tocade d'écrivain, simplement désireux de se « changer les idées » entre deux œuvres réalistes et sérieuses. Comme le fait très justement remarquer Jean-Max Guieu, la féerie répond à un idéal de Zola d'écrire un spectacle total, « à la fois fête populaire et harmonie culturelle de tous les arts, si proche du *Gesamkunstwerk* de Wagner. » Et de citer l'idéal de l'œuvre théâtrale totale :

Je veux dire quelle serait la féerie que je souhaite. Le plus grand de nos poètes lyriques en aurait écrit les vers ; le plus illustre de nos musiciens en composerait la musique. Je confierais les décors aux peintres qui font la gloire de notre école et j'appellerais les premiers d'entre nos sculpteurs pour indiquer des groupes et veiller à la perfection de la plastique. Ce n'est pas tout, il faudrait, pour jouer ce chef-d'œuvre, des femmes belles, des hommes forts, les acteurs célèbres dans le drame et dans la comédie. Ainsi, l'art humain tout entier, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, le génie dramatique et encore la beauté et la force, se joindraient, s'emploieraient à une unique merveille, à un spectacle qui prendrait la foule par tous les sens et lui donnerait le plaisir aigu d'une jouissance décuplée³.

Violaine la Chevelue correspond parfaitement à cet idéal exprimé vingt ans plus tôt. Zola dans le rôle du poète, Bruneau dans celui du musicien, les habiles décorateurs de l'Opéra et des artistes lyriques tels Marie Delna et Hector Dufranne permettraient à ce drame de réaliser cet idéal de jeunesse. *Violaine la Chevelue* propose une profusion de

¹ Emile Zola, « Simplicite », *Les Contes à Ninon*, O.C. IX, p. 40.

² Emile Zola, « La féerie et l'opérette », *Le Naturalisme au théâtre*, O.C. XI, pp. 498-499.

³ *Ibid.*, p. 498.

décors : forêt luxuriante, salles de marbre et d'or, statues majestueuses dans les jardins, bûcher, parquet s'ouvrant d'où jaillissent des flammes ... Tout est permis à l'auteur. Seul les impératifs financiers viennent mettre un terme à cette rêverie, à l'image de la lettre de Pedro Gailhard qui refuse de recevoir cette œuvre trop coûteuse.

Enfin, il ne faut pas oublier que la féerie semble être une préoccupation de Zola à cette époque. Le premier projet d'écriture de *l'Enfant roi* se situe dans le domaine de la légende, où les éléments convoqués correspondent en grande partie avec le livret de *Violaine la Chevelue* : « Nous nous sommes décidés pour un drame légendaire, se passant [...] à une époque indéterminée, dans un pays inconnu. Le fond du sujet serait ce que je lui ai demandé depuis si longtemps : l'Enfant. [...] Pour le fond de notre tableau [...] nous avons choisi la Forêt, la forêt légendaire, immense, couvrant tout un pays, ayant ses sources, ses lacs, ses fleuves, ses habitants, ses rois, car nous tenons à une grande richesse de costumes¹. »

L'intertexte zolien dépasse pourtant le simple cadre de la féerie. Nous retrouvons de nombreux éléments qui permettent de lier l'inspiration du livret à plusieurs romans antérieurs. De manière évidente, le nom du roi, Silvère, reprend le prénom du jeune héros de *La Fortune des Rougon*. Les deux personnages homonymes n'ont rien de commun si ce n'est leur amour sincère pour une jeune fille. Le roi Silvère parviendra au bonheur et réalisera son amour tandis que le Silvère républicain sera exécuté sur une pierre tombale et rejoindra Miette dans la mort. La longue chevelure de Violaine, élément au centre de l'action dramatique, nous fait inmanquablement penser à celle de Nana, toujours en mouvement contraire. Nana, dont la beauté est rongée par la petite vérole, conserve sa longue chevelure flamboyante : « Sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait². » Dans le drame lyrique, la Vénus aux longs cheveux que représente Violaine ne connaît pas ce fatal pourrissement, cette fin atroce. Au contraire de Nana, elle engendre la fécondité de la nature en une sorte de rédemption de la demi-mondaine qui, malgré sa chevelure d'or, n'a su engendrer que le mal. Même son fils, Louiset, n'a pu survivre plus de trois ans. Nana est inféconde tandis que Violaine est promise à une fécondité dont l'épanouissement de la nature en constitue la première manifestation. La fécondité de Violaine et de la nature est en opposition totale au couple Faustine/Albéric dont le pouvoir demeure stérile, emprisonné dans la débauche et l'orgie,

¹ Ph., lettre du 24 juillet 1899.

² Zola, *Nana*, R.M. II, p. 1485.

Silvère les comparant à Sodome et Gomorrhe¹. Désormais, chez Zola, la perpétuation de l'espèce devient possible et synonyme de bonheur : le roman *Fécondité* en sera le dernier aboutissement.

Le personnage de Léandre représente l'amour absolu, celui que l'on désire plus que tout réaliser, malgré les risques mortels que cela peut engendrer. L'accomplissement de son destin est similaire à l'Angélique du *Rêve*. Le baiser que lui accorde Floriane lui donne la mort comme Angélique meurt dans les bras de Félicien :

Léandre, *défaillant*

Ah ! quelles délices ! posséder enfin la chimère ! (*Il meurt dans ses bras.*)

Floriane,
le posant doucement parmi les fleurs

Dors, mon poète, toi qui meurs d'avoir réalisé un rêve² !...

D'ailleurs, les fées qui apparaissent régulièrement autour de Violaine ne sont-elles pas une représentation païenne des Saintes qui chantent aux oreilles d'Angélique ?

Le mythe de Lazare, dont on a vu la richesse dans l'œuvre de Zola, retrouve immanquablement un écho dans ce livret. Le roi Silvère est considéré comme mort par ses sujets et son retour à la cour fait l'effet d'un véritable miracle : « Le roi ! le roi !... Le roi qu'on disait mort et qui revient³ ! »

Pour compléter cet intertexte zolien, il faut comprendre en quoi ce livret contient des propos révolutionnaires propres à effrayer un directeur de théâtre. Si dans *Violaine la Chevelue* on peut lire les prémices de *Fécondité*, on peut également tisser des liens avec *Travail*. En effet, le poème prône la puissance du travail sur l'oisiveté stérile. Silvère et Violaine exhortent le peuple à retourner au travail afin de permettre l'épanouissement de leur monde. Le mariage des deux jeunes gens scelle l'unité du travail et de la fécondité et le peuple se réjouit que de cette union « naisse [...] une race laborieuse, heureuse et forte⁴ ! » Rien, pour l'instant, de révolutionnaire dans cette vision du monde. C'est la réaction de Silvère qui sort de l'ordinaire. Plutôt que de travailler à conforter son trône, le

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 616.

² *Ibid.*, p. 633.

³ *Ibid.*, p. 616.

⁴ *Ibid.*, p. 631.

roi abdique et rejoint la masse laborieuse du peuple : « Mon peuple, je veux te faire à mon tour un cadeau, et je te donne mon royaume. Ceci ne s'était jamais vu, un roi qui abdique en faveur de son peuple et qui retourne avec les humbles, les travailleurs, pour reprendre en commun l'universelle besogne¹. » C'est l'avènement de la démocratie, le gouvernement du peuple, que Zola met en scène avec, en plus, une contestation forte du pouvoir centralisateur que constituent les démocraties modernes.

Enfin, *Violaine la Chevelue* est une réécriture de la mythique quête de l'âge d'or que Zola avait initiée avec *Messidor* et qu'il poursuivra avec les *Quatre Evangiles*. *Violaine la Chevelue* et *Messidor* sont écrits dans le même temps et constituent une vision double d'un même symbole révolutionnaire : la lutte entre les faibles et les forts, entre le peuple et le pouvoir pour *Violaine la Chevelue*, entre les ouvriers et le patronat pour *Messidor*. On ne peut alors que louer la volonté de Zola de faire représenter d'abord *Messidor* dont l'action réaliste marque davantage les esprits que sa manifestation féerique, beaucoup plus subtile dans son décryptage.

Violaine la Chevelue ne remet donc nullement en cause le naturalisme lyrique puisque les idées que le livret renferme sont à l'image de l'évolution de la pensée zolienne à cette époque et dont seul le traitement diffère. Nous verrons plus loin, avec *L'Eau qui passe*, dernier projet lyrique de Zola, que le goût pour la féerie était toujours dans l'esprit de l'écrivain, en un irrépressible besoin de rêverie qui permet au romancier de se détacher des luttes quotidiennes qui se feront plus âpres encore après l'engagement dans l'affaire Dreyfus.

II] *Sylvanire* ou *Paris en amour* : mise en abîme de l'opéra français

1) Ultimes échanges entre Emile Zola et Alfred Bruneau

C'est en juillet 1902 qu'Emile Zola envisage d'écrire un nouveau livret pour Alfred Bruneau. *L'Enfant roi* attend d'être créé à l'Opéra-Comique et *Violaine la Chevelue* a été refusé par Pedro Gailhard. Il faut donc immédiatement fournir un nouveau texte au musicien si l'on veut proposer aux théâtres français un nouveau drame après la création de *L'Enfant roi*. Le 2 juillet, il évoque ses projets qu'il remet à l'achèvement de *Vérité*, roman sur lequel il travaille depuis plus d'un an :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 631.

En septembre, j'espère m'occuper de nos poèmes ; et, plus j'y songe, plus je suis décidé à les traiter comme je les sens, car tout accommodement au goût des directeurs ou du public serait en fin de compte une duperie¹.

Zola n'a nullement perdu son esprit d'indépendance et les difficultés rencontrées avec Gailhard l'ont persuadé qu'il ne devait faire aucune concession aux directeurs de théâtres et qu'il fallait demeurer fidèle à ses conceptions artistiques. Malgré un certain désabusement qui se lit au travers de cette lettre, l'écrivain souhaite redonner du courage au musicien, assez marqué par les déboires consécutifs à l'affaire Dreyfus :

Travaillez bien, mon ami, reposez-vous bien aussi, et surtout ne vous faites pas de chagrin, ne désespérez pas. Vous verrez que la chance viendra, je ne sais comment, mais elle viendra. Tout effort est récompensé, il est impossible que votre travail si brave et si franc n'amène pas la victoire. Chaque jour, levez-vous en espérant quelque chose de bon pour le lendemain².

A cette date, Zola ne sait encore quel sujet il va traiter sur ceux qu'il a à sa disposition. Il y voit un peu plus clair lorsqu'il a achevé *Vérité* au début du mois d'août 1902. Il confesse pourtant une inquiétude. Pour lui, l'écriture d'un livret s'apparente à un très agréable passe-temps qui lui permet de se détendre après l'écriture si longue et difficile d'un roman de plusieurs centaines de pages. Au contraire, pour Bruneau, le drame lyrique est toute sa vie et le romancier, conscient de cet enjeu, ne désire pas s'engager à la légère. Tel est le sens de sa lettre du 8 août 1902 :

En septembre, je songerai à vous, je me mettrai à un des poèmes, je ne sais encore lequel. Votre lutte devient si rude, que je suis hanté de scrupules. Sans doute, je professe qu'on doit marcher droit à l'œuvre d'art, sans s'occuper des contingences. Seulement, quand un musicien n'a devant lui que deux théâtres pour se produire, quand des obstacles de toutes sortes lui barrent la route, il est bien difficile de s'embarquer dans une œuvre, sans s'inquiéter du sort qui l'attend. Le pis est qu'on se paralyserait tout à fait, si l'on voulait mettre toutes les bonnes chances de son côté. Depuis quelques jours, je réfléchis à nos trois sujets, et je suis bien troublé. Enfin, le seul parti sage et brave est d'en traiter un ; et puis, nous verrons, quand nous serons réunis à Paris³.

S'il réitère l'indépendance de l'artiste, Zola n'entrevoit pas moins les difficultés d'une telle attitude dans un domaine où les chances d'être jouées sont limitées. Peut-être peut-on lire, au-delà de ces simples inquiétudes, un simple reproche adressé à Bruneau de s'être limité à la musique vocale et de n'avoir pas davantage essayé la musique symphonique qui permet d'être jouée plus largement et plus facilement ?

Les trois sujets dont parle Zola dans cette lettre sont *Sylvanire*, *L'Eau qui passe* et un troisième argument qui n'a pu être identifié. Il ne semble pas que *Violaine la Chevelue*

¹ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 2 juillet 1902, *Corr. X*, pp. 373-374.

² *Ibid.*

³ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 8 août 1902, *Corr. X*, p. 383.

soit évoqué dans ces trois sujets car le livret était déjà écrit et Zola ne semblait plus vouloir y revenir après le refus de Gailhard.

Durant le mois d'août, Zola ne peut commencer son travail sur le livret, trop pris par les invités qui se suivent durant l'été à Médan. Les Charpentier, les Dutar et Paul Brulat occupent le romancier jusqu'à la fin du mois, lui laissant peu de temps pour travailler. Zola doit d'ailleurs désirer un repos bien mérité après l'achèvement de *Vérité*. La rédaction de *Sylvanire* (que Zola a fini par adopter, ne voulant certainement pas revenir à un drame féerique tel qu'il le conçoit pour *L'Eau qui passe* mais à un drame réaliste) débute donc probablement au début de septembre 1902 comme l'écrit Alexandrine Zola à Philippine Bruneau :

Mon mari s'est mis à « Sylvanire¹ » assez mollement, cependant en cinq jours il a fait le premier acte. Il va continuer jusqu'à notre départ d'ici, mais il n'espère pas rentrer à Paris, le livret terminé, il le sera à votre retour puisque vous n'arriverez que pour le 15 octobre².

Dans la dernière lettre que Zola écrit à Bruneau avant son retour fatal à Paris, le romancier fait l'état de l'avancée de son travail et prévoit déjà la campagne qu'il faudra mener dans le futur pour faire jouer ce nouveau drame :

Sylvanire, ou plutôt *Paris en amour*, titre que je préfère pour plusieurs raisons, avance. J'aurai certainement fini dès les premiers jours d'octobre. Je suis content de ce qui est fait. Mais, quand je travaille pour vous, vous savez mes scrupules. Et je me tourmente beaucoup, hanté d'idées pratiques, me demandant comment nous allons pouvoir décider Gailhard à passer un traité avec nous. Dès que vous serez là, nous lirons d'abord la pièce, vous me direz franchement ce que vous en pensez, au point de vue musical, et au point de vue de la réception plus ou moins possible à l'Opéra. Et puis, nous causerons de la façon de la soumettre à Gailhard. – Je n'ai pas trop chargé le rôle de Sylvanire, qui irait très bien à Mlle Ackté, je crois. Les rôles des deux barytons ne sont également pas trop lourds. Je crains que le rôle du ténor ne soit le plus dur. – Beaucoup de mouvement et même de légèreté, une variété très grande, et des choses très poignantes vers la fin. Mais cela ne ressemble à rien, tout y est nouveau comme drame lyrique, et j'ai la terreur de Gailhard³.

Cette lettre nous livre l'état d'esprit dans lequel Zola travaille lorsqu'il écrit un livret. Il a maintenant beaucoup d'expérience en la matière et il sent déjà la musique que Bruneau devra écrire, les grands mouvements qui parcourent le drame. Il voit même quels artistes pourront chanter les rôles qu'il semble leur écrire sur mesure. Sa crainte reste, malgré tout, de faire trop révolutionnaire et de réduire les chances d'Alfred Bruneau d'être joué. Il ne peut sacrifier son indépendance d'artiste aux dépens de son ami dont la vie et la carrière sont en jeu.

¹ Voir lettre précédente, n. 1.

² Alexandrine Zola à Philippine Bruneau, lettre inédite du 10 septembre 1902, coll. Puaux-Bruneau.

³ Emile Zola à Alfred Bruneau, lettre du 25 septembre 1902, *Corr. X*, p. 393.

Voyons donc ce qui, dans ce nouveau livret, peut faire craindre à Zola d'être audacieux. Nous verrons alors qu'une nouvelle fois nombre de liens peuvent être tendus avec les œuvres précédentes du romancier.

2) Une nouvelle Nana parodie l'opéra français

Le nouveau drame de Zola porte deux titres et l'écrivain préfère *Paris en amour* à *Sylvanire*. La première proposition permet en effet de situer à la fois de lieu de l'action et l'action elle-même. Car si c'est une histoire d'amour qui est au centre du livret, le cadre géographique est primordial. Comme avec *l'Enfant roi*, Zola donne comme arrière-fond à l'action dramatique la ville de Paris qu'il a déjà largement évoquée dans ses romans. Le premier acte se déroule dans l'atelier d'un sculpteur où l'on retrouve tous les accessoires nécessaires à cet art : étau, forge, quelques modèles, ... Au centre, trône une figurine d'ivoire représentant Sylvanire en Mélusine. Mais c'est surtout la baie vitrée qui occupe le fond de la pièce qui domine le décor. Par les rideaux ouverts, on aperçoit « l'immensité de Paris, la coulée de la Seine, avec les ponts, jusqu'aux lointaines tours de Notre-Dame ; tout l'admirable horizon qui se déroule des hauteurs de Passy¹. » La vue de Paris qui s'offre depuis Passy est la même que Zola a décrite de cinq manières différentes dans *Une Page d'amour*.

Le jeune Gilbert est un sculpteur qui a connu quelques premiers très beaux succès et a fini par délaisser les grandes sculptures au profit des figurines d'ivoire. Sa mère, Madame Morin, avec qui il habite, s'inquiète de voir son fils constamment enfermé dans ses rêves. Gilbert apparaît comme le pendant artistique de l'Angélique du *Rêve* et sa mère s'inquiète de sa santé qui se dégrade au profit de son art : « Je veux que tu te ménages, que tu vives un peu pour moi, au lieu de donner tes jours et tes nuits aux filles de ton rêve². » Comme beaucoup de personnages zoliens, le jeune sculpteur n'a pas de père. Celui-ci était un musicien de génie mort à ses débuts. Nous retrouvons ainsi la structure traditionnelle de la mère et de l'enfant qui se répète si souvent dans les œuvres de Zola, comme la copie à l'infini d'un modèle qu'il a lui-même vécu et expérimenté.

Madame Morin, si elle admire le talent de son fils, craint pour sa vie. Et c'est Paris qu'elle accuse de corrompre son fils :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 723.

² *Ibid.*, p. 725.

Paris, Paris, qui me fait trembler aussi pour toi, car il est avant tout l'amour, l'amour dévorateur, dont la fièvre brûle les poètes amants de la chimère. Vois donc ce flot de soleil, de passion et de vie, qui roule jusqu'à ta fenêtre, de l'océan de ses toitures, et c'est lui qui t'embrase, qui te consume de l'éternel désir¹ !...

Paris est la ville de toutes les tentations, de tous les vices et ces dangers constants peuvent être fatals à ces êtres faibles que sont les artistes. Nous retrouvons ici le Paris de *La Curée*, de *Nana* ou de *L'Œuvre* ; c'est un Paris où tout est possible mais où l'on risque de se brûler les ailes à force de vouloir voler trop haut ... Gilbert est de ces artistes pour qui rien d'autre ne compte mais qui finit, malgré tout, par tomber amoureux de sa propre œuvre ou de celle qu'elle représente : « Il revient devant la statuette, il s'oublie un instant à la contempler, dans une rêverie ardente d'amour et de désir. Et, lorsqu'il entend frapper à la porte de gauche, il se hâte, avant d'aller ouvrir, de jeter sur elle un voile noir, d'un geste jaloux². » C'est un Pygmalion qui sommeille en Gilbert ...

C'est le sculpteur Godefroid, maître de Gilbert, qui entre dans la seconde scène. Voilà un nouveau type d'artiste, qui sacrifie son succès à l'amour et qui ne regrette pas l'argent perdu avec les femmes alors qu'il a été si durement gagné :

J'entends dire, quand je passe : « Le sculpteur Godefroid, qui avait presque du génie, et qui l'a laissé dans les pires alcôves, un raté maintenant. » Et ils disent vrai, mais je ne regrette rien, j'ai vécu, j'ai aimé, il n'y a de bon et de vrai que l'amour³ !

Godefroid est un jouisseur qui n'a le respect ni pour son art ni pour l'amour. Il est à l'opposé de Gilbert qui sacralise à la fois son art et son amour caché pour Sylvanire. Car c'est bien Sylvanire qui est au centre de toutes les conversations. Cette jeune femme est une danseuse de l'Opéra qui vient de connaître le succès dans le rôle de Mélusine. Immédiatement, on pense à Nana à l'évocation de la jeune danseuse. En effet, comme Nana dans le rôle de la Blonde-Vénus, elle triomphe dans un rôle unique. Son histoire est à l'image d'Anna Coupeau, grandie dans les quartiers populaires de Paris :

Elle est fille du pavé de Paris ; elle a vendu, je crois, des bouquets d'un sou, dans le quartier des Halles. Et elle a, de Paris, l'intelligence, la beauté et la passion. C'est Paris qui a grandi, qui s'est épanoui en cette fleur vivante ... Maintenant, quand elle veut, elle est la reine, la déesse, elle incarne les grandes amoureuses, avec une flamme souveraine, dont tous les cœurs s'embrasent. Et, quand elle veut, elle est encore la gamine, la grâce de notre peuple, aux rires frais, aux capricieuses tendresses⁴ ...

Nana et Sylvanire ont donc le même destin. Parties de rien, elles ont fini par conquérir Paris en une sorte de revanche sur leur propre condition populaire, tout en

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 723.

² *Ibid.*, p. 725.

³ *Ibid.*, p. 726.

⁴ *Ibid.*, p. 727.

gardant toujours en elles l'espièglerie des filles nées dans un milieu pauvre. Pourtant, elles diffèrent sur un point très important. Alors que Nana ne devait son succès qu'à sa beauté et non à ses talents médiocres de chanteuse, Sylvanire est une véritable artiste de talent, dont l'art ne s'épanouit pas au théâtre des Variétés, antre des plaisirs parisiens, mais à l'Opéra, temple de la danse et de la musique classique. Zola parvient ainsi à mettre en abîme l'Opéra en l'évoquant dans ce premier acte alors même que le drame qu'il écrit pourrait être joué dans le lieu qu'il utilise pour illustrer le succès de Sylvanire.

Le lien entre Nana et Sylvanire se lit également dans le dédain qu'elles peuvent avoir, toutes deux, pour l'art qu'elles incarnent au profit de l'amour. Godefroid rappelle que Sylvanire « serait capable de lâcher tout du soir au lendemain, de retourner au gai pavé de Paris, en délicieuse créature de vie libre et d'amour ingénu. » C'est exactement ce qu'a fait Nana en quittant subitement le théâtre et les hommes riches pour s'établir avec Fontan dans un modeste logement de Montmartre. A ce titre, Nana est un véritable modèle de Sylvanire comme pourrait l'être Marie Delna, que Zola connaît bien et qui est célèbre pour ses frasques, sa joie de vivre et qui finira par disparaître pendant plusieurs années, sacrifiant son art au profit d'un amour.

Enfin, à l'image de Nana, Sylvanire est une jeune fille dévorante, dont les amours tumultueuses ne laissent pas indemnes ses riches amants. L'un d'eux, le comte de Beauville entre dans l'atelier, car c'est lui qui a commandé cette statuette de Sylvanire en Mélusine. Il ne peut alors que confesser tous les affres qu'il rencontre dans cet amour irraisonnable pour la jeune danseuse : « [Elle est] ma vie, mon cœur, qu'elle emplit, qu'elle torture et qui lui est reconnaissant d'être foulé jusqu'au sang par ses petites pieds de danseuse et de mime¹. » Sylvanire est une nouvelle Nana et le comte de Beauville un nouveau comte Muffat, plus audacieux, moins complexé et qui ne craint pas de se déconsidérer en affichant son amour pour une artiste.

A cet amour, devenu tellement conventionnel, s'oppose l'amour caché que Gilbert ressent pour Sylvanire, qu'il n'a jamais rencontrée mais qu'il a vue si souvent à l'Opéra afin de réaliser la statuette. Il est tombé amoureux du modèle et il ne peut se résoudre à rendre la statuette au comte alors même qu'elle est achevée. Son amour, s'il n'est pas encore exprimé, est déjà exclusif et il ne laissera jamais quelqu'un d'autre aimer Sylvanire comme il l'aimera lui :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 728.

Qu'un autre soit ton maître, cela me déchire. Tout ce qu'on m'a raconté me flagelle et me passionne davantage. Mais travailler pour cet autre, n'être que l'ouvrier de son amour, me laisser payer ton image, le rêve délicieux que j'ai fait de toi, cela me révolte. Non ! s'il est un cadeau, une surprise à te faire, c'est moi qui te la ferai, c'est moi qui ce soir te porterai ce joyau, qui te le donnerai, pour que tu saches enfin combien je t'aime¹.

Cet aveu que Gilbert se fait à lui-même est à l'image de la passion qui le consume depuis qu'il connaît Sylvanire. Comme le jeune Georges pour Nana, il aime la jeune femme depuis qu'il l'a vue pour la première fois, il cache cet amour jalousement jusqu'au jour où il ne pourra plus se taire. Gilbert et Georges ont une très grande proximité de caractère mais aussi de statut social. Tous deux sont pieusement surveillés par leur mère et leur anonymat leur permet difficilement de rivaliser avec les comtes qui courtisent la femme qu'ils aiment. Nous sommes donc en présence de deux structures identiques, à ceci près que, dans *Nana*, cette structure était secondaire alors qu'ici elle est au centre du drame. *Sylvanire* peut donc être considéré comme un véritable développement d'une intrigue secondaire de *Nana* comme la suite nous le démontrera.

Et, toujours en arrière-plan, Paris demeure. C'est un Paris dévorateur qui sert de toile de fond à cette passion amoureuse et artistique : « Que Paris soit la complice, Paris dévorateur, avec tout ce qu'il roule jusqu'à ma fenêtre de passion et de vie, avec l'haleine odorante de ses femmes. Paris, Paris ! l'immense champ d'amour où Sylvanire a fleuri comme une fleur vivante et souveraine² ! »

Enfin, la transposition entre le monde de la fantaisie musicale, évoquée dans *Nana*, et celui de la danse classique qui constitue le cadre de *Sylvanire* est une occasion pour Zola d'exprimer son goût pour la danse et pour une expression révolutionnaire de celle-ci. On se souvient que l'écrivain voulait redonner une vie nouvelle à cet art avec le ballet de *Messidor*, ce qui fut un échec à cause des pesanteurs et du manque d'audace de l'Opéra. Avec *Sylvanire*, Zola tient une nouvelle chance de réformer la danse et c'est Godefroid qui se fait le porte-parole de l'auteur :

Oh ! la danseuse, la mime révolutionnaire et de génie ! J'avais rêvé ce renouvellement de la danse, tombée à des ronds de jambe et à des pirouettes. J'avais voulu la résurrection du premier des arts, de l'art sacré déroulant le chœur des nymphes et des prêtresses, exprimant toutes les passions humaines. [...] Et puis, Sylvanire est venue réaliser mon rêve, rompant avec la routine, recréant la vraie danse, celle où toute la beauté du corps chante, souffre et s'égaie, aime et s'irrite, combat et se donne³.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 730.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 729.

Le second acte se déroule dans un même décor original que le chapitre V de *Nana*. C'est dans les coulisses de l'Opéra que Zola transporte le public afin, tout d'abord, de lui montrer ce qu'il ne voit jamais. Ici, la loge est digne des artistes qui se succèdent à l'Opéra. Elle est grande et luxueusement décorée de tentures, de tapis et de tableaux. Les fleurs, corbeilles, gerbes et bouquets envahissent la pièce dans laquelle toute une activité féminine est visible : costumes, linges en désordre, maquillage.

Après le deuxième acte du ballet, Sylvanire pénètre dans sa loge en costume de Mélusine sous les félicitations des habitués qui s'extasient, comme chaque soir, sur sa prestation. A ces courtisans viennent s'ajouter les différents types d'artistes qui côtoient la célébrité du moment. C'est tout d'abord Juliette qui est admirative du talent de son amie et dont le rôle secondaire de fée ne la rend en rien jalouse. Mais ce monde est fait de concurrence et les envieux sont nombreux. Ainsi, le succès est également une revanche sur les autres et le plaisir est décuplé lorsque l'on peut créer des jaloux : « Je voudrais, ma chère, que tu pusses voir Florise, l'étoile d'hier, aujourd'hui éclipsée. Tu l'a définitivement battue, elle en mourra de dépit¹. »

Restée seule avec Victoire, son habilleuse, elle se montre las de tout ce succès. Elle n'éprouve plus de plaisir à voir ces marquises et ces duchesses éclipsées par son talent et sa beauté. L'arrivée du comte de Beauville ne change pas son attitude froide et distante. Pourtant, ce dernier est entièrement soumis à elle et à ses caprices. Il a tout sacrifié pour son amour : argent, vie sociale et vie familiale :

Je n'ai aucun regret d'avoir rompu avec le monde entier, pour n'être qu'à vous seule ; et, s'il était possible, je recommencerais, je jetterais à vos pieds mon nom, ma fortune, ma vie ... Mais ne me faites pas trop souffrir, rappelez-vous toutes les amertumes que mon amour m'a déjà coûtées, et soyez bonne, aimez-moi, aimez-moi toujours² !

Sylvanire, si elle est prête à reconnaître toute l'aide que le comte a su apporter à sa carrière, souhaite pourtant rester libre et indépendante : « Je veux rester libre, j'irai toujours où mon cœur me mènera ... C'est ma passion, c'est ma vie, c'est le génie même qui m'emporte et qui m'a fait croître en beauté et en toute-puissance³. » Au contraire de *Nana*, Sylvanire ne méprise pas l'art qui lui donne le succès tout comme elle ne rejette pas les hommes qui se jettent à ses pieds. Le succès ne l'a pas rendue aveugle et elle a déjà remarqué ce jeune homme qui, chaque soir, lui jette un bouquet de roses. Elle est troublée par ce mystérieux admirateur qui ne s'est jamais présenté, séduite par ce garçon qui ne

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 732.

² *Ibid.*, p. 734.

³ *Ibid.*, p. 735.

pourra jamais lui apporter tant que le comte mais qu'elle est prête à aimer au risque de menacer sa carrière. Victoire se fait du souci pour Sylvanire et craint qu'elle ne prenne les mauvaises décisions si elle suit uniquement les mouvements de son cœur. Elle est pour Sylvanire ce que Zoé est pour Nana, une servante qui ne se prive pas de juger et de conseiller sa maîtresse, uniquement séduite par l'argent.

Gilbert entre dans la loge alors que Sylvanire est retournée sur scène. Victoire le laisse seul, tremblant de l'audace qui l'a fait venir jusqu'ici. S'ensuit un monologue où le jeune sculpteur respire le parfum de celle qu'il aime. Il est incapable, seul, d'agir et de prendre des décisions dans le monde réel. C'est le monde onirique qui lui permet de vivre et c'est à lui qu'il demande de l'aide afin d'aborder Sylvanire. Ce monde onirique est symbolisé par la statuette de Mélusine qui va, à la fois, lui servir de truchement mais aussi de fétiche : « Et toi, petite Mélusine précieuse, œuvre chère, tant caressée, aide-moi, dis-lui combien je l'aime, de quelle fièvre d'admiration et de désir, dans ma passion d'artiste et d'homme brûlant d'amour¹ ! »

Lorsque Sylvanire revient dans sa loge, elle est suivie par ces mêmes flatteurs qui, chaque soir, la courtise. Elle pressent que personne ne l'aime pour ce qu'elle est mais pour ce qu'elle représente et elle a soif d'une relation basée sur de véritables sentiments, en dehors des artifices du monde artistique. C'est à ce moment qu'elle aperçoit Gilbert, caché par les fleurs. Restée seule avec lui, elle reconnaît le jeune homme qui lui apportait les roses chaque soir. Gilbert lui offre la statuette d'ivoire et exprime, par ce geste, tout le sacré résidant dans une œuvre d'art : « Quelqu'un, que vous attendez ici, me l'avait commandée. Mais cela me révolte, l'idée d'un gain sur cette œuvre qui m'a donné tant d'heures inoubliables de rêve et de passion². » Le sculpteur fait ici le distinguo entre l'objet d'artisan, reproduit à l'infini (et dans lequel aucun sentiment ne réside), et l'œuvre de l'artiste qui est unique et qui représente tout ce que l'artiste éprouve de sentiments et de passion.

Gilbert est également à l'image d'Angélique ou de Léandre qui sont amoureux l'un d'un prince et l'autre d'une princesse. Sylvanire est la princesse à laquelle il rêve chaque nuit et il ne parvient pas encore à réaliser que tout ici n'est que réalité et qu'il ne parle pas à une chimère. Cet effet onirique est rendu par les deux monologues de Sylvanire et Gilbert qui s'entremêlent en un dialogue où personne ne s'écoute. Gilbert poursuit son rêve d'une

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 736

² *Ibid.*, p. 738.

reine « qui avait soumis le monde par son génie et sa beauté¹ » tandis que Sylvanire voit en ce jeune homme son rêve d'un amour sincère qu'elle recherche depuis si longtemps.

Le jeune sculpteur, comme dans *Le Rêve* et *Violaine la Chevelue*, est prêt à mourir pour réaliser son rêve : « Chimère, chimère toujours fuyante, l'unique joie est de te posséder et d'en mourir² ... » En effet, il ne faut pas survivre à son rêve sous peine d'en connaître les désillusions. Henry Céard a très bien dépeint ce sentiment dans *Terrains à vendre au bord de la mer* où le journaliste Malbar et la chanteuse d'opéra, Madame Trénissan, vivent leur amour à l'égal de Tristan et Iseult mais n'ont pas la chance de mourir comme les héros du drame de Wagner et connaissent les affres de la vie après l'accomplissement du rêve³.

C'est donc dans ce rêve que Sylvanire et Gilbert finissent par se retrouver. Gilbert a trouvé sa princesse et Sylvanire rejette toutes les obligations du monde social pour vivre libre : « Rien ne m'a jamais attachée, je suis l'oiseau libre de son nid et de sa chanson⁴. » Les deux jeunes gens s'en vont, laissant derrière eux le comte et la société qu'il incarne. Seule Victoire représente la vie raisonnable et, si elle ne fait aucun reproche à Sylvanire, elle entrevoit tous les malheurs qui feront suite au rêve que les jeunes gens sont en train de vivre. La réalité prend toujours le pas sur l'idéal ...

L'acte III est une scène de genre à l'image de la scène du marché aux fleurs de *l'Enfant roi* ou de la Fête-Dieu du *Rêve*. Ici, nous sommes sur la place de l'Opéra un jour de 14 juillet. Le décor est dominé par l'immense édifice qui recouvre le fond de la scène. Les immeubles se dressent des deux côtés. La place est ornée de drapeaux et d'oriflammes et un petit orchestre fait danser la foule. Le soleil se couche lorsque la scène débute au son du bal populaire. Cette foule est à l'image de ce que Zola avait pu constater dans de telles fêtes, à Médan par exemple. Les marchands vendent des glaces ou des éventails, des hommes audacieux tentent de séduire les jeunes femmes et l'on s'embrasse dans les danses. C'est donc toute une fête simple qui est recrée et qui sert de cadre à des scènes plus intimistes.

C'est tout d'abord Godefroid qui entre et qui observe la gaieté de ce moment. Paris n'est plus ici synonyme de débauche ou de monstre dévorateur comme au premier acte ; la ville est l'image même de la liberté que symbolise le 14 juillet : « Ah ! ce Paris en fête, ce

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 736

² *Ibid.*, p. 739.

³ Voir notre commentaire sur ce sujet, *Les Cahiers Naturalistes*, n°75, 201, pp. 297-298.

⁴ Emile Zola, *op. cit.*, p. 739.

14 juillet qui fait pousser du pavé tant de jolies filles ! Et c'est tout le rire, c'est tout l'amour de Paris, librement lâchés par les rues ensoleillées¹ !... » Paris est la ville de tous les possibles et le thème du ballet qui sera donné par les danseurs de l'Opéra est à l'image de cette idée : Le Triomphe de Paris.

Puis, c'est le comte qui aborde Godefroid, triste et accablé. Il est toujours affecté par la disparition de Sylvanire et la trahison de Gilbert, en qui il avait une absolue confiance. Il ne peut comprendre comment on peut quitter le monde à l'heure même où l'on triomphe. Il ne comprend pas que la passion amoureuse de Sylvanire est la même qui menace sa carrière et son statut social, au nom de la conquête de la jeune femme. Le comte apparaît ainsi vieilli, nullement apaisé et toujours à la recherche de celle qu'il aime, depuis deux mois qu'elle a disparu.

Alors que les deux hommes se fondent dans la foule, Gilbert et Sylvanire font leur apparition. Le jeune homme s'inquiète du caprice de Sylvanire de vouloir assister au ballet, au risque d'être tous deux reconnus. Ils compromettraient alors la tranquillité qui est leur mode de vie depuis deux mois. En effet, ils se cachent tous deux dans un « doux nid, là-bas sous les grands arbres, dans ce coin ignoré des rives de la Seine² » et cet isolement du monde convient parfaitement à la passion de Gilbert. Mais Sylvanire a besoin de plus. Bien sûr, elle se souvient des premiers temps où ils ne possédaient rien et où leur simple plaisir était de boire dans le même verre ou d'aller manger dans un petit cabaret au bord de l'eau. Sylvanire peut bien se défendre d'être malheureuse, Gilbert la soupçonne de vouloir retourner à sa gloire et lui promet de mourir si une telle chose survenait : « Je te sens si fiévreuse, depuis que le désir de venir à cette fête t'a prise. Moi, si tu me quittais, si tu retournais à ta gloire, je n'aurais plus qu'à me tuer³. » Gilbert songe également à sa mère, désespérée depuis le départ de son fils, comme Mme Hugon est folle de chagrin à voir son fils Georges mourir pour Nana et son fils aîné, Philippe, se déshonorer pour la même femme. Mais, à la différence du roman, nous adoptons le point de vue du garçon, Gilbert, qui a conscience de faire souffrir sa mère tandis que Sylvanire l'invite à profiter des bonheurs présents : « Va, grand enfant, prends donc le bonheur qui nous vient de notre amour et de notre jeunesse⁴. »

Ce que Georges craignait finit par arriver : le comte reconnaît Sylvanire dans une jeune fille qu'il avait prise pour une simple ouvrière. Sylvanire aperçoit également le

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 742.

² *Ibid.*, p. 744.

³ *Ibid.*, p. 745.

⁴ *Ibid.*

comte mais n'en dit rien à Gilbert tandis que le ballet commence et que Godefroid se lamente sur le destin de la jeune danseuse : « Sylvanire venant voir Florise dans sa création du *Triomphe de Paris*. Ah ! les pauvres amoureux¹ ! »

Le ballet se met en place pour la dernière scène de l'acte. Les portes de l'Opéra s'ouvrent et ce sont les chœurs qui descendent d'abord. Ceux-ci sont constitués de quatre groupes qui se rangent des deux côtés de la scène. Le ballet entre alors par le milieu et entoure un vaisseau symbolique sur lequel trône Florise, la nouvelle reine du ballet. La danseuse symbolise Paris tandis que le reste du corps de ballet représente les nymphes de la Seine. Une fois les divers groupes en place, le ballet peut commencer et illustrer les chœurs où chaque groupe chantera une idée précise. Ces chœurs vont ainsi résumer ce que Zola décrit depuis plusieurs années dans les *Quatre Evangiles*.

En prologue, c'est Paris qui est chanté par les vieillards comme symbole de la liberté, berceau de la révolution qui a guidé le reste du monde :

O Paris ! sol antique de bravoure et de gloire, nous t'acclamons, pour le cri de délivrance que les pères du plus vieux d'entre nous ont jeté, ô Paris, ville auguste d'où la Liberté s'est envolée un jour pour sauver le monde² !

Ensuite, Paris va continuer de symboliser d'autres notions chères à Zola. Ce sont tout d'abord les poètes et les savants qui vont chanter la Vérité, thème du troisième des *Quatre Evangiles* :

O Paris ! toi dont le génie flambe comme un astre, nous t'acclamons, nous, les poètes et les savants, qui sommes ton cerveau toujours en enfantement de chefs-d'œuvre et de bienfaits, ô Paris, ville auguste d'où la Vérité s'envole chaque jour pour sauver le monde³ !

Puis, c'est le Travail qui est exalté par les ouvriers et les ouvrières :

O Paris ! toi dont la forge ne s'éteint jamais, nous t'acclamons, nous, les ouvriers et les ouvrières, qui sommes tes bras toujours en branle, donnant le pain, la joie et la santé à ton peuple, ô Paris, ville auguste d'où le Travail s'envole à chaque heure pour sauver le monde⁴ !

Après cette évocation du second des *Evangiles*, c'est le premier, *Fécondité*, qui fait l'objet de la troisième strophe avec le chœur des jeunes hommes et des jeunes femmes :

O Paris ! brasier d'amour, de désir et de création, nous t'acclamons, nous, les jeunes hommes et les jeunes femmes qui sommes ton avenir, les amants passionnés et féconds, ô Paris, ville auguste d'où la Vie s'envolera pour sauver le monde¹ !

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 746.

² *Ibid.*, p. 747.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Enfin, le ballet s'achève sur le dernier des *Evangelies*, celui que Zola n'aura jamais la possibilité d'écrire, *Justice*, repris par les quatre chœurs :

O Paris ! splendeur unique, enchanteresse, libératrice, nous t'acclamons, nous t'exaltons, nous, tous les enfants, ton passé, ton présent, ton avenir, ô Paris, Paris, ville auguste d'où la Justice et la Paix s'envoleront pour sauver le monde².

Ce ballet est donc une référence explicite au dernier cycle romanesque écrit par Zola et où l'écrivain insiste particulièrement sur les espoirs qu'il fonde pour l'avenir. Son utopie romanesque est tellement présente dans les dernières années de sa vie qu'elle contamine également ses œuvres lyriques, *Messidor* en étant la première manifestation, suivi par *Violaine la Chevelue*. En adoptant des structures identiques pour les cinq strophes, Zola met en évidence l'idée principale qu'il souhaite développer en chacun d'eux et fait de ce texte un véritable plaidoyer pour le bonheur du monde, répétant sans cesse la même litanie.

L'acte s'achève sur ces bonnes paroles acclamées par la foule alors que des fleurs, symbole de l'amour, sont jetées par les fenêtres et viennent recouvrir les chanteurs. C'est ici la dernière manifestation de l'utopie zolienne avant le terrible retour à la réalité que constitue la fin du drame.

L'acte IV nous donne une vision nouvelle de l'Opéra. Après les coulisses, Zola situe l'action à l'arrière-scène de manière à voir ce qui se cache derrière les décors. C'est le théâtre dans toute sa nudité, loin des ors de la salle, avec ses piliers, ses cases à décors et les cintres qui soutiennent le décor. C'est donc une véritable mise en abîme que l'écrivain réalise en imaginant un décor qui représente ce qui habituellement n'est pas un décor mais la réalité brute d'une salle de théâtre. On peut ainsi regretter que ce drame n'ait jamais été joué à l'Opéra car les décorateurs auraient dû relever un véritable défi que de représenter sur scène le lieu dans lequel ils évoluent.

Lorsque l'acte commence, on s'apprête à lever le rideau du deuxième acte d'un nouveau ballet, *Salomé*, dans lequel Sylvanire opère son grand retour. Nous retrouvons les mêmes habitués qu'au second acte, courtisans aux pieds de la danseuse. C'est l'occasion pour Zola de faire la satire de ce monde où toutes les paroles prononcées sont fausses ou dénuées de sens. Il semble même que ce sont là des attitudes auxquelles Zola a été souvent

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 746.

² *Ibid.*

confronté, lui dont la position de grand maître du roman français suscitait inévitablement les convoitises et les sollicitations. La danseuse, quant à elle, est consciente de l'importance de son rôle tant dramatique que social et elle n'hésite pas à se faire attendre alors que l'avertisseur l'a déjà appelée à plusieurs reprises : « Bon ! Vous ne commencerez pas sans moi¹ ... »

Entrée sur scène, Sylvanire laisse à l'arrière-scène Gilbert et Godefroid. Pendant leur dialogue, des bouffées de musique arrivent. Gilbert est désespéré de ce retour de Sylvanire à son art. Il ne peut accepter de partager la jeune femme avec d'autres, fussent-elles des personnes anonymes noyées dans le public : « Tout ce public qui l'acclame me meurtrit le cœur. Si elle est aux autres, elle n'est plus à moi. » Nous retrouvons toujours ici l'attitude de Georges Hugon qui, dans *Nana*, ne peut concevoir de partager son amour pour la jeune fille avec d'autres personnes. C'est un amour exclusif qui ne sacrifie aucune exception. D'ailleurs, Gilbert en appelle à la symbolique des héroïnes incarnées par Sylvanire. C'est tout d'abord Mélusine, « la femme en qui le serpent renaît, un jour par semaine² », puis maintenant Salomé, « la fille charmeuse et cruelle, qui a du sang à ses pieds d'ivoire³ ... ». Sylvanire est donc la femme cruelle dont l'amour est incertain, trompeur et amène inéluctablement la mort. Godefroid, afin de consoler son jeune ami, en appelle à la force toute puissante de l'art :

Elle n'est pas que l'amour, elle est aussi l'art, l'art immortel. Et, s'il est arrivé, dans son libre caprice, qu'elle ait sacrifié l'art à son amour, il n'était pas dit que l'art ne pouvait renaître, la brûler et la reprendre⁴.

L'état d'artiste n'est donc pas un état passager et l'on ne peut empêcher une danseuse de talent de tout sacrifier pour la beauté de son art. Triste constat d'échec pour Gilbert qui, lui, a sacrifié son art et l'amour de sa mère pour vivre deux mois de passion : « Tout ce que je lui sacrifiais, moi, et mon art aussi, mon rêve de gloire, et ma vie si calme près de ma mère, ma pauvre mère qui a tant pleuré⁵ ... »

Cette douleur se transforme peu à peu, chez le jeune homme, en folie meurtrière. Puisqu'elle ne peut pas être à lui seul, elle ne sera à personne : « La nuit dernière, j'ai failli la tuer. Je la regardais dormir, je me disais qu'elle appartenait au comte, et j'ai voulu lui

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 749.

² *Ibid.*

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 749.

⁴ *Ibid.*, p. 750

⁵ *Ibid.*

planter un couteau dans le cœur, puis me tuer aussi¹. » Gilbert ne sait pas encore exactement contre qui exercer cette pulsion de mort. Tuer Sylvanire ou le comte dont il est affreusement jaloux. Mais il envisage également le suicide lorsque le comte et Victoire approchent. Godefroid et Gilbert s'éloignent tandis que la costumière prévient le comte que sa maîtresse sera seule ce soir. Puis, c'est Sylvanire qui fait son entrée, rayonnante des lumières qu'elle vient de retrouver. Dans ses paroles, c'est toute la passion de Zola pour la danse qui s'exprime une nouvelle fois, la danse qui, plus que la musique, est un langage universel :

Ah ! la mimique, la danse, l'art naturel et instinctif des peuples enfants ! les premiers pas cadencés de l'humanité bégayante ! tout ce que les êtres ont commencé par dire en geste, sous les clairs soleils, dans leur besoin de beauté et d'amour !... Ah ! la danse universelle, les guerriers frappant leurs boucliers de leurs lances ! les prêtresses déroulant leurs rondes autour des autels, les bacchantes clamant la fureur de leur désir, la danse des festins, la danse des noces, la danse des morts, et la danse symbolique des astres exprimant l'harmonie et la splendeur de leur cours éternelle !... Ah ! la danse, la danse que je voudrais danser, tout mon cœur, toute ma passion, toute la vie belle qui peut émaner de moi, de mon corps souple, de mes bras victorieux, de mon visage : tout faire revivre, et tout dire de la douleur et de la joie humaines².

Le comte est subjugué par cette beauté renaissante et cherche le moyen de reconquérir l'amour de la danseuse. C'est Victoire qui lui en donne l'occasion, jouant les entremetteuses à l'image de Zoé, dans *Nana*, uniquement pour l'intérêt pécuniaire qu'il y a à se faire entretenir par un homme riche. Sylvanire accepte de voir le comte le soir même sous le regard de Gilbert qui venait de s'approcher. Ivre de colère, le jeune artiste provoque le comte et souhaite un duel. Le comte refuse car la mort de Gilbert ruinerait toutes ses espérances auprès de Sylvanire. Le jeune homme, dans cette folie amoureuse, garde un peu de lucidité. Il comprend que le sang éloignerait à jamais Sylvanire du comte et il décide donc de se sacrifier lui-même. Il tire un poignard de son gilet et s'en frappe la poitrine avant de tomber dans les bras de Godefroid qui n'a pu intervenir.

Alors que l'on s'affaire autour de Gilbert, on rappelle les danseuses en scène afin de cacher à Sylvanire l'horreur du drame. Elle, insouciance, toute à son art, s'empresse d'aller jouer son rôle, symbole du drame qui vient de se dérouler : « Maintenant, Salomé va danser devant Hérode, et la tête de Jean saigne sur un plat d'or³ ... » Elle est Salomé et Gilbert est Jean-Baptiste qu'elle vient, sans le savoir, de sacrifier. Le jeune homme a, quant à lui, la dernière force de demander à ce qu'on le transporte chez sa mère.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 750.

² *Ibid.*, p. 752.

³ *Ibid.*, p. 755.

Evidemment, Gilbert a la même réaction que Georges qui, dans *Nana*, découvre que son propre frère couche avec celle qu'il veut pour lui seul. Le jeune garçon cherche des ciseaux et sur le refus de Nana de l'épouser commet le geste irréparable : « Elle lança la porte. D'une main, il la rouvrit, tandis qu'il sortait l'autre main de la poche, avec les ciseaux. Et, simplement, d'un grand coup, il se les enfonça dans la poitrine¹. »

Le quatrième acte s'achève sur cette scène horrible avec ces derniers mots de Godefroid : « Ah ! quel retour ! la pauvre mère² ! » La mère est le symbole de l'amour filial que rien ne peut venir menacer car toujours sincère et pas soumis aux fluctuations de la passion amoureuse. La confrontation entre l'amoureuse et la mère constituera ainsi le moment le plus dramatique du livret que Zola développera dans le dernier acte, suivant ainsi la structure narrative de *Nana*.

Le dernier acte du drame se déroule dans le même décor que le premier acte, l'atelier de sculpteur de Gilbert. Le jeune homme a été ramené dans son atelier sur sa demande. C'est là qu'il a vécu ses plus belles émotions et c'est là qu'il souhaite mourir. La statuette de Mélusine trône symboliquement au milieu de la pièce tandis que le médecin s'affaire autour du blessé. Mme Morin pleure son fils qu'elle sait condamné et crie sa haine de la femme qui l'a tué. La douleur de la mère peut largement s'exprimer dans cette scène poignante :

Je le savais bien qu'elle te tuerait. Je te le disais, j'étais jalouse. Tu étais trop beau, tu avais trop de génie, tu frémissais au moindre souffle venu de Paris, comme un cœur trop vibrant que la passion doit briser ... Et je tremblais, car ce couteau dont tu t'es frappé, je le sentais déjà dans ta main³.

Mme Morin exprime avec profusion tout ce que Mme Hugon garde pour elle dans *Nana*, jetant simplement ces quelques mots devant son fils mourant : « Ah ! vous nous avez fait bien du mal !... Vous nous avez fait bien du mal⁴ ! » Quant à Gilbert, il ne garde plus que le souvenir du rêve qu'il a vécu, un souvenir bien amer, déjà disparu et dont le seul témoignage reste la statuette d'ivoire : « C'est tout ce qui me reste de mon rêve, c'est tout ce que j'ai pu sauver du désastre, l'image au vêtement d'argent et d'or, à la chair de dur et froid ivoire⁵. » Gilbert constate que le seul amour possible était celui de sa mère qui

¹ Emile Zola, *Nana*, R.M. II, p. 1444.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 756.

³ *Ibid.*, p. 758.

⁴ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1446.

⁵ Emile Zola, *op. cit.*, p. 758.

respectait sa paix et son talent d'artiste, gardant beaucoup de rancunes aux femmes : « Beaucoup désorganisent, une suffit pour tuer¹ ... »

La dernière scène voit la confrontation de Sylvanire avec Gilbert, mourant à ses pieds. Elle n'a de cesse de lui crier son amour, elle avoue bien que son art est supérieur à tout et qu'il n'y a que la danse qui peut la mener dans la vie : « Est-ce que je sais où ma danse m'emmène ? C'est le soleil qui luit, c'est le vent qui passe. Je vais où l'amour et la beauté me veulent². » Sylvanire se place définitivement sur le plan de l'Idéal et ne comprend pas les conséquences que cela peut avoir dans la vie réelle. Elle est à jamais enfermée dans une âme d'artiste que rien ne peut venir perturber. Gilbert l'accuse de ne plus l'aimer et d'être directement responsable de sa mort, en désignant la statuette d'ivoire : « Oui, le serpent chez Mélusine ... Tiens ! regarde-toi, tes pieds d'ivoire ont du sang ... Et te voilà Salomé, avec ta danse tout éclaboussée du sang d'un juste³. »

Le jeune homme finit pourtant par se résigner à ce destin. Il ne voulait que la réalisation de son rêve avant de pouvoir mourir : « Je n'ai vécu que par elle. Ma chimère tant poursuivie, ne l'a-t-elle pas réalisée ? Et l'on en meurt ... Pourquoi vivrais-je maintenant ? Après l'avoir goûtée, je n'ai plus de bonheur à connaître⁴. » A la différence d'Angélique et Léandre qui ont eu le bonheur de mourir juste après la réalisation de leur rêve, Gilbert a eu le malheur de lui survivre quelque temps et de pouvoir en mesurer toute sa fragilité. Il renvoie Sylvanire à sa danse, espérant que le sang qu'elle a versé lui permettra d'avoir encore plus de génie puis il meurt en regardant une dernière fois Paris : « Paris, Paris étincelant ... Il m'avait donné mon amour, il est là qui en reçoit le dernier souffle⁵ ... » Ses dernières paroles sont pour sa mère et il s'éteint sur cette dernière vision tandis que le rideau tombe sur une dernière réplique de Godefroid, constatant tout ce que Paris peut avoir de beau et de terrible : « Ah ! Paris qui mange les cerveaux et les cœurs, Paris qui tue et qui enfante⁶. »

On comprend ainsi pourquoi Zola hésitait sur le titre à donner à son ultime livret. *Sylvanire* car c'est l'histoire fabuleuse d'une danseuse de génie qui ne peut vivre que par son art, occasion pour l'écrivain d'exprimer son admiration pour cet art et de proposer au spectateur une mise en abîme de l'opéra qui aurait été un argument dramatique original.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 759.

² *Ibid.*, p. 760.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 761.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Paris en amour lui convenait davantage car cela exprimait tout ce que la ville pouvait avoir de terrible pour les artistes et pour les amoureux. Paris peut réussir aux ambitieux mais peut aussi les faire mourir et c'est bien Paris, avec les fastes de l'Opéra, qui auront eu raison de Gilbert.

Enfin, sur le plan de l'intertextualité, ce livret est très émouvant car il est, pour une dernière fois, à la confluence des *Rougon-Macquart* et des *Quatre Evangiles*. Ces lignes sont les dernières écrites par Emile Zola avant sa mort le 29 septembre 1902 et elles viennent en quelque sorte résumer toute une œuvre pleine de contrastes mais terriblement cohérente. Cohérence qui se lit également dans ces drames lyriques devenus indissociables de l'œuvre romanesque d'Emile Zola.

Troisième partie

Alfred Bruneau librettiste (1902-1916)

Les diverses études consacrées à Alfred Bruneau se bornent presque toujours à étudier ses opéras écrits du vivant d'Emile Zola et en relation étroite avec celui-ci. Il est vrai que c'est la période la plus foisonnante et la plus riche en innovations et en audace. Le naturalisme lyrique, s'il trouve sa naissance dans cette période, ne s'achève pas en 1902 avec la mort de l'écrivain. Nous avons vu, avec *Lazare*, toute la douleur du compositeur à la perte de son ami et sa décision de mettre un terme à sa carrière. Ayant dépassé cette difficile période et après avoir composé la musique de *Lazare*, Alfred Bruneau adopte une position tout à fait originale. Il décide de continuer à chercher son inspiration musicale dans l'œuvre d'Emile Zola et ce sont trois drames lyriques qui naîtront à Monte-Carlo, à l'Odéon et à l'Opéra-Comique entre 1907 et 1916. A *Naïs Micoulin*, *La Faute de l'abbé Mouret* et *Les Quatre Journées* viennent s'ajouter d'autres sujets qui ne dépasseront pratiquement pas le stade de la mise en livret : *Miette et Silvère* et *La Fête à Coqueville*.

Avec ces nouveaux drames lyriques, Alfred Bruneau devient son propre librettiste et réalise ainsi le vœu exprimé par Zola quelques années plus tôt de voir le musicien et le librettiste ne faire qu'un. Le naturalisme lyrique va donc se perpétuer après la mort de l'un de ses créateurs et même atteindre une certaine apothéose avec la mise en scène de *La Faute de l'abbé Mouret* par André Antoine qui, avec son Théâtre-Libre, avait donné ses lettres de noblesse au naturalisme dramatique.

C'est donc une nouvelle période qui s'ouvre pour Alfred Bruneau et qu'il est nécessaire d'étudier en détail afin de voir comment le naturalisme lyrique a pu subsister et évoluer au début du XX^e siècle. Cette étude aura également le mérite de remettre au premier plan des textes et des partitions méconnues, afin de faire revivre une pratique musicale disparue dans les ruines de la Première Guerre Mondiale.

A] La fidélité à l'œuvre d'Emile Zola

Avant d'étudier en détail la conception et la création des drames lyriques écrits par Alfred Bruneau d'après l'œuvre de Zola, il convient de revenir sur les relations que le musicien a entretenues avec la veuve de l'écrivain. En effet, Alfred Bruneau est toujours demeuré aux côtés d'Alexandrine jusqu'à la disparition de celle-ci et l'a accompagnée dans

tous les hommages qui ont été rendus à Zola pendant cette période. Du premier pèlerinage de Médan à la translation des cendres de Zola au Panthéon jusqu'à l'édification d'une statue à sa gloire, Alfred Bruneau est constamment présent et ce sont dans ces actes qu'il faut, tout d'abord, lire la fidélité du musicien à l'égard de son ami.

I] Les relations de Bruneau avec Madame Zola

1) La proximité intime des deux familles : hommage au cher disparu

La mort d'Emile Zola

C'est à Sainte-Marguerite, dans la Loire-Inférieure, qu'Alfred Bruneau apprend la terrible nouvelle de la mort d'Emile Zola. C'est tout d'abord un télégramme d'Etienne Destranges qui l'informe que Zola est « très mal, asphyxie calorifique¹. » Aussitôt, la famille Bruneau prépare son retour à Paris avant qu'une autre dépêche, de Fernand Desmoulin celle-là, vienne leur donner le coup de grâce : « Affreux malheur. Emile Mort, Alexandrine sauvée². » Après s'être juré de ne jamais revenir dans ce lieu où leur vie avait été bouleversée, les Bruneau arrivent à Paris et se rendent immédiatement rue de Bruxelles :

Dans son cabinet de travail, sur le divan où nous l'avions vu, débordant de vie, former de si beaux et si héroïques projets, Zola était étendu, les yeux clos. La mort n'avait nullement altéré ses traits. Sa personne semblait partager avec son œuvre le privilège de l'éternité. J'en goûtai une minute la trop brève illusion³.

Une fois la nouvelle du drame répandue dans Paris, les messages de condoléances arrivent nombreux chez les Bruneau. Tous les amis, s'ils pensent d'abord à la douleur d'Alexandrine Zola, s'associent également à celle de Bruneau. Tous savaient la proximité qui unissait les deux hommes et c'est à Bruneau que s'adressent les soutiens les plus divers. Par la suite, sachant que les Bruneau seraient aux côtés d'Alexandrine afin de la soutenir dans cette épreuve, on les charge de lui transmettre nombre de messages de sympathie, tel celui envoyé par Alfred Dreyfus, le 30 septembre 1902 :

Lundi 7 heures soir

Mon cher Monsieur Bruneau,

Ce soir, à 5h1/2 seulement, j'apprenais la tragique nouvelle. Je courus aussitôt Rue de Bruxelles ; je n'ai pu, malgré mes efforts, pénétrer jusqu'à dans cette maison où a vécu notre grand et noble ami. Je suis encore tout bouleversé par cette affreuse mort, lui que j'avais quitté, la veille de son départ pour la campagne,

¹ Etienne Destranges à Alfred Bruneau, télégramme du 29 septembre 1902, coll. Puaux-Bruneau.

² Fernand Desmoulin à Alfred Bruneau, télégramme du 29 septembre 1902, coll. Puaux-Bruneau.

³ Bruneau, 1931, p. 187.

toujours si enthousiaste, si généreux d'âme, si grand de caractère ! Ma douleur est extrême et je prie Madame Bruneau, dès que Madame Zola sera en état de l'entendre, d'être mon interprète auprès d'elle pour lui dire combien ma femme et moi souffrons avec elle.
Tout à vous, A. Dreyfus¹

Peu à peu, les amis s'organisent autour de la dépouille d'Emile Zola et les veillées sont assurées par tous les proches : Georges Charpentier, Eugène Fasquelle, Frantz Jourdain, le docteur Larat, Théodore Duret, Octave Mirbeau, Alfred Dreyfus, Picquart, Maurice Le Blond, Saint-Georges de Bouhéliér. Ces moments sont tantôt bouleversants, tantôt surréalistes. Bruneau s'émeut de voir les deux chiens Pimpin et Fanfan couchés auprès de leur maître ou le chat assis sur la poitrine du défunt, « méditatif et sacerdotal, sans un mouvement, retenant son souffle, le regardant de ses yeux verts et phosphorescents². » Les moments surréalistes sont offerts par Mirbeau qui, tout à son devoir de veiller le défunt, commence à parler à voix basse de littérature. Puis, sa voix se fait plus forte lorsqu'il évoque sa nouvelle pièce, associant les gestes à la parole, oubliant pour un temps le deuil qui les touchait tous ...

Un moment pénible est celui de l'autopsie du corps, effectuée le 30 septembre. Bruneau se lamente à constater que son ami était encore d'une santé robuste et que rien hormis un accident, n'aurait pu le terrasser :

L'autopsie a été faite. Le pauvre Zola n'avait aucune maladie de quelque nature que ce fut. Rien au cœur, rien aux poumons, rien ailleurs. Il était constitué pour vivre cent ans ! On commence l'embaumement qui durera au moins quatre heures. Après quoi on le mettra dans une bière et on le remontera là où il était ce matin. Peut-être passerai-je la nuit à le veiller³.

Enfin, c'est le convoi funèbre qui s'organise avec tous les problèmes qu'un tel événement comporte. Dreyfus doit-il être présent au risque de créer des incidents ? Faut-il rendre les honneurs militaires. Dreyfus fut effectivement présent afin d'accompagner celui qui l'avait si courageusement défendu et un détachement de service rendit les honneurs militaires. Le capitaine Ollivier, qui menait ce détachement, fut souffleté par l'un de ses camarades lorsqu'il revint à la caserne. S'ensuivit un duel dans lequel le capitaine fut blessé. Desmoulin et Bruneau ne manquèrent pas d'aller le féliciter pour son courage. L'affaire Dreyfus était encore dans tous les esprits ...

¹ Alfred Dreyfus à Alfred Bruneau, lettre du 30 septembre 1902, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau, 1931, p. 190.

³ *Ph.*, lettre du 30 septembre 1902.

Les cordons du poêle sont tenus par les proches amis et l'on peut ainsi voir Bruneau, aux côtés du catafalque, penché en avant comme si la douleur était trop intense, seulement soutenu par sa canne.

Les semaines suivant la cérémonie, les Bruneau sont constamment aux côtés d'Alexandrine afin de la soutenir moralement et de l'aider dans toutes les démarches administratives auxquelles elle doit se plier. Puis, Bruneau reprend le chemin des théâtres français et, devant les déconvenues qui l'attendent, il demande expressément à son épouse de ne jamais en souffler mot à Alexandrine afin de ne pas l'accabler et de lui faire ressentir avec encore plus de force l'absence de Zola.

Nous avons vu, avec la partition de *Lazare*, toute la douleur et le désespoir qui étreignit Bruneau après le drame et qui le poursuivra jusqu'au mois de mars 1903. Après cette période difficile, le compositeur semble retrouver une certaine foi dans son avenir de musicien et se mobilise afin de trouver d'autres sujets d'opéras, se souvenant de ce que l'écrivain lui répétait si souvent : « Il est criminel de ne pas travailler : le travail console des pires souffrances morales¹. ». Certes, il aurait pu reprendre les deux livrets déjà écrits par Zola et restés sans musique, mais il refuse de reprendre le livret de *Violaine la Chevelue* car il avait été décidé de ne pas le mettre en musique sans que Zola l'ait « revu et métamorphosé² ». Quant à *Sylvanire*, ce n'est pas sans émotion que Bruneau découvre le manuscrit après la mort de Zola mais il voit tout de suite les difficultés qu'il aurait à monter un tel drame :

[*Sylvanire*] exigeait impérieusement le théâtre de l'Opéra – seule chose que Zola m'eût révélée, en m'entretenant précédemment des divers sujets qui provoquaient son incertitude – trois de ses actes se passant à l'Opéra même. [...] Et elle glorifiait, au cours d'un drame poignant, la rénovation de la danse de l'Opéra. Je me rappelai la phrase de Zola : « J'ai la terreur de Gailhard. » et, exempté, je l'avoue, de la moindre hésitation, je résolus de ne point souffler mot à celui-ci de ce poème qui m'était sacré, qui offensait sa pusillanimité, trop connue de nous, hélas ! qui devait occasionner infailliblement de sa part des discussions ardentes et un refus catégorique. J'éprouvai là une des plus profondes amertumes de mon existence³.

Ayant donc abandonné ces deux idées sans plus jamais y revenir, Bruneau se tourne vers d'autres inspirations et se décide à réaliser lui-même ses livrets mais d'après les romans de Zola, gardant ainsi le même inspirateur. C'est donc vers Alexandrine Zola qu'il se tourne, en avril 1903, afin de demander les droits d'adaptation de *La Fortune des*

¹ Alfred Bruneau, 1931, p 201.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Rougon ainsi que ceux de *La Faute de l'abbé Mouret*. Alexandrine est ainsi heureuse de pouvoir satisfaire l'ami fidèle que la mort de Zola n'a pas éloigné :

Mon bien cher ami,

Je veux vous confirmer par cette lettre l'autorisation que je vous ai donnée de vive voix, de faire avec « *La Fortune des Rougon* » telle œuvre qu'il vous plaira.

En outre, je suis bien heureuse d'avoir pu par l'intermédiaire de M. Pellerin, l'agent dramatique de mon cher mari, obtenir que M. Massenet me rende « *La Faute de l'abbé Mouret* » car c'est par cette œuvre que vous désiriez avoir que nous avons fait votre connaissance. Les destinées vous l'avaient réservé. Ainsi que mon cher mari ne devait plus être que votre unique librettiste, seul vous deviez être son musicien. Je vous donne donc aussi pour ce livre le droit de composer une autre œuvre musicale. Je vous l'offre, non pour vous donner l'obligation d'en tirer quelque chose, si votre idée n'était pas la même pour cette œuvre, mais parce que je sais que vous avez toujours gardé le secret de ne pas être à même de vous en servir. Cette œuvre a été bien souvent demandé [sic] par des musiciens, mais notre pauvre et bon ami qui avait donné sa parole à M. Massenet ne voulait pas le désobliger en insistant trop pour la ravoir, quoiqu'à plusieurs reprises il lui avait fait redemander sans que M. Massenet ait consenti à la rendre¹.

Avec cette lettre, Alexandrine Zola renouvelle toute sa confiance à Alfred Bruneau et l'investit de ce titre de musicien attitré d'Emile Zola sans pour autant avoir une quelconque envie de superviser le travail de Bruneau et de s'immiscer dans sa vie. C'est donc une nouvelle période qui s'ouvre pour le compositeur avec la bénédiction de Madame Zola :

Aujourd'hui, mon bon ami, c'est moi qui ai cette tristesse de vous mettre entre les mains « *La Faute de l'abbé Mouret* », croyez que c'est mon cher mari qui vous la donne, que je ne suis ici que son humble intermédiaire, mais autant que lui, je pense que vous êtes le seul, par votre adoration sans bornes, par l'étroite union de vos âmes en art, qui puissiez, ainsi que pour les œuvres précédentes associer votre art musical à la littérature de mon cher mari, si bien que l'on pourrait croire qu'il n'y a qu'un seul auteur tant vos pensées et vos natures vibraient de même².

Alexandrine Zola offre donc à Bruneau l'entière liberté de travailler, posant simplement une condition, ou plutôt une recommandation : « c'est que si je ne devais plus être de ce monde lorsque vous ferez vos traités, ce sera de penser aux deux chers enfants qui, eux seuls³, ont droit d'après mon testament à la production littéraire de leur cher papa⁴. » Jusqu'à la fin de sa vie, Bruneau respectera ce conseil et, avec Eugène Fasquelle et Maurice Le Blond, veillera toujours à ce que les droits de Denise et Jacques soient respectés, notamment lorsque le cinéma s'emparera des romans de Zola.

¹ Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre du 27 avril 1903, coll. Puaux-Bruneau.

² *Ibid.*

³ C'est Alexandrine qui souligne.

⁴ *Ibid.*

Une page d'amour : nouveau projet d'opéra

Alors même que Bruneau avait écrit *La Faute de l'abbé Mouret*, une nouvelle idée d'opéra lui vient. Il souhaite mettre en musique *Une page d'amour*, huitième volume des *Rougon-Macquart*. Il avait déjà été fait une adaptation scénique de ce roman et il faut donc prendre des précautions quant aux droits afférents à ce sujet. Ce projet est relancé par une actrice américaine, Miss Nethersole :

[Miss Nethersole] est toute prête à se décider pour *Une page d'amour*. Il y a déjà, tu le sais, une adaptation française de cette œuvre, mais elle la trouve mauvaise et ne veut s'en servir à aucun prix. Elle désirerait que je lui en fisse une pour l'Amérique, ce qui est le droit de n'importe qui, en dépit de la pièce précédente, puisque le roman n'est pas copyrighté. Il s'agit de faire comprendre cela à Madame Zola avec qui j'ai dîné hier soir chez Desmoulin, à qui j'en ai dit un mot et qui m'a paru ne pas saisir très bien le mécanisme de la combinaison. Je la reverrai tantôt et je tâcherai de l'amener à accepter. Miss Nethersole nous donnerait une première somme maintenant, une seconde à la livraison du manuscrit et nous paierait les droits d'auteur pour la tournée de la pièce en Amérique l'hiver prochain¹.

Voilà des perspectives nouvelles ouvertes à Bruneau : conquérir l'Amérique après avoir parcouru l'Europe jusqu'en Russie. Madame Zola accepte cette combinaison puisque le roman est libre de droit pour des adaptations étrangères. Et Bruneau, enthousiaste, relit le livre de Zola : « J'ai passé mon dimanche à lire le livre et je suis encore sous le coup de l'émotion que j'ai éprouvée. C'est d'une splendeur prodigieuse et c'est d'une tristesse lancinante et hallucinante. Comment diable une actrice américaine a-t-elle pu s'éprendre d'un tel sujet² ? »

Mais le compositeur entrevoit immédiatement les difficultés de mettre au théâtre ce personnage d'enfant qui est primordial ainsi que ces tableaux de Paris qui parsèment l'œuvre : « Et que c'est difficile à mettre au théâtre ! Il y a là un rôle d'enfant formidable. Où en trouvera-t-on l'interprète ? Enfin, il faut y réfléchir et savoir aussi les conditions d'argent. Tout cela me préoccupe³. » Finalement, le projet ne verra pas le jour mais il est révélateur d'un Bruneau toujours aussi enthousiaste et ouvert à toutes les propositions afin de poursuivre son œuvre en hommage à Emile Zola.

La vente Zola

L'année 1903 est la plus éprouvante pour Alfred Bruneau et son chemin de douleur, commencé le 29 septembre 1902, est loin de s'achever. S'il a réussi à retrouver le goût

¹ Ph, lettre sans date.

² Ph., seconde lettre sans date.

³ Ibid.

pour la musique, tout lui rappelle l'absence d'Emile Zola et c'est aux côtés d'Alexandrine qu'il vivra ces moments d'émotion. Le tout premier événement concerne la vente des biens d'Emile Zola qui se déroule en mars 1903. Bruneau ne peut y assister, retenu à Nantes par les représentations de *l'Ouragan* et de *L'Attaque du moulin*. C'est donc Philippine Bruneau qui a la lourde charge d'investir dans cette vente qui est vécue comme une seconde mort de l'écrivain pour ses proches amis. Ses conseils à son épouse sont clairs : « Si tu achètes quelque chose à la vente Zola, il faut que ce soit pour nous, que ce soit un souvenir dont nous ne nous séparerons jamais. Cela, j'y tiens absolument¹. » Regrettant de ne pouvoir être à Paris pour cette vente, ses pensées vont à Alexandrine et c'est à Philippine qu'il demande d'être le plus possible aux côtés de la veuve : « Je viens d'écrire à Madame Zola pour lui dire combien je pense à elle. Tu as très bien fait d'aller la voir. Tâche d'y retourner les soirs de vente, de l'entourer le plus possible durant ces affreux moments sans faire attention à ses mauvaises humeurs, si elle en a. La pauvre femme ! C'est tellement terrible pour elle². » Et, c'est à l'issue de cette vente que le désespoir de Bruneau trouve son apogée, déçu par les mauvaises représentations de Nantes, par les achats que Philippine a réalisés à la vente. Entre les deux époux, c'est la seule brouille passagère que l'on peut lire dans toute la correspondance qu'ils ont entretenue :

Pourquoi suis-je venu ici ? Si j'avais été à Paris, j'aurais acheté beaucoup de choses à la vente Zola. Tu as été trop discrète pour l'argent. Je t'avais donné un crédit de cent francs et tu n'a dépensé que cinquante francs. Jamais je ne me consolerais d'avoir laissé partir tant de choses que j'aurais pu avoir pour des sommes relativement faibles et je n'aurais pas hésité à l'achat de tels souvenirs. J'en pleure de regret. Je croyais que cela se vendrait les yeux de la tête. Je suis désolé. Il était dit que ce voyage me porterait malheur de toutes façons. Pourquoi suis-je venu ici ? J'aurais dû refuser, être à la vente de mon pauvre ami. Je ne sais plus me conduire dans la vie. Je suis un être fini, démoli, définitivement à terre.

[...] Quelle drôle d'idée d'avoir acheté une lampe dont nous ne pourrions jamais nous servir nulle part, puisqu'elle est à gaz, de préférence à toutes les choses dont tu me parles et qui n'auraient pas coûté plus cher !... J'en reste stupide³.

Les mois suivants, Bruneau se rend régulièrement chez Madame Zola qui a emménagé rue de Rome : « Ella a reconstitué à la fois Médan et Paris et je n'ai pas besoin de te dire avec quelle émotion j'y suis entré⁴. » Il lui rend compte de l'avancée du livret de *La Faute de l'abbé Mouret*, lit les passages déjà écrits. Il devient alors un confident attentif aux préoccupations d'Alexandrine Zola, toujours soucieux de la satisfaire et de ne créer aucune complication. Ainsi, Bruneau projette déjà, cet été-là, d'écrire un livre de souvenirs sur sa collaboration avec Zola. Seulement, cette idée était déjà venue à l'esprit d'Albert

¹ Ph , lettre du 8 mars 1903.

² Ph , lettre du 9 mars 1903.

³ Ph , lettre du 13 mars 1903.

⁴ Ph., lettre du 17 juillet 1903.

Laborde. Il y avait donc conflit d'intérêt, ce qui rendit Alexandrine Zola folle de rage, voulant à tout prix que Bruneau fit ce livre :

Madame Zola a été bien bonne et bien tendre, comme toujours. Je redîne avec elle ce soir. Nous avons beaucoup parlé d'Albert [Laborde]. Sa lettre l'a indignée. Elle voulait lui écrire de ne plus jamais remettre les pieds chez elle. Je l'ai supplié de n'en rien faire en lui expliquant que les choses s'adouciront peut-être quand les Loiseau et Cie verront que je ne fais pas le livre. Elle a commencé par bondir, disant qu'il fallait que je le fisse, qu'elle me donnerait les documents, puis elle a paru se rendre à cette évidence que le seul moyen de leur montrer qu'ils ont tort est de ne pas faire le livre. Plus tard, j'écirai des souvenirs de ma vie et je raconterai tout ce que Zola a fait pour moi¹.

Renonçant à écrire cet ouvrage, Bruneau parvient à ramener à la sérénité les relations entre les divers proches de Zola. Cette abnégation est remarquable puisqu'il se sacrifie lui-même au profit de l'intérêt commun. C'est pourtant dans cet épisode qu'*A l'ombre d'un grand cœur* prend sa source. Ce livre de souvenirs ne sera écrit que près de trente années plus tard et publié en 1931 chez Fasquelle.

Le premier pèlerinage de Médan

En cet été 1903, un projet vient réunir tous les amis, celui d'organiser une cérémonie à Médan afin de commémorer le premier anniversaire de la disparition d'Emile Zola. C'est Maurice Le Blond qui a cette idée d'un pèlerinage, approuvé en cela par Madame Zola. Le jeune écrivain souhaite en discuter avec Bruneau au début du mois de septembre afin d'en concevoir les modalités. Le compositeur est enthousiaste, voulant également que l'on fasse « quelque chose de grandiose au Cimetière² ». C'est Jules Claretie qui est pressenti pour faire le discours, ce 29 septembre 1903, mais l'écrivain n'est pas disponible. Donc, le 16 septembre, Maurice Le Blond propose, en accord avec Madame Zola, que ce soit Alfred Bruneau qui fasse le discours, au nom de tous les amis de Zola. Toujours soucieux de ne froisser personne et ne voulant pas se mettre en avant, le compositeur éprouve de la réticence à cette idée :

J'ai été chez Mme Zola à 5 heures, comme j'en avais du reste l'intention, et j'ai causé de cela longuement avec elle, la mettant en garde contre la jalousie des autres amis, essayant de lui démontrer que je ne suis pas qualifié pour prononcer un tel discours. Elle m'a répondu qu'elle avait hésité à m'en parler, dès le premier jour, bien que ce fût son idée, prévoyant mes objections, mais que, ayant réfléchi et étant absolument d'accord avec les trois jeunes gens, organisateurs du pèlerinage, elle me suppliait de ne pas lui refuser, ajoutant que mon cœur suffirait à me dicter les mots émus qu'elle désirait, me priant de t'en parler, de te demander si elle n'avait pas raison. Que faire ? J'ai résisté, je l'ai conjuré de réfléchir encore jusqu'à ce soir,

¹ Ph , lettre du 26 juillet 1903.

² Ph , lettre du 31 août 1903.

afin que nous puissions en causer avec les amis qui seront là, mais je prévois que je serai obligé d'accepter. C'est bien lourd pour moi et je ne sais comment je m'en tirerai. Naturellement, je lirai ce que je dirai, mais je suis bien terrifié à la pensée d'écrire un discours de cette importance. Enfin, je ferai de mon mieux, comme toujours¹.

Effectivement, Alfred Bruneau finit par accepter de prononcer un discours, reconnaissant l'honneur qui lui était fait de rendre hommage à son ami. Il a pourtant longtemps résisté aux demandes répétées des organisateurs du pèlerinage et c'est pour Alexandrine Zola qu'il a fini par accepter, voulant déjà prolonger ce pèlerinage par un hommage beaucoup plus appuyé à Zola, en permettant d'acheter la maison de Médan et de préserver le souvenir de l'écrivain :

Tu me demandes où l'on se réunira le 29. Dans le jardin de Zola, naturellement. Nous verrons où nous irons l'année prochaine et je suis d'avis, comme toi, que la belle idée de ce pèlerinage oblige les amis à trouver une combinaison soit pour acheter la maison de Médan, soit pour élever une statue, un buste. Quant à faire parler Duret, Charpentier et moi, rien de plus impossible ni de plus grotesque. Nous dirions chacun la même chose et nous blesserions Desmoulin et tous les autres familiers de notre pauvre disparu. Non, il ne fallait bien qu'un seul discours – j'entends un seul discours prononcé au nom des organisateurs de la manifestation, car il leur sera difficile d'empêcher tel ou tel assistant de prendre la parole – mais je ne crois pas être qualifié pour le faire. J'ai résisté jusqu'au moment où j'ai cru m'apercevoir (peut-être me suis-je trompé) que mes hésitations chagrinaient Mme Zola. Elle m'a dit d'une voix si profondément altérée : « Alors, vous me refusez ! », que je me suis jeté dans ses bras en acceptant. Je ne pouvais agir différemment, sous peine de passer pour un ingrat ou un peureux².

C'est donc avec une émotion légitime qu'Alfred Bruneau prononce son discours au premier pèlerinage de Médan du 29 septembre 1903, devant les nombreux amis et la famille de l'écrivain disparu, tous soudés autour d'Alexandrine Zola. Dans son discours, Bruneau rappelle tout d'abord les circonstances tragiques de la mort de Zola, cette dernière journée passée à Médan avant le pénible retour à Paris. Il se rappelle d'un Zola en pleine santé, ayant achevé *Vérité* et préparant son nouveau roman, après avoir achevé le livret de *Sylvanire*. Ce roman, *Justice*, il ne put l'écrire : « Ce fut la première fois de sa vie qu'il n'exécuta pas une décision de son esprit. Ce lendemain-là, dans une stupeur mêlée d'épouvante atroce et de furieuse colère, on apprit que, pendant la nuit, un peu de fumée devenue, par le cruel caprice du destin, la seule force mauvaise qu'il ne put combattre ni vaincre, avait suffi pour arrêter le cours magnifique de sa prodigieuse existence. Alors, d'un bout à l'autre du monde, tous ceux qui ont un cœur capable de souffrir, d'aimer ou de comprendre éprouvèrent une horrible angoisse, se sentirent abandonnés et pleurèrent³. »

¹ *Ph*, lettre du 17 septembre 1903.

² *Ph*, lettre du 19 septembre 1903.

³ Alfred Bruneau, Discours de Médan pour le premier anniversaire de la mort d'Emile Zola, 29 septembre 1903, texte inédit, coll. Puaux-Bruneau.

Puis, il remercie les jeunes organisateurs de la cérémonie, Saint-Georges de Bouhélier, Paul Brulat et Maurice Le Blond. Il voit là un hommage rendu par la jeune génération à celui qui fut leur maître, espérant que cette tradition du pèlerinage serait perpétuée par les générations futures¹. Son discours se poursuit par une rapide description de cette maison dans laquelle les amis aimaient à se réunir autour du maître des lieux, cette maison qu'il avait bâtie à la seule force de sa plume :

Ici, il n'est pas une pierre, pas un arbre, pas un brin d'herbe qui ne soient associés à cette œuvre. *L'Assommoir*, ayant chassé de chez lui la misère contre laquelle il lutta si héroïquement, Zola, séduit par la solitude, alors complète, de ce joli pays, acheta d'abord l'étroite habitation du milieu, qui est restée exactement ce qu'elle fut, et le jardinet y attenant qui a gardé aussi, en dépit des embellissements d'alentour, son aspect d'autrefois. Et, tout de suite, le petit domaine grandit avec l'œuvre. Zola ne veut pas d'architecte. Il tient à imaginer lui-même ses constructions de briques et de ciment – remarquez-en la solidité rude et inébranlable – comme il imagine ses constructions littéraires. L'aile de gauche s'élève, les prairies voisines se changent en un parc boisé et vallonné. Au fur et à mesure que les romans s'accumulent, que les gains grossissent, les travaux de maçonnerie et d'horticulture se multiplient. L'île, métamorphosée, avec son chalet, ses buissons, ses gazons, date de *Nana*. Les serres aux fleurs rares, les écuries, les poulaillers où pullule un peuple de bêtes, c'est *Pot-Bouille* qui les a payés. L'aile droite avec son salon immense, où nous avons passé tant d'après-midi, de soirées inoubliables, représente *La Joie de vivre*²...

C'est toute une époque révolue qui revit dans les mots tendres que prononce Alfred Bruneau. Emile Zola apparaît en architecte robuste et décidé qui bâtit sa maison comme il construit son œuvre. Cette œuvre romanesque, le musicien l'évoque en lecteur accompli et assidu, qui a véritablement compris les intentions de l'écrivain : « La passion de la vie, il ne l'a donc pas dépensée seulement dans ses quarante-cinq volumes où il a mis la vie universelle, la vie des êtres frémissants et des choses inanimées, la vie de la terre, de la mine, des foules en révolte, des armées en tuerie, des villes en amour, la vie de la nature entière ; livres immortels qui forment le plus splendide monument que la littérature française ait jamais érigé, érigera jamais à l'humanité. Il s'y est livré avec sa fougue généreuse, sa bonté sublime. Oui, sublime. On s'en est bien aperçu quand il a bravé les pires outrages pour sauver un homme et pour sauver son pays³. » L'affaire Dreyfus y est ainsi évoquée, à demi mots, mais associée à l'œuvre littéraire de Zola. Enfin, Alfred Bruneau achève son discours sur la tristesse de ce lieu, où la voix du maître résonne toujours. La maison n'est pas vide car elle est pleine des pensées de celui qui est devenu un guide pour tous. Le musicien invite l'assemblée à respecter, dans chaque acte de la vie quotidienne, ces mots de Zola : « Il n'est de justice que dans la vérité, il n'est de bonheur

¹ Aujourd'hui encore, le pèlerinage de Médan se déroule chaque premier dimanche d'octobre.

² Alfred Bruneau, *op. cit.*

³ *Ibid.*

que dans la justice. » Zola n'est donc pas mort dans les cœurs et c'est en respectant ses propres idéaux que l'on arrivera à garder vivant son souvenir :

Il n'a voulu que la vérité en tout, que la justice en tout, que la bonté, j'y reviens, en croyant, moi aussi, qu'il va rentrer ... Je le vois me tendre les bras, me questionner avec une hâte fébrile, car cet incommensurable esprit, après avoir, dans un coup d'audace, donné la liberté à la peinture, désirait pénétrer le troublant mystère de la musique, à l'évolution de laquelle son nom restera indissolublement attaché ; je le vois m'encourager avec cette sagesse, cette gaieté, cette insouciance des injures qu'il se plut à nous enseigner, me faire constamment des surprises nouvelles en me lisant des poèmes merveilleux que son génie offrit à ma petitesse. Il est ici, il parle à nos âmes, il nous crie de ne pas nous arrêter sur le chemin qu'il a tracé, d'aller toujours vers plus de lumière, plus de raison, plus de fraternité. L'impression d'abandon, que nous éprouvâmes il y a un an, doit s'effacer.

Non, non, il ne nous a pas abandonnés, il nous aime et nous protège. Inclignons-nous devant son œuvre rayonnante, devant l'auguste inspiratrice de cette œuvre ; écoutons-le ; soyons forts en face de la souffrance comme il le fut lui-même en face de l'iniquité ; soyons vrais, justes et bons. Nous honorerons ainsi dignement sa mémoire impérissable¹.

Bruneau s'est donc parfaitement acquitté de sa difficile mission en laissant son cœur s'exprimer. Cet homme pudique sait davantage se livrer lorsqu'il écrit, nous laissant ainsi des souvenirs admirables et parfaitement écrits sur ces années passées aux côtés de Zola. La maison de Médan est, pour lui, le symbole de cette réussite littéraire et sociale, le réceptacle de ses meilleurs souvenirs en compagnie de l'écrivain. D'ailleurs, Bruneau ne retrouvera pas le chemin de Médan avant le mois de septembre 1903. Et ce n'est pas sans verser des larmes qu'il retrouve ce lieu tant aimé :

Je suis allé hier à Médan. Comment t'exprimer l'émotion que j'ai ressentie ! Là, tout m'a parlé de lui plus encore qu'à Paris. [...] Je me suis trouvé devant la Seine où, justement, descendait un train de chalands. Et je me suis rappelé « l'eau qui passe », dont nous avons tant causé, à Médan même, et qu'il n'écrira jamais. En voyant ces bateaux glisser sur le fleuve et disparaître, j'ai pleuré comme un enfant. Et c'est en pleurant encore que je suis entré dans la maison où Mme Zola, qui ne m'attendait pas si tôt, mettait son chapeau pour venir me chercher au train suivant, afin que je fusse moins bouleversé à mon arrivée. Et j'ai parcouru, démeublées, mornes, douloureuses, les pauvres pièces qu'il remplissait de sa vie, je suis monté à son cabinet de travail, où l'on distingue, par terre, la place de sa table et où, chaque jour, Mme Zola met sur une petite étagère un bouquet frais. Le jardin est comme autrefois, soigné et fleuri ... En te racontant tout cela, je ne puis retenir mes larmes. [...] [Mme Zola], quand je suis parti, m'a remis deux bouquets cueillis dans le jardin de Médan, en me priant d'aller en mettre un ce matin sur la tombe de Zola et l'autre sur la tombe de tes parents. Remercie-là, par une lettre gentille et tendre, de cette affectueuse attention pour toi et dis-lui que, une fois maître de mon émotion, j'ai eu hier, une douceur profonde à partager tous ses sentiments².

La cérémonie du Panthéon

Les années suivantes, les commémorations de la mort de Zola se déroulent avec moins de faste et d'émotion. Seuls les amis proches se battent afin que le nom de l'écrivain

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.* Ce discours est entièrement retranscrit en annexe.

² *Ph.*, lettre du 7 septembre 1903.

ne tombe pas dans l'oubli. Ainsi, Bruneau est déçu lorsque, en 1905, la Ligue des Droits de l'Homme souhaite se contenter d'une petite cérémonie au cimetière. Le musicien considère ainsi que l'on rend assez mal justice à Zola de s'être engagé comme il l'a fait pour la défense d'un homme :

Je suis allé chez Duret, afin de savoir ce que Morhardt¹ lui avait répondu au sujet de la manifestation du cimetière. Ce dernier ne veut absolument pas changer le jour fixé par la Ligue. Il prétend que si l'on essayait d'organiser une grande manifestation, elle raterait infailliblement et qu'il vaut mieux se contenter d'une toute petite démonstration : dix ou quinze ligueurs déposant une couronne sur la tombe. Duret est de cet avis. Moi pas. C'est le commencement de l'oubli, après l'éclat des années précédentes. Nous sommes allés ensemble, d'ailleurs, soumettre le cas à Madame Zola dont tu devines la colère. Elle voulait d'abord se fâcher avec la Ligue, déclarer publiquement qu'elle s'en séparait. Nous lui avons conseillé de n'en rien faire. Nous tâcherons de donner au pèlerinage le plus d'ampleur possible et nous laisserons Morhardt tranquille².

La proposition faite par le gouvernement, en la personne de Georges Clemenceau, de transférer les cendres d'Emile Zola au Panthéon, afin d'honorer son engagement citoyen, arrive donc au bon moment et c'est, pour les amis, une occasion unique de replacer Emile Zola sur le devant de la scène. Pourtant, Alexandrine Zola refuse cet honneur, désespérée à l'idée qu'on puisse la déposséder du corps de son mari pour le déposer dans une crypte froide et impersonnelle. Alfred Bruneau, avec Fernand Desmoulin et Théodore Duret, va progressivement l'amener à changer de position à ce sujet, jouant une nouvelle fois le rôle de médiateur :

Hier, j'ai vu Duret. Il s'est élevé contre l'attitude de Mme Zola en termes de terrible violence. Il m'a déclaré, malgré tout ce que j'ai pu lui dire pour l'y faire renoncer, qu'il romprait avec elle de manière éclatante, si elle persistait dans sa résolution. Hélas ! Nous devons le craindre maintenant, car elle n'a répondu à aucun de nous. Je lui ai dit qu'en aucun cas, quoiqu'elle puisse faire, je ne me fâcherais pas avec Mme Zola, mais je lui ai formellement promis de ne pas lui donner raison dans cette circonstance et de me solidariser, d'idée au moins, avec ceux qui étaient décidés à défendre la mémoire de Zola. Je suis désespéré de ce qui arrive³.

Alexandrine Zola est alors enfermée dans une crise très éprouvante pour elle. Elle doit prendre des décisions parfois lourdes de conséquences et rejette ses meilleurs amis afin de garder le dernier mot. Cette idée du Panthéon l'effraie terriblement et cet été 1906 est d'autant plus noir qu'elle doit trouver de nouveaux domestiques et qu'elle a dû assister à une cérémonie très pénible : « Elle a fait mettre dans une petite bière tous les restes de ses parents, morts depuis très longtemps et a fait enterrer ces restes, qu'elle a voulu voir, au

¹ Président de la Ligue des Droits de l'Homme.

² *Ph.*, lettre du 11 août 1905.

³ *Ph.*, lettre du 20 juillet 1906.

cimetière de Saint-Ouen. Je regrette bien de n'avoir pas su cela, car je l'aurais accompagnée. Elle est dans un état nerveux indescriptible¹. »

Malgré tout, Alexandrine finit par accepter l'hommage que la nation souhaite rendre à Emile Zola. Bruneau tient plus que tout à ce que cette cérémonie se déroule. Lorsque Louis Leblois, sensible aux inquiétudes de Madame Zola, vient prendre conseil auprès de lui et voir si l'on ne pourrait pas ajourner la cérémonie, le musicien est catégorique :

Ce serait une reculade indigne, proférai-je rudement. Il faut supprimer, dans le cas présent, toute considération de sensibilité personnelle et n'envisager que le caractère même de cette loi qui est un hommage national rendu à l'héroïsme civique et au génie littéraire d'Emile Zola. Je suis tranquille : ni Clemenceau, ni Picquart ne sont capables de faiblesse. Zola ira au Panthéon².

Bruneau souhaite voir Zola entrer au Panthéon même si la crypte sinistre n'est pas très engageante : « Pourquoi enfouir ainsi nos morts glorieux, les priver du soleil d'apothéose, baignant au-dessus d'eux la nef où ils pourraient être fraternellement réunis³ ? »

La cérémonie est initialement prévue au début de l'été 1907. Mais, le 14 juin, Bruneau s'inquiète de ne rien lire à ce sujet dans les journaux. Son principal souci est que la cérémonie ne soit par remise au mois de juillet. En effet, à cette époque, Paris se vide de ses habitants et le musicien craint que l'on prenne cela pour un « escamotage⁴ ». De plus, il se soucie pour le programme musical qui est prévu lors de la cérémonie :

Deux mots encore au sujet de la Cérémonie du Panthéon qui ne cesse de me préoccuper et de me tourmenter.

Je me rappelle maintenant que, quand j'en ai causé avec Marty, le chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, officiellement chargé de l'exécution musicale, celui-ci m'a dit qu'il lui serait impossible de constituer un orchestre convenable en juillet, parce que tout les bons artistes sont dans les casinos, à partir du premier de ce mois, et qu'il lui serait plus que difficile à lui-même de se rendre libre si tard.

Tu vois ce que deviendrait cette cérémonie avec un chef d'orchestre sans talent ni prestige et avec un orchestre de rencontre, de hasard, forcément mauvais. Il me semble que si l'on renonçait au mois de juin, il vaudrait mieux pour toutes les raisons que je t'ai déjà indiquées et pour celles-ci, reporter la cérémonie au 28 septembre. Elle aurait, du fait même de l'anniversaire, une solennité particulière⁵.

¹ *Ph.*, lettre du 6 août 1906.

² Alfred Bruneau, 1931, pp. 223-224.

³ Alfred Bruneau, 1931, p. 224.

⁴ Alfred Bruneau à Fernand Desmoulin, lettre du 14 juin 1907, coll. Puaux-Bruneau.

⁵ Alfred Bruneau à Fernand Desmoulin, lettre du 15 juin 1907, coll. Puaux-Bruneau.

Malgré ces inquiétudes, la cérémonie est toujours prévue pour le 27 juin. Alfred Bruneau souhaite être aux côtés de Desmoulin afin de procéder à l'exhumation du corps et les liens entre les deux hommes s'en trouvent encore renforcés, dans leur souci que la cérémonie soit réussie : « Embrassons-nous, mon bon vieux, dans la tendresse de celui que nous allons glorifier et aimons-nous dans la fidélité de son souvenir¹. » Finalement, le 21 juin, Bruneau apprend que la cérémonie est reportée à la même époque de l'année suivante. Des rumeurs courent sur les raisons qui ont présidé à ce report. Le *Gil Blas* annonce que Clemenceau et Lépine, préfet de Paris, ont ajourné la cérémonie à cause d'une menace des nationalistes de jeter le cercueil de Zola dans la Seine lors de son passage sur le pont des Saints-Pères. Cette nouvelle affole Madame Zola et pourrait la faire revenir sur son accord de transférer son mari au Panthéon.

C'est donc le 4 juin 1908, à 9 heures trente, que se déroule la cérémonie nationale de la translation des cendres d'Emile Zola au Panthéon. Autour du catafalque sont réunis la famille d'Emile Zola, le Président de la République, le président du Conseil et les ministres ainsi que nombre de députés, sénateurs et membres des Corps constitués. L'orchestre et les chœurs de la Société des Concerts du Conservatoire ouvre la cérémonie avec *La Marseillaise* puis c'est le prélude de *Messidor* qui est exécuté, suivi de la Marche funèbre tirée de la *Symphonie héroïque* n°3 de Beethoven.

Ensuite, le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Gaston Doumergue, prend la parole et rend hommage au « grand citoyen² » que fut Emile Zola et, bien sûr, à son engagement dans la défense d'Alfred Dreyfus :

Le progrès de l'humanité sort de ces batailles et de ces déchirements où l'âme nationale se forge d'un métal plus pur et plus résistant. C'était la conviction, la foi profonde d'Emile Zola, celles qui l'ont soutenu aux heures d'angoisse et qui l'ont gardé du découragement quand les voiles s'épaississaient devant l'image de la vérité. C'est à l'héroïsme qu'elles lui ont inspiré que nous avons voulu rendre hommage ; notre conscience est assurée que l'avenir qui verra se lever « la moisson de bonté, d'équité et d'espérance infinie » qu'il a aidé à semer, le ratifiera en s'y associant³.

La cérémonie officielle s'achève par le Final de la *Neuvième symphonie* de Beethoven ainsi que par le *Chant du départ* puis c'est l'inhumation dans la crypte. Le procès-verbal indique que le cercueil a été déposé à midi dans « le troisième caveau de

¹ Alfred Bruneau à Fernand Desmoulin, lettre du 19 juin 1907, coll. Puaux-Bruneau.

² Gaston Doumergue, Discours du Panthéon, 4 juin 1908, *Journal officiel de la République française*, 5 juin 1908, coll. Puaux-Bruneau. Texte reproduit en annexe.

³ *Ibid.*

gauche, partie sud, où repose déjà Victor Hugo¹ », en présence de Madame Emile Zola, Jacques et Denise Zola, Madame Rozerot, Théodore Duret, Fernand Desmoulin, Jules Larat, M. et Mme Bruneau, M. et Mme Fasquelle, M. et Mme Dutar, Maurice Le Blond et sa mère.

Alfred Bruneau se souvient ainsi de ces derniers instants passés dans la crypte :

La pierre définitivement scellée, nous y amoncelâmes nos fleurs et, d'un pas défaillant, nous regravâmes, guidés par la petite lanterne tremblante que vous savez, l'escalier tortueux dont je vous ai signalé l'horrible tristesse. Un soleil aveuglant incendiait le sol, inondait Paris de ses flammes vivantes ; tous les cœurs s'embrassaient. Quittant le Panthéon, j'adressai du regard un suprême adieu à Zola. Le faite de l'édifice étincelait : j'y lus ces mots : AUX GRANDS HOMMES, LA PATRIE RECONNAISSANTE².

Les semaines suivantes, Bruneau s'occupe essentiellement de savoir où en est l'affaire Grégori, du nom de ce journaliste nationaliste qui avait blessé Alfred Dreyfus lors de la cérémonie au Panthéon. Sur la condamnation du journaliste, Bruneau ne se fait guère d'illusion : « On continue à en faire de belles à la cour d'assises. Evidemment, le jury qui a condamné Zola devait acquitter Grégori. C'est logique et c'est triste³. » Puis, la tension de ces derniers mois retombe et vient l'heure du recueillement apaisé. Alfred Bruneau raconte à Fernand Desmoulin une visite qu'il réalise au Panthéon et s'émeut devant l'hommage que les visiteurs rendent devant la tombe du romancier :

Nous sommes allés hier au Panthéon déposer sur notre chère tombe des fleurs que nous avions apportées du Paradou⁴. Il nous semblait que tu étais avec nous et nous t'avons associé à nos sentiments. J'ai revécu, là, en un instant, les six dernières années, la nuit émouvante et la journée tragique du 4 juin. Tout de même, nous ne sommes pas aussi complètement vaincus que tu le dis. Zola repose dans sa gloire. Les gens qui défilent devant lui par milliers jettent à travers la grille fermée, en passant, des brins de feuillages, des petites marguerites que le concierge, chaque soir, ramasse et met sur le tombeau. Pas un mot irrespectueux n'a été proféré là depuis trois mois. Nous avons assisté à la descente des visiteurs dans les caveaux. Quand le gardien, après avoir nommé, au milieu de l'indifférence complète de ceux qui le suivent, Lazare Carnot, Sadi Carnot, La-Tour-d'Auvergne, Baudin, Victor Hugo, crie : « Ici est la sépulture d'Emile Zola, la foule fait : « Oh ! » et se précipite pour regarder la pierre. Au loin, déjà, on entend les voix qui évoquent le souvenir de M. et Mme Berthelot. Personne ne bouge de l'endroit où est Zola, ne s'arrache à sa contemplation. Cela m'a remué le cœur⁵.

¹ Procès-verbal de l'inhumation au Panthéon, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau, 1931, p. 229.

³ Alfred Bruneau à Fernand Desmoulin, lettre du 12 septembre 1908, coll. Puaux-Bruneau.

⁴ C'est ainsi que se nomme la propriété des Bruneau à Villers-sur-Mer, en hommage au Paradou de *La Faute de l'abbé Mouret*.

⁵ Alfred Bruneau à Fernand Desmoulin, lettre du 30 septembre 1908, coll. Puaux-Bruneau.

2) Tensions entre Alexandrine Zola et Alfred Bruneau : retour sur une polémique

Dans son excellent ouvrage consacré à Alexandrine Zola, Evelyne Bloch-Dano évoque brièvement les tensions survenues entre Madame Zola et Alfred Bruneau. La biographe évoque sans aucune précision les causes de cette brouille et écrit que le musicien avait « trahi¹ » la mémoire d'Emile Zola. Ce mot, très fort et amené sans aucune nuance, a légitimement ému les descendants d'Alfred Bruneau. Dans l'édition en format de poche de cet ouvrage, Evelyne Bloch-Dano a consenti à alléger ses propos sans pour autant éclairer le lecteur sur le fond de l'affaire. Ainsi, le lecteur qui ne connaît que très peu Alfred Bruneau a, avec cet ouvrage, une vision tronquée et trompeuse de ce que fut le musicien dans la vie de Zola et après la mort de celui-ci. Il semble donc important, ici, de rétablir la vérité sur cette affaire et d'en reprendre les faits les uns après les autres.

Un terrain propice aux malentendus

Nous avons vu avec quelle sollicitude et quel dévouement Alfred Bruneau a entouré Alexandrine Zola dès la disparition de son mari. Le musicien a constamment honoré la mémoire de Zola dès qu'il en avait l'occasion et ce jusque dans les derniers instants de sa vie. Profondément honnête, Bruneau est incapable de trahir sciemment la mémoire de son ami.

Alexandrine Zola, depuis la mort de son mari, est devenue l'unique dépositaire de sa mémoire et c'est avec beaucoup de soin qu'elle préserve les intérêts de son œuvre et ceux de ses enfants, Denise et Jacques. Cette vigilance tourne parfois à l'obsession, voire à l'intransigeance et ses amis, Bruneau et Desmoulin notamment, doivent faire preuve de beaucoup de tact et de patience afin de la ramener à des sentiments plus cordiaux vis-à-vis des divers solliciteurs. Ainsi, le compositeur remarque de plus en plus fréquemment les crises nerveuses qui atteignent Madame Zola et devant lesquelles il demeure impuissant. Pour ce qui concerne l'emplacement de la statue Zola, à Paris, Théodore Duret envisage la place de la Madeleine, ce qui met Alexandrine Zola en fureur et déclenche l'une de ces crises :

Celle-ci [Madame Zola] était hier dans un état d'énervement indescriptible, tel que jamais encore je ne me l'étais figuré. J'en ai causé longuement, le soir, avec Desmoulin qui, comme moi, est terrifié des progrès de cette maladie. Car, il n'y a pas à en douter – et il faut garder cela pour nous – la pauvre femme est malade. Desmoulin m'a dit que, jadis, elle avait des crises d'hystérie épouvantables nettement caractérisées.

¹ *Madame Zola*, Evelyne Bloch-Dano, Paris, Grasset, 1997, p. 300.

Quand elle y tombait, on était obligé de se mettre à deux pour l'emporter. Elle n'a plus de ces crises-là depuis quelque temps mais le système nerveux est resté terriblement atteint¹.

Bruneau assiste de plus en plus fréquemment à ces crises nerveuses, créant ainsi des tensions entre les deux amis. Le musicien est peiné de voir Alexandrine s'enfermer dans une folie de préserver l'œuvre de Zola coûte que coûte : « Elle interdira toutes les œuvres de son mari si elles doivent être jouées comme *Nana* l'est à l'Ambigu, etc, etc². » Il évoque même la possibilité qu'elle soit placée en maison de repos quelques temps, afin de faire retomber ses tensions nerveuses.

C'est donc dans ces conditions qu'un événement vient perturber provisoirement les relations amicales entre les Bruneau et Alexandrine Zola.

Le nœud de l'affaire : L'Attaque du moulin au théâtre de la Gaité

Depuis 1907, les frères Isola ont repris *L'Attaque du moulin* au théâtre de la Gaité avec Marie Delna qui retrouve son rôle de Marcelline. Le drame est joué tel qu'il avait été conçu par Zola et Bruneau à l'origine. Pourtant, en 1910, les frères Isola reprennent toujours le drame avec Marie Delna mais en opérant un changement à la fin du drame. Probablement que ce changement a été réalisé dans le but d'offrir au spectateur une fin moins horrible et définitive.

Alfred Bruneau est très heureux que son drame soit repris, d'autant qu'il est annoncé dans les journaux à grand renfort de publicité ainsi que sur les colonnes Morris. La première est fixée au samedi 15 octobre. Pourtant, dès le mois d'août, Alexandrine Zola intervenait auprès de Bruneau afin que le dénouement original du drame soit rétabli :

Merci de la bonne nouvelle de la représentation de *L'Attaque du Moulin* à Trouville, j'espère que vous en avez été averti à temps pour faire rétablir le dénouement changé par les Isola, et dont tout le monde ainsi que nos amis me parlent avec indignation, qui est aussi la mienne, vous le savez. Changer cette pièce si belle en un sale vaudeville est monstrueux³.

Vraisemblablement, Bruneau semble impuissant à rétablir les choses selon le vœu de Madame Zola puisque c'est sous cette forme que *L'Attaque du moulin* est représenté le

¹ Ph. ,lettre de 1907.

² Ph. ,lettre sans date.

³ Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre du 25 août 1910, coll. Puaux-Bruneau.

15 octobre. Depuis Salsomaggiore, Alexandrine suit l'affaire de très près et envoie ce télégramme brutal : « Entendu rétablir comme primitivement *L'Attaque* à la Gaîté : Zola¹ »

N'ayant pas accédé à la demande de son amie, Bruneau est accablé par une nouvelle dépêche de Madame Zola, que nous n'avons pas retrouvée, mais dont le contenu est rapporté dans une lettre de Bruneau à Desmoulin, qui cherche là une possible consolation :

Ah ! mon bon ami, quelle douceur et quelle émotion ta lettre m'apporte ce matin ! et quel contraste avec la dépêche que j'ai reçue hier soir de Madame Zola, à propos de *L'Attaque du moulin*, et qui a encore accru le chagrin que la pauvre femme me fait depuis quatre mois, chagrin qui, cet été, m'a rendu tellement malade que je ne suis point près de m'en remettre. Tu devines qu'il s'agit du changement de mise en scène de la fin. Je te raconterai tout cela en détail. Ce n'est pas croyable. Je lui dois, à ce sujet, une des plus grosses douleurs de ma vie surchargée d'amertumes. Il me tarde de te voir, d'avoir de toi la consolation que tu peux seul me donner, au nom de notre cher Zola qui, s'il avait pensé que sa femme me dirait un jour ce qu'elle m'a dit de mon affection pour lui, aurait bien souffert².

Bruneau est donc d'une totale bonne foi dans cette affaire. Certainement a-t-il été maladroit dans ses contacts avec Alexandrine Zola et dans ce changement de mise en scène qui était chose courante à l'époque, selon le public qui était visé. D'ailleurs, Zola n'a jamais hésité à changer lui-même le ton de ses drames : le dernier tableau du *Rêve* avait été supprimé avec son accord et l'action de *L'Attaque du moulin* avait été replacée au temps de la Révolution française plutôt qu'à celui de la guerre de 1870. Les frères Isola avaient-ils eu raison de changer la fin du drame ? La question ne peut être tranchée mais il est certain que Bruneau ne l'a accepté que dans l'intérêt de la pièce et n'a pas trahi sciemment la mémoire et l'œuvre de Zola dont il demeure l'un des plus fidèles. Il a d'ailleurs beau jeu de l'expliquer à Madame Zola qui ne veut pas se rendre à ses arguments :

J'attendais pour vous écrire que l'on eût joué *L'Attaque du Moulin*. La représentation d'hier soir a produit, devant une salle comble, un effet plus considérable que jamais. Je n'ai pu demander aux Isola que l'on rétablisse l'ancienne mise en scène de la fin, car s'ils y avaient consenti, cela aurait fait croire que la nouvelle mise en scène n'avait pas réussi, chose absolument fautive et cela aurait, par suite, porté un coup irréparable à l'ouvrage. D'ailleurs, je savais qu'en cas d'insuccès de ma part ils étaient résolus à rayer *L'Attaque du Moulin* du répertoire de la Gaîté. Je vous avoue que j'ai voulu l'éviter à tout prix. Depuis la magnifique reprise du printemps dernier, depuis que nous avons, vous et moi, autorisé ce petit changement auquel une série de soirées données pour le théâtre la force du fait acquis, *L'Attaque du Moulin* a eu un succès qu'elle n'avait pas encore connu et sur quoi je compte beaucoup pour ramener la foule peu à peu aux autres œuvres. Moi, je n'ai plus très longtemps à vivre, ni ma femme guère davantage, mais ma fille restera, elle, après nous, et je dois y songer. Je serais coupable envers Suzanne si je sacrifiais la partition qui contribuera à assurer son existence dans l'avenir. Je vous ouvre mon cœur, chère et grande amie, comme je l'ouvrirais à notre adoré Zola, s'il était encore parmi nous. Il m'approuverait, comme vous m'approuverez, j'en suis certain. Embrassons-nous donc dans la tendresse que nous gardons à sa mémoire, dans la tendresse que ma femme, ma fille et moi nous avons pour vous et que vous avez pour nous trois, dans la joie que l'on éprouve

¹ Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, télégramme du 15 octobre 1910, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau à Fernand Desmoulin, lettre du 16 octobre 1910, coll. Puaux-Bruneau.

à s'aimer, à se sentir unis pour l'idée supérieure de bonté humaine qui sans cesse guida notre glorieux disparu¹.

La correspondance entre Alexandrine Zola et Alfred Bruneau va donc devenir très froide et pleine de reproches. Depuis l'Italie, Alexandrine ne change pas de position et désire plus que tout régler définitivement cette affaire qui, elle en est consciente, détruit une amitié vieille de vingt ans :

Cher et excellent ami,

J'ai commencé par vous répondre longuement, j'en trouve l'inutilité parce que par lettre on ne peut dire complètement et assez clairement ce que l'on veut. Comme mon retour n'est plus éloigné et que je ne puis rien en ce moment, à cause de mon absence, je crois préférable dès ma rentrée de vous prier de venir et de régler définitivement cette question qui m'est si douloureusement pénible.

Je vous embrasse tous les trois ainsi que toujours avec toute ma vieille affection².

Dans la colère qui est la sienne, on voit, malgré tout, qu'Alexandrine souhaite plus que tout préserver son amitié. Là aussi, il convient de nuancer la position de Madame Zola. Elle ne rompt pas avec les Bruneau, à la suite de cette affaire, comme le laisse supposer l'ouvrage d'Evelyne Bloch-Dano, mais tente une médiation, même si elle ne conçoit pas changer d'avis sur le sujet :

Certainement je vais achever ma cure, ainsi que vous me le conseillez, sans me tourmenter. Mais, je doute qu'après notre conversation, à laquelle je tiens absolument, vous ayez encore trouvé des arguments décisifs qui pourraient faire changer mon désir de ne pas laisser personne tripatouiller dans l'œuvre de mon cher mari ; et je ne comprends pas comment vous avez accepté le livret pour en faire un opéra, que vous avez vu et revu avec les auteurs, que ce livret a été représenté pendant vingt années avec succès pourtant, et que depuis six mois, il ne puisse plus avoir le même succès qu'autrefois à moins d'en changer toute l'idée première, et d'un drame en faire un vaudeville.

Non ! je ne puis pas entrer dans ma tête que vous pourrez me prouver une seconde que je puisse tolérer une pareille monstruosité³ !

Quels arguments Bruneau a-t-il avancés afin de faire revenir Alexandrine Zola à de meilleurs sentiments ? Il trouve conseil auprès de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques dont il demande consultation dès le 16 octobre et qui lui donne raison, par l'intermédiaire de Paul Ferrier :

Je m'empresse de vous envoyer la petite ... consultation que vous demandez à votre Président sur le différend qui pourrait survenir entre Madame Zola et vous.

Il s'agit d'une modification sans importance que vous auriez faite à l'extrême dénouement de *L'Attaque du moulin*.

Or, en principe, (est-ce que parce que je ne suis moi-même que librettiste ?) je tiens que l'intérêt du compositeur prime celui de l'auteur. L'œuvre [...] lui a en effet coûté un plus grand effort, et en revanche,

¹ Alfred Bruneau à Alexandrine Zola, brouillon de la lettre du 16 octobre 1910, coll. Puaux-Bruneau.

² Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre du 19 octobre 1910, coll. Puaux-Bruneau.

³ Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre du 29 octobre 1910, coll. Puaux-Bruneau.

elle lui rapporte plus de gloire. En cas de contestation donc, c'est le compositeur qui est à considérer préféablement.

De plus, il est une jurisprudence chez nous que, lorsqu'il y a collaboration, le collaborateur survivant est préférable aux héritiers du ou des collaborateurs décédés ; et cela s'explique aisément par cette considération qu'il est mieux placé pour juger du véritable bien de l'œuvre commune.

Enfin, autre jurisprudence, si l'un des collaborateurs s'opposait à l'exécution de l'œuvre commune c'est celui qui au contraire voudrait faire fructifier le bien de copropriété à qui les tribunaux ont toujours donné gain de cause.

Mais votre cas est plus indiscutable encore. Le changement que vous avez fait, et dont l'œuvre a bénéficié et est appelée à bénéficier encore, a été fait sans protestation de la part de Madame Zola. Elle a assisté à la représentation, sans observations – a accepté les représentations suivantes – d'où son consentement tacite mais indiscutable. Les résistances postérieures sont donc sans autorité.

Il y aurait plus dans la question spéciale des représentations de la Gaité. Ce sont les frères Isola, sous la direction de qui le changement a été fait, à qui l'œuvre appartient pour le temps¹.

Sur le plan du droit, Alfred Bruneau semble donc être en accord total avec les conventions qui régissent la propriété intellectuelle. C'est seulement sur un plan moral, vis-à-vis de Madame Zola, que sa position peut sembler maladroite. Pourtant, celle-ci prend en compte les arguments transmis par la S.A.C.D. et cela semble apaiser ses récriminations. Dès le début du mois de novembre, après avoir relu nombre de fois ces arguments, elle se plie aux décisions d'Alfred Bruneau et n'y reviendra plus.

Normalisation des relations

C'est donc un épisode douloureux, long de plusieurs mois, qui laisse des traces dans les relations entre Alexandrine Zola et Alfred Bruneau et ce qui déterminera, chez le musicien, l'obligation de se détourner de l'œuvre de Zola pour l'écriture de ses prochains drames. Madame Zola est pourtant très heureuse de retrouver ses amis après ce pénible incident : « J'ai été très contente de voir que le concours du Conservatoire vous a laissé libre de venir tous les trois hier au soir et que j'ai eu une partie de mes amis dont j'étais privée depuis des semaines². »

Pour ce qui concerne les œuvres d'Alfred Bruneau écrites d'après les textes de Zola, elle s'en remet définitivement au musicien et ne s'immiscera plus dans ces affaires, renouvelant ainsi sa confiance : « J'ai vu annoncé la centième de *L'Attaque du moulin* pour mercredi prochain. Bruneau a-t-il l'intention de faire quelque chose à ce propos, soit aux

¹ Paul Ferrier, S.A.C.D. à Alfred Bruneau, lettre du 17 octobre 1910, coll. Puaux-Bruneau.

² Alexandrine Zola à Philippine Bruneau, lettre du 4 novembre 1910, coll. Puaux-Bruneau.

amis, soit aux artistes ou aux deux. Ce qu'il décidera, vous le savez, est pour moi accepté à l'avance, pour la part qui m'est réservée selon les droits¹. »

Les relations entre les Bruneau et Alexandrine retrouvent donc une certaine normalité même s'il est évident que la proximité est moins chaleureuse. Jusqu'à la mort d'Alexandrine, en 1924, les Bruneau continueront à entourer la vieille dame, qui suivra toujours avec attention le parcours musical d'Alfred Bruneau, se félicitant qu'il ait trouvé d'autres inspireurs que son mari :

Je sais par les feuilles que vous répétez activement votre prochaine œuvre, que vous êtes très content, qu'un gros succès est attendu². Ce serait le triomphe pour mon cher mari qui, sans cesse, vous disait de ne pas vous atteler ainsi à son œuvre, qu'il y avait mieux à faire pour vous et Dieu sait combien de fois ensuite après lui, je vous ressassais ces paroles.

Combien il serait heureux aujourd'hui de voir que vous avez bien fait de suivre son conseil et plus heureux encore du résultat qui est certain.

Vous voyez, mon cher ami que, malgré les relations moins intimes qu'autrefois, je ne cesse de m'intéresser à votre travail, ce qui est d'ailleurs très naturel et facile à comprendre³.

La dernière demande d'Alexandrine Zola sera qu'Alfred Bruneau accepte de laisser le poème de *Lazare* être édité chez Fasquelle avec l'ensemble des poèmes lyriques de Zola. Le musicien avait jusque là refusé cette idée, son drame n'ayant pas encore été créé et ne voulant pas en déflorer l'argument. Après bien des hésitations, Bruneau accepte, à la grande joie d'Alexandrine :

C'est bien tardivement n'est-ce pas que je vous adresse mon grand merci pour l'autorisation que vous avez consenti à mon bon ami Fasquelle de joindre au volume des Livrets de pièces écrites par mon cher mari celui de *Lazare*.

Vous avez compris qu'après vingt-six ans, ce n'était pas trop excessif ce désir de joindre cet acte aux autres. Comme le temps passe ! C'est bien vingt-six ans, presque 27 puisqu'il date de 94 et la musique de 1903 et 1904⁴.

Il semblait donc important de faire le point sur cette brouille passagère entre Alfred Bruneau et Alexandrine Zola et réhabiliter la mémoire du compositeur qui semblait ternie par cette affaire. Certainement a-t-il été là victime de sa fidélité excessive à Emile Zola et qu'il était temps, pour lui, de passer à autre chose, de faire définitivement le deuil des belles années passées en compagnie du romancier et de donner à sa carrière un tour nouveau.

Malgré tout, la période qui va de la mort de Zola, en 1902, jusqu'à la création des *Quatre Journée*, en 1916, est très riche en ce qui concerne le théâtre lyrique naturaliste,

¹ Alexandrine Zola à Philippine Bruneau, lettre du 5 mai 1911, coll. Puaux-Bruneau.

² Il s'agit du *Roi Candaule*, sur un poème de Maurice Donnay.

³ Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre du 2 novembre 1920, coll. Puaux-Bruneau.

⁴ Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre du 2 novembre 1920, coll. Puaux-Bruneau.

dont le point d'orgue sera la création de *La Faute de l'abbé Mouret*, au théâtre de l'Odéon, sous la direction d'André Antoine, chantre du théâtre naturaliste. Cette période, dans l'œuvre de Bruneau, n'est pratiquement jamais évoquée et il convient donc d'en faire l'analyse.

II] Bruneau librettiste et compositeur

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'autre. Il y a là une intimité telle, un organisme si étroitement lié dans ses parties, que le père unique s'impose ; si je cherchais à m'imaginer la genèse d'un drame lyrique, je vois les êtres, je vois les faits s'engendrer les uns par les autres musicalement, apportant la symphonie comme l'air qu'ils respirent, développant la phrase chantée comme la voix qui leur est propre. Deux pères pour cet enfant qui ne doit avoir qu'un seul cœur et une seule tête, me gênent absolument¹.

Bruneau semble se souvenir de ces paroles de Zola sur la conception des drames lyriques lorsqu'il envisage l'écriture de nouveaux opéras. En effet, il ne souhaite plus faire appel à un librettiste et décide d'écrire lui-même les textes qu'il mettra en musique. Certes, il n'y a là qu'un travail d'adaptation puisqu'il s'appuie sur des œuvres déjà existantes et écrites par Zola. Ainsi, *Naïs Micoulin*, *La Faute de l'abbé Mouret* et *Les Quatre Journées* n'auront qu'un seul père, pour reprendre l'expression de l'écrivain, et révéleront un Alfred Bruneau doué d'une sensibilité littéraire qui se lisait déjà dans ses critiques musicales et qui pourra maintenant s'épanouir.

1) La conception des livrets

Naïs Micoulin

Pour comprendre le mode opératoire d'Alfred Bruneau dans l'écriture de ses livrets, il semble intéressant de prendre pour premier exemple *Naïs Micoulin* car c'est le premier projet que le musicien a mené à son terme. Son parti-pris est de dramatiser un épisode bien particulier de la nouvelle, celle de l'amour de Frédéric, jeune bourgeois, pour la belle Naïs, paysanne au service des parents du jeune homme.

¹ Emile Zola, « Le drame lyrique », *op. cit.*, p. 831.

Le musicien évacue complètement le premier chapitre de la nouvelle où l'on voit Naïs grandir et se rendant régulièrement à Aix, chez l'avoué, père de Frédéric. La description de cette ville endormie n'a pas sa place dans le drame lyrique et l'obligation de resserrer le temps du drame oblige Bruneau à débiter son drame au cœur même de l'action.

C'est pourquoi le premier acte débute par la confrontation entre Naïs et son père, Micoulin. L'action se situe sur la falaise qui devient le décor unique du drame. Un petit bois d'oliviers recouvre la roche tandis que la Méditerranée se déroule à ses pieds. A gauche, on aperçoit Marseille ainsi que le phare de Planier. Nous sommes en septembre, peu avant le coucher du soleil, et les deux personnages, dans une violente confrontation, vont évoquer l'été qui vient de se dérouler.

Le père Micoulin n'accepte pas que sa fille se compromette avec Frédéric et toute la violence de l'homme se fait immédiatement jour, au contraire de la nouvelle où cette violence est diffuse et se lit au fil des pages. Dans ce premier acte, Naïs est habituée à cette violence mais, pour la première fois, elle se révolte. Bruneau développe dans cette scène une phrase de Zola, écrite dans le troisième chapitre de la nouvelle : « Un jour, elle osa lui tenir tête¹. » Cette simple notation permet à Bruneau de construire la première partie de son drame où l'on découvre un Micoulin tyrannique et jaloux de sa fille, une mère absente que Naïs méprise pour sa soumission et une jeune fille, désormais rebelle, qui n'accepte plus d'être soumise au bon vouloir de son père.

L'enjeu de la dispute est l'amour de Naïs pour Frédéric. A ce moment, le père Micoulin connaît les liens qui unissent les deux jeunes gens et l'on n'assiste pas à la découverte progressive que le personnage est amené à faire dans la nouvelle. Peu habitué à être contredit, Micoulin s'apprête à battre sa fille lorsque intervient Toine, le bossu au service du paysan.

Le personnage de Toine prend une dimension toute différente en regard de la nouvelle, dimension qu'il conservera dans l'adaptation cinématographique de Marcel Pagnol. En effet, celui-ci prend immédiatement la défense de Naïs et s'interpose entre elle et son père lorsque ce dernier menace de la frapper. Dans la nouvelle, Toine n'est qu'un « chien de garde² » qui protège les deux amants des intentions criminelles de Micoulin alors que Bruneau en fait un véritable amoureux éconduit de Naïs. Dans le drame, le bossu exprime son amour pour la jeune fille et sa douleur de la voir aimer un autre. Alors que

¹ Emile Zola, *Naïs Micoulin*, O.C. IX, p. 704.

² *Ibid.*, p. 704.

Zola ne fait jamais parler ce personnage, Bruneau lui donne un rôle central qui lui permet d'exister en tant qu'être humain amoureux. Il n'est plus le paysan brusque et naïf mais un poète qui clame son amour à celle qu'il aime, Casimodo qui ne pourra jamais séduire son Esméralda :

Oh ! Naïs, tu viens de m'arracher le cœur, sans t'en douter, car je t'aime ... Oui, depuis longtemps, depuis que je suis arrivé ici, que je t'ai vue pour la première fois. Comprends donc quelle soif de tendresse me torturait ! On me jeta, tout petit, au coin d'une borne, parce que, déjà, je commençais à être difforme et ridicule, parce que, déjà, personne ne pouvait m'aimer. Je fus élevé par des étrangers, des indifférents. Je ne connus ni mon père ni ma mère et je grandis dans la solitude et l'amertume ! Quand je te rencontrai, une lueur d'espoir me réchauffa d'abord. Je crus que tu aurais pitié de moi. Mais je sentis bien vite que tu ne m'aimais point, toi non plus, et je résolus de ne rien te dire de ce qui me déchirait l'âme et la chair¹.

Le musicien a donc choisi d'évacuer tout ce qui avait trait au passé de Frédéric et Naïs pour créer un passé à Toine, faisant de ce dernier le véritable héros du drame, que Pagnol accentuera encore en faisant du bossu un héros dramatique provençal. Toine se transforme alors en sage qui devine ce que l'avenir réserve à Naïs. Il perçoit que Frédéric, jeune homme de la ville, n'a pour la jeune fille que des sentiments passagers, un amour d'été. Pour cela, il hait Frédéric mais le protégera malgré tout, afin de ne pas faire de peine à Naïs. Il se sacrifie totalement pour cet amour impossible et Frédéric devient un héros négatif, épicurien, seulement séduit par la nouveauté et, d'ailleurs, vite lassé :

Frédéric

Le soleil t'a doré la peau, t'a mis au cou une collerette d'ambre que les autres ne possèdent pas. Le travail a donné une vigueur souple à ton corps en le penchant et en le balançant. C'est ton hâle, ton odeur de terre qui m'excite comme jamais je ne le fus encore. Quelle nouveauté pour moi et quelle surprise² !

De la nouvelle au drame lyrique, Frédéric s'est donc transformé en personnage cynique. Chez Zola, il ne se départit pas de son amour pour Naïs avant l'accident qui tue le père Micoulin où son tempérament se fait jour et sert d'accroche à Bruneau pour développer sa propre vision du personnage : « Frédéric fut très satisfait de ce départ, en voyant ses amours dérangées par ce drame horrible ; d'ailleurs, décidément, les paysannes ne valaient pas les filles³. » Avec ces deux personnages masculins contradictoires, le musicien crée donc un livret certes manichéen mais qui permet à l'intrigue d'être simple et immédiatement compréhensible. En effet, ce drame est une commande du prince Albert Ier de Monaco et il doit se dérouler en deux actes, empêchant les intrigues secondaires, les finesses dramatiques, la réflexion que l'on pouvait lire dans les livrets écrits par Zola.

¹ Alfred Bruneau, *Naïs Micoulin*, partition chant et piano, Paris, Choudens, 1907, pp. 35-39.

² *Ibid.*, p. 58-59.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 715.

Le personnage de Micoulin, quant à lui, est conforme à la nouvelle. Il est violent, jaloux et prêt à tout pour tuer Frédéric. Seulement, c'est Toine qui, dans le drame lyrique, retient le bras de Micoulin lorsqu'il veut frapper le jeune homme avec une hachette. Il y a là une violence primaire qui s'exprime tandis que, dans la nouvelle, Micoulin réfléchit au meilleur mode opératoire, ne voulant pas qu'on lui impute le crime. Pour des commodités scéniques, Bruneau ne pourra pas préserver la scène de la barque dans laquelle Micoulin embarque Frédéric afin de le noyer. Ces crimes avortés seront simplement évoqués et seul l'épisode de la hachette sera conservé.

En toile de fond de ce premier acte, il y a la Méditerranée qui resplendit de toutes ses couleurs. Lors de la création à Monte-Carlo, le décorateur, Visconti, tient à s'imprégner du lieu réel où se situe l'action et où Zola a écrit la nouvelle : « Je me suis arrêté à Marseille et je suis allé à l'Estaque faire 2 ou 3 pochades : le hasard a fait (d'après ce que l'on m'a dit) que je me suis placé au même endroit que le maître Zola lorsqu'il écrivit la nouvelle [*Naïs Micoulin*]. Je me mets de suite aux maquettes¹. »

C'est aussi Marseille qui tient un rôle prépondérant dans le drame. Bruneau se souvient probablement de la place que prenait la ville, Paris notamment, dans les œuvres de Zola et il utilise la même réflexion pour dépeindre la ville que l'on aperçoit en toile de fond dans ces scènes bucoliques. Marseille est la ville corruptrice qui arrachera inexorablement Frédéric à celle qui l'aime et qui se lamente déjà :

Naïs

Marseille, Marseille, hélas ! voilà Marseille qui resplendit, la ville détestée, maudite, la ville du sale plaisir où tu as basement appris la joie et où tu retourneras ... Ah ! Frédéric, si elle devait te reconquérir, de quelle démente ne serais-je pas capable².

Le second acte n'a donc plus qu'à dérouler le drame exposé dans le premier acte. Nous assistons ainsi à l'éloignement progressif des deux amants qui n'en finissent plus de se déchirer. Naïs déteste son père qui veut tuer Frédéric, Frédéric méprise Naïs et Micoulin n'a de cesse de supprimer celui qui lui vole sa fille. Au milieu, Toine ne pense pas à lui et préserve chacun des personnages des démons qui les mènent. Il se sacrifie pour le bien de tous et met définitivement de côté son amour pour la jeune fille. Sa seule joie, il la trouve dans le travail de la terre à qui il s'adresse :

Toine

¹ Visconti à Alfred Bruneau, lettre du 30 juillet 1906, coll. Puaux-Bruneau.

² Alfred Bruneau, *op. cit.*, pp. 68-70.

Terre, terre, mère des hommes, Obéis-moi ! Tu m'as créé de ton argile pour me donner toute ta force. Obéis-moi ! Terre, terre, santé des hommes. Obéis-moi ! Tu m'as nourri de ta farine pour me donner toute ta sève. Obéis-moi ! Terre, terre, gloire des hommes. Obéis-moi ! Tu m'a rempli de ta tendresse pour me donner toute ta joie. Obéis-moi¹ !

Cette invocation à la terre nourricière, thématique chère à Zola, s'oppose évidemment à l'évocation de Marseille : le pays nourricier contre le pays futile et inutile. Toine travaille donc à un canal permettant à la falaise de ne pas s'effondrer. Naïs assiste à ces travaux et imagine alors que son père pourrait bien mourir enseveli dans l'effondrement de la falaise. Elle devient meurtrière elle-même en voulant sauver à tout prix Frédéric qui déjà ne l'aime plus comme avant. Si le décor est le même qu'au premier acte, il est plus sombre. Il n'y a pas de soleil et le temps est gris. Seul, Marseille resplendit dans le fond et attire irrésistiblement Frédéric.

Micoulin projète pourtant d'emmener Frédéric en mer. Naïs sait que c'est pour le noyer et elle veut empêcher le drame malgré sa haine pour cet homme qui l'abandonne. Frédéric, devant la révélation du meurtre qui se trame, n'a plus qu'horreur pour Naïs, « fille d'assassin, femme de malheur² » et veut s'enfuir. A ce moment, la falaise s'effondre, emportant avec elle le père Micoulin. Devant ce drame affreux, Naïs a une dernière révolte et elle pousse Frédéric dans le vide, l'accusant du drame qui vient de se produire. L'acte s'achève sur Naïs qui tombe dans les bras de Toine en prévision du mariage futur qui achèvera de les unir.

Cette fin tragique est beaucoup moins cynique que la nouvelle de Zola. L'écrivain avait en effet imaginé Frédéric s'enfuyant de ce lieu de malheur et son père, revoyant Naïs quelques années après, la trouvait « bien vieillie, bien enlaidie³ ». Le jeune homme se satisfaisait alors de ces arrangements et du mariage de Naïs avec Toine. Bruneau, quant à lui, va au terme de sa logique dramatique, punissant les personnages négatifs, laissant dans la douleur la pauvre Naïs et donnant à Toine un avenir qu'il ne pouvait espérer. Pagnol, quant à lui, trouvera une fin encore différente. Dans son long-métrage, il laisse Naïs partir avec Frédéric, laissant Toine seul maître de la propriété. Chez Pagnol, c'est la ville qui l'emporte. Chez Bruneau, c'est la campagne qui remporte l'ultime victoire sur Marseille ...

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, pp. 85-88.

² *Ibid.*, p. 155.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 715.

Les Quatre Journées

Laissons, pour le moment, de côté *La Faute de l'abbé Mouret* qui n'est pas un drame lyrique à proprement parler, pour nous intéresser au dernier ouvrage écrit par Alfred Bruneau d'après un texte de Zola : *Les Quatre Journées*.

C'est en 1866 que Zola fait paraître dans *L'Illustration* une nouvelle qui suit le cycle des saisons, *Les Quatre Journées de Jean Gourdon*. Dès 1907, le compositeur envisage de composer un drame d'après ce texte, hésitant encore à choisir entre cette nouvelle et *La Fête à Coqueville*. A ce propos, Alexandrine Zola se permet de donner son avis :

J'ai un penchant pour *La Fête à Coqueville*, pour cette raison que vous pourriez y montrer un côté gai et absolument en dehors de tout ce que vous avez fait jusqu'ici, et je crois que ce serait une chose à tenter en ce moment, pour embêter vos adversaires, et je crois que le public serait plus apte à comprendre toute la gaîté qui est là que le côté grave des *Quatre Journées*. Maintenant, il ne faut suivre que votre idée, si vous vous sentez mieux avec cette dernière, il sera temps toujours de reprendre la première¹.

Finalement, Bruneau ne semble pas être en mesure d'illustrer un texte comique et choisit le drame traditionnel. Le texte et la partition sont achevés dès 1911 car les premières épreuves corrigées de la partition chant et piano, éditée chez Choudens, portent cette date. L'ouvrage est annoncé par Albert Carré dès la fin de l'année 1910 mais ce n'est qu'en 1916 que l'ouvrage sera interprété à l'Opéra-Comique.

D'emblée, et pour des raisons pratiques, le musicien souhaite mettre en scène quatre journées de la vie de Jean Gourdon, évacuant ainsi les narrations intermédiaires de Zola et qui permettaient de relier entre elles ces quatre journées. D'ailleurs, le titre choisi pour ce conte lyrique, insiste sur cet aspect, au grand déplaisir d'Alexandrine Zola qui trouve ce titre « idiot² ».

Le premier acte est conforme au premier chapitre de la nouvelle. Bruneau y célèbre, dès le début, le printemps et insiste sur le cycle des saisons qui fascinait Zola et qui servait déjà de structure à *Messidor*. Ici, ce sont les lavandières et les bergers qui chantent le printemps et louent les bienfaits du travail :

¹ Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre inédite du 19 septembre 1907, coll. Puaux-Bruneau.

² Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre inédite du 29 octobre 1910, coll. Puaux-Bruneau.

Printemps, saison du travail et de l'espérance, accorde-nous la force et le courage ! Printemps, saison d'amour et d'allégresse, fais-nous jolies et tendres ! Printemps, saison du travail ! Que les chants alternés des bergers et des lavandières se rejoignent et s'enlacent pour te louer et te bénir¹ !

Après ce chœur où l'on retrouve beaucoup des utopies exprimées par Zola dans *Les Quatre Evangiles*, un jeune homme, Jean, apparaît au bord de la Durance. Il s'adresse à la campagne environnante qui l'a vu grandir ainsi qu'à la rivière qu'il craint pour ses fureurs mais qu'il respecte. C'est là sa première maîtresse et cette adresse amoureuse à l'élément liquide fait de la rivière un personnage à part entière et qui demeurera au cœur du drame.

Pour l'instant, Jean pense à son oncle Lazare, prêtre de la paroisse de Dourges, qu'il a laissé endormi tandis qu'il aperçoit une jeune fille, Babet, qui menace de tomber dans la rivière alors qu'elle voulait y boire. Jean vient à son secours puis remplit ses mains d'eau afin que Babet puisse s'y désaltérer. C'est la première fois que les deux jeunes gens se parlent mais les sentiments qu'ils éprouvent sont évidents. Ils s'aiment mais ils craignent d'être désapprouvés par l'oncle Lazare. Leur conversation permet à Bruneau d'introduire quelques éléments biographiques, comme le passé de Jean, recueilli par Lazare après la mort de sa mère et la décision de son oncle de l'envoyer à la ville apprendre un métier (Zola voulait faire de Jean un typographe mais Bruneau n'évoque aucun métier en particulier).

Les jeunes gens se promettent donc un amour éternel qu'il réaliseront après le retour de Jean et ils chantent le printemps de leur existence et le cycle éternel de la vie qui est un des piliers de ce drame :

Notre vie, notre belle et ample vie de bonheur dont nous saluons l'aurore ... Jurons donc de n'être que l'un à l'autre, de nous aimer toujours en nous-mêmes et en nos enfants, de nous rendre heureux et de parcourir cette vie d'un pas robuste, jusqu'à ce que le destin l'achève et qu'il nous ouvre le tombeau où nous entrerons sans faiblesse, sachant qu'après nous notre descendance continuera éternellement l'œuvre de bonté entreprise dans ce radieux matin².

C'est *Fécondité* que Bruneau résume dans cet hymne à la vie, à l'éternel recommencement des choses permis par l'existence d'un socle solide : l'amour sincère entre deux jeunes gens certains d'être les racines d'un peuple d'hommes et de femmes nombreux.

A ce moment apparaît l'abbé Lazare qui voit en ce couple l'image même du printemps, thématique sur laquelle Bruneau insiste avec beaucoup de vigueur dans ce premier acte. Lazare développe l'idée de fécondité présente dans la Durance qui arrose les

¹ Alfred Bruneau, *Les Quatre Journées*, Paris, Choudens, 1916, pp. 13-17.

² *Ibid.*, pp. 52-55.

prairies, dans les feuilles qui annoncent les fruits de l'été, dans le ciel dont la chaleur « hâte la fécondité du sol¹ » et, bien sûr, dans ce jeune couple dont il souhaite célébrer les fiançailles. L'acte s'achève par le retour du couplet sur le printemps et par ces paroles naïves de Jean et Babet résumant l'idée maîtresse du premier acte : « C'est là notre journée de printemps² ... »

Le second acte contraste violemment avec la douceur du premier. L'action se déroule au milieu d'un chant de bataille où le blé est saccagé par les combats. Le soleil est particulièrement violent tandis que l'on entend les soldats, en coulisse, se ruer à la bataille. Le décor n'offre que mort et désolation : affûts de canon cassés, cadavres et, symboliquement, un soc de charrue brisé en deux. Au milieu de ce désastre, on aperçoit Jean, par terre, cherchant à rejoindre ses compagnons. Légèrement blessé, il se réjouit de voir les ennemis en fuite et pense à ceux qu'il a laissés. Il se souvient des mots de Lazare lui disant qu'il était à l'été de sa vie, à ce moment où il faut se battre pour connaître la paix future. Cet été est normalement le temps du travail, comme dans *Messidor*, mais aussi celui de la guerre. Jean se souvient alors de la lettre que son oncle lui avait envoyée et qu'il lit à haute voix. Le texte est pratiquement identique à celui écrit par Zola. Seuls quelques mots changent afin de donner davantage de légèreté à la phrase musicale. Lazare regrette l'absence de son neveu et espère des retrouvailles proches. Il jalouse l'amour de Babet qui, si son fiancé venait à mourir, irait se jeter dans la Durance à l'endroit même où ils s'étaient rencontrés six années auparavant. La lecture de cette lettre vient adoucir la violence des premiers moments de cet acte et ajoute une note nostalgique à ces moments d'horreur.

Mais ici, Bruneau, qui est resté fidèle à la nouvelle de Zola, va brusquement s'en éloigner pour introduire un personnage nouveau, celui de Frantz. Ce prénom, pour baptiser ce personnage de soldat alsacien enrôlé de force dans l'armée allemande, doit sans doute beaucoup à l'amitié qui liait Bruneau et l'architecte Frantz Jourdain, celui qui permit la rencontre entre le musicien et Zola. Pour introduire ce personnage, Bruneau s'appuie sur l'aide apportée par Jean au colonel de Montrevert dans la nouvelle. Le jeune soldat soigne sommairement son supérieur avant de le ramener aux ambulances. Dans le drame lyrique, Jean fait de même avec Frantz qui, au premier abord, est un de ses ennemis, arguant du fait qu'on ne tue pas un homme blessé et que chacun fait son devoir dans le camp qui lui est

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, p. 65.

² *Ibid.*, pp. 70-71.

dévolu. En fait, Frantz est un alsacien incorporé de force dans « l'armée barbare¹ » (l'armée allemande n'est jamais clairement évoquée tout comme dans *L'Attaque du moulin*) que Jean prend immédiatement sous sa protection, réalisant ainsi son rêve de fraternité, lui permettant d'entonner un couplet patriotique sur l'Alsace et la Lorraine qui n'a pas manqué d'émouvoir le public de l'Opéra-Comique, en décembre 1916, à la fin des combats terribles de Verdun :

Est-il donc une rencontre plus belle que la nôtre, plus émouvante, plus prophétique ? L'Alsace, la Lorraine empruntent vos traits, votre voix ... Elles crient à l'aide ! Et la victoire d'aujourd'hui décide de leur sort. Nous vivons tous deux une minute magnifique et sublime. [...] Chère Alsace, chère Lorraine, sœurs jumelles volées à leur mère inconsolable et vengeresse, avec quelle joie celle-ci vous fêtera lorsque vous lui serez rendues².

Ce discours patriotique, pratiquement inévitable en un pareil contexte, illustre l'engagement de Bruneau dans la solidarité avec les soldats envoyés au front pendant la Première guerre mondiale, et son soutien aux musiciens morts au combat. Après la victoire, il sera toujours temps au musicien de mettre en musique un poème de son gendre, René Puaux, *Ode à la Paix*, afin de faire oublier les accents guerriers de son dernier ouvrage lyrique.

A l'issue de cette évocation des provinces perdues, Jean propose à Frantz d'intégrer son foyer et de travailler à ses côtés, scellant ainsi une amitié indéfectible. L'alsacien accepte et se promet de protéger son nouvel ami et leur pacte d'amitié est lié symboliquement sur l'union de leurs armes, union dans laquelle ils espèrent entrevoir la paix future. Ils unissent alors leurs voix afin de chanter un hymne à la paix :

Armes de sang, armes de mort, armes souvent bien cruelles, soyez aussi les bonnes armes de joie ! S'il fallait, plus tard, vous reprendre et combattre avec vous, ce ne serait que pour vaincre l'ennemi commun. Soyez les armes de la paix reconquise ici dans ce champ tout fleuries des fleurs de France aux trois couleurs tant adorées ! Pendant que nous vous serrons doucement sur nos poitrines, armes fraternelles, hier fratricides, la guerre agonisera, la paix nous sourira, les épis se redresseront, pousseront, monteront vers le ciel ; ils nourriront les hommes et leur donneront la vie où nous rentrons tous deux après en avoir fini avec les luttes héroïques de notre journée d'été³.

Si ce second acte a donc des accents nationalistes dus au contexte historique, il n'est en aucun cas guerrier ni un appel irraisonné au combat. C'est simplement le constat réaliste d'un musicien pour qui la paix doit être défendue par les armes si les événements le demandent. L'été est ainsi la saison des combats afin de préserver un automne heureux et apaisé.

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, p. 113.

² *Ibid.*, pp. 113-116.

³ *Ibid.*, pp. 132-137.

Le troisième acte se déroule donc à l'automne, quinze ans après ces événements sanglants. La structure du livret est identique au premier acte puisque c'est un chœur qui débute, celui des vendangeurs chantant la vigne nouvelle. Symboliquement, le vin nouveau doit apporter force et vigueur à l'enfant à naître de Jean et Babet. L'abondance exceptionnelle de la récolte préjuge d'un avenir heureux pour le bébé et sa famille. Une nouvelle fois, le livret s'inspire largement des thèmes évoqués dans *Messidor*, à ceci près que l'enfant, concrétisation de l'amour, sera bien présent.

En parallèle à cet amour, Jean célèbre aussi l'amitié qui l'unit à Frantz et qui lui a permis de donner à son domaine prospérité et richesse. L'alsacien ne paraît pas se contenter de cela et il souhaite plus que tout payer sa dette vis-à-vis de Jean et pouvoir le sauver de la mort. Le librettiste crée ainsi un horizon d'attente qui verra sa résolution dans le dernier acte :

Frantz

Dieu veuille que ton hiver soit sans chagrin ni catastrophe. Aux heures de danger, tu me trouveras prêt à me sacrifier en cette existence que tu m'a si généreusement due à l'instant où je la perdais¹.

Mais, le personnage qui domine le troisième acte, c'est bien l'abbé Lazare qui, fidèle au patronyme qu'il porte, croit au renouveau de la vie et à la renaissance. Ainsi armé, il ne craint pas la mort, assuré d'être éternel dans les enfants qui vont naître :

Lazare

Oui, tu en es à l'automne. L'homme a été créé à l'image de la terre. Et, comme la mère commune, nous sommes éternels : les feuilles vertes renaissent chaque année des feuilles sèches ; moi, je renaiss en toi, et toi, tu renaîtras dans tes enfants. Je te dis cela pour que la vieillesse ne t'effraie pas plus qu'elle ne m'effraie moi-même, pour que tu saches mourir en paix comme je le ferai bientôt, lorsque mon tour arrivera, comme meurt cette verdure, qui renaîtra au printemps prochain².

La fin de l'acte n'est alors plus qu'une illustration du discours de l'abbé Lazare. Babet approche avec son fils, Jacques, à peine âgé de dix jours, né à l'époque féconde des vendanges et qui recommencera l'éternel cycle de la vie. Les vendangeurs entonnent alors un hymne à l'enfant, proche des discours sur l'enfant prononcés dans *l'Enfant roi* mais avec plus de solennité et de lyrisme et où la fécondité et le travail sont étroitement liés. A

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, pp. 152-153.

² *Ibid.*, pp. 154-159.

l'issu de ce chant, l'abbé Lazare meurt, heureux, comme s'il s'endormait paisiblement, laissant à sa famille beaucoup d'espoir pour l'avenir.

Le quatrième acte, conçu en deux tableaux distincts, voit donc la résolution du drame. C'est l'hiver qui enveloppe la campagne d'un épais brouillard mais également l'hiver dans la vie de Jean et Babet. Leur fils a déjà dix-huit ans et ils ont encore une petite fille, Marie, âgée de dix ans. Jacques est au printemps de sa vie et il possède beaucoup de force et de courage pour affronter les intempéries qui s'acharnent sur le pays. En revanche, Jean et Babet son vieux et ils ressentent la mort qui rode autour d'eux, la saison cruelle qui verra la fin de leur vie. Ils repensent à Lazare qui avait su mourir si paisiblement et craignent de ne pouvoir être aussi fort que lui face à leurs derniers instants.

C'est alors que se produit la catastrophe. La Durance est en crue et inonde la campagne. Cette montée soudaine des eaux empêche les habitants de la ferme de s'enfuir. Cette rivière, synonyme de prospérité, peut également être meurtrière et Jean reprend son discours à la rivière du premier acte avec beaucoup plus de haine que d'amour :

Mauvaise ! Je t'ai aimée d'amour, tu as été ma première maîtresse, et tu viens me voler aujourd'hui, m'assassiner, moi qui t'adorais encore ... Maudite ! maintenant, je n'ai pour toi que de la haine¹ ...

Le salut se présente sous la forme d'un toit de grange échoué qui leur servira de radeau. Toute la famille embarque sur ce frêle esquif et disparaît dans le brouillard tandis qu'une musique violente et animée vient longuement achever le premier tableau. Le second tableau s'ouvre sur un spectacle de désolation : la crue dans toute son horreur. Par terre, on retrouve Frantz portant la petite Marie sur son dos et tenant Jean par la main. L'alsacien a finalement pu payer sa dette et sauver son ami. Babet et Jacques ont définitivement disparu dans la rivière en furie mais, face à ce drame affreux, Jean reprend un chant d'espérance, soutenu en cela par sa foi dans le cycle de la vie. C'est Marie qui représente le renouveau, le printemps qui succèdera à cet hiver terrible :

Jean

Toi, du moins, mon enfant, tu me restes. Ma nuit d'hiver, cette horrible nuit s'achève. L'oncle Lazare le disait : nous ne mourons jamais. J'ai vu les quatre saisons, et voilà que je reviens au printemps puisque voilà que tu recommences avec nous les éternelles joies et les éternelles douleurs de la renaissante vie².

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, pp. 228-230.

² *Ibid.*, pp. 246-249.

Ce livret conçu par Alfred Bruneau est donc à la confluence de nombreux thèmes chers à Zola. Dans son choix d'un texte à adapter, le musicien avait bien remarqué que cette nouvelle était un véritable miroir de l'œuvre romanesque et lyrique de l'écrivain et, dans sa volonté de rendre hommage au cher disparu, il lui semblait important d'apporter ce texte à la scène lyrique plutôt que *la Fête à Coqueville* qui ne rend pas compte de la diversité de l'œuvre zolienne. Bruneau se révèle donc un habile librettiste, sachant à la fois s'appuyer sur les éléments apportés par Zola tout en les complétant afin de renforcer les éléments dramatiques indispensables à une œuvre scénique. Son seul travers est d'insister sur les éléments de réflexion qui constituent son livret et de manquer de subtilité dans le discours de ses personnages. Malgré cela, Alfred Bruneau nous propose une lecture sensible des œuvres d'Emile Zola et met en lumière des textes moins connus du public. Enfin, l'ouvrage exprime toute la haine de Bruneau pour la guerre et le soutien qu'il porte aux soldats enfermés dans les tranchées. Il pense aux musiciens qui meurent au combat et il témoigne ainsi du calvaire qui est le leur, à l'image de cette lettre qu'il avait envoyée à Nadia Boulanger, le 27 novembre 1916, adressée à tous les jeunes musiciens sous les drapeaux :

Mes chers amis,

Jamais je n'ai mieux compris qu'en pensant à vous la souveraine beauté de la jeunesse. La jeunesse, votre jeunesse, ah !, comme je l'envie à cette heure prodigieuse et pathétique, comme je m'irrite d'être trop vieux déjà pour pouvoir partager vos émotions, vos enthousiasmes et votre gloire ! Hommes, vous accomplissez la plus noble des tâches : vous rendez à la France et à ses alliés, à ses sœurs valeureuses, la liberté, ce bien suprême des peuples, sans quoi il n'est pas de pays heureux, grand ni prospère. Artistes, vous préparez les plus splendides œuvres, car c'est de la vie même, de ses passions, de ses drames, de ses luttes, que vous tirerez toujours le peu dont s'alimente votre génie ; et c'est une tragédie unique dans l'histoire du monde que celle dont vous êtes les sublimes acteurs.

Je vous envie, je le répète, mais le sentiment auquel j'obéis est assez haut pour doubler la joie que j'éprouverai de vous applaudir, de vous acclamer, quand, dans la paix reconquise, vous nous donnerez ces œuvres attendues. Vous y mettrez ce qui rend notre patrie si admirable et si adorable : la netteté, la loyauté, la fierté, la bonté. Vous y exprimerez le magnifique héroïsme, la force inlassable, l'ample allégresse qui emplissent vos âmes, qui vous conduisent vers la victoire. Et vous n'aurez pas d'auditeur plus chaleureux, plus content de votre juste triomphe que moi.

A vous de cœur fraternel, mes chers amis¹.

2) Une musique de scène : *La Faute de l'abbé Mouret*

C'est au mois de juin 1903, lors de sa villégiature à Piriac, qu'Alfred Bruneau se met à la réalisation de son premier projet : mettre en musique *La Faute de l'abbé Mouret*. Ce roman, donné à Massenet, demandé par tant d'autres musiciens, n'avait toujours pas été porté sur une scène lyrique et, en ce mois de juin, entouré par une nature généreuse, le musicien relit attentivement le roman de Zola avant d'établir un premier scénario et

¹ Alfred Bruneau à Nadia Boulanger, brouillon de la lettre du 27 novembre 1916, coll. Puaux-Bruneau.

d'écrire le poème qu'il lit à Madame Zola le 16 juillet 1903. Le 26 juillet, la forme de l'ouvrage est enfin décidée et ce ne sera pas un drame lyrique que le musicien composera :

Quant à l'*abbé Mouret*, il a été décidé que j'en ferais une pièce avec ouverture, entr'actes et musiques de scène et que, dès la rentrée, je porterais cette pièce à Sarah Bernhart, sans en dire un mot à qui que ce soit et encore moins aux Charpentier qu'à n'importe qui. Nous sommes tombés d'accord que le rôle d'Albine avait grande chance de séduire Sarah et qu'il fallait tenter l'aventure¹.

Ce choix de ne pas composer un drame lyrique s'appuie sur une réflexion menée par Zola lui-même qui avait, pour d'adaptation musicale de ce roman, une idée bien précise :

Au cours de nos longs entretiens, nous avons maintes fois causé, Zola et moi de l'*abbé Mouret*. Zola ne croyait pas que la forme habituelle de l'Opéra ou du Drame lyrique convient à son personnage. Il imaginait plutôt pour celui-ci une œuvre théâtrale du genre de l'*Arlésienne*. Je ne manquai point de m'en souvenir quand madame Zola me fit le grand honneur émouvant de me donner *La Faute de l'abbé Mouret*².

Bruneau travaille au texte de la pièce durant tout l'été et propose une seconde version à Alexandrine Zola dès le mois de septembre. C'est alors qu'il a l'idée de proposer la pièce à André Antoine, qui la recevra pour son théâtre de l'Odéon. Mais, à cette époque, le musicien ne sait toujours quel livret il mettra en musique et hésite entre *La Faute de l'abbé Mouret* et *Paris en amour*, dernier poème laissé par Zola. Et c'est finalement son propre livret que Bruneau souhaite porter à la scène et dont il commence la partition

Pour accompagner ces quatre actes et ces quatorze tableaux (seule la scène du cimetière n'est pas retenue par Bruneau), le musicien compose une musique de scène dont la vocation première est de relier les tableaux entre eux et de remplacer les descriptions du roman.

La pièce débute par une ouverture alors que tous ses opéras ne contenaient que de simples préludes. Etienne Destranges³ identifie le premier thème exposé comme un emprunt à la liturgie catholique :

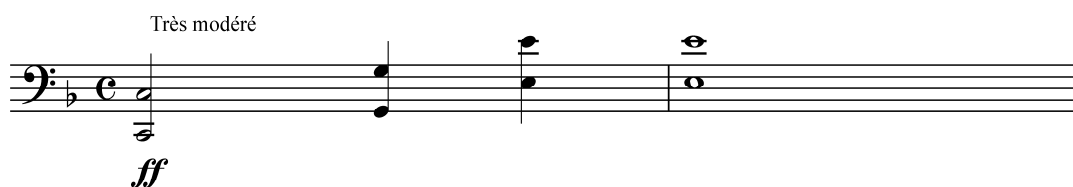
¹ Ph., lettre du 26 juillet 1903.

² Alfred Bruneau, 1931, p. 215.

³ Etienne Destranges, *La Faute de l'abbé Mouret, Etude analytique et thématique*, Paris, Fischbacher, 1907.

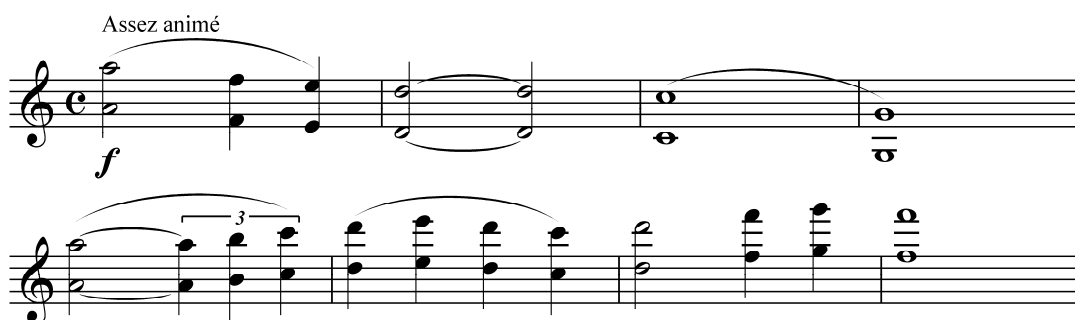


C'est un *Alma Redemptoris* qui symbolise l'Eglise, l'institution à laquelle est soumise l'abbé Serge Mouret. Face à cette institution spirituelle très puissante et structurée s'oppose la Nature dont le thème, fait de cinq notes données aux trombones et au tuba, affirme la toute puissance :



Dès l'ouverture, le naturel et le spirituel s'opposent et annoncent les déchirements futurs de l'abbé Mouret.

Ensuite, c'est le thème de l'Amour qui est chanté par les flûtes, les clarinettes et les violons, construit par renversement et augmentation sur le thème de l'Eglise, illustrant également toute l'opposition entre l'amour charnel et le devoir sacerdotal :



Serge Mouret est ainsi enfermé dans trois thèmes musicaux qui représentent chacun ses propres souffrances.

Le frère Archangias, quant à lui, est beaucoup plus simple à comprendre. Aucun état d'âme chez lui et un thème lourd, celui de la Laideur méchante, représente sa méchanceté et sa vulgarité :



Ces quatre thèmes vont ainsi illustrer l'ensemble de l'ouverture et poser immédiatement les termes du drame.

Le premier acte se déroule dans le presbytère où l'on voit évoluer les principaux personnages et les principales scènes du roman : les efforts de Serge pour marier Rosalie et Fortuné, la colère du père Bambousse, l'amour de Désirée pour les animaux de la ferme, les récriminations du père Archangias, la mauvaise humeur de la Teuse ainsi que la visite du docteur Pascal qui évoque le Paradou. L'acte s'achève sur l'évanouissement de l'abbé Mouret, troublé par la préparation du mois de Marie et par sa condition de prêtre chaste.

Le prélude du second acte va nous confronter avec le personnage d'Albine et avec son univers, le Paradou, immense jardin laissé à l'abandon. C'est tout d'abord un nouveau thème qui est introduit par l'orchestre, celui du Rire d'Albine :

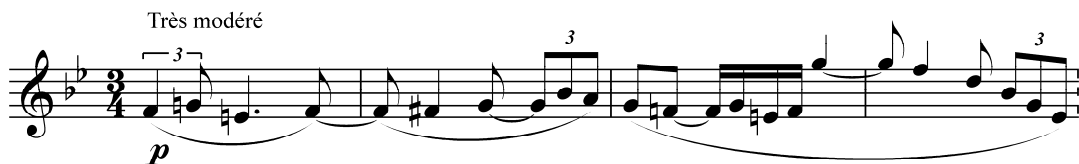


Cette phrase musicale est traitée en trilles par les cors et la flûte, pareil au chant d'un oiseau. Bruneau illustre ici une description que Zola donne du rire d'Albine : « Serge

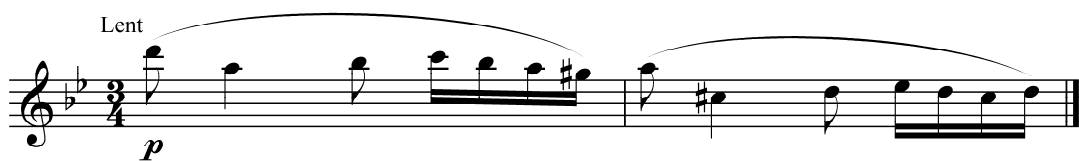
resta ravi de son rire, pareil à la phrase cadencée d'un oiseau¹. » Ce thème se mêle rapidement avec celui du Paradou, très lent et simple, joué *pianissimo* par les violoncelles :



Si Albine est d'abord caractérisée par la joie, elle est aussi la tendresse et une phrase beaucoup plus apaisée vient l'illustrer pour ensuite se superposer au thème de la Nature :



Albine est fille de celle-ci et la musique évoque cette imprégnation forte de la nature dans la vie de la jeune fille. D'ailleurs, tous les caractères d'Albine sont traités par Bruneau qui rappelle aussi sa passion par un motif lent mais brutal :

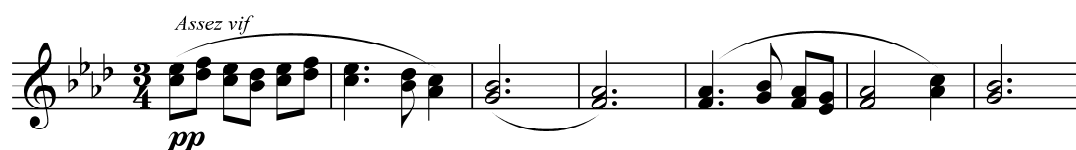


Toutes ces phrases vont finir par s'entremêler avant l'ouverture du rideau qui révèle la chambre d'Albine dans laquelle Serge est alité. Ensuite, pour relier les divers tableaux entre eux, le musicien a conçu des interludes. Le premier est construit sur le thème du Paradou et amène le tableau de la Joie du Jardin, scène dans laquelle Serge s'émerveille de la beauté du parc.

Puis, un second interlude vient introduire le tableau du Bois de Roses. Bruneau associe aux fleurs des thèmes très particuliers qui s'attachent à illustrer les propres

¹ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, R.M. I, p. 1341.

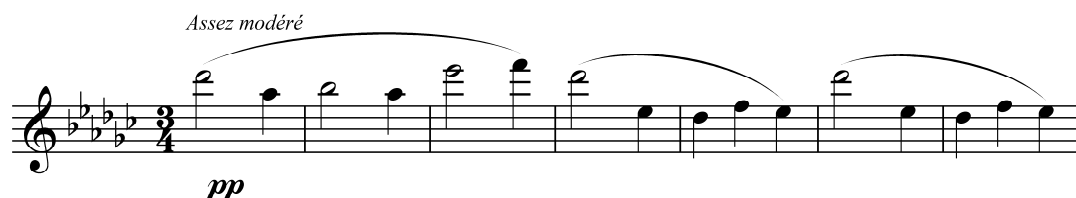
notations de l'écrivain dans le chapitre six du Livre deux. C'est tout d'abord les roses au parfum odorant et aux formes généreuses représentées par un thème vif et gai :



Puis, un autre thème illustre le chœur des roses et la phrase de Zola à ce propos, lorsque Serge marche pour la première fois dans le jardin : « Les rosiers avaient des voix chuchotantes¹. » :

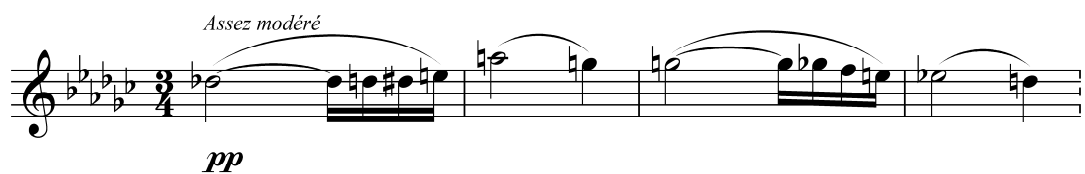


Au thème des roses se superpose le thème de l'Amour et du Rire d'Albine. Lorsque le rideau s'ouvre sur la scène du Bois de Roses, les acteurs miment la scène tandis que les motifs des Roses et de la Tendresse constituent l'unique dialogue. L'amour entre les deux jeunes gens est de plus en plus visible et c'est ce thème qui est développé dans le troisième interlude, qui raconte la balade dans le jardin. Les fleurs rencontrées sur le chemin sont toutes caractérisées par un thème qui correspond à leur forme, leur couleur, leur odeur. C'est tout d'abord la discrétion des violettes jouée au violon solo :



Puis le parfum violent des Jacinthes et des Tubéreuses joué par le hautbois :

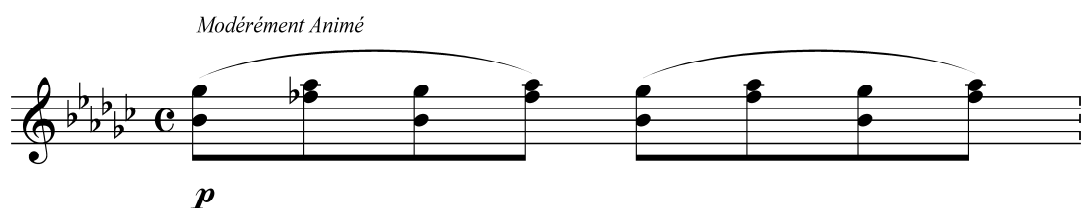
¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1337.



Nous rencontrons ensuite les Soucis, les Pavots et les Belles de Nuit unis en un même thème :



Les trilles de ce thème illustrent l'observation du romancier lorsque Albine meurt du parfum meurtrier des fleurs : « Les belles de nuit piquaient çà et là un trille discret¹. » Ensuite, ce sont les Lys :

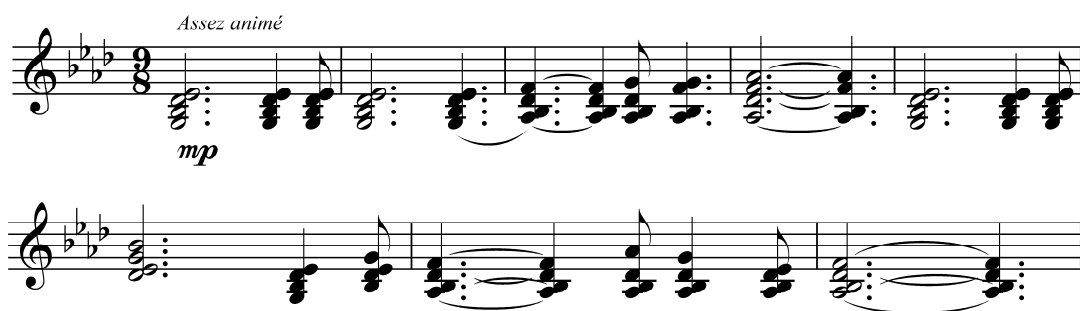


puis les Œillets :



et les Héliotropes :

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1516.



qui se rencontrent sur le chemin des amoureux. Le thème des Héliotropes est construit sous la forme d'un cantique : « jusqu'à un cantique adorable des héliotropes¹. » Le tableau s'achève sur l'arrivée dans le verger dont le thème se joint à celui de la Nature :



Dans cette scène, le musicien a donc scrupuleusement suivi la description que Zola fait de la mort d'Albine, asphyxiée par le parfum des fleurs qui, toutes, sont liées à un tempérament musical. C'est là un des chapitres les plus musicaux écrits par Zola dans ses romans et que Bruneau ne pouvait manquer d'illustrer tant l'acuité sensorielle était développée chez l'écrivain, capable d'associer le parfum des fleurs à une musique particulière.

Dans le verger, Albine et Serge éprouvent leurs sentiments et se mettent à la recherche de l'arbre immense au pied duquel les deux amants pourront s'aimer. L'interlude suivant doit donc amener le tableau de l'Arbre, scène centrale du drame. Le thème de l'Arbre a déjà été esquissé dans le tableau précédent et se retrouve au début de ce passage sous diverses formes, mêlé avec le thème de la Nature et celui de la Tendresse :



¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 1516.

Lorsque le rideau s'ouvre, les amoureux s'approchent de l'arbre enfin trouvé tandis que le motif du Paradou s'exprime avec celui de la Nature. Lorsque Serge et Albine s'unissent, l'orchestre s'affirme par la reprise des divers thèmes exposés depuis le début de l'œuvre comme si les deux personnages s'oubliaient dans ce moment de bonheur. Le tableau s'achève sur le thème de l'Amour qui domine tous les autres et se mêle avec les motifs des fleurs, glorifiant l'intégration des amoureux dans le Paradou.

L'ivresse de l'amour et du bonheur qui préside à cette scène est brusquement interrompu par la vision de cette trouée dans le mur qui sépare le jardin du monde extérieur. A ce moment, Serge prend conscience de la faute qu'il vient de commettre tandis que le motif de l'Eglise résonne. Le thème de l'Amour est brutalement menacé par celui de la Laideur Méchante qui annonce l'arrivée du frère Archangias. L'acte s'achève sur la fuite de Serge, laissant Albine seule à sa douleur tandis que le motif de l'Eglise retentit triomphalement.

Le prélude du troisième acte, en fa mineur, est triste et mélancolique. Le thème de l'Eglise est entonné par les trompettes et enveloppe le thème du Paradou. La religion a définitivement pris le pas sur la nature. Serge apparaît alors dans son église, célébrant le mariage de Fortuné et Rosalie, nouvelle victoire de l'Eglise sur la sauvagerie primaire des habitants du village.

Le quatrième acte, dans le Paradou, débute par un prélude intitulé La Tristesse du Jardin et fait écho au second interlude du deuxième acte, La Joie du Jardin. Les divers thèmes connus sont repris sur le mode mineur et trahissent la tristesse du jardin suite au départ de Serge. Albine attend son amant qui arrive enfin, changé, redevenu l'homme d'Eglise qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être. Un nouvel interlude est joué à l'orchestre dans lequel domine le thème de l'Amour puis celui de l'Arbre, rappelant les moments heureux à jamais révolus. Le thème de l'Eglise est également présent et trahit les hésitations de Serge, partagé entre son amour pour Albine et sa vocation religieuse. Revenu sous l'arbre tutélaire, Serge découvre qu'il ne peut plus aimer la jeune fille et ce malgré les voix du jardin qui l'attirent et le poussent à vivre son amour. Le jeune abbé finit par pleurer et, devant cette faiblesse, Albine le chasse.

Le tableau suivant montre Albine de retour dans le verger mais seule cette fois tandis que le dernier *leitmotiv* de l'œuvre est joué. Il représente les Herbes, la nature exubérante du jardin dont le thème sonne comme le glas de la mort :



De tableau en tableau, Albine refait en sens inverse le chemin qu'elle avait parcouru avec Serge tandis que les divers thèmes sont repris de manière triste. Reviennent les motifs de fleurs tandis qu'elle traverse le Bois de Roses. L'avant-dernier motif illustre le jardin dans la nuit, synonyme de la mort approchant.

Le dernier interlude fait entendre le motif de la Tendresse illustrant la douleur d'Albine. Celle-ci pénètre dans sa chambre et s'étend sur son lit au milieu des fleurs amassées qui vont l'asphyxier. Le thème du Paradou revient comme un chant funèbre tandis que le motif d'Amour reparaît une dernière fois. Les motifs des fleurs s'expriment tour à tour tandis que l'on entend une ultime fois le motif du Rire d'Albine. Enfin, lorsque la jeune fille expire, le rideau se ferme sur le motif de l'Arbre, dernier souvenir de la passion vécue par Albine et Serge.

C'est donc une pièce originale dans le répertoire de Bruneau que cet *abbé Mouret*. Pour la première fois, le musicien touche au théâtre, non plus lyrique, tout en écrivant une partition capable à la fois d'illustrer les sentiments des personnages et de mettre en valeur les notations subtiles de Zola. Jamais le musicien n'aura été plus fidèle à l'œuvre dont il s'inspire que dans cette pièce avec musique. D'ailleurs, comme nous le verrons, sa création sous les auspices d'André Antoine constituera comme un apogée du théâtre lyrique naturaliste tout en annonçant déjà son déclin. Cette pièce, tout comme *Naïs Micoulin* et *Les Quatre Journées*, prend ainsi une place capitale dans cet horizon que nous souhaitons dépeindre et les créations de ces trois oeuvres dans trois théâtres différents et dans des formes diverses méritent ainsi toute notre attention.

III] Du théâtre de Monte-Carlo à l'Opéra-Comique : apogée et déclin du théâtre lyrique naturaliste

1) *Naïs Micoulin* au théâtre de Monte-Carlo

Naïs Micoulin est une conséquence immédiate et inattendue de l'Affaire Dreyfus. En effet, Picquart avait noué des liens étroits avec le Prince Albert Ier de Monaco, fervent dreyfusard et il lui suggéra de commander une pièce à Alfred Bruneau. Le théâtre de

Monaco était un lieu d'exception pour les musiciens français et les commandes favorisaient ceux-ci, en particulier Massenet et Saint-Saëns.

Dès 1906, Alfred Bruneau supervise les maquettes des décors avec Raoul Gunsbourg, directeur du théâtre de Monte-Carlo, et Choudens. La représentation étant prévue pour le mois de février 1907, le musicien n'hésite pas à renvoyer plusieurs fois ces maquettes afin d'y porter des modifications. Comme toujours, il surveille minutieusement ces préparatifs, avec d'autant plus de difficultés que tout le travail se réalise à distance.

Alfred Bruneau arrive à Monte-Carlo le 22 janvier 1907 afin de travailler avec l'orchestre et les chanteurs. Il est enchanté de l'accueil qui lui est fait d'autant qu'il connaît les artistes avec lesquels il va travailler. Le chef d'orchestre est Léon Jehin qui avait dirigé les premiers opéras de Bruneau à Londres. Le rôle de Toine est tenu par Maurice Renaud qui avait incarné le Berger de *Messidor* à l'Opéra ; Hector Dufranne, le Gervais de l'*Ouragan*, occupe le rôle de Micoulin, Saléra joue le rôle de Frédéric et c'est Louise Grandjean qui prend les traits de Naïs.

Les premiers contacts avec les artistes sont cordiaux et le musicien ne manque pas de s'en émouvoir auprès de son épouse :

A peine arrivé ici, hier, et très bien arrivé, j'ai assisté à une répétition d'orchestre de ma partition entière. Jehin a merveilleusement préparé cela. Tu ne peux te figurer la gentillesse à mon égard. Les musiciens m'ont accueilli comme jamais encore je ne l'avais été. Tu penses si je bois du lait et si je suis content. Ce matin, on a répété les quatre préludes de l'*Ouragan* que l'on jouera demain aux Concerts Classiques, « pour me souhaiter la bienvenue » et tantôt l'on répétera *Naïs* à l'orchestre¹.

C'est d'autant plus réconfortant pour Bruneau que, depuis la mort de Zola, ses difficultés sont nombreuses à se faire jouer convenablement. Il sait ainsi qu'à Monaco, principauté où règne un prince éclairé et généreux, il pourra déployer tous les attraits de son art. Sa joie est multipliée lorsque sa famille et Alexandrine Zola arrivent et descendent au Palais de Monaco où le Prince les avaient invitées. La figure du Prince Albert domine ce séjour. Il fait visiter à ses hôtes le récent Musée Océanographique, leur ouvre ses jardins où ils ont plaisir à se chauffer au soleil du matin et les conversations vont bon train, à l'image de celle-ci :

- Je préfère infiniment, nous disait-il, la conversation d'un ouvrier modeste et réfléchi qui m'apprend quelque chose à celle d'un mondain, étourneau, ignorant et bavard qui me fatigue et m'irrite.

Sur la table de son salon s'étalait bien en évidence le livre de Pierre Quillard contenant les listes rouges de la souscription Henry.

¹ Ph., lettre du 23 janvier 1907.

- J'en ai acheté toute une provision, nous déclarait-il en riant. L'exemplaire que je dépose là disparaît souvent par les soins de personnes qu'il gêne et désole. Je le remplace aussitôt¹.

Le séjour des Bruneau dans le Sud de la France est l'occasion de nombreuses visites diverses. Suzanne et Philippine ne manquent pas d'aller saluer le peintre Auguste Renoir retiré dans son Domaine des Collettes à Cagnes-sur-mer. Ils envisagent même d'acheter une propriété dans la région mais les prix pratiqués y sont prohibitifs. Finalement, avec l'argent donné par Monaco pour la création de *Naïs Micoulin*, les Bruneau achèteront une propriété à Villers-sur-Mer et qui sera baptisée Le Paradou.

Le séjour monégasque est donc une parfaite réussite et le musicien gardera toujours un souvenir ému de la figure du Prince. Lorsque celui-ci meurt (en 1922), Bruneau se plie à la traditionnelle visite mortuaire, dans les appartements parisiens du Prince. Il trouve ce dernier sur son lit de mort, irrémédiablement seul, la famille ne prenant même pas la peine de le veiller, toute au souci de la succession. Alfred Bruneau ne peut alors que regretter cette figure humaniste qui vient de disparaître et dont le caractère noble ne semble pas se perpétuer dans sa descendance.

A l'occasion de cette création, la presse loue le dynamisme du théâtre de Monte-Carlo qui commande nombre d'ouvrages aux musiciens français. La revue *Musica* est l'une des plus enthousiastes, sous la plume de Maurice Lefèvre :

Naïs Micoulin, comme tout ce qui sort de la plume du vigoureux musicien qu'est Alfred Bruneau, est d'une véhémence dramatique singulière, qui n'exclut pas une infinie douceur aux passages d'amour, car l'auteur cache une âme tendre sous une apparence volontairement un peu rude. En cela il est le digne collaborateur de Zola, son illustre maître et ami. – Dans *Naïs Micoulin*, poème et musique semblent avoir été conçus et exprimés par le même cerveau et d'un même cœur². [...] Le décor de *Naïs Micoulin*, d'un réalisme impressionnant avec son premier plan de rochers brûlés, la vaste perspective de sa mer bleue et verte au dessus de laquelle s'ouvre un gouffre béant, et la fine découpe blanche de l'horizon qui montre la vieille cité phocéenne, fait le plus grand honneur au talent du peintre³.

Après la création de *Naïs Micoulin* à Monaco le drame est repris dans divers théâtres français mais les interprétations sont généralement à l'image de celle proposée à Nantes et qui désole le musicien :

Les interprètes de *Naïs* sont décidément détestables, au-dessous de tout ce que j'ai coutume de rencontrer en province. Cette Bady étant impossible, j'ai pris une dame Magne, vieille et grosse qui elle, du

¹ Bruneau, 1931, pp. 213-214.

² Le critique musical semble ici ne pas savoir que le livret de *Naïs Micoulin* est de la main même de Bruneau, ce qui demeurerait effectivement une nouveauté.

³ Maurice Lefèvre, *Musica*, n°56, mai 1907. Document aimablement prêté par Jean-François Ballèvre.

moins, a une assez belle voix. Le baryton Moore seul a quelque valeur. Il fera un Toine gigantesque mais énergique. Le Micoulin est un cabot d'opérette à peine suffisant pour représenter les rois gâteaux d'Hervé et d'Andras. Quant au ténor, il est toujours en fuite et je ne le verrai pas avant de quitter Nantes¹.

La représentation s'annonçant sous de mauvais auspices, Bruneau dissuade Alexandrine de faire le déplacement qu'elle s'était décidé à réaliser et l'ouvrage finit par tomber irrémédiablement dans l'oubli.

2) *La Faute de l'abbé Mouret* et André Antoine

La réception de *La Faute de l'abbé Mouret* par André Antoine, alors directeur du théâtre de l'Odéon et fondateur du Théâtre-Libre, fait date dans l'histoire du théâtre lyrique naturaliste. Et pourtant, on oublie trop souvent cette réunion fabuleuse entre un écrivain, un musicien et un metteur en scène acquis aux théories naturalistes. Dès le mois de septembre 1903, Bruneau décide de lire sa pièce à André Antoine et rêve d'avoir dans la distribution Sarah Bernhard et Coquelin. Très vite, le metteur en scène accepte de monter la pièce malgré les difficultés qui sont les siennes à intégrer la musique (trouver des musiciens, un chef d'orchestre, ...) et les premières répétitions débutent au cours de l'été 1906. Le musicien est très rapidement confronté à la fougue d'Antoine, à son franc-parler et il est séduit par l'entrain avec lequel il mène le travail. C'est Edouard Colonne qui a été choisi pour diriger l'orchestre et la jeune Sylvie pour incarner Albine². La première répétition à laquelle Bruneau assiste est intégralement rapportée en mots enthousiastes dans une lettre du musicien à son épouse :

Je suis allé hier soir, vers neuf heures, à l'Odéon, croyant causer seulement avec Antoine. J'ai eu la surprise de tomber en pleine répétition de *l'abbé Mouret*. On était vers le milieu du 1^{er} acte. J'ai trouvé tout le monde ravi et vraiment délicieux pour moi. Chacun a lu son rôle, en le jouant déjà un peu, jusqu'à la fin du second acte, puis on s'est séparé à 11 heures, en se donnant rendez-vous pour le lendemain, à midi. Sans doute m'est-il bien difficile d'avoir une impression sur la valeur des artistes dont je ne connaissais aucun. Cependant 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 bien. Cappellani a tout à fait le type de Serge. Il est extrêmement jeune, mince, et il a une jolie voix. Il n'essaie pas encore de dessiner son personnage et je n'ai pas idée de ce qu'il sera. Perrin fera, je crois, un Archangias épatant. Il a une allure de paysan, de brute, une force musculaire, une rudesse d'organe, qui conviennent admirablement au rôle. Et la Teuse, Désirée, le docteur Pascal seront aussi, je pense, très bien représentés. Antoine est enchanté : « Nom de Dieu, ça colle, ça colle. Je craignais le premier acte et je suis rassuré. Il est fameusement vivant. Ah ! nom de Dieu, ça va leur en boucher un coin à ceux qui m'emmerdent tout le temps en me disant qu'on ne pouvait pas tirer une pièce de *l'abbé Mouret*. Une pièce, une pièce !... Je n'ai pas besoin que ce soit une pièce comme

¹ Ph., lettre du 13 novembre 1908.

² Cinquante ans plus tard, Sylvie incarnera Mme Raquin dans le *Thérèse Raquin* de Marcel Carné avec Simone Signoret.

ils l'entendent, si ça m'amuse et si ça m'émeut. Oui, oui, je suis content aujourd'hui, mais je crois bien que je serai encore plus content dans un mois¹. »

Si les répétitions avec les comédiens vont bon train, il demeure le problème de la musique. Antoine n'est pas habitué à ce type d'ouvrage et il n'a jamais dirigé une salle lyrique. Il compte beaucoup sur l'expérience de Bruneau pour le seconder efficacement. Antoine a déjà été confronté aux exigences de Colonne et ne souhaite pas se faire déborder par le fameux chef d'orchestre, ne se privant pas de le remettre à sa place et d'en faire part à Bruneau, le priant de rester le maître en matière musicale :

Nous avons beaucoup causé de la musique. Je lui ai expliqué ce que j'avais voulu faire : remplir de musique ce Paradou, y substituer peu à peu, au quatrième acte, la musique à la parole : « Mais c'est ça qu'il faut, nom de Dieu ! Vous n'aller pas me changer une note à votre partition. Quant à Colonne, qui nous a tant emmerdés, je l'emmerde à mon tour. Vous allez être pour lui, pour l'exécution, d'une sévérité implacable. S'il se rebiffe, je lui dirai : vous n'êtes qu'un vieux con, vous n'y comprenez rien. Je vais aller voir si Chevillard y comprend quelque chose ou je vais prier un de ces jeunes chefs d'orchestre qui ne demanderont qu'à prouver qu'ils ont plus de talent que vous, de préparer la besogne à Bruneau qui prendra le bâton à la répétition générale et à la première. Oui, oui, je lui dirai ça comme ça et il deviendra immédiatement doux comme un mouton. C'est un vieux juif, un vieux forban : il est resté une heure dans mon cabinet l'autre soir et il ne m'a parlé que d'argent, il ne m'a pas seulement ouvert la bouche de l'œuvre d'art qu'il allait monter. Ah ! le vieux salaud ! » Ce que je riais, tu le devines, n'est-ce pas ? Et ce que j'étais heureux de trouver enfin un directeur ne traitant pas l'autre comme une quantité négligeable et prenant sa défense contre les imbéciles et les paresseux².

Bruneau est véritablement sous le charme d'André Antoine et a conscience de vivre avec lui une expérience théâtrale unique. Certainement comprend-il pourquoi Zola s'était ainsi lié d'amitié avec celui qui fut le défenseur du théâtre naturaliste. Selon ses propres termes, le musicien prend là une véritable leçon de théâtre :

Hier, on a répété seulement le premier acte [de la *Faute de l'abbé Mouret*] qui commence à prendre tournure et qui sera, je crois, très amusant. Antoine le pousse tant qu'il peut à la gaieté pour faire une immense opposition avec le suivant qu'il mettra en pleine poésie. 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 métier³.

Le *credo* d'Antoine est de faire le plus réaliste possible, d'amener sur la scène de l'Odéon la vie même recrée par Zola dans son roman. Il s'attache donc aux moindres détails pouvant le faire approcher cet idéal naturaliste. Ainsi, pour la basse-cours de Désirée il se préoccupe de trouver des animaux vivants :

¹ Ph., lettre sans date d'août 1906.

² Ph., lettre sans date d'août 1906.

³ Ph., lettre du 12 août 1906.

Aujourd'hui, à midi, nous recommencerons le premier acte et nous ferons peut-être le second, si nous avons le temps. Il se préoccupe déjà des petits poulets que Désirée aura dans son tablier. Des petits poulets, ce n'est pas facile à trouver au mois d'octobre¹ ... Désiré montrera aussi un lapin, le lapin qu'elle veut faire toucher à Serge et dont la peau chaude le trouble tant. Nous ajoutons des tas de choses très farces qui donnent un mouvement épatant et qui mettront, je l'espère, le public en joie².

Ces détails égayent Bruneau qui rêve, pour une fois, de donner au public une pièce qui pourra le divertir autant que l'émouvoir. Cette préoccupation pour ces détails animaliers amène des scènes cocasses que Bruneau se plait à raconter :

Au premier acte, un coq devait chanter dans la coulisse, le coq, roi du poulailler de Désirée.

- Qui va nous faire ça ? grommela certain jour Antoine, interrogeant son fidèle régisseur Tisserand.

- Je connais un type de Montparnasse qui imite très bien le coq, répondit l'autre timidement.

- Amenez-le-moi demain à midi.

Le lendemain, en effet, un brave garçon, vêtu de sa plus belle veste des dimanches, témoignant d'un trac intense, tel le baryton de province se préparant à « passer l'audition dans un subventionné », arpente le plateau, attendant Antoine.

Antoine arrive, pressé, bousculant nos interprètes, impatients de commencer le travail.

- Qu'est-ce que c'est que cet homme-là ?

Tisserand accourt, rappelle le rendez-vous pris.

- Bon !

Sur un geste du « patron », le « type » prend une pose avantageuse, tousse et, solennellement, sans risquer le moindre sourire, lance d'une voix glapissante son « cocorico ».

- C'est ça le coq ? ... Allez ... foutez le camp, vous ne savez pas faire le coq, rugit Antoine³.

Au-delà de l'anecdote, c'est bien dans ces conditions que le théâtre lyrique naturaliste semble trouver son apogée avec les meilleurs éléments réunis. Bruneau ne retrouvera jamais ces conditions idéales dans aucun autre théâtre parisien et il profite au maximum de ce qu'il vit à cette heure.

Au fil des répétitions, la distribution des rôles se montre pourtant assez faible, au grand dam d'Antoine qui ne souhaite pas sacrifier la pièce au prétexte de conserver les comédiens engagés. En homme de théâtre inflexible, il se montre sévère avec les artistes, et notamment avec Capellanni :

Antoine a déclaré hier, en hurlant comme un sourd, qu'il fallait « changer ces acteurs. » C'est aussi mon avis et cette impression date déjà au moins de deux ou trois jours. « Ces acteurs », c'est évidemment Capellani, l'abbé Mouret ; Perrin, Archangias, et Mme Grumbach, la Teuse. Perrin serait encore, à la rigueur, acceptable. Il a la voix et le type du personnage, mais il ne sait ni marcher, ni faire un geste et c'est le premier prix de tragédie d'il y a deux ans ... Il ne m'inquiète qu'à demi et, s'il gardait le rôle, je n'en serais pas autrement surpris ni tourmenté. Quant à Capellani, il me paraît impossible. C'est le modèle de l'élève du Conservatoire, ignorant tout de son métier et n'ayant aucun tempérament. Il est gentil, plein de bonne volonté. Antoine semble estimer, comme moi, que ça ne suffit point. Le terrible de la chose, c'est qu'il ne m'a cité encore personne pouvant le remplacer. Je ne connais pas sa troupe, mais je ne vois guère que de Max

¹ Le projet d'Antoine était de faire jouer la pièce dès l'ouverture de la nouvelle saison théâtrale, à l'automne 1906.

² *Ph.*, lettre du 12 août 1906.

³ Alfred Bruneau, 1931, p. 217.

qui, en dépit de ses défauts, soit capable de porter sur les épaules le poids d'un tel rôle ... Il n'y a qu'à attendre. Antoine cherche certainement, j'espère qu'il trouvera. Pour la Teuse, il m'a dit avoir pensé à Lerou, de la Comédie-Française, qu'il engagerait tout exprès. Je crois l'idée excellente. Tu te la rappelles bien, n'est-ce pas ? C'est une grande femme, au masque bougon qui ronchonnerait supérieurement cette vieille bonne de curé. Et puis, c'est une artiste d'expérience avec qui nous serions tranquilles. Moi, j'avais songé à Teissandier. Enfin, pour ce rôle aussi, il n'y a qu'à attendre et qu'à laisser faire Antoine, qui est de plus en plus emballé sur la pièce¹.

Capellani finit par être sacrifié et les comédiens se succèdent à l'Odéon pour le remplacer. Malgré ces problèmes, les répétitions avancent et c'est la jeune Sylvie qui laisse Bruneau béat d'admiration. Le musicien est d'ailleurs heureux d'avoir dans la distribution de jeunes comédiens qui débiteront dans sa pièce comme Mlle Barjac, premier prix de tragédie de 1906, et qui occupe le rôle de Rosalie. Antoine se préoccupe davantage d'avoir des comédiens qui correspondent au physique du rôle qu'ils doivent incarner. Ainsi, Perrin, qui joue le frère Archangias, déplaît-il au musicien mais le metteur en scène le conserve tellement il « colle » au personnage.

De répétition en répétition, Antoine se prend de passion pour la pièce et en voit toute l'actualité, au lendemain de la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat, pas inquiet de rencontrer des manifestations houleuses à cette représentation d'un prêtre tombé dans le péché de chair :

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 Jambert, 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 sûr². »

Sur ce point, Bruneau est moins téméraire que le metteur en scène. Il ne désire pas choquer le public ni le provoquer et c'est pourquoi il souhaite finir la pièce sur la mort d'Albine et non sur la scène du cimetière : « Nous avons à peu près décidé de couper entièrement le cinquième acte et de finir par la mort d'Albine dans les fleurs. J'ai beaucoup insisté pour avoir ce dénouement et Antoine s'est rangé de mon avis. D'ailleurs, depuis qu'il compte sur mon succès, il épluche tout ce qui pourrait choquer le public. Je le suis dans cette voie et, peu à peu, nous revenons à la version primitive³. »

Finalement, ces répétitions apportent beaucoup de bonheur à Bruneau qui a tant souffert depuis ces dernières années et, s'il n'est pas dupe du succès de sa pièce, au moins profite-t-il des instants merveilleux qu'il vit :

¹ Ph., lettre du 14 août 1906.

² Ph., lettre du 18 août 1906.

³ Ph., lettre du 11 septembre 1906.

Il n'y a pas à dire, Antoine est extraordinaire. Nous nous entendons, lui et moi, comme cochons, et je crois que ça le ravit. Après l'avoir quitté, je suis allé au *Matin*, où j'ai rencontré Croze : « Sapristi, m'a-t-il dit, Antoine est rudement emballé sur l'abbé Mouret. Il raconte à tout le monde et partout qu'il a trouvé son *Arlésienne*. » Voilà l'état d'esprit actuel du théâtre. Cela ne signifie pas que l'on ne se disputera jamais, que cet optimisme durera éternellement ; cela ne nous promet pas non plus un succès auquel, je te l'avoue, il m'est bien difficile de croire, mais enfin cela fait momentanément plaisir et il n'y a vraiment aucune raison pour ne pas nous délecter d'une chose aussi rare¹.

Malgré la bonne tenue des répétitions, la pièce ne peut passer à l'automne et sa création est remise au mois de mars 1907, juste après la création de *Naïs Micoulin* à Monte-Carlo. C'est le 1^{er} mars 1907 que *La Faute de l'abbé Mouret* est joué pour la première fois. Les décors de Paquereau sont saisissants de réalisme et de nombreux accessoires viennent compléter le jeu des acteurs.

Le soir de la générale, Alfred Bruneau est surtout déçu par l'orchestre. Edouard Colonne, bien qu'étant un grand chef d'orchestre, manquait de fermeté avec ses musiciens. Ceux-ci se faisaient régulièrement remplacer, empêchant un travail suivi et progressif. Finalement, Bruneau considère que la générale était à peine digne d'une simple lecture d'orchestre, avec des musiciens nouveaux et souvent médiocres. Bruneau se montre légitimement insatisfait et s'en fait l'écho auprès de Colonne qui ne peut qu'acquiescer. Beaucoup plus tard, le compositeur regrettera ce mouvement d'humeur : « Devant Antoine, le public parti, entre nous trois seuls, j'apostrophai un peu violemment Colonne dont le talent n'était pas en cause, mais dont le manque d'énergie et l'espèce d'indifférence m'agaçaient. Que c'est loin de nous, tout cela et combien je me reproche maintenant d'avoir peiné un grand chef aimé, si digne de vénération² ! »

Après cette création, les recettes des diverses soirées ne seront jamais à la hauteur de celles escomptées³ et Antoine décide de ne plus prolonger les représentations (au nombre de 28) et ne promet aucune reprise. Alfred Bruneau est peiné par cette décision et oppose tous les arguments possibles :

Je veux vous dire très affectueusement combien j'ai été peiné de l'amertume profonde que vous avez mise dans vos premières paroles d'hier, amertume qui, se manifestant devant un témoin, devait me chagriner doublement. Je suis aussi ennuyé que vous, croyez-le, de voir nos recettes baisser, mais le soleil que nous subissons depuis quelque temps et la semaine Sainte n'y contribuent-ils pas un peu ? En somme, l'*Abbé Mouret* a été joué dans le plus mauvais moment de l'année pour toutes les pièces et notamment pour

¹ *Ph.*, lettre du 18 septembre 1906.

² Alfred Bruneau, 1931, p. 218.

³ Recettes : première soirée, 1315 Frs ; deuxième soirée, 3064 Frs ; troisième soirée, 4931 ; quatrième soirée, 4674 Frs. En comparaison, les recettes de la Comédie-Française à cette même époque sont sensiblement inférieures, ce qui n'échappe pas à Bruneau.

une œuvre de cette sorte, dans le Carême. Je n'y ai jamais apporté d'objection, quoique notre traité du 27 mai 1905 fut ainsi libellé :

« Il reste convenu formellement : 1° que la *Faute de l'Abbé Mouret* sera représenté avant le premier janvier 1907. 2° que la pièce fera le spectacle d'inauguration du théâtre officiel ou non qui doit, d'ici cette date, succéder au Théâtre-Antoine. »

Evidemment, si les choses s'étaient passées de cette manière, j'aurais bénéficié de l'immense curiosité provoquée par votre nouvelle direction, par la nouvelle salle, et de l'excellente saison d'automne. Je n'ai point songé une minute à vous reprocher ce petit retard et il n'entre pas dans mon esprit, à présent, je vous l'affirme, aucune pensée de ce genre. Demeurons donc étroitement unis dans la bataille qu'un ouvrage comme le nôtre ne pouvait pas manquer de susciter. L'admirable lutteur que vous êtes ne saurait se décourager. Rappelez-vous l'accueil imbécile réservé à l'*Arlésienne* ... Par tendresse pour la glorieuse mémoire de Zola, par affection pour moi, vous jouerez l'*Abbé Mouret*, j'en suis sûr, tant que cela vous sera possible et je suis sûr aussi que l'an prochain vous le reprendrez et que vous le conduirez à la victoire définitive qui sera davantage pour vous que pour lui, un beau triomphe.

Dites-moi, cher ami, que vous ne m'en voulez pas plus de ma franchise d'aujourd'hui que je ne vous en veux de votre brusquerie d'hier. Ne doutez point de mon attachement fidèle et reconnaissant et laissez-moi vous embrasser de tout cœur¹.

Cette dissension passagère n'altère en rien l'amitié qui unit les deux hommes et le respect que chacun éprouve pour l'autre mais c'est dans de bien regrettables circonstances que la pièce subit le même sort que *Naïs Micoulin* pour n'être plus jamais représentée. Bruneau espère bien qu'Antoine redonnera quelques représentations au moment de la translation des cendres de Zola au Panthéon mais le metteur en scène oppose toujours la question d'argent à ces projets qui ne verront jamais le jour. Malgré cela, la création de *La Faute de l'abbé Mouret* demeure l'ultime expérience du théâtre lyrique naturaliste français et compte parmi le projet le plus audacieux de l'œuvre d'Alfred Bruneau tant dans le sujet que dans la forme et la mise en scène de la pièce.

3) Les Quatre Journées à l'Opéra-Comique

Avec *Les Quatre Journées*, Alfred Bruneau réalise son retour à l'Opéra-Comique, salle où il n'avait plus créé de drame lyrique depuis 1905. Pour étudier cette création, peu d'éléments sont à notre disposition. C'est pourquoi il paraît intéressant de s'en rapporter aux souvenirs du directeur de l'Opéra-Comique de 1916 et qui reçut cet ouvrage de Bruneau : Pierre-Baptistin Gheusi.

Gheusi est un homme singulier, venu de la littérature avant de trouver sa place dans la direction des scènes musicales parisiennes. Dès sa première direction de l'Opéra-Comique, en 1908, il envisage de prendre Bruneau comme directeur de la musique. Puis, c'est en 1913, à la recherche d'associés, qu'il propose une nouvelle fois au musicien de s'associer à la direction de l'Opéra-Comique, sur les instances de Louis Barthou. Finalement, Bruneau ne prendra pas de telles responsabilités, préféré aux frères Isola et à

¹ Alfred Bruneau à André Antoine, lettre du 29 mars 1907, coll. Puaux-Bruneau.

Paul Vidal pour la direction de la musique. Mais il a au moins l'assurance d'être joué à brève échéance à l'Opéra-Comique.

Gheusi, fraîchement arrivé de Castres à Paris en 1888, pousse une première porte, celle d'Emile Zola. En effet, le jeune homme avait écrit un article, à Toulouse, sur le *Rêve* et l'écrivain souhaitait le remercier. Il reçut là un accueil chaleureux :

Emile Zola m'accueillit avec une bonté qui s'ingéniait à m'être utile. Son accueil se fit simple et cordial. Il donne des louanges excessives à mon étude provinciale sur son œuvre. C'était alors 23 rue Ballu qu'il habitait encore. Sur la cheminée de son cabinet de travail, dont l'agencement sommaire étonnait, deux déités hindoues dirigeaient vers le plafond chinois brodé d'argent d'interminables bras reptiliens qui m'auraient donné des cauchemars nocturnes. Une pendule aux multiples cadrans y fixait des moments ignorés, hormis, me sembla-t-il, les heures. En plein bureau, un lion de marbres, deux bronzes de Barye ; aux murs, quelques toiles de maîtres, où un Manet injurait son voisin ; c'était le décor.

Dans son fauteuil, l'auteur de *l'Assommoir*, volubile et blésant un peu du bout de la langue, me conta sa mésaventure de la veille : son empoisonnement par les moules, traité avec énergie, mais qui le laissait sans forces et sans idées devant sa page blanche – la deux centième du roman en cours.

- C'est la seconde fois que cela m'arrive, me dit-il. J'y renonce pour toujours, moi qui aime tant tous les « fruits de mer¹ » !

Gheusi connaît donc parfaitement l'œuvre de Zola lorsque Bruneau propose de faire jouer *Les Quatre Journées*. Les relations entre les deux hommes ont toujours été très ambiguës et pas toujours cordiales. Gheusi parle souvent avec beaucoup de condescendance du musicien et n'hésite jamais à lui envoyer quelques piques. Le portrait qu'il trace de lui dans ses Mémoires sont à l'image de cette relation complexe, mêlée de reproches et d'admiration. Le premier reproche qu'il lui fait est d'avoir été attaché irrémédiablement à Zola :

Par une sorte de mimétisme sans autre exemple, il fut le suffragant, l'acolyte, le disciple et, comme le disaient ses jaloux, le « singe de Zola ». Celui-ci, complètement fermé à toute musique, même verbale, adopta Bruneau dès que son père – toujours en tube et en gants gris – le lui eût amené à diverses reprises. Il retrouvait si bien ses formules favorites sur les lèvres de ce jeune virtuose du violoncelle qu'il le couronna prince du génie lyrique et le considéra en toute sincérité comme le seul grand musicien de la jeune école.

Le succès, plus littéraire que mélodique, du jeune compositeur – il avait eu la chance de rater le premier grand prix de Rome, qui l'aurait enlisé tout à fait dans l'harmonie et le contrepoint – dès son vrai début, le *Rêve*, acheva de le river à Zola. Le dé en était jeté : Bruneau serait musicien².

Puis, il lui reproche d'être gentil au risque de devenir obséquieux, regrettant également son activité de critique musical :

Comme la plupart des êtres sans panache, il était charmant quand il voulait plaire et serviable dès qu'il était sûr de ne pas déplaire. Il avait la passion d'être d'accord avec tout le monde, excepté, quelquefois, lorsque sa plume de critique – car il avait eu le tort, toujours absurde pour un compositeur, d'accepter cette

¹ P.-B. Gheusi, *Cinquante Ans de Paris, Mémoires d'un témoin*, Paris, Plon, 1939, p. 37.

² P.-B. Gheusi, *Cinquante Ans de Paris, La Danse sur le Volcan*, Paris, Plon, 1941, p. 152.

férule de fatal parti pris – l’incitait à ne plus louer publiquement ce dont il avait, la veille, complimé un confrère pour lui faire plaisir¹.

Enfin, il ne supporte pas cette position de musicien établi et célèbre, ami des politiques et reconnu à sa juste valeur par ces derniers. Gheusi fait de Bruneau un musicien d’Etat, affilié au pouvoir en place, notamment à la veille de la Première Guerre Mondiale :

En musique, le préféré du régime décadent était déjà Alfred Bruneau. On lui savait gré d’être la doublure lyrique de Zola, bien que, dans l’imitation populaire des *Rougon-Macquart*, il eût d’abord préféré le *Rêve* à l’*Ouragan*. Bruneau, grand compositeur de la République, bien qu’il n’ait jamais écrit une cantate rituelle en son honneur, fut, peu à peu, distancé dans la préférence des élites cataloguées selon des rivaux moins fourvoyés par ce qu’il appelait « la Vie² ».

Malgré ces allusions perfides et cette attaque en règle, Gheusi achève son portrait par une adresse admirative à Bruneau :

Cher et si obligeant ami, si j’avais manié les ciseaux de la Parque, c’est vous qui survivriez encore parmi nous, vieux rhumatisants des mêmes chimères, victimes fidèles aux préférences de notre jeunesse, tandis que j’aurais sans protester laissé glisser dans l’Erèbe le nœud de vipère des autres, les jaloux, les stériles, les prétentieux. Votre labeur magnifique, obstiné et courageux, les dépasse de cent coudées³.

C’est donc dans cette relation complexe que le nouveau drame de Bruneau est reçu à l’Opéra-Comique pour être joué en 1916, en plein conflit mondial. C’est d’ailleurs là le premier problème qui préside à cette création. Dans un autre contexte historique, le drame n’aurait pas posé de problème, mais l’envolée contre la guerre du second acte arrive bien mal et risquerait de déplaire après les dix mois de combats sanglants à Verdun. Gheusi s’en inquiète auprès du musicien et lui demande d’opérer quelques changements auxquels Bruneau se refuse :

- Dommage, ai-je dit à l’auteur, que, dans ce défilé pittoresque des quatre saisons de la vie, la seconde soit une si furieuse malédiction contre la guerre. Je ne puis, pourtant, pas donner cela en ce moment.

- C’est gravé et orchestré, regrette Bruneau.

Je lui fais observer que la situation permettrait, peut-être, en ajoutant quelques mots à son texte, de flétrir une guerre d’agression comme celle-ci et de garder aux Barbares leurs figures d’envahisseurs. Les violences lyriques de sa partition pourraient alors y conserver leur véhémence.

Quinze jours après, l’auteur du *Rêve* et de *Messidor* m’apportait son ouvrage, remanié à peine. Toutes les pages essentielles y étaient intactes. Je jouerai donc les *Quatre Journées*⁴.

On peut voir ici le caractère intransigeant de Bruneau, peu enclin à écouter les conseils d’un Gheusi dont il n’apprécie que modérément le caractère et le talent. Il n’est

¹ Gheusi, 1941, p. 153.

² P.-B. Gheusi, *Cinquante Ans de Paris, Revivre*, Paris, Plon, 1942, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ Gheusi, 1939, pp. 357-358.

point de concession à faire, malgré le contexte historique, et le directeur devra en faire son parti.

Pour les décors, Gheusi a l'audace de faire appel à Henri Martin¹ qui n'avait jamais conçu de décors d'opéras. Après bien des hésitations, il finit par accepter et livre quatre esquisses qui servent à Bailly pour réaliser les quatre toiles qui serviront d'environnement aux différents actes. Ces décors déclenchent l'enthousiasme au soir de la première :

Quand le rideau se leva sur le printanier premier acte – d'après le jardin vernal et villageois du Maître dans le Lot – toute la salle éclata en applaudissements. Dans la baignoire où le grand Tolosan dérobait sa surprise, sous le coup d'une stupeur ravie, il entendit cent voix crier avec enthousiasme : « Un Henri Martin ! »

- Tout y est, reconnu-il, mon clos de Gascogne, son ruisseau, ses fruitiers en fleurs. Mais l'atmosphère, la lumière du Midi, poudrée d'or, comment, diable ! avez-vous fait pour les obtenir ?

- Facile ! ai-je garanti ; avec quelques lampes jaunes, deux projecteurs sur échelles et une seule répétition du luminaire, nous avons créé l'inimitable².

Les études de l'œuvre avaient été menées par le directeur de la musique de l'Opéra-Comique, Paul Vidal. Cependant, c'est Bruneau qui conduisit les représentations, créant ainsi des troubles dans les relations entre Gheusi et Vidal :

[Alfred Bruneau] passa toutes ses heures au foyer du chant et s'empara du pupitre majeur avant que son meilleur ami, son frère d'armes, le colauréat de son second prix à dix-sept ans, le lui eût demandé. Alors commença mon calvaire de directeur et de camarade.

- Persuadez-le, me suppliait Bruneau, qu'il ne doit pas, qu'il ne peut pas conduire mon œuvre devant le public.

- Dites-le lui vous-même, rétorquais-je à l'auteur du *Rêve*.

- Moi ? Jamais. Je l'aime tant !

Je cherchais un expédient et je n'en trouvai qu'un, inspiré de je ne sais quel diable. Deux ou trois jours avant la création des *Quatre Journées* [...] je pris à part mon Vidal :

- Vous ne voyez donc pas, insinuai-je, que notre cher Bruneau voudrait diriger lui-même, devant le public de la création, sa partition nouvelle ? Pourquoi ne lui passeriez-vous pas le bâton du chef ?

- Mais ce n'est pas son métier ! s'exclama mon pauvre maestro. Il n'y entend rien. Il foutra la pièce par terre ; car elle est difficile, j'en sais quelque chose et je vous ferai dire par lui-même qu'il ne peut pas me remplacer.

Le lendemain, à la question angoissée de Vidal, son frère d'élection baissa la tête et murmura, confus et grave :

- J'avoue que cela me ferait un immense plaisir.

- Tant pis pour lui ! grommela mon chef de la musique en s'affalant dans mon fauteuil. Il n'ira pas au bout. Je le connais.

- Et vous reprendrez la baguette à la rentrée d'octobre, après les vacances, ai-je promis. Ce sera la vraie création de l'ouvrage³.

Finalement, Bruneau conduisit lui-même la dizaine de représentations, laissant Vidal plein de rancœur vis-à-vis de Gheusi. Le directeur du théâtre, gardant certainement

¹ Henri Martin (1860-1943) est un peintre originaire de Toulouse qui fut l'élève de Puvis de Chavannes et Georges Seurat qui se dirigea vers le symbolisme et le divisionnisme.

² Gheusi, 1939, pp. 358-359.

³ Gheusi, 1941, pp. 37-38.

rancune de cette mésaventure, juge avec dureté ces représentations : « Ce fut un succès d'artiste, pas de public¹. » Il sa plaît même à rappeler le surnom que Renaud donnait au musicien : « Four-sur-Four² ». Malgré cette amertume, Gheusi note l'effet saisissant du problématique second acte qu'il craignait tant de voir joué devant le public :

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 salle³.

Le dernier ouvrage d'Alfred Bruneau inspiré de l'œuvre d'Emile Zola n'a donc pas rencontré son public. C'est là le dernier avatar du naturalisme lyrique alors même que nombre de pages sont émouvantes et écrites avec talent. Les difficultés relationnelles avec Bruneau n'ont pas manqué de ternir cette création tant attendue et Gheusi ne peut cacher sa déception d'avoir assisté à cet échec relatif et son regret de n'avoir pu jouer le véritable chef-d'œuvre de Bruneau, *Lazare* :

Je connais, du compositeur de *l'Enfant Roi*, un chef-d'œuvre toujours d'après le Maître de Médan ; c'est une *Résurrection de Lazare*, le triomphe du macabre, dans l'horreur posthume de la Mort. Personne ne jouera cette paraphrase grandiose du *Dies irae*. Je l'aurais tenté, une nuit de Vendredi Saint. Mais, comme le spectre des Evangiles, arraché au Néant par le Christ, il eût, pour le public, symbolisé, sans doute, la destinée d'Alfred Bruneau devant les foules éperdues de la passion du miracle : le musicien du *Rêve*, muré dans des sujets pathétiques, ne pouvait être tiré de l'oubli futur par le demi-dieu, même sincère, du naturalisme intégral⁴.

¹ Gheusi, 1939, p. 359.

² Gheusi, 1939, p. 359.

³ *Ibid.*, p. 360.

⁴ *Ibid.*

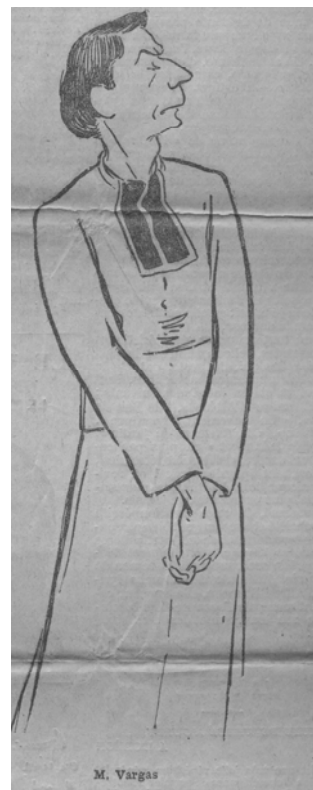
Naïs Micoulin et La Faute de l'abbé Mouret



Tableau de Paquereau pour *La Faute de l'abbé Mouret*



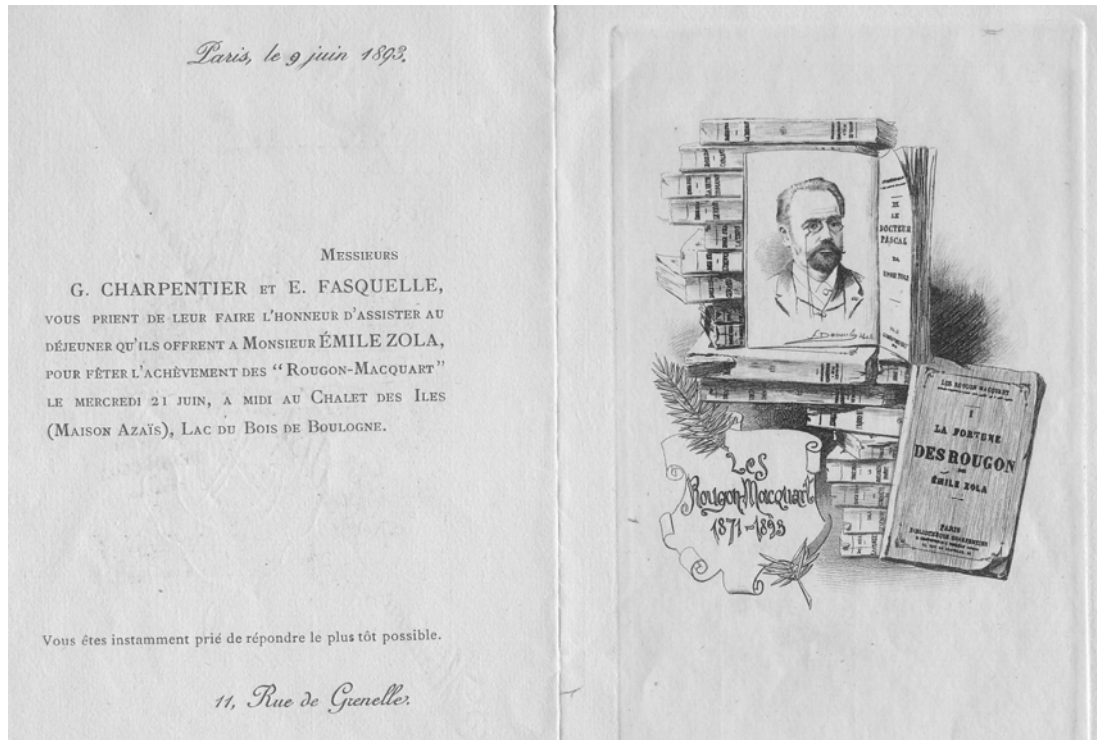
**Scène finale du premier
acte de *Naïs Micoulin***



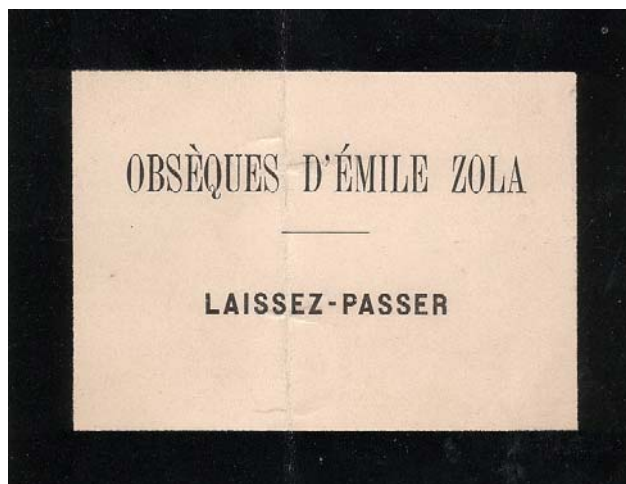
**Caricature de Vargas dans
*La Faute de l'abbé Mouret***

1893-1908

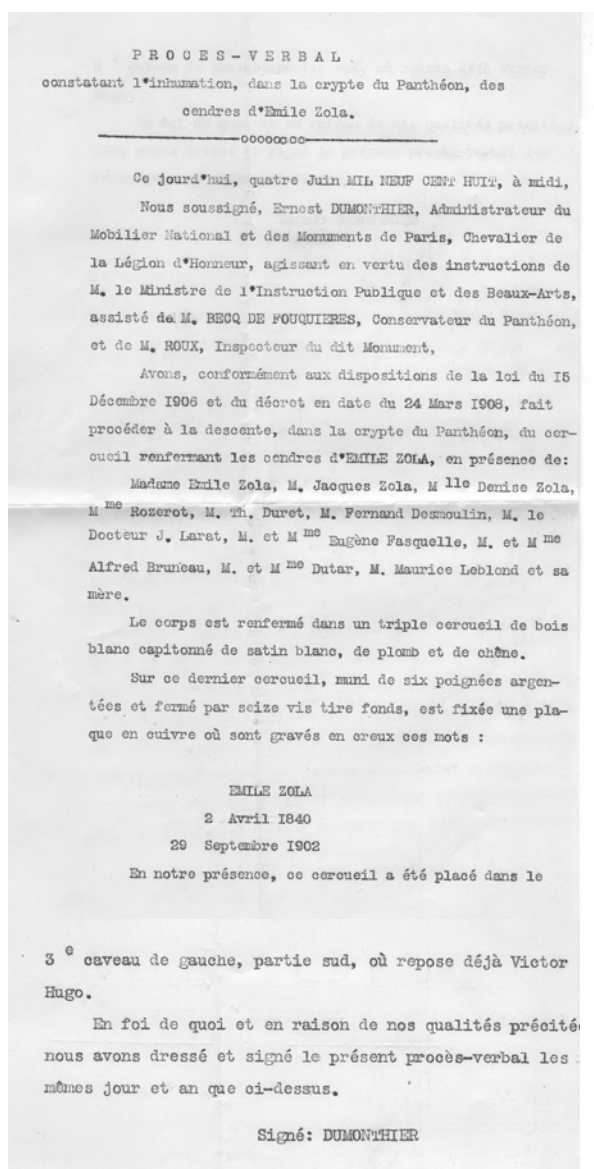
De l'achèvement des *Rougon-Macquart* au Panthéon



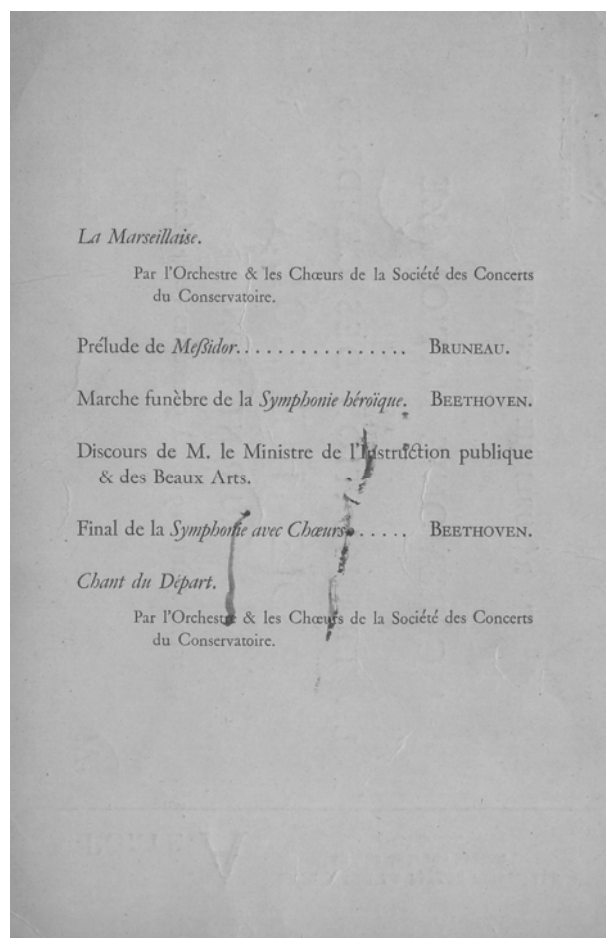
Invitation pour célébrer l'achèvement des *Rougon-Macquart*, 1893



Ligue Française pour la Défense des Droits de l'Homme et du Citoyen	
SALLE DES FÊTES DU TROCADÉRO	
Samedi 1 ^{er} Octobre 1904 à 8 heures du soir	
Anniversaire de la mort d'Émile Zola	
SOIRÉE COMMÉMORATIVE	
Première Partie	
I. ÉMILE ZOLA ET L'AFFAIRE DREYFUS DEVANT L'HISTOIRE. Conférence par Francis de Pressensé , député du Rhône, Président de la Ligue des Droits de l'Homme.	
II. LETTRE A FRANCIS DE PRESSENSÉ, par Anatole France .	
III. ÉMILE ZOLA DEVANT LA JUSTICE, par M. Manau , premier président honoraire de la Cour de Cassation.	
IV. CE QU'A PRODUIT LE "JACCUSE" ! par M. Louis Havet , membre de l'Institut, professeur au Collège de France.	
Deuxième Partie	
I. Prélude de <i>Messidor</i>	Émile ZOLA. exécuté sur le grand orgue par M^{me} Nadia Boulanger .
II. La mort d'Albine (<i>La Fante de l'Abbé Mouret</i>)	Émile ZOLA. M^{me} Moreno .
III. Hommage à Émile Zola. (<i>La Cité future</i>)	Eugène HOLLAND.
IV. Chant du Semeur (<i>Messidor</i>)	Émile ZOLA. M. Engel , de l'Opéra.
V. Lettre à la Jeunesse	Émile ZOLA. M. Antoine .
VI. L'Amour des Bêtes	Émile ZOLA. M^{me} Roch , de la Comédie Française.
VII. a) Les Saintes de la légende dorée. (<i>Le Réve</i>)	Émile ZOLA.
b) Chant de Lulu. (<i>L'Ouragan</i>)	Alfred BAUMEAU.
VIII. Chant de deuil et de gloire.	SAINT-GEORGES DE BOU- MÉLIER.
IX. Le départ de Lantier. (<i>Germinal</i>)	Émile ZOLA. M. Brémont .
X. Adieux à la Forêt.	Émile ZOLA.
Duo. (<i>L'Attique du Moulin</i>)	Alfred BAUMEAU.
M. Engel et M ^{me} Bathori.	
Accompagnateur: M. Alfred Bachelet — Piano de la Maison ERARD	
Ce Programme doit être vendu 25 centimes	



Procès-verbal de l'inhumation d'Emile Zola au Panthéon



Programme de la cérémonie du Panthéon

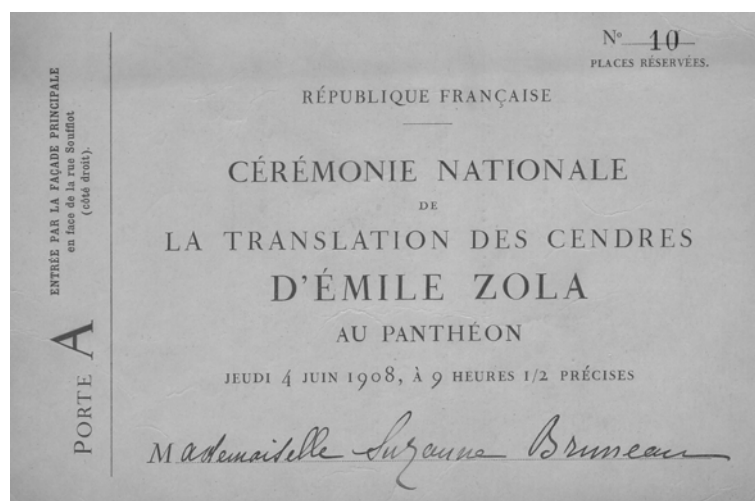


Planche XIV

B] Des livrets de Bruneau sans musique : deux livrets inédits

I] *La Fortune des Rougon et La Fête à Coqueville*

La mort d'Emile Zola fut, pour le compositeur Alfred Bruneau, un véritable déchirement. En mars 1903, Bruneau écrit à son épouse ces quelques mots désespérés qui montrent à quel point Zola était, pour le compositeur du *Rêve*, plus qu'un collaborateur mais bien un maître à penser, un grand frère protecteur :

Je ne sais plus me conduire dans la vie. Je suis un être fini, démoli, définitivement à terre¹.

Bruneau entre donc dans une période de deuil qu'il mettra à profit en écrivant la musique de *Lazare* dont Zola avait écrit le poème en décembre 1893 et en achevant l'*Enfant roi* qui sera créé à l'Opéra-Comique en 1905. Puis, il lui faut se résigner à poursuivre sa carrière de compositeur sans la bienveillante aide de Zola, sans pour autant manquer à sa mémoire. Bruneau choisit alors les sujets de ses opéras d'après l'œuvre de son ami : *Naïs Micoulin*, *La Faute de l'abbé Mouret* et les *Quatre Journées*. Dans ces opéras, Bruneau réalise le vœu de Zola : un compositeur doit écrire ses propres livrets. Il se révèle alors un habile librettiste. Il faut pourtant ajouter à cette bibliographie générale des compositions de Bruneau deux textes inédits inspirés de l'œuvre de Zola : *La Fête à Coqueville* et *Miette et Silvère* qui va nous intéresser maintenant.

1) *La Fortune des Rougon* à l'opéra

Alfred Bruneau ne peut se détacher de l'œuvre de celui qui lui permit de connaître la gloire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. C'est dans ce *corpus* qu'il puise son inspiration quand Zola vient cruellement à lui manquer. En 1903, c'est vers la *Fortune des Rougon* que Bruneau se tourne. Dans une lettre d'avril 1903, Madame Zola donne à Bruneau l'autorisation d'adapter le premier roman de la série des *Rougon-Macquart*, considérant l'étroite intimité qui unissait le compositeur à son cher disparu :

Mon bien cher ami,
Je veux vous confirmer par cette lettre l'autorisation que je vous ai donnée de vive voix, de faire avec *La Fortune des Rougon* telle œuvre musicale qu'il vous plaira.
[...] Je pense que vous êtes le seul, par votre adoration sans bornes, par l'étroite union de vos âmes en art, qui puissiez, ainsi que pour les œuvres précédentes associer votre art musical à la littérature de mon

¹ Ph., lettre du 13 mars 1903.

cher mari, si bien que l'on pourrait croire qu'il n'y a qu'un seul auteur tant vos pensées et vos natures vibraient de même¹.

Mais ce n'est qu'en 1908 que Bruneau envisage d'écrire un livret d'après ce roman. Le manuscrit porte la date finale du 23 février 1908. Il est constitué de quatre cahiers contenant chacun un acte d'une vingtaine de feuillets, écrits sur un seul côté. La page de titre annonce un « drame lyrique » comme le *Rêve*, l'*Attaque du moulin* ou *Messidor*. Bruneau avait déjà exprimé le désir de faire une œuvre plus légère que les précédentes, mais ce ne sera pas le cas pour ce nouveau projet. Vient ensuite la liste des personnages. Du roman de Zola, Bruneau garde Miette, Silvère, Tante Dide et Rengade, le gendarme. Il laisse de côté les protagonistes des intrigues politiques du roman : Pierre et Félicité Rougon, Antoine Macquart et les notables de Plassans. Ce n'est pas le destin des Rougon qui intéresse Bruneau mais bien ce que l'on a appelé l'idylle de Miette et Silvère. Seule, la tante Dide donnera une filiation et une hérédité au jeune couple.

Le premier acte a pour décor le Jas-Meiffren dont la description est entièrement reprise au roman². La scène est occupée en son milieu par le mur qui renferme le puits mitoyen. L'action débute par la rencontre de Miette et de Silvère. Dans l'écriture du poème, Bruneau va employer plusieurs méthodes. Il reprend, tout d'abord, mot pour mot la prose de Zola :

Silvère, se décidant enfin à parler

Comment t'appelles-tu ?

Miette

Marie ; mais tout le monde m'appelle Miette ... Et toi ?

Silvère

Moi, je m'appelle Silvère³.

Espace théâtral oblige, il va également inscrire les actions, les gestes des personnages dans le temps de l'immédiat. Ce qui donne une transformation telle que celle ci :

¹ Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre du 27 avril 1903, coll. Puaux-Bruneau.

² Emile Zola, *R.M. I*, p. 179.

³ Cahier I, f° 3-4.

Roman : Elle recula, ses yeux devinrent d'un noir dur, luisant de défiance¹.

Livret : Miette, se reculant, sombre, méfiante².

Il lui faut également assouplir la langue, la rendre orale, échapper aux préciosités de la langue écrite afin de donner plus de naturel aux personnages. Bruneau se souvient certainement des critiques faites au lendemain de *Messidor*, lesquelles reprochaient au librettiste de faire parler les paysans de l'Ariège comme de véritables parisiens :

Roman : Il **est** des gens contre lesquels tu ne peux me défendre³.

Livret : Il **y a** des gens contre lesquels tu ne peux me défendre⁴.

Bruneau est également obligé de resserrer le temps de l'action. Alors que, dans le roman, Miette et Silvère apprennent à se connaître tout au long de l'été, dans le livret, Bruneau inscrit la rencontre, la découverte du puits, l'ouverture de la porte et l'apparition de tante Dide dans une seule et même journée de juin. Ayant également peu de personnages à sa disposition, le librettiste prête aux personnages une connaissance de l'autre beaucoup plus étendue. Dans le roman, Silvère apprend peu à peu, grâce aux ouvriers, qui est Miette, son surnom de Chantegreil, son père envoyé au bagne pour avoir tué un gendarme. Ici, Silvère sait immédiatement à qui il s'adresse. Ce qui n'empêche pas Miette d'être méfiante, d'avoir peur d'être, à nouveau, insultée. Elle exprime ainsi verbalement ce qu'elle pense dans le roman :

Roman : Ce garçon allait donc l'insulter comme les autres⁵ !

Livret : Ah ! tu vas donc m'insulter comme les autres⁶ ...

Une fois les deux jeunes gens devenus amis, Bruneau introduit le personnage de Rengade dans les paroles de Miette. C'est là la grande innovation du compositeur. Il va faire de ce gendarme un personnage central. Ici, Rengade est un gendarme chassé par ses chefs et qui a disparu avant de revenir à Plassans, chargé des basses besognes d'espionnage. Il menace alors constamment Miette et désire venger le gendarme que son

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 178.

² Cahier I, f° 5.

³ Emile Zola, *op. cit.*, p. 178.

⁴ Cahier I, f° 5.

⁵ Emile Zola, *op. cit.*, p. 178.

⁶ Cahier I, f° 5.

père a tué jadis. A ce titre, il remplace les persécutions dont Miette est victime de son oncle et de son cousin, Rébufat et Justin. Nous verrons alors Rengade prendre une part de plus en plus importante dans le livret, loin du rôle secondaire qu'il joue dans le roman de Zola.

Bruneau respecte également les caractères des personnages de Zola. Silvère est exalté lorsqu'il s'agit de parler de révolution mais très tendre et respectueux à l'encontre de sa tante Dide. Miette exprime beaucoup de sagesse mais également de détermination. C'est elle qui prend les décisions importantes comme l'ouverture de la porte, depuis si longtemps condamnée.

La scène du puits, dans lequel les deux amis se regardent et se parlent est fidèle au roman de Zola. Les jeux, les taquineries de Miette touchent énormément Silvère. L'habileté de Bruneau est de palier l'absence de narrateur sans pour autant affaiblir la caractérisation des personnages. Silvère est profondément troublé par la disparition du visage de Miette, au fond du puits. Sa sensibilité affleure dans cette réplique :

Oui, tu m'apparais de nouveau et tu renais. Mais, quand ton sourire s'est effacé, cela m'a donné un coup au cœur. Il m'a semblé que tu venais de mourir. Ne recommence pas, je t'en supplie¹.

Silvère craint la mort, car il la sent autour de lui. La mort sera constamment présente tout au long du drame lyrique. C'est ici sa première apparition avec les joies de la renaissance, du retour à la vie. Mais cela ne sera pas toujours le cas ...

La première grande tirade de Silvère célèbre les douces chaleurs de l'été, la lumière ardente du jour et les sons gais de la nature. Du roman au livret, les mots sont les mêmes. On passe simplement du passé au présent et de la troisième personne du pluriel à la première personne du singulier. Mettre dans les paroles des protagonistes les mots du narrateur permet à Bruneau de créer une ambiance, de transporter le public dans les douceurs de l'été provençal. Il faut dire en peu de mots ce que l'écrivain a tout le loisir de développer dans son roman.

La porte dans le mur va permettre à Bruneau d'évoquer le passé de tante Dide et d'y introduire le thème de la folie, rapidement esquissé. L'ouverture de la porte a les mêmes effets que dans le roman : les jeunes gens se voient en pleine lumière, les sons ne sont plus déformés, ils peuvent enfin se toucher. Les sens ne sont plus atrophiés. Ce retour à la normalité est salué par une volée de cloches, celles de la Pentecôte et non celles de

¹ Cahier I, f° 9.

l'Assomption du roman. Faut-il voir dans cette substitution une valeur symbolique ? Non pas l'élévation de la Vierge mais la descente de l'Esprit-Saint sur Terre. Les cloches ont pourtant cette même valeur de célébration de la rencontre mais aussi de tocsin révolutionnaire. Silvère apparaît enfin comme ce rêveur, épris de justice, en quête d'une République *quasi* mystique. Nous atteignons d'ailleurs, ici, aux limites du livret de Bruneau. Dans le roman, c'est le narrateur qui explique le caractère chimérique des aspirations de Silvère, ses connaissances mal comprises, mal assimilées :

La liberté fut sa passion, une passion irraisonnée, absolue, dans laquelle il mit toutes les fièvres de son sang. Aveuglé d'enthousiasme, à la fois trop ignorant et trop instruit pour être tolérant, il ne voulait pas compter avec les hommes¹.

Bruneau donne à Silvère la dure tâche d'analyser lui-même son propre parcours, ce qui ne manque pas de nous troubler. Comment un personnage peut lui-même connaître ses propres faiblesses, ses égarements, avec une telle acuité ?

Pardonne-moi. Je songeai à mes chimères ... Le soir, lorsque je rentre de l'atelier et que tante Dide est tranquille, je me plonge dans mes livres et je m'exalte à tout ce que j'y trouve de généreux et de fraternel. La tendresse grave et mélancolique de la pauvre vieille m'a donné, dès l'enfance, une âme robuste où s'amassèrent les enthousiasmes. Quand j'appris que nous avions la République en France, je crus que le monde allait vivre dans une béatitude céleste. Et, quand je m'aperçus que je m'étais trompé, j'éprouvai une douleur immense. Je fis alors un autre rêve, celui de contraindre les hommes à être heureux, même par la force. Je résolus la conquête violente du bonheur universel².

Ce décalage reviendra souvent dans le livret. Peut-être Bruneau lui-même a-t-il identifié ce malaise que l'on ressent à la lecture et a-t-il renoncé à mettre ce livret en musique ?

Toujours est-il que la révolte de Silvère trouve un écho dans les révoltes de Miette qui a vécu comme une réprouvée, constamment maltraitée, victime de son statut de fille de bagnard. Silvère trouve donc en Miette une oreille attentive et en son père un modèle de révolutionnaire. L'aboutissement de ces deux révoltes est une envolée lyrique et utopique dans laquelle Bruneau a mis toute sa connaissance des *Quatre Evangiles* de Zola :

Miette et Silvère

Et, d'un bout à l'autre de la terre, la justice et la bonté refleuriront. Il n'y aura plus ni haine, ni misère. A notre exemple, les nations, éternellement réconciliées, s'aimeront dans le travail et la joie, dans la splendeur et la gloire des vastes cités nouvelles³.

¹ Emile Zola, *op. cit.*, p. 140.

² Cahier I, f° 14.

³ Cahier I, f° 17.

Mais, tante Dide vient cruellement les ramener à la réalité. Le premier acte se finit sur une longue tirade de la vieille femme qui revoit, dans cette trouée de lumière, le couple d'antan, la mort de Macquart. Les deux jeunes gens, aux bras l'un de l'autre, rejouent une même tragédie. Le rideau tombe sur une prédiction. Tante Dide adresse ces quelques mots à Miette : « Tu es bien jeune ... Tu as le temps ... », et à Silvère : « Prends garde, mon garçon ... on en meurt¹ ... ».

L'acte II se déroule sur la route de Nice, un soir de décembre, au lendemain du coup d'état de Napoléon III. Le décor reprend la description faite initialement par Zola. Bruneau fixe simplement l'action près du moulin à vent en ruine. La première scène fait parler les couples enlacés qui entourent Miette et Silvère. Ils célèbrent la douceur des amours enfouies dans le secret de la nuit, le seul bonheur autorisé aux pauvres gens :

Bien cachés, comme nous sommes, il est doux de causer à voix basse.
Bien serrés l'un contre l'autre, on a chaud dans la nuit frissonnante.
On s'embrasse, on se câline et l'on va au hasard de la route.
Charme tiède de l'étreinte, tendre joie des mains rapprochées, petits bonheurs à la portée des pauvres gens, c'est en votre mystère que l'amour passe, l'amour qu'on devine et qu'on ignore. Promenons, au fond de l'ombre, nos deux cœurs bien heureux et fidèles².

Mais Rengade est présent, qui guette l'arrivée de Miette et fait le vide autour de lui, tant les jeunes gens ont peur de ses dénonciations, de ses trahisons. Sa rencontre avec Miette est très violente. La jeune fille fait face alors que l'ancien gendarme révèle toute sa nature. Ce n'est pas tant le désir de venger le gendarme tué jadis par Chantegreil qui justifie son intérêt pour Miette mais bien un désir bestial de la posséder :

Plutôt que de me fuir, de m'irriter sans cesse, tu ferais mieux de m'écouter, de consentir à ce que je te demande depuis trop longtemps déjà. Je t'aime et je te veux. Je te l'ai dit maintes fois et je te le répète³.

Une nouvelle fois, Bruneau s'enferme dans les maladresses dues à l'absence de narrateur. Miette oppose à Rengade son innocence d'enfant qui ne comprend ce que lui veut cet homme mais qui en a une intuition vague, au plus profond d'elle-même :

Oui, oui, tu as raison, il y a trop longtemps que tu me poursuis, que tu me salis par tes paroles dont mon innocence d'enfant m'empêche de comprendre l'horreur, mais qui me martyrisent et m'outragent¹.

¹ Cahier I, f° 20.

² Cahier II, f° 2.

³ Cahier II, f° 4

Bruneau semble n'avoir pas osé, ou réussi, à introduire un personnage secondaire qui aurait fait office de commentateur de l'action, de chœur antique, comme il le fit dans *l'Attaque du moulin* en créant le personnage de Marcelline, absent de la nouvelle initiale, et qui permettait au librettiste de reprendre les commentaires d'un éventuel narrateur.

La force politique du livret, déjà atténuée par le désir amoureux de Rengade, est également tempérée par Bruneau, qui supprime dans tout le texte les répliques trop virulentes contre les gendarmes : « Dire que l'on a condamné mon père pour avoir débarrassé d'un de tes pareils² ! », « Il est permis à un gendarme de tirer sur nous, mais il ne nous est pas permis de tirer sur un gendarme. ». Cette dernière phrase est ainsi reprise avec des termes plus généraux, moins polémiques : « Il ne nous est pas permis de tirer sur ceux qui tirent sur nous³. »

L'arrivée de Silvère, dans la scène III, permet au librettiste de donner au personnage une grandeur qu'il n'avait pas dans le roman. Bruneau en fait un meneur, un fomenteur de révolution :

Rengade

Quant à toi, ton compte est bon. Je te connais mon garçon. Tu prêches partout la révolte. Tu tâches de soulever des camarades, les ouvriers des faubourgs, contre celui qui, prétends-tu, a trahi ta République. Je te surveille, et je trouverai bien le moyen de te faire mettre à l'ombre⁴.

On remarque également que Bruneau ne précise pas le contexte historique dans lequel se déroule l'action. Napoléon III est convoqué par cette périphrase « celui qui a trahi ta République⁵ ».

Mais, entre Silvère et Rengade, il y a le fusil emprunté par le jeune garçon à tante Dide, le fusil du contrebandier tué jadis par un gendarme. Le fusil qui permet de protéger Miette des avances de Rengade devient un symbole de la lutte du peuple contre l'oppression des nantis :

Il faudrait que je fusse mort, pour qu'on me l'arrachât des mains, qu'on m'empêchât de l'employer à protéger Miette et tant d'opprimés qui attendent et qui espèrent⁶.

¹ Cahier II, f° 4.

² Cahier II, f° 5.

³ Cahier II, f° 7.

⁴ Cahier II, f° 6.

⁵ Cahier II, f° 7.

⁶ *Ibid.*

Silvère s'impose alors en victime sacrificielle, prêt à payer de son sang pour l'avènement d'un monde meilleur :

Silvère

Si elle [la République] ne se relève pas maintenant, elle se relèvera plus tard. Si elle a besoin de mon sang, qu'elle le prenne¹ !

Ce face-à-face entre les deux hommes, entre la République et le régime autoritaire, est magnifié par le tocsin qui sonne au loin et souligne, dans une envolée lyrique, le discours prophétique de Silvère, réalisant ainsi la prévision du Marquis de Carnavan dans le roman : « Qu'un coup d'Etat éclate, et l'on entendra le tocsin dans toute la contrée, des forêts de la Seille au plateau de Sainte-Roure². »

Le tocsin fait fuir Rengade qui se rappelle à sa mission de renseignement, laissant Miette et Silvère seuls avant l'arrivée des Insurgés. Les deux caractères s'affinent encore. Miette, toujours sous le coup de la peur, prône la vengeance alors que Silvère se place résolument du côté du droit, de la justice :

Miette

Il me semble que, si j'étais à ta place, j'aurais une joie à me venger.

Silvère

Ne dis pas cela, Miette. Ta rancune est mauvaise. Moi, je vais me battre pour notre droit à tous ; je n'ai aucune vengeance à satisfaire³.

Au-delà des désirs de vengeance ou de justice, c'est l'amour de Miette et Silvère qui préoccupe Bruneau. Les jeunes gens échangent de chastes baisers tout en se remémorant les bons souvenirs de la Fête-Dieu. Le librettiste utilise le même procédé abondamment utilisé par Zola dans son roman : celui de la remémoration. Dans les moments de crise, ce sont les moments de joie et de bonheur qui resurgissent dans des bouffées de nostalgie. Bruneau connaît bien cette nostalgie depuis que Zola est mort ... Il donne également une grande part au rêve utopique, en grand rêveur qu'il est, pas dupe des duretés du monde réel :

¹ Cahier II, f° 7.

² Emile Zola, *op. cit.*, p. 98.

³ Cahier II, f° 10.

Par lui [le souvenir], revivons ces bonnes soirées que nous avons vécues ensemble, surtout cette soirée de la Fête-Dieu dont les moindres détails nous sont chers, le grand ciel tiède, la fraîcheur des saules, les mots caressants de notre causerie. Et, tandis que les choses du passé nous remontent au cœur avec une saveur douce, il nous semble pénétrer l'inconnu de l'avenir, nous voir au bras l'un de l'autre, ayant réalisé notre rêve et nous promenant dans la vie, comme nous le faisons sur cette route enchantée, chaudement couverts d'un même manteau, les yeux sur les yeux, nous souriant, perdus au milieu des muettes clartés de la vallée merveilleuse¹.

L'arrivée des Insurgés, annoncée par la *Marseillaise*, met fin à cette rêverie. Alors que Silvère les accueille avec enthousiasme, Miette se sent douloureusement abandonnée au profit de ceux que Silvère appelle « mes frères ». Cette scène V est fidèlement calquée sur celle du roman. La succession des toponymes est la même : La Seille, La Palud, Vaux, Alboise, Tulettes, ... La scène est également illuminée par la lune comme savait si bien le faire Zola : placer l'action au centre d'un dispositif lumineux préalablement établi².

La confrontation première avec les Insurgés est conforme au roman. Après l'intervention d'un paysan qui refuse d'avoir dans ses rangs la fille d'un voleur et d'un assassin, un second paysan prend sa défense et rappelle que Chantegreil n'a pas volé et qu'il a tué pour se défendre. Il trouve l'adhésion de l'ensemble de la troupe et Miette, « tremblante d'émotion et de surprise³ » se joint aux Insurgés et, vêtue de son manteau rouge, elle s'empare du drapeau, de la « bannière sanglante », sous la « blanche clarté de la lune⁴ ». Sa métamorphose la rend surnaturelle. C'est une sainte qui apparaît à Silvère. Il ne la confond pas avec la République comme l'écrit Zola. Elle est au-delà de la révolte, elle est la sainte guidant le peuple. Miette croit être à la procession de la Fête-Dieu, qu'elle « porte la bannière de la Vierge⁵ ». Mais elle est, à ce moment, la Vierge, celle qui n'a pas encore connu l'amour, mais aussi la Sainte qui mènera le peuple des Justes à la victoire. D'ailleurs, Miette n'est-il pas le diminutif de Marie ?

L'acte III a pour décor la place de l'Hôtel de Ville de Plassans. Alors que le rideau se lève, les Insurgés ont investi la ville, l'action est terminée. Ils ont fait un certain nombre de prisonniers, tous gardes nationaux. Les édiles de la ville sont épargnés. Parmi les prisonniers se trouve Rengade. La Foule du peuple distribue les vivres aux combattants affamés. Bruneau fond en une scène unique deux scènes distinctes du roman : l'entrée dans

¹ Cahier II, f° 12.

² Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *Les Cahiers Naturalistes*, 1992, n°66, pp. 243-267.

³ Cahier II, f° 18.

⁴ Cahier II, f° 19.

⁵ Cahier II, f° 20.

Plassans et la station prolongée et ultime dans la ville d'Orchères. Ici, ce sont les habitants de Plassans qui ravitaillent les Insurgés. La ville est solidaire de la campagne ... Alors que, dans le roman, le seul souci du maire, M. Garçonnet, est de faire donner des vivres le plus rapidement possible aux Insurgés afin que ceux-ci quittent la ville aussitôt, sans éveiller l'inquiétude des habitants.

Bruneau pose Silvère en héros généreux, magnanime, qui reconnaît la valeur de ses ennemis :

Mes amis, il ne faut pas oublier les prisonniers, qui sont à jeun depuis hier soir. [...] A quoi servirait de leur en vouloir ? Ils se sont bien défendus, mais ils n'ont pu nous résister ... Adoucissons de notre mieux leur défaite¹.

A l'opposé, Rengade prépare sa vengeance qui traverse, ainsi, tout le drame de Bruneau. C'est un horizon d'attente qui verra son achèvement avec la conclusion du drame. Mais, pour le moment, place à la fête. La farandole du chapitre cinq du roman, qui se déroule également à Orchères, se met en place au son d'une chanson qui prévoit un avenir radieux, dans la réconciliation fraternelle de tous les hommes :

C'est la vie libre, la vie heureuse, que l'on va vivre dans la tendresse et dans la paix.
Sous le soleil éblouissant, qui est pour nous comme une aurore, soyons joyeux !
Les temps meilleurs sont commencés, grâce à l'accord si fraternel de tous nos cœurs.
Joignons nos mains et aimons-nous ; unissons-nous et ayons foi en l'avenir !
Dansons, dansons la farandole, la vieille danse qui rend les hommes bons et contents² !

En quelque sorte, le chant du cygne ...

C'est dans cette insouciance relative et provisoire que Tante Dide fait son apparition. Son premier cri est pour évoquer le fusil que Silvère a emprunté. Elle comprend tout d'abord que ce fusil lui enlève son passé, le seul souvenir qui lui reste de Macquart, mais également son présent. Car il signifie l'éloignement, probablement définitif, de Silvère, celui qui lui permet de rester en vie avec ses jeux enfantins ; celui qui lui permet de ne pas sombrer dans la folie. C'est alors l'occasion que Bruneau donne à Silvère de proclamer sa foi dans un avenir radieux, utopie zolienne déjà présente dans les *Rougon-Macquart* et que l'on retrouvera, sans jamais bien l'analyser, dans les *Quatre Evangiles* :

¹ Cahier III, f° 2.

² Cahier III, f° 4.

Chaque acte qui me parut blesser les intérêts du peuple excita en moi une violente indignation. Dans la colère et l'enthousiasme où je mis toutes les fièvres de mon sang, je rêvai d'un Eden où régnerait l'éternelle justice. Laissez-moi donc y entrer, y conduire ceux qui souffrent et vous donner, à vous aussi, un peu de ce bonheur dont je veux faire cadeau à l'humanité entière¹.

Face à cette profession de foi exaltée mais pleine de sincérité, Tante Dide effectue un revirement total. Elle ne s'oppose plus à l'engagement de Silvère. Dans ces mots qu'elle vient d'entendre, elle entr'aperçoit ce que pourrait être l'avenir où « on ne massacrerait plus les innocents sur les routes ! On ne séparerait plus les amants qui s'adorent ! On ne creuserait plus de tombes dans le cœur des pauvres filles ! On laisserait les êtres se chérir librement jusqu'à leur vieillesse heureuse² ! » En un mot, on empêcherait que se renouvellent les souffrances qu'elle a connues dans sa jeunesse. C'est une nouvelle jeunesse que lui propose Silvère, moins la mort de son amant, moins le malheur. Elle rend alors à Silvère le fusil qu'elle lui avait confisqué, le transmet comme un flambeau qui permettra le bonheur de l'humanité et quitte la scène, grandie, « émue et silencieuse³ ».

Au milieu des Insurgés, restent Miette et Rengade. Ce dernier propose à la jeune fille un marché douteux :

Il y aurait un moyen de te sauver ... de le sauver, lui aussi, puisque tu es décidé à ne pas t'en séparer ... Je connais, dans les bois voisins, un étroit sentier où les régiments qui, je le sais, sont en route, ne peuvent passer. Je te l'indiquerai, pour que tu le prennes avec lui, à la condition que tu me promettes de venir, plus tard⁴...

Rengade est prêt à tout pour posséder Miette. Il lui propose, ni plus ni moins, de trahir, ce qu'elle exprime en des mots qui vont rendre l'ancien gendarme fou de jalousie, de désir, de vengeance : « La trahison, la honte, le crime ... Je n'en veux pas. Garde ça comme le sinistre orgueil de ton âme abominable⁵. » A quoi Rengade répond ces quelques mots qui annoncent déjà l'issue du drame : « Maintenant, quels que soient les événements, je m'acharnerai à sa perte. C'est entre nous deux un duel sans merci dont le résultat sera terrible⁶. »

¹ Cahier III, f° 7.

² Cahier III, f° 8.

³ Cahier III, f° 8.

⁴ Cahier III, f° 11.

⁵ Cahier III, f° 12.

⁶ Cahier III, f° 12.

Mais, avant même le début des combats, la défaite pointe. Silvère annonce que Paris est vaincu, que les provinces sont maîtrisées, que les soldats marchent à leur poursuite. Ils restent les derniers insoumis à ce pouvoir dictatorial. Les Insurgés pleurent leurs illusions perdues alors que la Foule de Plassans mêle ses larmes à leur douleur. Bruneau poétise alors à outrance le texte primitif de Zola (anaphore de « pleurons », métaphore de l'Océan, grandiloquence des termes, ...) :

La Foule

Pleurons-donc notre foi morte, notre rêve de justice évanoui ; pleurons notre France prisonnière, notre République assassinée ; pleurons notre bonheur entrevu, notre fraternelle religion agonisante ! Et que nos larmes, comme les Océans gonflés par la tempête, montent un jour en flots furieux jusqu'aux meurtriers de notre idéal pour les disperser, les emporter et pour engloutir leurs exécrables palais¹ !

Face à la défaite annoncée, Silvère se pose en chef de troupe, qu'il galvanise. Il exhorte les Insurgés à l'unité, refusant la désertion et la lâcheté pour affronter la mort en face : « Allons nous embusquer là-haut et montrons comment nous savons mourir². » La scène se conclue sur la farandole, dernier moment de joie avant l'ultime combat : « Ceux qui restent, qui vont continuer les âpres luttes de l'existence, n'oublieront pas ceux qui partent, qui vont se battre une dernière fois dans l'enthousiasme de l'héroïque trépas³. »

Le dernier acte se situe sur le chemin du plateau de Sainte-Roure. Les Insurgés ont quitté Plassans pour aller mener leur ultime combat. Silvère mène la troupe aux côtés de Miette, portant le drapeau, qui avance avec peine. Les deux jeunes gens quittent alors la troupe pour se reposer et se retrouver en tête-à-tête. On apprend ainsi la disparition de Rengade, nouveau ressort dramatique de l'action. Mais Silvère désire oublier un instant la lutte pour mieux se retrouver avec Miette. Comme dans le roman, Miette cherche à faire évoluer sa relation avec Silvère : « Il ne faut pas toujours me traiter comme une sœur, puisque je dois être ta femme⁴. » Le jeune garçon, plein de lucidité, analyse leur relation depuis le jour où ils se sont connus. D'abord l'amitié quasi fraternelle :

¹ Cahier III, f° 15.

² Cahier III, f° 15.

³ Cahier III, f° 16.

⁴ Cahier IV, f° 3.

Jusqu'à cette heure, nous ne nous sommes aimés que d'une tendresse fraternelle. Nous ne prenions que pour de l'amitié l'attrait qui nous poussait à nous tendre les bras, à nous garder dans nos étreintes plus longtemps que ne se gardent les frères et les sœurs¹.

Puis, le lent apprentissage de l'amour et de ses sensations toute particulières :

Mais, au fond de nos amours naïves, grondaient, plus hautement chaque jour, les tempêtes de notre sang ardent. A présent, nous sentons notre étreinte nous brûler, nous entendons nos poitrines se soulever d'un même souffle, des lueurs passent devant nos paupières closes, des bruits confus montent à notre cerveau, une langueur nous envahit, nous plonge dans le rêve qui devrait être éternel² ...

La scène se conclue par un baiser qui, pour Miette, est le Mal. Elle croit que cette flétrissure se voit sur son visage, que les Insurgés vont se moquer d'elle. Bruneau reste en cela fidèle au roman de Zola mais ajoute une courte phrase qui donne tout son relief dramatique à la scène : « Ils ne riront pas, Miette ... **Ils sont trop près de la mort**³. » La mort qui, naturellement, fait peur à Miette, mais qui la séduit peu à peu. Elle aspire à une mort libératrice, qui leur apportera le repos. C'est un sentiment bien connu chez Zola, relayé par Bruneau qui, lui aussi, doit subir les assauts d'une vie publique trépidante et qui souhaiterait, par moment, un repos éternel bien mérité. Souvenons-nous de *Lazare*, oratorio dans lequel ce personnage biblique, ressuscité par Jésus, lui demande de le renvoyer dans le doux sommeil dont on vient de l'arracher. Miette et Silvère acceptent donc la mort mais pas avant d'avoir connu l'amour, pas avant d'avoir connu la vie :

Miette

Je ne veux pas partir avec le regret de la vie, comme une petite fille pleurante et désolée. Silvère, Silvère, je veux connaître tout l'amour, toute la passion, toute la tendresse. Je refuse la mort, si je dois mourir ignorante. Entends-tu ? Je ne veux pas mourir sans que tu m'aimes⁴ ...

C'est à ce moment que des cris de combats viennent les séparer. Miette s'effondre, touchée par une balle, enveloppée comme dans un linceul par le drapeau rouge. Silvère se jette à genou à ses côtés. Miette peut à peine murmurer le regret qu'elle a de partir avant d'avoir connu l'amour, avant d'avoir été mariée à celui qu'elle aime. Alors, Silvère colle sa bouche sur sa blessure en un dernier baiser qui « met une dernière joie dans le regard de

¹ Cahier IV, f° 3.

² Cahier IV, f° 4.

³ Cahier IV, f° 5.

⁴ Cahier IV, f° 8.

Miette¹ ». C'est le baiser suprême, la réalisation de leurs noces dans le sang de la révolution.

Apparaît alors Rengade, un pistolet à la main. Il tient enfin son ultime vengeance. Silvère ne souhaite pas se défendre. Alors que, dans le roman, il était emmené jusqu'à Plassans pour mourir sur la pierre tombale de l'Aire Saint-Mittre, le resserrement de l'action scénique oblige Bruneau à résoudre le drame sur le lieu même où est morte Miette. Rengade demande à Silvère de « choisir sa place² ». Sa place est auprès de celle qu'il aime. Et, c'est sur le cadavre de Miette que Silvère s'écroule, tué à bout portant par l'ancien gendarme. Les jeunes amants sont, enfin, réunis à jamais dans la mort. Ci-gît Marie et Silvère ...

Le drame pourrait s'achever là, dans la réalisation ultime de l'idylle de Miette et Silvère. Mais, une dernière scène vient conclure la pièce. Tante Dide apparaît et assomme mortellement Rengade, avec le fusil de Macquart. Dans un dernier accès de démence, Tante Dide comprend qu'elle a enfin achevé un cycle infernal initié par la mort de Macquart :

Ah ! ah ! ah ! 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 victimes³ ...

C'est donc un fantôme présent dans sa tête depuis de nombreuses années que tue la vieille dame. Alors que dans le roman, Tante Dide reprochait à ses enfants de n'être que des loups⁴, elle se fait ici louve pour venger ses chers disparus, victimes d'une oppression constante de la part des autorités militaires. Elle dédie alors ce crime à l'idéal perdu de Miette et Silvère, qu'elle veut réaliser, malgré tout :

Je vois, Ô Silvère, Ô Miette, le soleil de votre idéal percer la brume, vaincre la nuit, monter, monter dans la nue, briller d'un prodigieux éclat et y régner, triomphal⁵.

Le livret imaginé par Bruneau est donc centré sur l'idylle de Miette et Silvère. Bruneau fait de leur amour l'instrument du soulèvement révolutionnaire. En magnifiant le personnage de Silvère, il se débarrasse des nuances du roman qu'il n'aurait pu exposer sur une scène lyrique. Le personnage de Rengade permet d'introduire une intrigue secondaire

¹ Cahier IV, f° 10.

² Cahier IV, f° 11.

³ Cahier IV, f° 12.

⁴ Emile Zola, *op. cit.*, p. 300

⁵ Cahier IV, f° 12.

pleine de rebondissements. Enfin, Tante Dide encadre le drame en reprenant, en contrepoint, les idéaux de justice de Silvère. Son action finale libératrice permet d'entrevoir un avenir plus radieux. Dernière note optimiste d'un compositeur meurtri par la vie, rongé par le pessimisme mais qui garde toujours, en lui, l'espoir d'un lendemain meilleur.

Pourquoi ne pas avoir mis ce livret en musique ? Sans doute, Bruneau voyait les limites de cette nouvelle pièce : les auto-analyses des protagonistes font basculer le drame dans le burlesque. Peut-être, également, la confrontation entre les gendarmes oppresseurs et le peuple avide de liberté était-il trop subversif à une époque où les soulèvements dans les provinces, en 1907, sont encore dans toutes les mémoires. Toujours est-il que ce texte, resté inédit à ce jour, est une admirable relecture de l'œuvre de Zola, qui met en lumière l'essence même de ce roman. Car, plus que le roman des origines des *Rougon-Macquart*, Bruneau avait bien vu que *La Fortune des Rougon* était aussi le roman de Miette et Silvère.

2) Un opéra-farce : *La Fête à Coqueville*

Bruneau a souvent été tenté de s'atteler à une œuvre plus légère que ce qu'il avait écrit jusque-là. Ses éternelles angoisses et son pessimisme légendaire auraient eu là comme un exutoire. Avec *La Fête à Coqueville*, le musicien tient enfin un sujet léger, qu'il va développer dans un livret resté inédit, et une musique dont seul le premier acte a été ébauché.

Le livret est constitué de deux cahiers contenant l'un 33 feuillets et l'autre 21 feuillets. L'inscription portée à la fin du livret porte la date du 21 août 1907 ainsi que le lieu où il a été écrit : Villers-sur-Mer. C'est donc au bord de la mer que Bruneau travaille sur cette nouvelle de Zola parue en 1879 dans *Le Messager de l'Europe* et reprise dans *Le Capitaine Burle*.

Son travail d'adaptation est facilité par la forme même que prend la nouvelle de Zola. En effet, dans ce texte, l'écrivain alterne narration et dialogues. Le musicien s'appuie donc sur la narration pour donner de la consistance à son livret et reprend pratiquement intégralement les dialogues. La nouvelle étant constituée de cinq chapitres, Bruneau choisit une structure en deux actes. Le premier acte correspond aux deux premiers chapitres de la nouvelle et le second acte aux trois autres chapitres.

Dans les trois premières scènes du premier acte, le librettiste s'inspire des éléments donnés par Zola dans son premier chapitre. Il reprend l'histoire du village de Coqueville,

fondé par un Mahé et dont les descendants recueillirent, un jour, un Floche. Depuis, les deux familles sont déchirées par des haines dont les origines restent mystérieuses. Au fil des ans, les Mahé sont devenus pauvres et les Floche riches et puissants. La première scène est l'illustration de cette histoire avec la querelle entre La Queue (un Floche), maire du village, et Rouget (un Mahé), pauvre pêcheur. Ce qui n'est que narration dans la nouvelle de Zola se transforme donc en dialogue dans le livret :

La Queue

Notre richesse, nous l'avons bien gagnée, et voilà ce qui vous enrage vous autres, tas de meurt-de-faim qui, au lieu de vous draper dans vos guenilles, feriez mieux de les raccommoder.

Rouget

Si nous sommes pauvres, c'est que vous nous avez ruinés. Sans nous, sans les Mahé, vous ne seriez rien, vous, les Floche, et Coqueville n'existerait pas. Faut-il donc te le rappeler une fois de plus ? Faut-il donc que chaque colère de l'Océan, en nous irritant tous, réveille nos vieilles haines¹ ?

Ici, Bruneau introduit un élément nouveau, semblable à la thématique de l'*Ouragan*. La tempête qui se déclenche en mer est à l'image de la tempête qui déchire la population de Coqueville, le climat n'étant que le reflet des passions humaines.

A cette querelle ancestrale s'en ajoute d'autres. Dans la scène deux, c'est Tupain et Fouasse, deux frères, qui se déchirent car ils n'ont pas le même père, l'un étant le fils d'un Floche, l'autre le fils d'un Mahé. C'est l'antique querelle qui s'immisce jusque dans les familles. Dans la troisième scène, c'est Rouget qui se fâche contre sa femme, Marie, arrivée en compagnie d'un Floche. Peu à peu, les tensions augmentent et tout le village, réuni sur la plage, finit par se disputer et prendre part à la bataille. Les habitants de Coqueville représentent une entité à part entière et qui s'exprime par interjections et phrases courtes :

Les habitants de Coqueville, maintenant sur la plage
Et continuant entre eux la dispute commencée

Bravo ! Rouget ... - Bravo ! La Queue ... - Il a raison,. - Mais non. - Mais si. - Mais non. - Ose donc insulter les Floche. - Ose donc insulter les Mahé. - On vous mangera. - Tu crois ça ? - Parfaitement ! - Sauve-toi ! - Cache-toi ! - Je vais te coller ma main sur la figure. - Et moi mon pied dans le derrière. - Vermine ! - Traîtres ! - Idiots ! - Lâches ! - Filous² !

Enfin, cette querelle entre les Floche et les Mahé est visible à un troisième niveau, celui des sentiments développés entre Margot, fille de La Queue, et Delphin, fils d'un Mahé. Ils arrivent ensemble dans la scène quatre et La Queue gifle spontanément sa fille.

¹ Alfred Bruneau, *la Fête à Coqueville*, manuscrit inédit, coll. Puaux-Bruneau, f° 4-5.

² Alfred Bruneau, *op. cit.*, f° 9.

Vexée, celle-ci promet à Delphin de lui retourner cette gifle, le garçon étant la cause de la colère de son père. Cette promesse de gifler Delphin reviendra tout au long du drame comme elle revient régulièrement dans la nouvelle, sans jamais se concrétiser.

Pour tempérer ces disputes et ces déchirements, deux personnages apparaissent, censés demeurer neutres : l'abbé Radiguet et l'Empereur, le garde-champêtre. Pourtant, s'ils cherchent l'apaisement, ils n'en ont pas moins été obligés de prendre parti. L'abbé est ouvertement du côté des Floche tandis que l'Empereur prend parti pour les Mahé.

Le premier chapitre de la nouvelle étant sans dialogue, Bruneau est obligé de transformer les passages narratifs en style direct, à l'image de l'exemple suivant :

Roman : L'abbé Radiguet [...] menaçait Margot des flammes de l'enfer, si jamais elle laissait Delphin la toucher du doigt¹.

Livret : Tu sais, Margot, que si tu laissais Delphin te toucher du doigt, les flammes de l'enfer te dévoreraient².

Les trois dernières scènes de l'acte I correspondent au second chapitre de la nouvelle. Rouget part en mer sur sa barque, la Baleine, sous le regard dubitatif des Floche. Ici, les dialogues sont présents dans la nouvelle et Bruneau les reprend intégralement, modifiant simplement la place de quelques mots et intercalant d'autres dialogues, afin de faire parler un maximum de personnages. Le style est donc brutal et haché et ne laisse pas de place aux longs discours d'introspection.

De la plage, les habitants assistent à la pêche de la Baleine. Brusquement, les pêcheurs disparaissent et l'on s'inquiète de ce qu'ils peuvent devenir. Un canot est mis à la mer et remorque la Baleine dans laquelle les hommes sont ivres. En fait de pêche, les hommes ont ramené un tonneau provenant sans doute d'une cargaison perdue, lors de la tempête, par un navire de marchandise. Le contenu du tonneau reste mystérieux mais sa teneur alcoolique ne fait pas de doute, vu l'état des pêcheurs.

L'acte s'achève sur le tête à tête entre Margot et Delphin, scène qui se situe à la fin du premier chapitre de la nouvelle. Ici, Bruneau développe beaucoup plus que ce qu'avait imaginé Zola. Il offre aux deux jeunes gens le premier véritable dialogue du livret. Delphin donne à leur amour tumultueux une dimension symbolique, comparant les hommes à l'Océan :

¹ Emile Zola, *La Fête à Coqueville*, O.C. IX, pp. 636-637.

² Alfred Bruneau, *op. cit.*, f° 11.

Bah ! il ne faudrait pas grand'chose pour réconcilier le village ... Un peu de la joie qu'il y avait dans le petit tonneau ... Et puis, les hommes sont pareils aux flots de l'Océan. La tempête les pousse les uns contre les autres, jusqu'à ce que le beau temps ramène le calme. Regarde la mer qui s'apaise et qui s'adoucit, le ciel où ne court plus aucun nuage, où s'allument la lune et les étoiles. Sur l'eau, l'orage est fini. Pourquoi ne s'achèverait-il pas aussi à Coqueville ? Margot, partage la gaieté que j'ai au cœur. Ce n'est point une vilaine ivresse que celle où l'on trouve l'oubli des misères et des haines, le consentement de vivre l'illusion de l'éternelle allégresse. Ah ! si tu avais goûté avec moi au cher petit tonneau, tu m'aimerais comme je t'aime, tu me serrerais dans tes bras comme je te serre dans les miens, tu rirais comme je ris et tu chanterais comme je le chante, le chant d'espérance, de tendresse, de pardon et de fête¹.

Ce discours tranche singulièrement avec le reste de l'acte et donne enfin aux personnages la possibilité de s'exprimer et de donner une portée plus haute aux événements prosaïques qu'ils viennent de vivre. Delphin assimile alors le tonneau à un philtre d'amour qui permettrait à Margot de l'aimer. C'est également l'image traditionnelle de l'alcool où l'on oublie les misères du monde pour se réfugier dans un paradis artificiel.

Le deuxième acte se déroule sur une seule journée tandis que les trois derniers chapitres de la nouvelle se déroulent sur plusieurs jours. Pour des commodités de mise en scène, le librettiste condense l'action qui a lieu dans le même décor que l'acte précédent, la plage de Coqueville. Le temps s'est apaisé, le ciel est pur et le soleil éblouissant.

La barque de Tupain, le Zéphyr, revient de mer sans un poisson. Mais, les hommes recherchaient surtout d'autres tonneaux d'alcool. Soudain, des tonneaux apparaissent à l'horizon et les deux barques prennent la mer, en une course folle pour ramener le précieux liquide. On assiste à cette course effrénée depuis la plage tandis que Zola donne au lecteur une vision des événements depuis les bateaux.

De retour, les bateaux sont chargés de tonneaux remplis d'alcools différents. Tous les habitants goûtent et vantent les mérites de chaque breuvage. Peu à peu, les esprits s'enivrent et l'on n'assiste plus aux querelles du premier acte. Les dialogues sont plus policés et il n'est plus question de se battre. La prophétie de Delphin s'est donc réalisée et les esprits se sont enfin apaisés. Au milieu de cette beuverie, à laquelle prend également part l'abbé Radiguet, Delphin et Margot se rapprochent insensiblement. Plus personne n'est capable de les séparer et on demande à l'abbé de les marier. Sur le même ton, les deux frères se réconcilient sur l'autel de l'alcool dont les trois couleurs (bleu, blanc, rouge) signifient la fraternité et la paix. L'Empereur hurle « Vive la France ! » tandis que l'abbé Radiguet voit dans cette réconciliation la main de Dieu.

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, f° 31-32.

La pièce s'achève sur un couplet repris par tous les personnages, scellant définitivement la paix retrouvée :

Les Mahé et les Floche sont de bons amis. Où il y a de la gêne, il n'y a pas de plaisir. La bleu ne vaut rien, la blanche pas grand'chose, mais la rouge est vraiment réussie. Hop là, sautons ! hop là, dansons ! C'est pour toujours la fête à Coqueville¹ !

Par rapport à la nouvelle, la structure du second acte est sensiblement différente. En effet, dans le livret, les événements sont vécus de l'intérieur, au travers du regard des personnages qui vivent l'action. Dans la nouvelle, c'est un personnage extérieur, M. Mouchel, chargé d'acheter la marchandise des pêcheurs, qui, inquiet de ne plus voir un pêcheur de Coqueville, se rend dans le village et assiste à une scène étonnante : tous les habitants cuvant leur vin sur la plage. Dans ce passage qui conclue le texte, Zola fait preuve d'un humour burlesque que Bruneau a voulu recréer en utilisant des dialogues courts et peu développés. C'est là pourtant la faiblesse du livret dont la portée symbolique est, somme toute, très limitée. Le texte de Zola ne se prête qu'à une adaptation comique sans grand intérêt.

Pour ces raisons, Alfred Bruneau n'a certainement pas voulu poursuivre jusqu'au terme la composition de la musique. Il a débuté la composition du premier acte pour en laisser une vingtaine de pages. Déjà, quelques thèmes musicaux avaient été esquissés lors de la conception du livret, notamment un thème très guilleret de par son rythme. Madame Zola, qui suit la réalisation du projet avec assiduité, espère que le compositeur prend du plaisir à imaginer une œuvre au ton nouveau pour lui :

Vous travaillez à la *Fête à Coqueville* et je sens que vous êtes content, je suis donc heureuse d'en être la cause et je comprends que vous devez même vous amuser en préparant ce scénario. Ce sera en effet encore une variété dans votre œuvre, et peut-être pourriez-vous tenter encore le Prince de Monaco avec cette nouvelle œuvre qui sera loin d'être triste et qui va vous donner des effets très amusants et de la musique très variée pour en exprimer les effets et les sentiments².

Lorsque Bruneau hésite sur le choix de l'œuvre à mener à son terme, Alexandrine Zola préférerait qu'il achève *La Fête à Coqueville* « pour cette raison que vous pourriez y montrer un côté gai et absolument en dehors de tout ce que vous avez fait jusqu'ici, et je crois que ce serait une chose à tenter en ce moment, pour embêter vos adversaires, et je crois que le public serait plus apte à comprendre toute la gaîté qui est là que le côté grave des *Quatre Journées*. »

¹ Alfred Bruneau, *op. cit.*, f° 54.

² Alexandrine Zola à Alfred Bruneau, lettre du 30 juillet 1907, coll. Puaux-Bruneau.

Finalement, après quelques jours de travail sur la partition, le compositeur remise définitivement son livret et il semble qu'il n'ait plus jamais eu l'envie de composer un opéra-farce. Il faudra attendre 1931 et la création de *Virginie* pour voir sur une scène une œuvre légère d'Alfred Bruneau.

II] Vers d'autres inspireurs

Après les *Quatre Journées*, Alfred Bruneau se tourne vers d'autres inspireurs et délaisse l'œuvre de Zola plus par obligation que par réelle envie. Sa brouille passagère avec Alexandrine Zola y est pour beaucoup, tout comme les conseils de ses amis qui le poussent à élargir son champ d'inspiration pour composer ses opéras. Il ne s'agit donc pas pour nous d'étudier en détail cette production musicale qui n'a plus de rapport avec Emile Zola mais simplement d'évoquer ces ouvrages afin d'avoir un panorama complet de la musique d'Alfred Bruneau jusqu'à sa mort.

1) De Victor Hugo à Edgar Allan Poe

Pendant la guerre, Bruneau commence la composition d'un opéra d'après un poème de Maurice Donnay, *Le Roi Candaule*. Il semble avoir renoncé à écrire lui-même ses livrets et renoue avec la collaboration d'écrivains contemporains. Puis, c'est *le Jardin du Paradis*, sur un livret de Robert de Flers et G.-A. de Caillavet, d'après Andersen.

Ensuite, Bruneau se prend de passion pour l'œuvre de Victor Hugo et envisage de mettre en musique *Les Misérables*, projet ambitieux qui ne verra jamais le jour. En effet, il propose à Gustav-Simon d'adapter le roman pour le drame lyrique mais celui-ci l'en dissuade :

J'ai soigneusement étudié le projet que vous m'avez soumis. Il me semble irréalisable en dépit de larges coupures qu'on pourrait pratiquer. Les premiers *Misérables* de Charles Hugo et de Paul [Meunier] représentés à Bruxelles se terminaient à [l'enlèvement] de Cosette et c'est cette version-là qu'on donne en ce moment à l'Odéon. Plus tard, sur le désir de Coquelin, Paul Meunier remania toute la pièce pour la Porte Saint-Martin et nous avons les *Misérables* complets. Mais ce n'était guère qu'une exhibition cinématographique. Un opéra serait incontestablement plus long qu'un drame. Ayant l'habitude des adaptations puisque j'ai adapté *Cromwell* qui est aussi long et qui aurait duré deux soirées, j'y suis parvenu non sans peine, et j'espère que le drame sera représenté dans un délai rapproché. Hier, j'ai passé ma journée pour voir si on pourrait obtenir un pareil resserrement ; la tâche m'a semblé impossible même pour le plus expert des librettistes. Sans doute vous feriez de fort belle musique et vous êtes assurément le compositeur le plus désigné, je dirai même le seul ; aussi avais-je épousé avec enthousiasme votre idée. Mais le livret, malgré des coupures considérables, difficiles à opérer, dénaturerait complètement le drame. Je m'en suis encore mieux rendu compte en mettant la main à la pâte. Il y aurait des sacrifices trop considérables à faire qui détruiraient toute l'harmonie du drame. Mais pourquoi ne feriez-vous pas *Angelo* ? Vous auriez eu une excellente idée. C'est une pièce bien forte qui offrirait un large champ à votre magnifique talent. Elle est bien

moins romantique que vous ne le croyez : elle vous permettrait de mettre en œuvre toutes les ressources [...] de votre puissante inspiration.¹

Le musicien se range à cet avis et propose à Charles Méré de tirer un drame lyrique historique de *Angelo* de Victor Hugo, représenté à l'Opéra-Comique pour la première fois le 16 janvier 1928.

Enfin, c'est *Virginie* le dernier ouvrage lyrique composé par Bruneau sur un poème de Henri Duvernois. Le ton y est guilleret et libre pour rapporter un épisode de la vie de Virginie Déjazet. Cette comédie lyrique est donnée à l'Opéra le 26 décembre 1930.

Ces quelques ouvrages lyriques créés à un rythme régulier ne doivent pas faire oublier les nombreuses mélodies écrites par Bruneau et qui révèlent le penchant du musicien pour nombre de poètes tels André Chénier, Marcelline Desbordes-Valmore ou Théophile Gautier. Il travaille également avec son gendre, le journaliste René Puaux, qui lui écrit quelques poèmes qu'il met en musique. Enfin, Bruneau s'intéresse à la jeune garde naturaliste unie un temps dans le groupe naturiste et fait avec l'un d'eux, Saint-Georges de Bouhélier, une mélodie intitulée *L'Accueil dû au pauvre*.

En parallèle, le musicien est toujours un fervent chroniqueur musical au *Matin* et achève sa vie avec deux œuvres littéraires consacrées à ses deux plus grands maîtres. Il écrit *A l'ombre d'un grand cœur* qui paraît en 1931 chez Fasquelle, hommage poignant à Emile Zola. Enfin, c'est à titre posthume que paraît chez Delagrave, en 1935, son opuscule sur Massenet. Pourtant, avant de décéder, il avait encore bien d'autres projets dans ses cartons, en particulier un drame lyrique en un acte, *Eugénio*, d'après *L'Occasion* de Prosper Mérimée. C'est le musicien lui-même qui en compose le livret, daté de novembre 1930, et resté inédit. Nous trouvons, pour finir, la trace d'un ballet pantomime en un acte, d'après une nouvelle d'Edgar Allan Poe, et dont un manuscrit recopié par Philippine Bruneau, après la mort de son mari, est toujours conservé².

Alfred Bruneau fait donc preuve d'une exceptionnelle originalité dans le choix des textes qu'il souhaite mettre en musique et, débarrassé de son culte pour l'œuvre de Zola, il se lance dans les directions les plus diverses et les styles les plus contrastés, gardant malgré tout, en lui, les précieux conseils de l'auteur de ses plus belles pièces.

¹ Gustav-Simon à Alfred Bruneau, lettre du 26 mai 1922, coll. Puaux-Bruneau.

² Ces deux manuscrits sont conservés dans la collection Puaux-Bruneau.

2) Un tapuscrit inédit de Sacha Guitry destiné à Alfred Bruneau : *Adam et Eve*

Parmi les livrets conservés dans les collections Puaux-Bruneau, un texte a retenu toute notre attention et mérite d'être étudié avec plus de détails. Il s'agit d'un *Adam et Eve* écrit par le dramaturge Sacha Guitry¹.

On ne connaît pas de relation suivie entre Sacha Guitry et Alfred Bruneau. Certainement, le compositeur connaissait son père, Lucien Guitry, depuis que celui-ci avait joué *L'Assommoir* en 1900. Mais une correspondance entre les deux hommes atteste qu'ils se connaissaient et se respectaient. C'est pourquoi il est tout à fait crédible que Sacha Guitry, dans sa jeunesse, ait eu l'envie d'écrire un livret d'opéra pour Alfred Bruneau, musicien alors très en vue.

C'est à partir du mythe biblique d'Adam et Eve que Sacha Guitry imagine un livret en deux actes, dactylographié et authentifié par Philippine Bruneau qui écrit, sur la première page du tapuscrit et vraisemblablement après la mort d'Alfred Bruneau : « Livret de Sacha Guitry dont Alfred n'a pas voulu². »

Le premier acte ne comporte aucun texte. C'est une pantomime assez courte dans laquelle une petite fille, à peine âgée de 18 mois, nue, rencontre un jeune garçon. Celui-ci, surpris par cette apparition, est malgré tout ravi et ouvre ses bras dans lesquels la petite fille vient se blottir. Toute cette scène se déroule dans « une clairière, à l'orée d'un bois. La mer est au fond³. » L'auteur a alors cette phrase laconique : « c'est la première rencontre d'Adam et Eve⁴. »

Après ce premier acte très court et sans aucun dialogue, le second acte est plus développé. Il se déroule dans le même décor que la précédente scène « mais tellement longtemps après que le paysage n'a point exactement le même aspect⁵ ». Adam et Eve sont devenus des adultes et, face au soleil couchant, se posent des questions. C'est plutôt l'homme, d'ailleurs, qui se pose des questions. Il veut comprendre le spectacle de la nature, les catastrophes naturelles, les tempêtes ou les éclairs. Il pressent qu'une force infinie préside à tout cela et éprouve l'intuition d'une entité surnaturelle. Ce premier questionnement, berceau de la croyance religieuse, a son pendant : celui d'admirer au lieu

¹ Ce texte est intégralement retranscrit en annexe.

² Annotation manuscrite de Philippine Bruneau, trouvée sur la première page du tapuscrit de Sacha Guitry, coll. Puaux-Bruneau.

³ Sacha Guitry, *op. cit.*, f° n°1.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, Acte II, f° n°1.

de comprendre. Face à ces considérations philosophiques sur le pourquoi de la vie, Eve reste insensible et Adam lui explique que le « désir de savoir¹ » fait que l'homme est différent des bêtes. C'est alors l'occasion pour lui, et pour l'auteur, d'inscrire un discours misogyne sur le manque de curiosité de la femme et sur sa faculté de parole insatiable :

Adam

Tu n'en convenais pas jadis – et tu pensais que nous devions nous contenter de manger, de dormir et d'avoir des enfants. J'ai dû lutter longtemps pour obtenir de toi des réponses aux questions que je te posais. Tu te contentais de faire des gestes et de pousser de petits cris. Cependant, je dois avouer que tu as su rattraper le temps perdu et que, depuis le jour où tu as admis qu'un langage entre nous devenait nécessaire ... il m'est arrivé souvent de ne point parvenir à te couper la parole² !

C'est donc grâce à l'homme si la communauté humaine a su passer de l'état de nature à l'état de culture. Eve ne s'offusque pas de ces paroles mais, au contraire, encourage Adam à exprimer la pensée qui l'obsède. Parvenus à cet état de culture, les hommes en sont-ils pourtant plus heureux ? Voilà la question qui obsède Adam. En effet, l'homme, s'il se différencie de la bête, est amené à se poser toujours plus de questions sur sa vie, le pourquoi de sa présence sur Terre, son devenir. Devenu conscient de sa personne il ne connaît plus l'état d'indifférence propre aux animaux et c'est Adam qui est responsable de ce nouvel état humain :

Eve

N'as-tu pas fait déjà peut-être plus qu'il ne fallait en leur apprenant qu'ils étaient différents des bêtes et en leur disant qu'ils leur étaient supérieurs ? Ne t'es-tu pas trompé – et n'es-tu pas seul responsable de cette différence – qui n'est plus douteuse, à présent, j'en conviens – mais qui est peut-être ton œuvre ?... Existait-elle réellement à l'époque lointaine où nous étions seuls tous les deux sur la terre ?... Enfin, les hommes ne seraient-ils pas plus heureux si nous avions vécu comme vivent les bêtes³ ?

La discussion se poursuit donc sur le mode philosophique, à l'image des dialogues platoniciens avec cette question cruciale : faut-il croire dans le progrès de l'humain ? Adam, lui, souhaite y croire malgré la tragédie familiale qui les a touchés tous deux : le meurtre d'Abel par Caïn. En effet, si les hommes vivent déjà dans des conditions misérables, qu'en sera-t-il s'ils apprennent un jour l'existence du crime. Le crime leur est une notion encore inconnue et la possibilité de son existence pourrait être la source de nombre de malheurs. L'homme ne tue que pour survivre et se nourrir. Après le meurtre originel, tuer pourrait

¹ Sacha Guitry, *op. cit.*, f° n°2.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, f° n°3.

prendre une tout autre dimension et changerait radicalement les relations entre les hommes :

Adam

Le récit d'un tel crime leur ferait horreur, à n'en pas douter – mais éveillerait en eux la peur ! Ils auraient peur les uns des autres – l'idée d'avoir à se défendre un jour les conduirait à prendre des précautions. Les précautions, ce sont des armes. Ils feraient des armes nouvelles, différentes de celles dont ils se servent pour tuer les animaux. Ceux qui auraient les armes les plus nombreuses, les meilleures, se sentant les plus forts, cesseraient d'avoir peur. N'ayant plus rien à craindre, ils prendraient une attitude provocante et tous les prétextes leur seraient bons pour égorger leurs frères – en prétendant peut-être même qu'ils ont voulu venger Abel¹ !

Adam craint donc l'avènement d'un nouvel ordre humain, basé non plus sur la volonté de survivre, mais sur celle de vouloir se défendre. Bref, un ordre basé sur la guerre. Comment lutter contre cette évolution inéluctable ? Pour Adam, c'est la quête du bonheur qui sera la solution. Comment, alors, accéder à ce bonheur ? Le silence d'Adam est éloquent : « Il fait un geste qui voudrait signifier le mot qui ne lui vient pas, puis il fait un geste vague et désolé et sa tête lourdement tombe sur sa poitrine². » C'est alors qu'apparaît Caïn.

Sa présence est odieuse à ses parents qui ne peuvent accueillir leur propre enfant, assassin de leur fils. Malgré tout, Eve ne peut cacher ses larmes et Caïn y voit la possibilité d'être de nouveau accepté. Il espère que sa mère éprouvera à son égard de la pitié et ces larmes en sont les prémices, le cœur d'une mère étant d'une infinie sensibilité, voire d'une extrême faiblesse :

Eve

Lorsque tu fais ce geste et que vers moi tu tends les bras – mon cœur bondit dans ma poitrine et, malgré moi, ma chair t'appelle – car je n'ai point de volonté sur ma chaire !... Hélas ! Mes bras n'ont pas la même indépendance³.

Personnage intelligent que ce Caïn puisque, devant l'intransigeance de ses parents, il parvient à retourner la situation. Il leur confère un nouveau pouvoir qu'ils n'avaient pas auparavant, celui de pardonner. A leur pouvoir de haïr il substitue une nouvelle notion philosophique, pilier de la croyance catholique. Et c'est lui qui souffre plus que ses parents, depuis l'horrible crime car il connaît maintenant le remords. Il met alors en garde Adam et Eve afin qu'ils ne lui infligent pas un châtement plus grand que son crime car ils

¹ Sacha Guitry, *op. cit.*, f° n°4.

² *Ibid.*, f° n°5.

³ *Ibid.*, f° n°6.

connaîtraient ainsi la même souffrance que la sienne. Fort de ce crime commis et de cette repentance qu'il recherche désespérément, Caïn en est venu à éprouver le malheur des hommes et à être à leur écoute. C'est là sa nouvelle force et il lui a semblé qu'une voix lui disait : « Souffre, mais ne désespère point¹ ! » Adam, ému malgré tout par ce discours, attend la rédemption de son fils et lui demande d'accomplir une « action éclatante » capable d'effacer son « action abominable² ».

Mais, pour l'heure, ce qui préoccupe le premier des hommes c'est le malheur de ses congénères. Selon Caïn, la race humaine est en péril car les hommes n'ont pas encore appris à vivre en société :

Caïn

Les hommes ne peuvent plus vivre ainsi qu'ils ont pris l'habitude de le faire – éloignés les uns des autres. Il faut que la loi des plus forts cesse d'être pour eux l'unique loi – car elle paralyse et décourage les efforts de ceux qui voudraient améliorer le sort des humains. Tu nous as fait comprendre que les hommes étaient différents des bêtes – il faut leur faire comprendre à présent que les hommes peuvent être différents les uns des autres en conservant les mêmes droits³.

L'homme est donc arrivé à un nouveau stade de son évolution et il appartient à Adam de les amener à se fondre en une société unique et solidaire, dans laquelle les plus forts aideront les plus faibles, dans le respect des libertés de chacun et dans un souci d'égalité. Pour en arriver à ce résultat, les hommes ont besoin du soutien du plus sage d'entre eux, du premier des hommes, d'Adam. Celui-ci représente ce que l'on n'appelle pas encore Dieu mais dont il a toutes les caractéristiques. Adam doit servir de truchement pour révéler la puissance de Dieu et son message doit faire office d'exemple à suivre. Caïn conseille ainsi à son père de transmettre un message fort à la race humaine : « Dis leur bien [...] que la loi des plus forts est une loi mauvaise car elle engendre les maux les plus grands et peut conduire au crime⁴ ! »

Adam est troublé par ce discours mais accepte de recevoir les hommes et de leur prêcher la bonne parole. Sa seule inquiétude est de devoir leur expliquer des choses que lui-même ne parvient pas à comprendre : « Nous pouvons leur faire tant de mal ! S'ils me demandent d'où nous venons, où nous allons, s'ils me posent les questions qu'en vain je me pose à moi-même, que veux-tu que je leur réponde⁵ ? » Eve, restée étrangement absente du débat qui s'est déroulé entre les deux hommes, lui donne pour unique conseil de

¹ Sacha Guitry, *op. cit.*, f° n°7.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, f° n°8.

⁴ *Ibid.*, f° n°10.

⁵ *Ibid.*

croire en sa propre puissance : « Attendons leur question et laissons-nous guider par elles ! Nous verrons dans leurs yeux les réponses qui leur seront nécessaires ! ... Aie confiance en nous¹. » Fort de cette réponse, Adam puise en lui les moyens de répondre aux questions sur la vie et recherche dans sa mémoire le souvenir de la vie qu'il menait avant d'avoir rencontré Eve, mais il n'y parvient pas. Pour tous les deux, la vie a débuté au moment de leur rencontre ; l'avant demeure mystérieux.

C'est alors qu'arrivent les hommes, pleins de respect et de déférence pour leurs parents. Et leur question est à l'image à ce qu'Adam craignait d'entendre. Ils se posent la question de l'origine de l'homme et de son devenir :

Un homme

Je désire savoir de toi si tu ne nous as point volontairement caché des choses. Sais-tu d'où nous venons, peux-tu nous dire où nous allons ? Connais-tu le destin des hommes et le rôle qu'ils ont à remplir sur la terre² ?

Ce questionnement attendu sur la mission de l'homme sur terre repose sur une observations minutieuse de la nature. Les hommes ont, en effet, remarqué les cycles naturels et le retour immuable des choses et ils ont une intuition qu'ils soumettent à Adam : « Ils ont cru constater que la nature entière semblait être gouvernée par une volonté supérieure et toute puissante³. » C'est de cette manière qu'est introduite la notion de Dieu et là, ce n'est plus Adam qui répond mais, contre toute attente, Eve, qui ne prononce pas le mot de Dieu mais évoque Celui qui a fait le monde et qui le gouverne⁴. La révélation de l'existence de Dieu vient donc de la femme, celle qu'Adam considérait comme étant toujours attachée aux contingences basement matérielles de l'espèce humaine. C'est par la femme que l'homme passe de l'immanence à la transcendance, par l'intermédiaire d'un discours biblique constituant la « genèse » de la Genèse. Eve devient le Messie, l'humain par lequel la parole divine est transmise aux autres hommes :

Eve

Connaissiez maintenant l'œuvre du Créateur puisqu'enfin vous avez exprimé le désir de savoir. Fils de mon fils écoutez, retenez et répandez mes paroles car c'est le Créateur qui parle par ma voix. Tout d'abord il créa le ciel, la terre et les eaux – puis, pour chasser les ténèbres qui régnaient sur le monde il créa les astres – et le monde vécut alors son premier jour⁵.

¹ Sacha Guitry, *op. cit.*, f° n°10-11.

² *Ibid.*, f° n°12.

³ *Ibid.*, f° n°13.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Sa parole se poursuit de cette manière, suivant pas à pas les révélations de le Genèse. Puis, c'est Adam qui prolonge la parole d'Eve. Après qu'elle eût expliqué l'origine de l'homme, Adam lui donne une conduite à tenir et l'amène à se socialiser, à adopter un mode de vie équitable et respectueux de chacun :

Adam

Chaque homme au début de sa vie doit avoir une puissance égale à celle de son voisin – libre aux hommes de conférer à certains d'entre eux une puissance supérieure faite et formée de parcelles de puissances volontairement consenties – libre aux hommes d'acquérir par le travail une puissance supérieure faite et formée de parcelles de puissance volontairement consenties – mais malheur aux hommes qui voudraient obtenir par la force ou par la ruse une puissance supérieure faite et formée de parcelles de puissances injustement acquises¹ !

Ainsi naît, selon Guitry, la société humaine, policée et basée sur la reproduction de l'espèce et sur la force toute puissante du travail. Et pour que cette utopie fonctionne, il est nécessaire que l'homme craigne la puissance et la colère d'une force supérieure et surnaturelle, qu'il ne peut gouverner : « Invisible à nos yeux le Créateur préside à toutes nos actions. Il voit chaque geste que tu fais ... il entend chaque mot que tu dis ... il devine chacune de tes pensées ... et ceux qui doutent de lui ... seront punis dans leurs affections les plus chères² ... » Ce Créateur ne porte toujours pas de nom et c'est Eve qui le nomme : « Son nom est ... Dieu³ » Il se situe dans le Ciel et pour lui parler, accéder à sa bonté infinie, il faut le prier. Ainsi les hommes se prosternent-ils, satisfaits que l'on ait répondu à leurs interrogations.

Si les hommes sont apaisés, qu'en est-il d'Adam et Eve ? Ont-ils, eux aussi, trouvé réponse à leurs doutes et à leurs interrogations ? Eve semble dubitative face à la soumission des hommes. Elle y voit la preuve même de leur malheur et remet en doute l'existence même de Dieu, qu'elle vient de révéler pour apaiser les angoisses des hommes : « Faut-il qu'ils soient malheureux pour le croire⁴ ! » C'est là un discours éminemment athée qui dénonce la religion comme seul recours possible au malheur des hommes. Ce sont deux millénaires de catholicisme que Guitry remet ici en question. Pourtant, il ne perd pas sa verve ironique en achevant son drame sur une Eve qui, malgré ses doutes, prie

¹ Sacha Guitry, *op. cit.*, f° n°14.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, f° n°15.

⁴ *Ibid.*, f° n°16.

comme les autres. A l'étonnement d'Adam, la femme a cette ultime parole : « Dame ... si c'était vrai¹ !!! »

Sacha Guitry propose ainsi à Alfred Bruneau un livret tout à fait original qui donne matière à réflexion sur l'origine de l'humanité, son devenir et sur la notion même de religion. Nous sommes là plus proche du conte philosophique que du véritable drame lyrique et c'est certainement pour cela que le musicien n'a pas donné suite au projet. En matière religieuse, Bruneau est davantage un agnostique en bute à la puissance du clergé catholique et que l'affaire Dreyfus n'a pas amené à faire changer de position. Il paraît alors impossible de mettre en musique un livret où l'existence de Dieu, si elle est discutée, n'est pourtant pas remise fondamentalement en cause. Il reste néanmoins un texte tout à fait original dans l'œuvre de Guitry et dans lequel on se plaît à se poser, nous aussi, les mêmes questions que les premiers hommes.

¹ Sacha Guitry, *op. cit.*, f° n°16.

Quatrième partie

Réception des opéras de Bruneau et Zola (1888-1907)

Si nous avons maintenant cerné les enjeux du théâtre lyrique naturaliste et la place que le drame lyrique a tenu dans la vie d'Emile Zola, il reste à étudier l'impact que cela a pu avoir dans les esprits de l'époque. Aujourd'hui, la musique d'Alfred Bruneau est complètement oubliée du grand public et souvent dédaignée par les musiciens qui ne la connaissent que trop peu. Il est donc important de montrer à quel point cette collaboration musicale entre Emile Zola et Alfred Bruneau fut au centre de toutes les conversations et qu'elle fut suivie et disséquée, pas à pas, durant toute son existence, par une presse avide de nouveauté. Non seulement les revues musicales mais également les quotidiens nationaux et régionaux nous ont laissé une abondance d'articles permettant de tracer un panorama complet de la réception de ces opéras tant par le public, que par la critiques musicale ou les milieux intellectuels. La presse étrangère n'est pas en reste et c'est toute l'Europe journalistique qui s'empare de ce nouveau courant de la musique française.

Pour réaliser cette étude, nous nous appuierons d'abord sur les articles de presse réunis par Alfred Bruneau lui-même et conservés dans 56 cahiers déposés au Département de Musique de la Bibliothèque Nationale de France¹. Le musicien devait probablement être abonné au service de l'Argus de la Presse lui permettant de recevoir tous les articles le concernant en France et à l'étranger. Nous verrons également quelle trace Alfred Bruneau a laissée dans les ouvrages d'histoire de la musique, notamment entre les deux guerres, et les hommages qui ont pu lui être rendus en diverses occasions, montrant tout le poids de sa personnalité jusqu'à sa mort.

I] Première époque : L'accueil de la presse (1888-1893)

Les premiers articles de presse concernant Alfred Bruneau paraissent dès l'obtention de son prix de violoncelle. Mais, c'est lorsqu'il devient le lauréat du Prix de Rome que le visage du compositeur (sous forme de gravure) commence à devenir familier de la presse. On voit en lui un jeune compositeur audacieux et novateur, probable avenir de la musique française. Avec *Kérim*, en 1887, le public découvre un jeune compositeur passionné de théâtre mais dont l'échec relatif hypothèque quelque peu l'avenir. Weber,

¹ Nous avons obtenu que ces cahiers, très fragiles et abîmés, soient microfilmés afin de pouvoir mieux les consulter et les exploiter. B.N.F., Département de musique, v.m.c. 3091.

dans *le Temps* du 13 juin 1887, voit en Bruneau un compositeur à l'avenir prometteur : « Même si l'on trouve que le jeune compositeur a trop bravé les idées courantes et les formes conventionnelles, on ne peut lui refuser un talent très distingué, des tendances sérieuses et élevées ; son but était de prendre rang, et il y a fort bien réussi¹. » On blâme davantage les conditions dans lesquelles l'œuvre a été créée et l'on n'en fait pas grief au compositeur : « Quant à la partition de M. Bruneau, il me paraît difficile de la juger à travers une interprétation trop défectueuse. Un orchestre mal composé, des chœurs déplorables et des artistes insuffisants, [...] ne voilà-t-il pas de quoi faire de bonne musique et comment veut-on que, dans de pareilles conditions, un compositeur trouve à se faire valoir ? Si les sifflets vigoureux qui ont salué la chute du rideau s'adressaient à l'interprétation, ils ont fait bonne justice ; mais s'ils prétendaient, du même coup, atteindre la partition ils se sont égarés, car l'œuvre de M. Bruneau ne méritait certes pas cette indignité². »

Il faut pourtant attendre 1888 et le nom d'Emile Zola pour que celui d'Alfred Bruneau reste durablement dans les esprits.

1) La réception du *Rêve* en France et à l'étranger

Avant la création

Ce n'est que lorsque le *Rêve* paraît en librairie en octobre 1888 que la presse est informée de son adaptation à l'opéra par Bruneau. C'est le *Gaulois* qui révèle l'information, sous la plume de Mario Fenouil, le 30 octobre. Le journaliste imagine l'entrevue entre Zola et Bruneau, faisant croire que c'est le musicien qui a choisi de mettre en musique ce roman alors que c'est Zola qui le lui a proposé. Il en va de même pour le librettiste, Louis Gallet, directeur de l'hôpital Lariboisière, qui, dans cet article, paraît également avoir imaginé un opéra d'après ce roman avant même qu'on ne le contacte. Derrière cette vision très naïve du cours des événements, le journaliste note malgré tout, et avec justesse, les tendances qui seront choisies par les auteurs pour réaliser le livret :

M. Gallet développera le drame, l'accentuera et lui donnera un relief saisissant. Le rôle de l'archevêque est sa principale préoccupation. Il veut lui donner une grandeur imposante, un souffle lyrique d'une haute envergure.

¹ J. Weber, *Le Temps*, 13 juin 1887.

² Victor Wilder, *Gil Blas*, 11 juin 1887.

Il y aura, paraît-il, une scène d'une poésie et d'une grâce pénétrante, qui se passera sous la voûte silencieuse de la cathédrale, alors que les vitraux distillent les fauves lueurs du soleil couchant et forment comme autant de foyers pleins d'irradiements et d'étincelles.

M. Gallet veut, suivant son expression, faire un drame dont les linéaments soient simples, mais colorés d'une intense psychologie¹.

Concernant la musique, le journaliste est beaucoup plus évasif. De Bruneau, il ne connaît pas grand chose et sait simplement qu'il professe des théories modernes sans parvenir à préciser lesquelles : « Quant à la musique, elle sera très simple et très recherchée, suivant la formule de la musique moderne². »

Malgré ces informations en partie fausses, l'article du *Gaulois* est aussitôt repris dans toute la presse qui relaie l'élément principal : un roman de Zola à l'Opéra. Ce qui étonne le plus, c'est la possibilité d'amener dans un genre aussi conservateur que la musique lyrique le naturalisme de Zola. Il faut se rappeler que nous sommes encore, à cette époque, sous le coup de la parution de *La Terre* qui a déchaîné toutes les passions et qui a donné le célèbre manifeste des Cinq, qui s'était violemment opposé au roman de Zola. Ainsi, une partie de la presse reprend le combat du manifeste des Cinq et imagine ce que donnerait un opéra tiré, non pas du *Rêve*, mais de *La Terre*. Nous trouvons, par exemple, une parodie d'Albert Millaud dans le *Figaro* du 1^{er} novembre. Le chroniqueur imagine que Gounod a demandé à Zola l'autorisation d'adapter le roman pour l'opéra, s'adjoignant, pour le livret, les services de William Busnach et Jules Barbier. Il ébauche déjà le rôle redoutable de Jésus-Christ tenu par Pedro Gailhard lui-même, le directeur de l'Opéra-Comique si décrié et contesté. Voici ce que donne cette parodie :

Buteau, baryton, fera sensation dans son entrée au 1^{er} acte. Voici le récitatif qu'il aura à débiter :

Nom de Dieu ! vraiment je rigole !
Je te vois lui fourrer quelques bons coups de gaule
A ce Jean ... Ah ! quel mufle ! et je n'en dis pas plus ...
Mais vrai, c'est à dégoûter dessus.

Comme on le voit, les librettistes ont cherché à ne pas s'écarter du texte. Buteau poursuit :

J'en ai la tête aussi grosse qu'une citrouille.
Mais taisons, car j'aperçois la Trouille.

Arrive la Trouille (Mlle Richard). Elle a une romance délicieuse :

Notre vache vient de vèler.
Ah ! Fichtre, ah ! bigre, ah ! quelle vache !
Il fallait l'entendre gueuler,
J'ai dû leur prêter mon eustache.

¹ Mario Fenouil, *Le Gaulois*, 30 octobre 1888.

² *Ibid.*

Mais c'est le taureau, nonobstant,
Qui s'est offert tout l'agrément.

La parodie se poursuit sur le même ton jusqu'au moment le plus attendu, l'entrée de Jésus-Christ que le chroniqueur annonce par ces mots :

On doit prévoir un grand effet pour l'entrée de Jésus-Christ, auquel les poètes ont donné une jolie cavatine à débiter. L'orchestration, très soignée, est spécialement écrite pour les bassons et les trombones. Peut-être trouvera-t-on dans cette page une réminiscence du pif, paf, pouf des balles, que chante Marcel dans les *Huguenots* ; mais, cependant, ce n'est ni la même situation, ni le même personnage.

Et pan pan pan
Vive le vent !
J'aime le vent !
Un, deux, trois, quatre, cinq, six
Je n'arrête qu'à dix
Dans les orgies
J'éteins les bougies
Sans dire un mot, tant je suis folichon ;
Et pourtant à Rognes
Les femmes, ces carognes,
Me traitent de cochon¹ !

On voit donc sur quel registre jouent ceux qui doutent de la possibilité de voir le naturalisme s'épanouir à l'Opéra. Edmond Deschaumes, dans l'*Echo de Paris* du 2 novembre, développe son argumentaire sur le même ton et choisit également *La Terre* pour montrer toute la monstruosité d'un opéra naturaliste. Il imagine même un Bruneau prêt à toutes les concessions pour être joué, résigné à toutes les infamies pour faire parler de lui. Il malmène également les co-directeurs de l'Opéra-Comique, Ritt et Gailhard, les montrant sous leur plus mauvais jour :

Dans l'escalier, un des co-directeurs courut après M. Bruneau.

- Je pense à une chose, mon cher jeune maître. Le rôle de Jésus-Christ devant être d'un effet énorme, ne pourrions-nous pas supprimer l'orchestre ?

- Oh ! réplique le compositeur, pas tout l'orchestre ... Il est indispensable que vous nous conserviez au moins tous vos instruments à vent !

Il y aura un divertissement champêtre au commencement du deuxième acte. Il sera dansé par messieurs Ritt et Gailhard.

Nous apprenons que les deux tenanciers de notre Académie nationale se sont décidés à remplacer eux-mêmes leur corps de ballet.

Ces messieurs sont bien en effet les deux rats de l'Opéra² !

L'opéra naturaliste, à ce stade, se résume donc à une série de scènes plus ou moins ordurières et vulgaires. On associe toujours un opéra de Zola aux instruments à vent de l'orchestre, et plus précisément aux graves, bassons et trombones. Les violons et les flûtes

¹ Albert Millaud, *Le Figaro*, 1^{er} novembre 1888.

² Edmond Deschaumes, *L'Echo de Paris*, 2 novembre 1888.

ne sont pas d'actualité pour l'instant ! Caran d'Ache avait déjà joué sur ce registre, en décembre 1887, en représentant, dans le *Figaro illustré*, Zola jouant du tuba et faisant fuir tous les membres de l'orchestre par ses bruits intempestifs.

Heureusement, d'autres journalistes se montrent beaucoup plus élogieux et imaginent déjà toute la poésie qui pourra se dégager d'une adaptation musicale du *Rêve* avec le doux personnage d'Angélique et son amour pour le beau Félicien. Entre les excès positifs et négatifs, il y a un journaliste, Georges Lefèvre, qui se montre pondéré et clairvoyant sur cette tentative prochaine d'amener le naturalisme à l'Opéra. Sa première tendance est de se méfier des éloges faits à une œuvre qui n'existe pas encore :

L'expérience, une longue et douloureuse expérience, nous a appris à nous méfier instinctivement de ces louanges anticipées. Le fabuliste nous a parlé d'une montagne qui accouchait d'une souris. Qui sait-même s'il y aura une souris dans cet enfantement problématique.

Puis, il se pose la question fondamentale lorsque l'on étudie le livret du *Rêve* : la part faite au réalisme et celle faite à l'idéalisme et à l'onirisme dans un opéra qui se veut au plus près de la réalité quotidienne :

J'avoue que le réalisme, qui doit se réconcilier solennellement avec l'idéalisme, m'échappe un peu dans cette histoire. Cette jeune fille qui meurt, renaît et remeurt ainsi au moment psychologique m'apparaît appartenir au monde de la fiction. Ce n'était guère la peine de blaguer les opéras de Wagner pour se lancer après lui dans les sentiers fleuris de la légende.

Cette allusion à Wagner, Zola semblera en faire le fond de sa réflexion lorsqu'il s'attellera lui-même à l'écriture d'un livret pour Bruneau. En effet, avec *Messidor*, il ne manquera pas de revenir sur la différence entre les opéras qu'il conçoit, ancrés dans la réalité et le quotidien, et ceux de Wagner, issus des légendes nordiques.

Georges Lefèvre finit son article en avouant, malgré tout, son intérêt pour cette œuvre à venir et sa curiosité aiguisée par l'alliance d'un jeune maître de la musique française avec l'auteur de *l'Assommoir* :

Ce ne sera pas une des moindres curiosités de cette œuvre étrange dont la venue nous est annoncée, comme celle du Messie le fut aux juifs, par tous les Saint-Jean, précurseurs du journalisme mondain¹.

¹ Georges Lefèvre, *Le Radical*, 3 novembre 1888.

Enfin, des réactions arrivent directement chez Bruneau par l'intermédiaire de certains de ses amis musiciens. Emmanuel Chabrier est le plus enthousiaste face à la nouvelle répandue par le *Gaulois* :

Ma femme m'envoie un *Gaulois* triomphant !

Bravo, Bruneau, bravo, Alfred, bravo, mon vieux ! Vous avez eu une idée de génie, car c'est un ouvrage joué, et sûrement et à brève échéance ! chic ! chic ! chic ! Et ce que ça va embêter du monde ! rechic ! rechic ! rechic ! Hop là ! au travail. Mais ne vous pressez pas trop néanmoins camarade. Que ce soit du nanan ! et le nanan ne se rencontre pas tous les jours ; avec ce titre, avec Zola, avec Gallet, vous pouvez être convaincu qu'on voudra voir aussitôt que le mot fin aura été mis au bas de votre partition. Donc, hâtez-vous lentement. Je suis ravi pour le papa, pour la jeune épouse, pour vous et pour ce cochon d'art que nous aimons tant¹.

Après l'effervescence qui a suivi l'annonce d'un opéra tiré du *Rêve*, les journalistes finissent par laisser de côté cette information. Mais, pour Bruneau, tout a changé. Désormais, il est un musicien que l'on ne perd pas de vue. La presse suit avec intérêt sa carrière et rapporte la création de son poème symphonique, *Penthésilée*, en avril 1889. On fait paraître des portraits du musicien régulièrement et son visage devient, désormais, familier des lecteurs assidus de la presse.

C'est au début de l'année 1890 que l'on retrouve le *Rêve* dans la presse parisienne. Le *Gil Blas*, journal dans lequel Bruneau prendra la critique musicale grâce à Zola à partir de 1893, publie une interview croisée de Zola et Bruneau. En effet, le bruit s'est répandu que Bruneau avait déjà écrit les trois premiers tableaux et qu'il avait organisé une audition chez Zola. Le journaliste, Lucien Puech, se rend d'abord chez l'écrivain qui lui raconte cette fameuse soirée. Il y avait là, bien sûr, Bruneau et Gallet, ainsi qu'Henry Céard, expert musical de Zola et qui lui avait fourni la matière nécessaire à l'écriture des discours sur la musique parus dans *L'Œuvre*. Pour la première fois, Zola livre ses sentiments sur la musique :

Je me suis trouvé il y a quelques jours chez M. Bruneau, en compagnie de madame Zola, de M. Louis Gallet et de mon ami Céard, très compétent en matière musicale, pour donner mon avis sur le deuxième acte du *Rêve* que le compositeur venait de terminer. Quand je dis : donner mon avis, je m'avance beaucoup, car je ne suis pas musicien pour un liard. Je suis un profane, tout ce qu'il y a de plus profane. Je juge avec mon bon sens, avec mes goûts d'homme de lettre et ce que j'ai entendu de la partition de M. Bruneau m'a laissé une très agréable impression. C'est une musique très moderne.

Cette inculture en matière musicale énerve profondément Willy qui, dans *La Paix*, reprend cette entretien et l'émaille de piques à l'encontre de Zola, finissant son article dans la veine qui lui est habituelle : « Avec ses goûts d'homme de lettres ! Celui qui a créé le

¹ Emmanuel Chabrier à Alfred Bruneau, lettre du 31 octobre 1888, coll. Puaux-Bruneau.

Jésus-Christ de la Terre doit professer un amour immodéré pour les sons inconvenants du basson¹. »

Toujours dans le *Gil Blas*, le journaliste se rend ensuite chez Bruneau pour essayer de comprendre la relation qui unit les deux hommes. Qu'est-ce que Zola apporte à Bruneau dans son travail ? Voici comment le musicien répond :

J'aime à le consulter. Ca lui plaît ou ça ne lui plaît pas. Il n'y a pas de milieu. D'ailleurs, le sens artistique est très développé chez lui. Il est de très bon conseil.

Ma préoccupation en écrivant est de me dire : « M. Zola sera-t-il satisfait ? Est-ce bien dans le ton de ses personnages ? Et quand il m'approuve, cela m'apporte un peu de tranquillité, car, je vous le répète, je donne ma vie à cette œuvre que je désire mener à bonne fin².

En août 1890, la presse informe ses lecteurs que le *Rêve* sera joué la saison prochaine à l'Eden, dirigé par Verdhurt. Les journalistes s'intéressent donc à cette création et veulent savoir comme elle sera mise en œuvre. On revient principalement sur les formes modernes que prend le drame lyrique et que Bruneau semble si bien incarner. On l'interroge ainsi sur l'action moderne et contemporaine du *Rêve*, première occasion pour Bruneau de s'exprimer sur les conceptions qu'il a de l'opéra moderne :

Il y a longtemps que je songeais à mettre sur une scène lyrique autre chose que des rois postiches, de grands personnages oubliés, des libérateurs de patrie atrocement défigurés par le temps.

La musique, comme la littérature, a le droit, selon moi, de chercher ses inspirations aux sources vivantes de la réalité. Elle exprime des sentiments éternels, des idées immuables, elle s'inspire du paysage, elle s'harmonise avec la nature ; pourquoi donc s'entêter à suivre les sentiers battus de la routine, pourquoi ces déguisements archaïques, ces actions qu'on exhume de l'histoire ou de la légende, comme si l'amour, la haine, la jalousie, l'héroïsme étaient des passions défuntes, un privilège exclusif des époques lointaines³.

Malgré des idées déjà très arrêtées sur les décors et les costumes, Bruneau ne pourra pas créer son opéra à l'Eden comme il le souhaitait. Il ne parvient pas à trouver une chanteuse capable d'incarner le rôle d'Angélique, ce qui repousse les études du drame *sine die*. De plus, le théâtre est bientôt la proie de grandes difficultés financières et doit fermer rapidement ses portes. Sans théâtre, Bruneau désespère d'être joué et la presse se fait l'écho de sa quête d'une salle voulant bien recevoir son œuvre. On parle de la Porte Saint-Martin mais l'idée est rapidement abandonnée jusqu'au retour de Léon Carvalho à la direction de l'Opéra-Comique qui reçoit immédiatement le *Rêve*.

C'est donc une première période qui s'achève en mars 1891 lorsque le *Rêve* est reçu à l'Opéra-Comique. La presse a suivi pas à pas la conception de cet opéra et la

¹ Willy, *La Paix*, 11 janvier 1890.

² *Gil Blas*, 10 janvier 1890.

³ *Gil Blas*, 13 août 1890.

collaboration inattendue entre le musicien et le romancier. Le nom de Bruneau est désormais connu de tous. Reste maintenant à subir le baptême du feu et mener à bien la création de l'œuvre.

Autour de la création

Quelques semaines avant la création, prévue pour le mois de juin, la presse s'interroge sur le sujet du *Rêve* et s'intéresse aux formes que prennent le rêve et l'idéal dans ce roman qui tranche tellement avec *Nana* ou *La Terre*. Auguste Germain, dans *L'Echo de Paris* revient sur l'originalité de ce roman et pressent déjà un succès futur à l'Opéra-Comique :

Ce qu'il faut simplement retenir, c'est que l'auteur de *l'Assommoir*, de très gros redevenu maigre, eut soit un jour d'idéal, de chasteté et de tendres amours joliment encadrées. Le double tempérament d'homme épris de vérité et d'observation modernes, et d'homme en qui persiste, selon son mot, le vieux levain romantique, eut à soutenir un terrible combat. D'un côté, la Vérité nue, pas toujours agréable à regarder, car quelquefois les épaules et le buste de cette personne sont défectueux ; de l'autre, la Joliesse, autrement dit l'Idéal, à la portée de tous, avec tous les agréments décoratifs et moyen-âgeux ordinaires. Il avait longuement cédé à la première. Pourquoi ne pas être agréable, sur les vieux jours, à la seconde ! O amour, voilà bien de tes coups !

Et M. Zola conçut et écrivit le *Rêve*.

[...] Pour finir, entonnons un chant d'allégresse. Au mois prochain, grâce à MM. Bruneau et Gallet, M. Zola triomphera. Elu à la Société des Gens de Lettre, il aura le même succès à l'Opéra-Comique. Comme disait Gavroche, ce n'est plus un Zola ni maigre, ni gros, c'est un Zola entrelardé.

Bah ! Gavroche, mon ami, il en faut pour tous les goûts¹.

Effectivement, il en faut pour tous les goûts et ce sont les goûts de chacun qui vont s'exprimer dans la presse autour de la création du *Rêve*, le 18 juin 1891. Que l'on aime ou que l'on n'aime pas, l'œuvre ne laisse pas indifférent. Au début du mois, on loue déjà l'engagement musical de Bruneau qui a marché sans concession à ses idéaux et aux critiques qui viennent de toutes parts. On sait déjà que la partition ne sera pas partagée en airs séparés (duos, quatuors) et qu'il n'y aura pas de chœurs. On note, à ce titre, la remarque de Zola faite à *L'Eclair* le 6 juin : « Bruneau ne fait point de sacrifices à ses convictions d'artiste ; ce désintéressement en art, savez-vous que c'est admirable ... Il voit plus haut que la question d'argent². » Sur le même ton, Léon Carvalho justifie son choix d'avoir fait confiance à Bruneau et place le *Rêve* comme fer de lance du nouvel essor qu'il veut donner à l'Opéra-Comique : « Le *Rêve* me donne l'occasion de prouver que j'ouvrirai

¹ Auguste Germain, *L'Echo de Paris*, 14 avril 1891.

² *L'Eclair*, 6 juin 1891.

les portes de l'Opéra-Comique à toute tentative sérieuse. Je veux pouvoir jouer en mon théâtre des pièces où l'on ne se marie pas au dernier acte ! »

Jusqu'au soir de la création, la presse, jour après jour, revient sur les personnalités de Bruneau et Zola. On note la ressemblance physique qui unit les deux hommes, on remarque le caractère nerveux du musicien, son chapeau toujours incliné sur l'oreille et son aspect d'« employé de ministère, mais d'un employé qui se moquerait considérablement de ses chefs pour n'obéir qu'à sa seule fantaisie¹. » On s'intéresse surtout aux relations de Zola avec la musique, ce qui donne cette grande interview dans *L'Echo de Paris* où, sous le titre de « Zola musicien », l'écrivain revient sur son adolescence à Aix-en-Provence lorsqu'il jouait de la clarinette dans la fanfare du collège Bourbon, en compagnie de Cézanne et Baille, ou qu'il intégrait les rangs de la société philharmonique de la ville. Il révèle également qu'il était musicien dans l'orchestre du théâtre d'Aix, ce qui lui permit de se familiariser avec le répertoire classique. Il parle, ensuite, de son arrivée à Paris où il abandonne la musique pour n'en revenir qu'au contact d'Henry Céard puis, bien sûr, de Bruneau qui, avec le *Rêve*, lui a permis de rectifier son jugement sur la musique et l'opéra. Il projette déjà de se mettre, dans quelques années, à la rédaction de livrets :

Vous voyez, je puis parler musique et dois-je confesser toute ma pensée ? Il ne serait pas impossible que je fisse, un jour, un et peut-être plusieurs livrets d'opéra. J'estime que la question du livret est capitale pour un musicien. Combien d'opéras sont tombés parce que le scénario était défectueux ! Comment, d'ailleurs, un musicien, si génial qu'il soit, pourra-t-il composer de la bonne musique, si les scènes qu'il a à traiter ne sont pas bien en place ou très intéressantes par elles-mêmes ? Le livret, c'est la matière première sur laquelle on travaille, qui permet de donner libre cours à la fantaisie ou à l'expression dramatique. Si cette matière première ne vaut rien, comment voulez-vous faire ensuite une œuvre qui se tienne ? Toujours, à certain endroit, vous sentirez le terrain manquer sous vos pas et vous risquerez de choir ... Aussi j'estime que seul, le procédé de Wagner est le bon. Le musicien devrait être en même temps doublé d'un librettiste. Il conçoit ainsi son œuvre d'un seul coup, il la voit, bien vivante, et il se trouve à l'aise pour la mener comme il l'entend.

Enfin puisque ces temps ne sont pas encore venus, je tâcherai de composer des livrets d'opéra. Ma série des *Rougon* sera finie bientôt. Je ferai ensuite un peu de théâtre et puisque je serai dans le mouvement, puisque me voici d'autre part revenu à la musique, pourquoi ne pas aborder l'opéra ? Nous pouvons parfaitement nous unir aux musiciens pour le drame lyrique, tel que le conçoit la jeune école ! Mais, entendons-nous. Je n'ai aucune velléité de versifier. Les livrets que j'écrirai seront en prose rythmée, une tentative qui reste à faire et qui, je crois, ne manquera pas d'intérêt. Donc, à deux ou trois ans, mon début comme librettiste² ...

Au lendemain de la « répétition générale », les avis sont très tranchés. On note la stupeur qui s'est emparée du public aux premières notes de la pièce. Mais, l'auditoire est

¹ Auguste Germain, *L'Echo de Paris*, 7 juin 1891, repris dans *Les Cahiers Naturalistes*, 2001, n°75, pp. 337-340.

² *Ibid.*

ouvert à toute idée nouvelle qui fera avancer le théâtre lyrique comme le fait remarquer le critique musical du *Matin* :

Le public de 1891 est certainement en quête d'un art encore inconnu. Il se laisse guider par les artistes sincères dans les voies encore non suivies. Alors même qu'il ne sait pas où on le mène, il suit sans indignation et les audaces ne le rebutent pas.

Que nous voilà éloignés, grâce à Dieu ! des auditoires barbares du *Tannhauser* et des premières exécutions de *Lohengrin* et des *Nibelungen* ! Certes, parmi tant de spectateurs, il en est beaucoup, hier, qui n'ont pas deviné toute la pensée du compositeur. Tous ont écouté avec respect ; aucun n'a résisté à l'émotion contagieuse ; aucun n'a fermé ses oreilles aux harmonies inattendues, aux effets compliqués ; aux rythmes insolites, aux tonalités neuves ; aucun n'a refusé de partager les passions qui animaient les auteurs et les interprètes d'une œuvre pleine de hardiesse et de sincérité¹.

Car c'est bien la musique moderne de Bruneau qui a surpris les chroniqueurs. Les plus critiques reprochent au musicien de n'avoir pas respecté les tessitures des voix, d'avoir écrit des passages dissonants voire inaudibles où l'on est tenté de crier : « C'est Faux ». Bercourt, dans le *Soleil du dimanche* reproche à Bruneau d'avoir utilisé un récitatif continu qui « déroute et fatigue l'attention : figurez-vous lire un livre qui n'aurait point de blancs ni d'alinéas². » L'ennui éprouvé à certains moments est le seul reproche qu'émettent les plus fervents défenseurs de Bruneau comme Henri de la Pommeraye :

La critique que l'on pourrait faire, c'est que l'application trop systématique des principes rigoureux de M. Bruneau imprime à certains passages de la partition quelque monotonie ; les contrastes ne sont pas assez fréquents, assez accusés pour secouer fortement l'auditoire ; mais le musicien pourrait me répliquer qu'il a suivi la pensée du librettiste, qu'il s'est ainsi acquitté de toutes ses obligations d'accompagnateur du drame. C'est pourquoi je ne puis qu'indiquer cette réserve, ma conscience me disant que l'artiste a obéi lui aussi à sa conscience et que ce que nous sommes tentés de trouver parfois un peu monotone ne nous semble tel que par suite d'habitudes anciennes et invétérées³.

On reproche aussi l'incohérence à vouloir dire la vérité et le quotidien en faisant chanter les personnages, ce qui n'est rien de moins naturel. C'est ce que dit Victor Wilder en ces termes : « Je ne conçois point, pour ma part, l'association d'un sujet pris dans la vie actuelle avec le langage idéal du vers et *a fortiori* avec le langage supra-idéal de la musique⁴. » Henri de la Pommeraye reprend lui même cet argument : « La vue de gens vêtus, comme nous, de notre affreux costume, ne rend-elle pas plus difficile à accepter la *convention* qui permet à des personnages d'exprimer leur pensée, leurs sentiments en chantant⁵ ? » Puis, il considère que, le *Rêve*, par ses personnages, par le milieu dans lequel ils vivent, réussit à vaincre cette difficulté et rejoint l'avis de Wilder qui atténue ses

¹ *Le Matin*, 19 juin 1891.

² G. Bercourt, *Le Soleil du dimanche*, 20 juin 1891.

³ Henri de la Pommeraye, 22 juin 1891.

⁴ Victor Wilder, *Gil Blas*, 20 juin 1891.

⁵ Henri de la Pommeraye, 22 juin 1891.

propres propos : « Le défaut dans le *Rêve* est atténué – moi je vais jusqu’à dire *corrigé* – par la mysticité du sujet et par d’habiles subterfuges qui donnent à la fable le recul nécessaire au libre essor de l’imagination¹. » Wilder, s’il loue l’audace de Bruneau d’avoir dépoussiéré le drame lyrique français, se montre très critique vis-à-vis des duretés harmoniques de la partition : « Si l’on cherche à s’expliquer ce parti-pris de violence, on est tenté de croire que M. Bruneau s’est donné le plaisir de fronder l’enseignement officiel et de ruiner définitivement des règles absurdes et surannées. On peut supposer encore que la crainte nerveuse de choir dans la banalité l’a poussé, malgré lui, dans la recherche et parfois même dans l’afféterie. J’imagine, au contraire, qu’il y est tombé par un excès de conscience, en s’ingéniant à noter sa déclamation, avec le scrupule de reproduire trop fidèlement le langage courant². » Et de rappeler, non sans une certaine perfidie, une phrase de Berlioz : « La musique, sans doute, n’a pas pour objet exclusif d’être agréable à l’oreille, mais elle a mille fois moins pour objet de lui être désagréable. »

On se bat également pour savoir si Bruneau fait du Wagner à la française et l’on essaie de s’en défendre en déclarant que, si le compositeur français reprend les motifs conducteurs chers à Wagner, il marche de manière indépendante et sans influence visible du maître allemand.

L’un des plus fervents opposants à la musique de Bruneau est, sans conteste, Camille Bellaigue, qui s’en explique dans une lettre qu’il lui adresse et qui dit toute son aversion pour la partition sans pour autant s’empêcher d’éprouver de l’admiration pour son auteur :

Vous êtes décidément un homme hors ligne ! et le second musicien seulement avec lequel il y ait plaisir à se battre (d’Indy est le premier, soyez encore fier de votre place !) et ferai relire votre correspondance.

Oui, vous êtes menaçant et plus je relis votre partition plus elle me met en colère ! Oh ! que je vous en citerais des passages et des pages que je maudis !! J’en trouvais hier soir encore à la douzaine. Quand donc passerez-vous sur le chemin de Damas ; quand le Beau vous criera-t-il en vous renversant : Alfred ! Alfred ! Alfred ! pourquoi me persécutes-tu !

Alors vous écrirez toujours comme : Et je pleure à vos pieds ou bien : Seigneur, je viens vers elle plein de sincérité ! ou bien toute la phrase : Je tiens de ce métier une sagesse et un art.

Horreur ! Horreur ! Ni comme les cors qui font les cloches au tableau de la procession ! Fi ! Fi ! Pouah ! etc... etc ... oh ! oui, etc !

Allons, cette fois, c’est ma dernière lettre. Qui sait, dans 40 ans peut-être j’aimerai passionnément *Le Rêve* ! Mais alors j’aurai 73 ans et l’on m’appellera déjà gâteux.

Adieu, Delescluze de la musique (Courbet, me répondrez-vous). Je vous déteste et vous estime³.

¹ Victor Wilder, *Gil Blas*, 20 juin 1891.

² *Ibid.*

³ Camille Bellaigue, à Alfred Bruneau, lettre sans date, coll. Puaux-Bruneau.

Le terrible Bellaigue ne manque donc pas d'écrire qu'il déteste cette « cacophonie si dure, si pénible, si atroce » et ne peut admettre « la laideur d'une telle musique. »

Malgré ces oppositions virulentes, tous admettent l'originalité de la composition de Bruneau à l'image du *Petit moniteur* :

Abandonnant toutes les traditions, surtout des sentiers battus, le compositeur a écrit une partition des plus originales d'où malgré la sévérité observée et la science épandue, se dégage un charme qui va croissant de page en page. Il arrive à une impression d'art nouvelle, à un sentiment jusqu'alors inconnu qui n'exclut pas l'intérêt, mais au contraire l'avive¹.

C'est son caractère indépendant et sans concession qui séduit Alfred Ernst dans *La Paix* :

A notre grande joie, le *Rêve* est un succès pour M. Alfred Bruneau. Je ne sais sans doute dans quelle mesure une certaine fraction du public acceptera une œuvre si artistiquement conçue, si dédaigneuse des recettes vulgaires. Mais, en tout cas, on a applaudi hier avec chaleur, avec enthousiasme même, une musique très expressive, très libre de formes, en désaccord complet avec les tristes habitudes de nos théâtres lyriques, et par suite en accord absolu avec les situations qu'elle se proposait de traduire².

La critique est unanime à louer l'adéquation entre la musique et le poème. En choisissant d'utiliser le système des *leitmotive* qui associe une phrase musicale à un personnage, une situation ou un sentiment, Bruneau a donné à la musique la possibilité de magnifier le poème sans jamais le trahir ou le cacher : « L'œuvre du jeune compositeur est harmonieuse ; dans chaque situation, pour chaque personnage, il y a accord parfait entre le poème et la musique. »

Bref, Bruneau ressort victorieux de cette première représentation et apparaît très vite, aux yeux de tous, comme le nouveau chef de file de la nouvelle école lyrique française, ainsi que le proclame sans réserve Victor Wilder :

Un coup d'audace, ai-je dit. N'en est-ce pas un, vraiment, que tenter d'intéresser des amateurs de fadaïses par la seule force des situations dramatiques traduites en langage musical ? Et concevez-vous cette témérité de servir de la chair substantielle et saignante à des estomacs débilités par les tartines à confiture des couplets et gâtés par la crème écœurante des romances.

Ce que d'autres plus autorisés que M. Bruneau et mieux armés, peut-être, n'ont pas eu le courage d'entreprendre, il l'a fait, lui, sans hésiter. Sa partition est un acte de bravoure et, sous ce rapport, je l'admire sans réserves.

Quel que soit le sort de l'ouvrage, le compositeur, par cette action d'éclat, a gagné ses éperons. Il est, à l'heure présente, le porte-drapeau de la jeune école française³.

¹ *Le Petit moniteur*, 20 juin 1891.

² Alfred Ernst, *La Paix*, 20 juin 1891.

³ Victor Wilder, *Gil Blas*, 20 juin 1891.

Quelques mots également sur le livret qui, cette fois, est moins décrié que la musique. Louis Gallet est un habitué des livrets d'opéra et a déjà collaboré avec de nombreux musiciens célèbres, tels Bizet, Saint-Saëns et Massenet. Biguet, dans le *Radical*, considère que le livret permet au public de rester éveillé et que l'on est ému par la touchante simplicité qui s'en dégage et qui dénote un poète « d'une grande puissance dramatique¹ ». On sait gré à Louis Gallet d'avoir suivi pas à pas le roman de Zola. On regrette simplement que les auteurs aient choisi de supprimer le dernier tableau, celui du mariage et de la mort d'Angélique : « Après la répétition générale de mardi, les auteurs ont cru devoir modifier le dénouement. La mort d'Angélique, encadrée dans la façade de la cathédrale, avait semblé au public un hors-d'œuvre inutile, et l'on a fait au public cette concession, regrettable à notre avis, car elle détruit toute l'harmonie de l'œuvre, de laisser vivre l'héroïne du *Rêve*². » Ce choix était-il justifié d'autant que l'on a noté que quelques murmures à ce moment du drame, bien vite réprimés par un auditoire enthousiaste ?

On remarque également que Louis Gallet a réussi à donner une ampleur scénique à un roman qui, au premier abord, ne semblait pas fait pour être adapté au théâtre. Henry Bauer est, à ce titre, très enthousiaste :

Le poème, si l'on doit donner ce nom à la trame même de l'œuvre, est l'un des plus émouvants, des plus humains et des plus simples qui aient été écrits. Dans ses sept tableaux, morceaux de vie d'une réalité palpitante, il anime et dramatise toute la substance de l'imagination humaine, toute la puissance idéale : la pitié, l'amour et la mort ; il leur prête une forme concrète ; il leur donne les nerfs, la chair et le sang dans deux types en conflit : la jeune fille, l'amour terrestre, et l'évêque, l'amour divin, qui s'unissent à la fin et communient en pitié pour la douleur humaine³.

Enfin, les critiques sont très sensibles aux costumes des personnages, achetés aux magasins du Louvre et conformes à ce que portaient les hommes et les femmes de cette époque. Les costumes modernes permettaient ainsi de ne pas désincarner les personnages, de garder l'humanité qui avait été placée en eux par le librettiste et le musicien. C'est encore Bauer qui fait la meilleure analyse de l'utilisation de ces costumes modernes :

Les personnages, au lieu de la défroque du genre rococo et d'accoutrements carnavalesques, ont le vêtement des hommes de ce temps comme ils en respirent la passion et la foi. Enfin, sur un théâtre de musique, le jeune homme exprime son amour sans justaucorps ni perruque, la vierge, délicieusement pure, paraît en robe moderne, coud et lave le linge. Où sont les fantoches d'opéras comiques, voilà des créatures humaines, des êtres vivant et sentant comme nous, tourmentés des mêmes douleurs et des mêmes espérances, concevant les mêmes illusions⁴.

¹ A. Biguet, *Le Radical*, 19 juin 1891.

² *L'Eclair*, 20 juin 1891.

³ Henry Bauer, *L'Echo de Paris*, 20 juin 1891.

⁴ *Ibid.*

Donc, le costume moderne permet non seulement de donner plus de réalisme à l'action mais également de souligner l'humanité des personnages et d'exprimer tout ce qu'il ont de commun, dans leurs sentiments, dans leurs réactions, avec le public de 1891. La presse rapporte, sur le mode plus comique, l'effet de ces costumes lors de la première répétition générale :

A propos de costumes, le complet gris de M. Lorrain (Hubert) a déjà produit son effet dans le théâtre ; l'artiste s'est si bien grîmé, si consciencieusement métamorphosé que lorsqu'il parut sur la scène à la première répétition générale, M. Danbé, son chef d'orchestre et son ami pourtant, voulut le faire renvoyer du théâtre, le prenant pour un intrus¹.

Enfin, on loue la distribution et le talent des chanteurs qui ont dû faire face à une partition exigeante. Zola et Bruneau avaient conscience qu'il fallait, pour le rôle d'Angélique, une chanteuse capable de chanter une partition difficile mais également une actrice pouvant incarner une jeune fille. L'opéra naturaliste ne se serait pas relevé d'une concession à l'un ou l'autre de ces impératifs. C'est finalement Mlle Simonnet qui a été choisie et qui reçoit tous les honneurs de la presse, même de la part des critiques hostiles au *Rêve* :

L'interprétation est excellente. Mettons tout d'abord en dehors Mlle Simonnet qui s'est montrée, hier, à nous sous un jour nouveau. Exprimant d'une voix à la fois légère et solide les nuances si variées et si difficiles de la musique de M. Bruneau, elle a compris de très intelligente façon la piété extatique d'Angélique et a rendu ces diverses phases de son héroïne en véritable artiste lyrique. C'est une belle création pour Mlle Simonnet².

D'une manière générale, on félicite toute la distribution ainsi que la mise en scène de Carvalho et les moyens qu'il a mis dans la reconstitution de l'intérieur de la cathédrale, du Clos-Marie ou de la maison des brodeurs.

Le Rêve à l'étranger

Avec ce succès, Bruneau prend une dimension toute nouvelle. Erigé en chef de file de la nouvelle école lyrique française, célébré le 29 juin par le milieu artistique et littéraire lors d'un banquet organisé par *l'Echo de Paris*, il doit maintenant profiter de cet élan pour s'installer durablement dans les mémoires. Alors qu'il pense déjà à son prochain opéra,

¹ Bicoquet, *L'Echo de Paris*, 20 juin 1891.

² Paul Lordon, *Le Mot d'ordre*, 20 juin 1891.

toujours en collaboration étroite avec Zola, il va parcourir la France et l'Europe afin de monter le *Rêve* et de se confronter aux publics les plus divers, aux pratiques théâtrales et musicales les plus hétéroclites.

Il commence par se rendre à Londres où le *Rêve* doit être joué à Covent-Garden. Accueilli par le directeur du théâtre, August Harris, les événements tournent rapidement au burlesque. Les études n'ont pas été commencées, les décors et les costumes n'ont pas été envisagés. Bruneau est obligé de prendre les choses en main et se substitue totalement à Harris. On retrouve les partitions d'orchestre au fond du cabinet de travail du directeur et les chœurs dans la loge du concierge et on finit par se mettre au travail. S'il trouve les musiciens assez médiocres, Bruneau se félicite de travailler avec le chef d'orchestre Léon Jéhin qui donne une vie nouvelle et inédite à l'œuvre. Découragé et excédé par le peu d'empressement d'Harris d'accélérer les répétitions, Bruneau envisage de quitter Londres avant la première mais Théodore Duret l'en dissuade et lui fait comprendre qu'il a tout intérêt, pour sa carrière d'artiste, à mener à terme cette première expérience londonienne.

Bruneau reste donc à Londres, fait venir les chanteurs de l'Opéra-Comique ainsi que les costumes et les décors et assiste à la première le 29 octobre 1891. La soirée est un succès, la salle était composée de nombreuses personnalités et la colonie française était venue nombreuse soutenir son compatriote. Le public fut profondément intéressé par les caractères des personnages ainsi que par les différentes péripéties de l'intrigue, ne s'offusquant pas des divers épisodes religieux comme on aurait pu le craindre. Pendant le déroulement du drame, le public reste pesamment silencieux, ce qui fait craindre à Bruneau un échec complet. Mais, les applaudissements fusent à la fin du dernier acte, et pour le musicien, et pour les artistes français.

La presse est, quant à elle, beaucoup plus partagée et sceptique. Le *Illustrated London News* est le plus réservé :

Nous nous attendions à trouver le public froid pour l'œuvre et la critique en sa faveur. C'est tout à fait le contraire. [...] Le *Rêve* est une composition qui n'est pas suffisamment claire dans sa charpente ni assez mélodieuse, dans l'acception ordinaire du mot, pour assurer un succès durable¹.

On ne manque pas de rapprocher la partition des opéras de Wagner, considérant que Wagner était un romantique alors que Bruneau est un réaliste. Enfin, toute une partie de la presse est acquise à Bruneau, d'autant qu'il a rencontré beaucoup de journalistes avant la

¹ *The Illustrated London News*, 6 novembre 1891.

première. C'est le cas du *Penny Illustrated Paper* qui considère que « rien d'aussi beau n'a été vu sur la scène depuis longtemps que cette histoire d'amour¹. »

Le débat qui divise la presse sur la qualité du drame de Bruneau se retrouve dans la critique musicale écrite par Bernard Shaw dans *The World* :

Avec Gounod pour lui apprendre comment écrire de la musique angélique, avec Zola pour lui fournir un livret qui lui permet d'exploiter pleinement ce qu'il a découvert chez Gounod, avec Wagner, enfin pour lui montrer comment assembler de célestes harmonies en un tissu sonore ininterrompu du début à la fin de chaque acte, Bruneau a su créer un opéra qui aurait fait crier au miracle, il y a cinquante ans. En vérité, nos jeunes compositeurs sont les légataires d'un somptueux héritage – mais n'oublions pas qu'il faut un grand talent naturel pour en tirer le magnifique parti qu'en a tiré Bruneau. La partition abonde en mélodies d'une extrême délicatesse et les couleurs harmoniques et orchestrales ont toute la tendresse et l'invention qui conviennent².

De retour à Paris, Bruneau prend immédiatement le chemin de Bruxelles afin de monter le *Rêve* au théâtre de la Monnaie dirigé par Stoumon et Calabrézi. L'accueil qui lui est fait et le dynamisme des directeurs tranquillise immédiatement Bruneau. Le théâtre de la Monnaie est connu pour son dynamisme vis-à-vis des compositeurs français et les choses se présentent donc pour le mieux. Comme à Londres, il s'attelle au travail en commençant par les chanteurs qui ne sont plus ceux de l'Opéra-Comique. Mlle Chrétien, qui doit incarner Angélique, n'a pas tout le talent requis en matière vocale mais représente tout à fait l'Angélique de Zola, issue de la lignée des *Rougon-Macquart*. Une répétition générale est organisée le 7 novembre, en présence de la Reine qui suit la musique sur une partition et ne se retient pas d'applaudir et d'exprimer sa satisfaction. La première est finalement donnée le 12 novembre en présence des Zola, des Fasquelle et de Charpentier. La soirée est un succès et le public adhère pleinement au drame, notamment pendant la scène entre Jean d'Hauteœur et son fils Félicien. Bruneau raconte la soirée en ces termes :

Toute la salle se lève et se retourne vers la loge où nous étions M. et Mme Zola, Mme Fasquelle, Gallet et moi. Nous nous sauvons au fond de la loge. On hurle les auteurs. Le bon Zola me pousse et me voilà sur le devant de la loge essayant le feu. Nous sommes très, très contents et moi d'autant plus content que je m'attendais à un four noir.

La presse belge s'était déjà fait largement l'écho de la création du *Rêve* à Paris. On regrette la suppression du dernier tableau qui dénature l'ensemble de l'œuvre et fausse les propres prédictions d'Angélique. On est surtout redevable à Bruneau d'amener un peu d'inattendu à l'opéra et de réveiller ce monde si conservateur : « Au moins, voilà qui nous change de la platitude courante, du laisser-aller, de la banalité, de l'au-jour-le-jour ; voilà

¹ *The Penny Illustrated Paper*.

² Bernard Shaw, *Écrits sur la musique*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1994.

qui nous chatouille et nous secoue, et nous apporte une sensation neuve dans le continuel déjà vu et déjà entendu où nous pataugeons¹ !.. » On apprécie enfin les accents français de cette musique notamment dans l'emploi d'une petite chanson populaire française empruntée au recueil de chansons populaires de Julien Tiersot, au premier acte.

Pour assurer le succès de la première soirée, Bruneau a beaucoup rencontré les journalistes et les critiques musicaux qu'il séduit par sa gentillesse et sa timidité : « Modeste, timide, se livrant peu, avec un petit air d'homme d'église qui s'accorde assez bien avec la musique, - bien qu'il ne songe pas à faire toute sa vie du mysticisme, assure-t-il, - l'auteur du *Rêve* est de tous ceux qui assistaient à la répétition d'hier, l'homme qui paraît le moins se douter qu'il y ait fait quelque chose d'extraordinaire² ... » On s'amuse enfin à remarquer que cette œuvre qui traite de religion et de catholicisme ait pour principaux interprètes Mlle Chrétien et M. Leprestre³ !

Pourtant, la rumeur court que la pièce serait interdite sur la demande de l'archevêque de Malines. On dit également que les auteurs ont été excommuniés par le Vatican. Il n'y a qu'en Belgique que le débat religieux a été aussi virulent et Bruneau est amené à se défendre des intentions d'impiété qu'on lui prête, notamment dans la *Gazette* du 8 novembre 1891 où il s'explique longuement, faisant notamment remarquer que la presse catholique parisienne n'avait rien eu à redire à son œuvre quelques mois auparavant.

La dernière grande reprise a lieu à Hambourg en 1892. L'événement est d'autant plus important que c'est Gustav Mahler qui dirige la production. Avant la première, la presse doute qu'une telle œuvre puisse plaire à un large public : « Le *Rêve* est une œuvre d'un cachet spécial, qui nous fait connaître un jeune compositeur à profil nettement dessiné, et qui, bien qu'elle ne trouve peut-être pas le succès auprès de la grande masse du public, enchantera cependant le fin connaisseur et non seulement celui-là mais encore tous ceux qui regarderont de près pour connaître ses beautés intimes⁴. » Pourtant, la soirée est une réussite comme le rapporte une dépêche du Courrier de Berlin : « La première du *Rêve* sous la direction de Mahler a obtenu un succès d'abord sympathique, puis toujours de plus en plus chaud. Les interprètes et le compositeur présent ont été rappelés plusieurs fois après chaque acte.

¹ Lucien Solvay, *Le Soir*, 14 novembre 1891.

² *La Gazette*, 8 novembre 1891.

³ *Le Soir*, 9 novembre 1891.

⁴ *Le Courrier de Berlin*.

Bruneau a donc conquis une bonne partie de l'Europe et s'est ouvert une voie royale pour faire représenter ses prochains opéras qui l'amèneront jusqu'à Barcelone ou Saint-Pétersbourg. Parallèlement à ces reprises étrangères, le compositeur se rend dans une multitude d'opéras de province qui vont monter le *Rêve* avec plus ou moins de moyens. De Lyon à Angers jusque Rennes et Vichy, Bruneau parcourt la France pour monter son œuvre tout en regrettant ce rôle de « commis-voyageur du théâtre lyrique ». Il se montre souvent agacé par les conditions de travail qui sont les siennes et ne manque pas de s'en ouvrir à son épouse à qui il se confie, dans un ton virulent qu'on ne lui connaît pas mais qui était parfois le sien lorsqu'il ne s'exprimait pas en public. Je ne citerai qu'un passage d'une de ces lettres :

Hier nous avons eu la répétition générale devant une salle bondée de bas boutiquiers, de cuisiniers, de cochers, de laveurs de vaisselle, de marchands de peau de lapin, d'employés de la préfecture et de la mairie, de conseillers municipaux et de critiques. Tu ne voudrais pas que ces personnes aient compris un mot ou une note à mon drame, je pense ; et il en a été ainsi. La pièce s'est traînée péniblement dans la stupéfaction générale jusqu'au quatrième acte où toutes les filles de cuisine, les récurveuses de chaudron, les gardiennes de chalets de nécessité se sont mises à sangloter au point de couvrir complètement la voix des artistes qui, pourtant, poussaient des cris à démolir le théâtre. Alors, pendant dix minutes on a rappelé l'auteur qui n'a point consenti à paraître et qui a simplement dit au bon Campocasso qu'il ne saluait pas les gens qui lui vidaient son pot de chambre à l'hôtel¹.

C'est à Nantes qu'il reçoit le meilleur accueil et qu'il fait une rencontre décisive, en la personne d'Etienne Destranges, critique musical à *L'Ouest Artiste* et qui est un fervent défenseur du *Rêve* (il avait écrit en juillet 1891 une étude analytique et thématique du *Rêve* qu'il fit paraître d'abord dans son journal puis en brochure éditée et vendue en librairie). Entre les deux hommes naît une profonde amitié et une collaboration musicale intense, faite de plusieurs centaines de lettres qui seront éditées cette année par Jean-Christophe Branger.

Voilà donc ce que l'on pouvait dire en quelques grands traits sur la réception du *Rêve* en France et à l'étranger entre 1888 et 1892. La profusion des articles, le nombre des débats initiés dans la presse montrent que si le *Rêve* ne fait pas l'unanimité, il a le mérite de ne pas laisser indifférent. En définitive, les critiques ne sont pas si éreintantes que l'on aurait pu le craindre et Zola, échaudé par ses échecs au théâtre, entrevoit la possibilité de poursuivre cette collaboration qui paraît si fructueuse et permet au théâtre naturaliste de s'exprimer.

¹ Ph., lettre du 12 mars 1895, de Lyon.

Le Rêve est donc une date importante dans l'histoire du théâtre lyrique français, annonciateur d'autres révolutions, dont celle qui sera initiée dix ans plus tard par Debussy avec *Pelléas et Mélisande*. Cet opéra a porté Bruneau au rang des compositeurs célèbres, loué par ses pairs tels Verdi ou Strauss. On pourrait également prolonger l'étude en notant les divers jugements à l'égard du *Rêve* tout au long de la première moitié du XX^e siècle, cité en exemple par Debussy, longuement analysé par Charles Koechlin dans son *Traité de l'orchestration* et qui se rappelle comment cet opéra annonçait, en 1891, des tendances devenues communes en 1925 : « Nouveauté de l'orchestre et des harmonies, hardiesses d'écriture qui nous semblent aujourd'hui si naturelles, mais qui choquèrent à l'époque, livret débarrassé de toutes les conventions pour ne tendre qu'à la vérité¹. » On peut alors regretter que cet opéra qui, selon Paul Dukas « sonnait le glas du vieux dogme lyrique en même temps que le baptême d'un art nouveau », ne soit plus accessible au public de nos jours, comme l'ensemble des opéras de Bruneau.

2) L'Attaque du moulin ou la fin des Soirées de Médan

Avec *L'Attaque du moulin*, la presse note tout d'abord le retour de Bruneau à une forme plus classique de composition tout en ne reniant pas ses audaces harmoniques. Paul Lavigne, dans la critique musicale de *La Gironde*, place Alfred Bruneau parmi les musiciens qui permettent à la musique de progresser :

M. Alfred Bruneau sait surtout oser, chose tellement impossible aux timides qu'ils se croiraient perdus comme compositeurs, le jour où ils tenteraient, dans leur musique, de quitter par exemple ce point de repère et ces garde-fous que l'on nomme le ton principal et les tons relatifs. Il s'en donne à cœur joie de surprendre et de stupéfier les bons Joseph Prudhomme de l'art musical en faisant entendre des successions que jamais, au grand jamais, aucun maître ne s'était encore permises. J'avoue maintenant qu'à ce jeu-là, et pour peu qu'on aille un peu loin, il est bien difficile, même si l'on atteint souvent le but que l'on se propose, de ne jamais le dépasser. Quand on se permet tout et le reste, quand on jette à l'avance, en écrivant, son bonnet par dessus les moulins – qu'ils soient ou non *attaqués* – il faut avoir un talent absolument transcendant pour voir toujours ce qu'on fait, et trouver sa route en marchant toujours résolument droit devant soi, dans une contrée non comprise dans le cadastre, et manquant absolument de petits chemins frayés².

Les lettres de félicitations arrivent de toute part chez le musicien, adressées par les amis mais également par ses plus fidèles détracteurs. Camille Bellaigue, qui avait été très critique à l'occasion du *Rêve*, se réjouit de cette création plus en accord avec ses conceptions esthétiques :

¹ Charles Koechlin, *Encyclopédie de la musique*, sous la direction de Lavignac, Paris, Delagrave, 1925.

² Paul Lavigne, *La Gironde*, 3 avril 1894.

Cher Monsieur,

On dit que vous avez trahi, que vous êtes un faux frère, un renégat, que vous avez tiré sur vos troupes, voire sur vos chefs. C'est fini ! Fourcaud vous pleure, Bauer vous maudit et *l'Echo de Paris* ne redit que votre honte ! Plus de fleurs, plus de banquet, plus de verres levés en votre honneur ! ...

Et pourtant vous n'avez pas démérité ; au contraire et pour ma part cette fois j'admettrais fort bien qu'on vous offrît sinon un festin, au moins un petit goûter !

Sérieusement je vous félicite et me réjouis. Mainte page de votre œuvre m'a fait un grand plaisir et de tout cœur je le déclarerai vers le 15 décembre mais vous êtes si au dessus de la critique que vous pourriez bien être au dessus de l'éloge, et de cette double supériorité je vous ferais encore mes compliments.

Bravo très cordialement pour ce que [...] votre nouvelle partition, notamment certain finale du premier acte avec reprise des thèmes divers, entre autres celui du moulin, de l'arbre qui chante (ou quelque chose d'analogue). Cela est tout à fait bien. Et ... enfin, à bientôt et tout à vous¹.

Emmanuel Chabrier, en fidèle disciple de Bruneau ne manque pas, également, de clamer toute son admiration et sa joie de voir son ami poursuivre sur la voie initiée par le *Rêve* :

Chers amis,

D'abord *Kérim*, que j'aime beaucoup. Puis, quelques années après, le *Rêve*, que j'aime tant et où il se révèle (le petit chœur, en Sib au 1^{er} acte) C'était délicieux, avez Zola.

Aujourd'hui c'est *L'Attaque du Moulin* une œuvre virile, vigoureuse, tendre, fougueuse, sentant la poudre et le canon, et une orchestration chaude et nerveuse qui vous tenait chaud dans les fauteuils d'orchestre, on était heureux d'entendre de la belle musique d'un homme jeune qui n'imité jamais personne, qui est lui, je sens qu'il a devant lui une carrière magnifique, je suis content² !

Les musiciens de la génération précédente, comme Edouard Colonne, sont du même avis et louent la qualité de la distribution dans laquelle Marie Delna est la plus célébrée :

C'est un triomphe !!!...

J'ai passé hier une des plus belles soirées qui se puisse imaginer ! Votre *Attaque du Moulin* est un chef-d'œuvre. La pièce est admirable. L'interprétation est la perfection. Delna, Albers génial, l'orchestre (Lamalou superbe), les chœurs, tout et tous enfin. Et je crois, autant que je le désire, à un succès énorme et durable ! »

Forte du soutien de la critique et du monde musical, la pièce peut prendre sans risque le chemin des théâtres de province. Ainsi, à Bordeaux, l'accueil est largement favorable et le public applaudit Alfred Bruneau qui conduisait lui-même l'orchestre :

La représentation a été très intéressante. Une interprétation excellente de cette œuvre remarquable, la conduite nerveuse, admirable du compositeur ont enlevé le succès et conquis l'auditoire.

Quatre ou cinq scènes, extrêmement goûtées, ont été redemandées. L'auteur, avec un tact parfait, a esquivé tous ces *bis*. Mais à la fin du troisième acte il a fallu s'exécuter, et le superbe chœur qui le termine a dû être répété, aux bravos de la salle entière.

¹ Camille Bellaigue à Alfred Bruneau, lettre sans date [novembre 1893], coll. Puaux-Bruneau.

² Emmanuel Chabrier à Alfred Bruneau, lettre sans date [novembre 1893], coll. Puaux-Bruneau.

Le dernier acte a produit un effet puissant (à cela s'attendaient tous ceux qui avaient assisté aux répétitions, et après la chute du rideau l'auteur a été rappelé et longuement applaudi¹).

D'une manière générale, la critique de province est favorable au drame lorsque les artistes sont à la hauteur de la partition. On apprécie la présence d'Henri Albers à Bordeaux qui est un des chanteur les plus en vue du moment, mais on regrette les rares chanteuses qui parviennent au niveau tragique de Marie Delna. La cantatrice est, en effet, la véritable révélation de la création parisienne de l'*Attaque du moulin* et a marqué de son empreinte le rôle de Marcelline. Quand le drame est repris, en 1907, au théâtre de la Gaité, Alfred Bruneau écrit tout spécialement une scène inédite afin de donner à Delna un rôle encore plus remarquable. C'est là un véritable hommage rendu par le musicien à la chanteuse qui fut son égérie. La presse de l'époque ne manque pas de reproduire ce morceau inédit.

Une nouvelle fois, Marie Delna se fait remarquer dans ce rôle et le retour de l'*Attaque du moulin* sur une scène parisienne emballe les chroniqueurs musicaux :

Eh ! bien, l'on ne dira pas que « la Delna, c'est du chiqué ! » .. Ou, si on le dit, il n'y a pas à s'en inquiéter ... Depuis le 1^{er} octobre jusqu'à la fin de décembre, elle aura chanté quotidiennement un grand ouvrage lyrique ... Et le timbre n'aura rien perdu de son admirable velouté, non plus que l'organe même, de sa puissance et de sa beauté. C'est un tour de force sans précédent.

Hier, Mme Delna reprenait la Marcelline de l'*Attaque du moulin*, de M. Bruneau, dont elle fut la splendide créatrice. Naturellement, il y a les résistances ordinaires. Chaque fois qu'il se produit un grand ou une grande artiste, c'est pareil ; on n'admire sincèrement que ceux dont la supériorité ne peut porter ombrage à personne ... Mais, voyez-vous, pour « la Delna », le compositeur a ajouté des motifs à son rôle, qu'il a fait, définitivement, passer au premier plan ... Eh ! bien, ça, c'est typique ; on n'en redonne pas aux raseurs ; ça, jamais ! On les trouve sublimes, oui, pourvu qu'ils ne recommencent pas !...

D'ailleurs, ce fut, hier soir, la Delna des grands jours, qui « maudit la guerre » avec une énergie non moins belle que sa voix. [...] « La Delna », qui ne gobe pas la guerre ! – comme disait une spectatrice en descendant, ce qu'on lui a fait fête ! On peut dire que l'enthousiasme pour sa Marcelline déborde² ! –

Lors de cette reprise, Charles Koechlin, fidèle admirateur de la musique de Bruneau, exprime sa satisfaction de revoir cette œuvre qui n'a pas vieilli :

Cher monsieur,

Je tiens à vous dire, sans tarder, l'impression vive et profonde que nous a faite *L'Attaque du Moulin*, et combien nous avons admiré et aimé cette musique si sincère, si spontanée, émue et vraie, une musique qui, depuis des années qu'elle est écrite, n'a point passé, et est demeurée aussi jeune et aussi vibrante, et qui n'est pas l'accompagnement d'un fait divers tragique (comme cela arrive souvent –à mon avis – chez les « véristes »), mais qui est l'expression et la vie d'une véritable tragédie.

Et certes, hier mon impression fut beaucoup plus vive qu'il y a quatorze ans, à l'Opéra-Comique ; mais je suis bien sûr que c'est celle d'hier qui est la meilleure et la vraie ; à l'Opéra-Comique les rôles de Françoise et de Dominique n'étaient, autant qu'il m'en souvient, pas tenus de manière satisfaisante ; et puis il est certain que pour bien apprécier cette musique « écrite avec le cœur », il ne faut pas être trop jeune : on ne peut alors, souvent, que deviner l'émotion et non ressentir tout à fait.

¹ Paul Lavigne, *La Gironde*, 4 avril 1894.

² Théodore Massiac, *La Petite République*, 17 décembre 1907.

Ajoutez à cela l'interprétation si remarquable de samedi soir et tout à fait hors de pair pour Marcelline et le père Merlier¹ ...

A l'occasion de cette reprise, on note également la mise en scène fidèle à ce que Zola avait imaginé pour sa nouvelle et l'audace des directeurs de la Gaité, les frères Isola, d'avoir adopté un tel parti. On replace le drame dans son véritable contexte historique, rendant à l'œuvre son intention originelle :

En faisant leur le drame de M. Alfred Bruneau, à ce beau théâtre de la Gaité que, depuis leur direction lyrique, le succès n'a cessé de hanter, MM. Isola n'ont pas craint de « situer » l'action à l'époque de la nouvelle de Zola, au début de la guerre franco-allemande de 1870-71. On sait qu'en 1893, après les manifestations de l'Opéra, à propos de *Lohengrin*, M. Carvalho avait cru devoir transposer cette action de la fin de l'empire second à la fin de la monarchie de Louis XVI. Après *Discipline*, *La retraite*, écoutés au théâtre Antoine et au Vaudeville sans protestation, rien n'empêchait plus de donner à l'œuvre l'époque voulue par Zola. Voilà pourquoi nous avons vu sur la scène de la Gaité, uniformes français et allemands de l'année terrible².

Cette mise en scène n'est d'ailleurs pas du goût de tous et le journal *La Liberté* le regrette : « C'est inutile ; et cela peut choquer bien des gens³. »

Sur le plan musical, avec le recul des ans, la presse juge la partition ni très originale ni très audacieuse. Cependant, c'est un grief qui n'est pas mis en avant car on insiste davantage sur les sentiments mis dans la musique et sur l'émotion qui fait de ce drame le plus populaire des opéras d'Alfred Bruneau :

L'Attaque du moulin est le plus populaire des ouvrages de M. Bruneau. Ce n'est pas celui qui contient, à mon avis, les plus belles pages ni les plus originales ; mais c'est le plus complètement heureux, celui qui touche le plus profondément et le plus directement le public. Il le touche par la couleur claire et gaie des premières scènes, par le charme mélodique de l'air célèbre de la forêt et du *duo* qui le suit au second acte, par l'humanité très simple des personnages, et le drame terrible où ils sont jetés, et l'impression de nature qui les encadre⁴.

Les reprises étrangères de *L'Attaque du moulin* sont également très suivies et la presse étrangère ne se lasse pas d'évoquer les scènes les plus poignantes. Les critiques musicaux sont à l'unisson de la presse française et, lors des représentations au Théâtre de la Monnaie, c'est la sincérité du compositeur qui est remarquée :

Une grande et légitime part du succès a été pour l'œuvre du jeune maître français, qui, sans aucune préoccupation cette fois d'idées systématiques et de formules imposées, s'est franchement abandonné au courant de ses inspirations, original sans affectation, donnant en toute sincérité une peinture musicale fortement colorée des incidents d'un drame émotionnant ainsi que des caractères des personnages qui jouent

¹ Charles Koechlin à Alfred Bruneau, lettre sans date [octobre-décembre 1907], coll. Puaux-Bruneau.

² Albert Blavinhac, *La République Française*, 16 décembre 1907.

³ Gaston Carraud, *La Liberté*, 17 décembre 1907.

⁴ *Ibid.*

des rôles importants dans l'action, ne se perdant pas dans d'inutiles complications de forme, et trouvant tout simplement la vérité dont il a l'instinct¹.

A Amsterdam, le succès de la soirée est repris par la presse française : « Mardi a été donnée, par l'excellente troupe du Nederlandsch-Opéra d'Amsterdam, la première représentation en Hollande et en langue néerlandaise, de l'*Attaque du moulin*. Constatons tout de suite que le succès de la pièce a pris les proportions d'un triomphe pour le compositeur, M. Alfred Bruneau, venu exprès de Paris afin de diriger lui-même l'exécution de son œuvre. [...] A peine la dernière mesure était-elle jouée que le public d'élite et de connaisseurs qui remplissait la salle a réclamé M. Alfred Bruneau qui dut, à trois reprises consécutives, venir saluer un auditoire enthousiasmé². » Cette bonne nouvelle est d'autant plus rassurante que le musicien jugeait très sévèrement les artistes dont il avait la direction : « Décidément la troupe est bien médiocre. Enfin on compte sur un succès³. »

En 1908, Alfred Bruneau se rend à Barcelone pour y jouer son œuvre et l'accueil du public y est à ce point favorable que le directeur du Lyceo décide de prolonger les représentations :

La première a eu lieu hier soir. Le succès a été complet. Vidal affirme qu'on n'en a pas vu un de cette sorte ici depuis *Aïda*, c'est-à-dire depuis trente ans. Il paraît que le public de Barcelone est, en général, extrêmement froid. Il a écouté le premier acte sans l'interrompre par aucune manifestation, mais, au baisser du rideau, de grandes acclamations ont éclaté. Nous avons eu quatre rappels. Au second acte, on a bissé les *Adieux à la Forêt*, très applaudi le duo et nous avons eu encore quatre rappels. Après le troisième acte, cinq rappels et, après le quatrième, huit rappels. Comme c'est l'habitude ici, je suis venu après chaque acte sur la scène, entouré des interprètes. C'est une obligation formelle à laquelle il eut été dangereux et grossier de me soustraire. Quand je suis sorti du théâtre, accompagné de Bernis et de Vidal, les musiciens de l'orchestre et deux ou trois cents spectateurs des petites places m'attendaient dans la rue et m'ont formidablement acclamé. Granados et Lamote de Grignon ont été délicieux. Ils sont venus me voir à tous les entr'actes, afin de m'apporter de bonnes nouvelles de la salle. Celle-ci était fort belle, femmes décolletées, hommes en habit, mais il y avait des vides, surtout aux grandes places. [...] Je suis rentré à l'hôtel toujours accompagné de Bernis et de Vidal et là, tandis que Vidal envoyait une dépêche au directeur de Madrid et à Choudens, Bernis, assis à une autre table, changeait son affiche du lendemain. On avait annoncé la seconde pour samedi et *Tannhäuser* pour dimanche. Les dispositions nouvelles sont celles-ci : seconde de l'*Attaque du Moulin* samedi, comme précédemment, et, dimanche, troisième de l'*Attaque*, conduite, elle aussi, par l'auteur. En me tendant son papier, Bernis me dit : « Tenez, voilà la meilleure preuve du succès. Il est très rare ici que la même œuvre forme trois spectacles consécutifs. Ce sera le cas, puisque le Lyceo ne joue jamais le vendredi. Je suis heureux de le faire pour vous⁴. »

La presse espagnole, quant à elle, est davantage critique et Bruneau est la cible de la presse catholique, peu favorable au musicien et à Emile Zola. Dans une lettre où il rapporte ces critiques, Bruneau exprime ainsi ses sentiments vis-à-vis de la religion et du catholicisme, chose qu'il fait très rarement :

¹ *L'Indépendance belge*, 20 décembre 1894.

² Colin-Maillard, *Le Journal*, 15 février 1895.

³ *Ph.*, lettre du 12 février 1895.

⁴ *Ph.*, lettre du 8 janvier 1909.

Je crois que nous aurons quelque mécompte au sujet de la presse de l'*Attaque du Moulin*. Il y a dans le *Diario* un mauvais article. Ce journal est malheureusement le plus important de Barcelone. Il tient en Espagne le rang que tient le *Temps* en France. Il est clérical violemment et son critique est le Lalo de l'endroit. Celui-ci avait dit à Vidal, après la représentation, qu'il trouvait l'œuvre magnifique. Vidal pense que, entre ce moment-là et la première représentation il a reçu de l'argent des jésuites pour l'éreinter. Son papier traite Zola et le livret, paraît-il, avec une insolence et un mépris rares. Quant à la musique, il affirme que c'est un démarquage flagrant des dernières partitions de Puccini, ce qui nous a extrêmement amusés, car le pauvre homme avait oublié qu'elle date de dix-sept ans. Mais la perfidie, bien catholique, est en ceci que l'Espagne ne veut plus de Puccini, que l'on gueule : à mort Puccini ! chaque fois que l'on joue un de ses ouvrages. Tu aperçois le truc. La religion est partout la même, faite de mensonge audacieux et de canaillerie éhontée. N'oublions pas que nous sommes ici sur la terre de l'Inquisition. Vidal a beau dire qu'il n'en est rien resté, je suis sûr du contraire. Je n'ai jamais pu savoir de lui s'il y avait ici des libres penseurs. Quand je le questionne à cet égard, il me répond : « Mais oui, il y a des juifs. » ou « Mais oui, il y a des protestants. » ou encore, si j'insiste : « Mais oui, il y a des libéraux, comme moi. » Or, lui, il ôte son chapeau, dans la rue, en passant devant une église ; il salue profondément la croix qui précède les longs cortèges de prêtres, escortant les enterrements. Ah ! ces enterrements d'ici ! Il n'y a rien qui soit d'un comique plus macabre et plus odieux. Cinquante ou soixante curés, de saleté repoussante, mal rasés, en surplus grasseyés, marchant devant le petit corbillard en satin noir, rigolant à haute voix, se racontant des histoires farces et, autour du corps, trente ou quarante enfants de chœur portant des cierges allumés, gros comme des arbres et dont la flamme mouvante fait croire, de loin, à un incendie. Et, le dimanche, je vois ça de mon balcon, les soldats en armes, tambours et clairons en tête, flanqués de leurs officiers, vont à la messe : service commandé. Oui, oui, les prêtres, en Espagne comme ailleurs, du reste, sont tout puissants. Mais, ici, leur tâche est facile. Il ne semble pas qu'ils aient d'adversaires¹.

A Londres, une note discordante vient troubler ce concert de louanges. Il s'agit de Bernard Shaw qui épingle d'abord les artistes, à commencer par Marie Delna dont il juge la personnalité peu appropriée au rôle qu'elle incarne :

On a beaucoup vanté la Marcelline de Madame Delna, mais, à franchement parler, elle n'est pas bonne du tout, car Madame Delna est une artiste au charme essentiellement distingué, que l'on verrait beaucoup mieux en mère de deux filles ayant fait de beaux mariages que de deux fils simples soldats ; elle n'est absolument pas à sa place sous les traits de la vieille nourrice et gouvernante d'un minotier de province. Sa brillante voix de mezzo-soprano est un tout petit peu fatiguée dans l'aigu, à force d'avoir été trop violemment sollicitée².

Mais c'est essentiellement le compositeur qui est la cible du critique musical qui ne ménage pas son style et ses effets pour épingleur un auteur qu'il apprécie et estime par ailleurs. Il est surtout agacé par l'image de novateur de la musique qui colle à l'image d'Alfred Bruneau, image que Shaw conteste avec énergie :

La musique ressemble à tout ce qu'écrit Bruneau, c'est-à-dire qu'elle est tout à fait originale, sauf du point de vue musical. Certes, il est impossible de ne pas admirer à quel point le compositeur s'est affranchi des superstitions de la technique. Toujours prêt à superposer deux airs sans ménager de coïncidences harmoniques, ni même une tonalité commune, menant la musique là où il a envie qu'elle aille, avec un *sans-gêne* presque mozartien, même s'il doit pour ce faire enjamber toutes sortes de clôtures professionnelles et ne

¹ Ph., lettre du 9 janvier 1909.

² Bernard Shaw, article paru dans *The World*, 11 juillet 1894, *op. cit.*, p. 1061.

pas tenir compte des écriteaux dressés par l'académisme, il nous montre qu'il est non seulement un homme au caractère bien trempé, mais aussi un observateur doué d'un sens aigu de ce que l'oreille peut tolérer. Il combinera toujours quelques progressions et quelques bribes d'air fort banales, de telle façon que l'on en parlera comme s'il venait d'ouvrir un nouveau territoire¹.

Bernard Shaw achève son article de manière ironique, prêtant à Bruneau davantage de talent dans la critique musicale que dans la composition proprement dite :

Ses ressources musicales, néanmoins, sont très limitées et entièrement empruntées. Tout comme Boïto, Bruneau est autrement capable et intéressant que la plupart des pauvres abeilles et vers à soie dont il traite le miel et la soie, mais il est lui-même stérile : il invente des combinaisons inédites, mais ne découvre pas de nouvelles harmonies – il peut faire chanter une distribution d'opéra toute une soirée, mais ne saurait, même si sa vie en dépendait, confectionner une seule ballade comme Sir Arthur Sullivan ; bref, il occupe, en tant qu'artisan comparé aux artistes créateurs, la même position vis-à-vis de Gounod que celle que Boïto occupe vis-à-vis de Verdi, ou Berlioz vis-à-vis de tout le mouvement romantique, de Gluck à la symphonie « Héroïque » et aux opéras de Meyerbeer et de Spontini compris. Je suis fort curieux de voir quelle place ces exploiters littéraires de la musique – ces Delaroche et ces Kaulbach de l'orchestre – prendront en définitive dans la république des arts ; car j'ai remarqué qu'ils gagnent généralement leur vie en qualité de critiques musicaux et je ne suis pas sûr de n'être pas moi-même capable de composer un petit quelque chose dans leur style. Un imprésario ayant une commande à passer saisira-t-il l'allusion² ?

Cette critique acerbe et désabusée à l'égard de Bruneau est, somme toute, discordante dans les nombreux articles élogieux qui paraissent. Les jugements les plus critiques sont davantage adressés à la nouvelle de Zola qui a servi de canevas au drame lyrique. Et ce sont les premiers fidèles du romancier, les auteurs des *Soirées de Médan*, qui sont les plus sévères à l'égard de leur maître dont ils ont, depuis longtemps et à l'exception de Paul Alexis, abandonné le chemin qu'il leur avait tracé. C'est Jules Huret qui, dans *Le Figaro* du 24 novembre 1893, publie les réactions des anciens des *Soirées de Médan*. Paul Alexis reste le dernier des fidèles : « La voie est large et le Naturalisme aussi ; tant mieux si, faisant tache d'huile, il envahit même la musique³. » En revanche, Léon Hennique est plus hostile, dénonçant la dénaturation de l'esprit de ce recueil de nouvelles. Il déplore alors « la transformation de la nouvelle originale, devenue méconnaissable, un mélo quelconque⁴. » Huysmans se montre davantage détaché de ces préoccupations naturalistes qui, depuis longtemps, ne sont plus les siennes : « Ah, oui ! un vieux moulin qu'on attaque, ... et puis un amoureux qu'on tue à la fin ... Eh ! mais l'amoureux aventurier et héroïque, l'amoureuse, l'officier, le moulin, c'était déjà pas mal opéra-comique, en effet⁵ ... » Enfin, Henry Céard s'exprime durement, traçant de Zola le portrait d'un homme avide de conquête : « Zola, c'est Sixte Quint, ce pape qui fit l'ignorant et l'infirme tant qu'il le

¹ Bernard Shaw, *op. cit.*, p. 1062.

² *Ibid.*

³ Jules Huret, « Interview des Anciens des *Soirées de Médan* », *Le Figaro*, 24 novembre 1893.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

fallut, et qui, tout d'un coup, jeta bien derrière lui ses béquilles. [...] Zola, c'est bien le même Italien extérieur et masqué, aux mains papales [...] qui veut tout conquérir, qui change si facilement d'idée fixe, comme je ne sais plus quel personnage d'Augier. Pour moi, Zola à l'Opéra-Comique, c'est exactement le même Zola qui a fait *Thérèse Raquin* en 1868. Voyez toute son œuvre : le mot conquête y est répété sans cesse , et, s'il est allé à l'Opéra-Comique, croyez-le bien, c'est pour conquérir encore¹. » Céard exprime là toute sa rancœur à l'égard de Zola dont il s'est éloigné depuis quelques années, après avoir été son plus fidèle conseiller musical et son confident des affaires familiales. Cet éloignement ira jusqu'à la rupture définitive au moment de l'affaire Dreyfus où les opinions politiques sépareront à jamais les deux hommes.

Face à cette attaque en règle, Jules Huret propose à Zola un droit de réponse que ce dernier dédaigne, ne voulant pas attiser davantage la polémique :

Répondre, grand Dieu ! fouiller dans le tiroir aux vieilles lettres d'amour, remuer la poussière sacrée des tombes ! Ah, non ! mon cœur saignerait trop ! Mes vieux amis des *Soirées de Médan* ont tous un très grand talent que j'admire. Je les ai beaucoup aimés et je les aime beaucoup².

Au règlement de compte public, Zola préfère les explications épistolaires. Céard écrit à Zola pour expliquer ses paroles dans la presse et donner une opinion plus fouillée et moins caricaturale :

Je n'ai pas voulu vous voir hier, parce que je n'étais pas au niveau de l'enthousiasme apparent. Aujourd'hui je puis vous parler [...] avec des impressions de spectateur simple et désintéressé. [...] [La musique séduira] moins par ses qualités intimes que par son aspect ordinaire et son allure convenue. [...] Au fond, dans l'œuvre d'hier, Bruneau est à Massenet et à Wagner ce que dans son temps Maillart fut à Boïeldieu et à Meyerbeer. Il écrit ses *Dragons de Villars*, une œuvre intermédiaire, méritante et moyenne. Ce fut mon impression première lors de l'audition au piano, et la représentation d'hier m'affermir dans mon sentiment. [...] Il ne faut pas oublier que c'est là seulement sa troisième partition et qu'il a le droit encore de ne pas avoir trouvé sa manière définitive. [...] D'après l'atmosphère de la salle, [...] je crois à un succès devant le public³.

La réponse de Zola est brève et coupe court à toute discussion critique : « Je n'ai ni le temps ni le cœur de discuter. Puis, je deviens vieux, décidément ; car ces questions théoriques me passionnent moins, et je suis tout bêtement heureux du succès d'un ami⁴. »

Léon Hennique est peiné par cette polémique stérile qui se fait jour dans la presse et assure Zola de son amitié : « J'espère, mon bon ami, que malgré certaines dissidences

¹ Jules Huret, *op. cit.*

² Emile Zola, *Corr. VIII*, p. 88. Lettre parue dans *Le Figaro* du 25 novembre 1893.

³ Henry Céard à Emile Zola, lettre du 24 novembre 1893, in Colin Burns, *Henry Céard, Lettres inédites à Emile Zola*, Paris, Nizet, 1958, pp. 414-416.

⁴ Emile Zola à Henry Céard, lettre du 25 novembre 1893, *Corr. VIII*, p. 89.

inévitables – à l'exemple de Huret, qui n'est cependant guère tendre ! – vous aurez mieux compris, vous, et n'avez pas mis en doute ma très sérieuse amitié et mon admiration pour vous¹. »

Finalement, Emile Zola prend conscience que les années de combats littéraires font définitivement partie du passé. *L'Attaque du moulin* à l'Opéra-Comique scelle le destin de l'aventure littéraire initiée en 1880 avec *Les Soirées de Médan*, constat fait par le romancier lui-même :

Vous n'imaginez pas combien je suis bousculé. Cette *Attaque du moulin*, dont je n'étais que dans la coulisse, m'a causé toutes sortes de dérangements. Heureusement que c'est un gros succès et que la pièce fait de belles recettes. [...] J'ai eu quelque chagrin des interviews des quatre survivants de Médan ; non pas que ces confessions m'aient surpris, car je connaissais le fond des cœurs ; mais cela m'a fait de la peine au point de vue esthétique, car il y a toujours de la mélancolie à voir une légende mourir².

II] Deuxième époque : les livrets de Zola à l'épreuve de la critique (1893-1905)

1) *Messidor*, la nouveauté en question

Ce qui unit les articles parus à l'occasion de la création de *Messidor*, c'est bien la nouveauté du sujet et de la forme. Que l'on aime ou que l'on n'aime pas, aucun critique musical ne peut dénier à l'œuvre son aspect novateur et son inscription dans un mouvement nouveau du théâtre lyrique français. Ces innovations de *Messidor* sont d'autant plus ressenties que, quelques jours avant, Camille Erlanger créait la surprise avec *Kermaria* qui « transporte à l'orchestre la peinture des sentiments et lui donne la première place avant l'action, avant les personnages³. » Nous sommes donc en pleine période de mutation et Georges Pfeiffer, dans *Le Voltaire*, ne peut que s'en réjouir : « On ne peut refuser à notre époque le grand mérite de chercher le nouveau dans l'art, de ne pas se contenter de suivre les sentiers frayés par les maîtres des générations précédentes et de vouloir, à son tour, transformer les vieux moules et même créer de nouvelles formes⁴. » *Messidor* est donc élevé au rang d'œuvre charnière, à la confluence de la tradition et de la modernité.

Sur le plan de l'action, le chroniqueur du *Voltaire* se réjouit de voir un ouvrage aussi revendicatif mais non dénué de symbolisme :

¹ Léon Hennique à Emile Zola, lettre sans date, B.N., MSS, n.a.f. 24520, f^{os} 178-179

² Emile Zola à Paul Alexis, lettre du 4 décembre 1893, *Corr. VIII*, pp. 93-94.

³ Georges Pfeiffer, *Le Voltaire*, 19 février 1899.

⁴ *Ibid.*

Aujourd'hui c'est *Messidor*, de MM. Zola et Bruneau, c'est-à-dire, au contraire, l'action à outrance ; mais l'action élargie jusqu'à l'évocation des plus hauts problèmes sociaux, jusqu'à la lutte des classes qu'on ne s'attend guère à rencontrer en pareil milieu : c'est en même temps, par un singulier contraste, l'action élevée jusqu'au symbole dans un ballet philosophique qui nous montre l'or dominateur et tout puissant, croulant enfin sous la poussée de la misère révoltée¹.

Cette présence du symbolisme philosophique dans une action aussi moderne et réaliste réjouit les commentateurs mais le déplacement du ballet au début de l'œuvre les insatisfait pour des raisons non pas esthétiques mais pratiques : « La première représentation nous ménageait une surprise, le ballet, au lieu de former le 3^e acte comme à la répétition générale sert de prologue aujourd'hui : c'est fâcheux pour les abonnés qui ne l'auront pas à l'heure tardive où ils viennent, et pour l'œuvre au milieu de laquelle cela apportait la note brillante, bien nécessaire à l'ouvrage². » Cette confrontation entre le réalisme et le symbolisme ne cesse de fasciner la critique qui voit là une façon habile de sauver de l'échec une œuvre par trop violente pour l'Opéra : « Ce contraste du naturalisme de l'action et du symbolisme du ballet qui mélange les éléments païens et chrétiens, (car la déesse de l'or est placée sous la statue de la vierge), forment un poème d'un genre bien inaccoutumé, changeant fort les habitudes de l'Opéra, mais qui ne manque ni de grandeur ni de poésie³. »

Au-delà des querelles esthétiques, la presse rend un hommage unanime à Alfred Bruneau qui fait son entrée à l'Académie nationale de musique. *Le Figaro* du 19 février 1897 reprend en détail la biographie du compositeur et rapporte ce que Gounod, membre du jury du Prix de Rome, disait du jeune lauréat : « Il faut le laisser s'assagir. On lui a trop laissé la bride sur le cou ... Dans un an, cette belle ardeur sera calmée⁴ ... » Et le journaliste de remarquer qu'on contraire, la fougue de Bruneau ne s'est jamais démentie et qu'avec *Messidor* il prouve, une fois de plus, sa totale indépendance de musicien. *Le Figaro* sert plus généralement de tribune à Zola et Bruneau pour expliquer leur œuvre commune. Dans le numéro du 17 février 1897, ils font tous deux paraître un article expliquant le poème et la musique, initiant alors une polémique avec Louis de Fourcaud, critique musical du *Gaulois* qui critiquait violemment le poème tout en appréciant la musique.

Fourcaud reproche tout d'abord à Zola de faire grand cas du réalisme sans pour autant donner à voir la réalité de la vallée de Bethmale dans laquelle se déroule l'action :

¹ Georges Pfeiffer, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Jules Huret, *Le Figaro*, 19 février 1897.

« M. Zola est l'homme des documents humains. Je n'ignore pas, et personne n'ignore qu'il se plaît à voir de ses yeux tout ce dont il veut parler. S'il a placé son action « au pays de Bethmale » c'est, évidemment, qu'elle est bethmalaise. Eh bien ! non, première dérogation au principe, nous nous trouvons dès le début transporté en pleine atmosphère de légende. Bethmale n'est qu'un mot ; la mention que le drame se passe de nos jours n'est qu'un leurre¹. » Le critique poursuit sa diatribe en soulignant la pauvreté du caractère des personnages : « Je n'aperçois point ici de jeu de caractères. Il n'y a pas de caractères ; il n'y a que des figures convenues². » Puis, c'est le ballet lui-même qu'il remet en question, au contraire de bon nombre de critiques musicaux : « J'avoue avoir éprouvé, à la lecture de cette partie du poème, une stupéfaction profonde. Qu'on ait isolé de l'œuvre ce divertissement fantasmagorique en le transformant en une vision initiale, je l'approuve absolument ; mais, en conscience, il y avait mieux à faire : il y avait à le supprimer. Le déplacement ne change rien, par malheur, à l'invention fâcheuse³. » En résumé, Louis de Fourcaud a beaucoup de reproches à formuler contre le poème de Zola qu'il résume en quelques mots :

Si la critique a le devoir de dire sa pensée sans hésiter, quelque opinion qu'il ait des auteurs, j'ai rempli mon devoir vis-à-vis du poème de M. Zola. Ce n'est pas ma faute si la fiction pêche par la base, si elle met en action sans unité des éléments disparates, si elle ne fait aucune part aux caractères, si elle ne justifie pas la conception du drame musical définie à plusieurs reprises par l'illustre romancier, et si l'apparente grandeur de ses visées s'évanouit à l'analyse⁴.

Mais, au-delà de toutes ces remarques, c'est l'utilisation de la prose qui est en question :

M. Zola a cru devoir écrire son drame en une prose où, d'ailleurs, se glissent des vers, non voulus, peut-être, mais assez nombreux.

En principe, il est indifférent qu'un poème destiné à être mis en musique soit écrit en vers ou en prose. On donne de la prose à un musicien et le rythme mélodique la transforme constamment en vers libres. On lui donne des vers et, le plus souvent, il les recoupe à sa façon pour les besoins de sa rythmique.

Mais, au moins, faut-il que la prose soit, non seulement cadencée, mais extrêmement concise en ses tours et faisant jaillir le mot net, le mot qui porte, le mot de théâtre. Le poète de *Messidor* n'a cure de cette indispensable concision. Il écrit selon son goût de la phrase très ample, suivant un idéal de plastique purement littéraire, sans penser aux nécessités de la plastique musicale⁵.

Evidemment, Emile Zola ne demeure pas indifférent à ces critiques et envoie au *Gaulois* une lettre de réponse dans laquelle il réplique point par point aux reproches qui lui sont faits, notamment sur la langue employée dans le poème :

¹ Louis de Fourcaud, *Le Gaulois*, 20 février 1897.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Louis de Fourcaud, *op. cit.*

Il n'est pas exact que tous mes personnages parlent ma langue. Je me suis efforcé, au contraire, de donner à chaque personnage sa langue propre. Et vous l'auriez sans doute vu, si vous ne vous étiez forgé je ne sais quelle idée préconçue d'un poème réaliste. Pourquoi réaliste ? Qui vous a parlé de cela ? C'est un poème lyrique, et très lyrique, des personnages d'épopée, que j'ai voulus aussi grands que ceux d'Homère, une action très haute, très générale, exaltée en plein symbole. Vous me jugez donc bien sot, si vous vous imaginez que j'ai fait parler là des paysans¹.

Cette lettre de réponse est surtout l'occasion pour le romancier d'exprimer son aversion pour le drame légendaire et son ancrage dans la réalité de l'action et des sentiments des personnages. Il réaffirme alors sa différence avec Wagner auquel on a beaucoup comparé son poème :

Et vous avez raison alors de ne pas m'admettre dans votre formule, car j'ai horreur de ce mysticisme wagnérien. Dites-le, soyez franc, vous ne voulez pas de moi dans le temple de Parsifal, et vous avez raison. Car je suis pour l'amour qui enfante, pour la mère et non pour la vierge ; car je ne crois qu'à la santé, qu'à la vie et qu'à la joie ; car je n'ai mis mon espérance que dans notre travail humain, dans l'antique effort des peuples qui labourent la bonne terre et qui en tireront les futures moissons du bonheur ; car tout mon sang de Latin se révolte contre ces brumes perverses du Nord et ne veut que des héros humains de lumière et de vérité².

C'est là un nouveau manifeste du théâtre lyrique naturaliste en réaction contre les critiques qui sont faites à l'encontre du poème d'Emile Zola. Mais la joute entre le journaliste et le romancier ne s'arrête pas là. Dans sa « Réponse à M. Emile Zola » parue dans *Le Gaulois* du 25 février, Fourcaud reprend les termes de la lettre de Zola pour défendre les œuvres de Wagner. Finalement, le romancier souhaite mettre un terme à cette querelle esthétique en prenant acte des divergences incontournables qui séparent les deux hommes :

Je viens de lire votre réponse dans *Le Gaulois*. Elle ne saurait me convaincre, vous vous en doutez bien. Ni le génie de Wagner, ni mon poème plus ou moins bon, ne sont en question. Tout ce que j'ai voulu dire, c'est que « votre foi » vous a empêché d'être juste pour « ma foi ». Vous m'avez jugé en sectaire. Et ce dont je suis bien certain encore, c'est que le mysticisme wagnérien croulera plus ou moins prochainement devant une renaissance de la raison et de la santé humaines.

Mais à quoi bon discuter, lorsqu'on est aux deux bords opposés des croyances, séparés par le fleuve de la vie qui emporte tout³ ?

Enfin, Zola n'échappe pas, comme à l'habitude, à l'ironie grinçante. Dans le *Journal*, un journaliste, sous le pseudonyme de Compère Guilleri, raille et le titre de l'œuvre et le livret en prose :

¹ Emile Zola, *Corr. VIII*, p. 390, lettre parue dans *Le Gaulois* du 23 février 1897.

² *Ibid.*, p. 391.

³ Emile Zola à Louis de Fourcaud, lettre du 25 février 1897, *Corr. VIII*, p. 393.

Tous les mois du calendrier républicain y passeront ! Au seul Zola appartiennent *Germinal* et *Messidor* ; *Thermidor* est à Sardou, et je ne sais plus qui a fait représenter naguère un drame intitulé : *Floréal* ... A qui le tour ?

[...] Le livret de M. Zola est écrit tout entier en prose. Cette innovation a paru déconcerter quelque peu, d'abord, un public qui n'est pas habitué à entendre chanter : « Vraiment, garçon, vous êtes un brave homme ! Est-ce imbécile de se haïr, lorsque autrefois on voisinait. Un jour que vous passerez devant l'usine, entrez donc ... »

[...] Si les abonnés ne sont pas contents ! ... Eh bien ! non, quelques-uns, âgés, n'étaient pas contents et demandaient qu'on leur rendît leur mie, ô gué ! et la *Dame blanche* de leur jeunesse. Un vieux monsieur allait, dans les couloirs, une pièce de cinquante centimes à la main, et comme on l'interrogeait : « Que cherchez-vous ? » - « Le Théâtrophone¹, répondait-il, pour entendre un air des *Noces de Jeannette* ... »

Médiocre facétie ! Quel que soit le sort de la tentative de MM. Emile Zola et Alfred Bruneau, elle est infiniment honorable, et voilà pour M. Léon Kerst l'occasion de rééditer son mot catégorique et déjà célèbre, quoique récent : « Nous pouvons, maintenant, regarder l'Allemagne en face² ! »

Si le poème de Zola a été au cœur de nombre de controverses, il en va différemment pour la musique d'Alfred Bruneau. D'une manière générale, la critique musicale loue la partition du compositeur et regrette son choix de travailler avec un librettiste aussi inexpérimenté. Le critique musical du *Matin* reconnaît en lui ce musicien toujours indépendant, tel qu'il apparaîût depuis *Le Rêve* :

Le compositeur s'est affirmé, hier, comme un des seuls musiciens de la jeune école qui aient su, jusqu'à présent, combiner la science orchestrale avec une inspiration bridée par aucune considération de chapelle. Sa mélodie lui est toute personnelle, et, lorsque l'idée se présente, il la développe normalement, savamment – autant que le livret le permet – sans se préoccuper outre mesure des modulations, dont l'excès a fini par faire passer un si lourd ennui sur la musique contemporaine³.

André Corneau, critique musical du *Jour*, voit dans le compositeur un homme de théâtre, sensible à l'humanité des personnages et laissant le drame s'exprimer pleinement. C'est un musicien qui sait laisser la place au texte sans qu'il soit envahi par la musique :

Alfred Bruneau, en même temps qu'un artiste fortement doué, ayant des idées personnelles et sachant les exprimer avec une remarquable puissance de relief, est surtout un homme de théâtre. Il aborde la situation avec franchise ; il lui fait rendre ce qu'elle contient d'humanité, de passion, de charme ou de poésie, et, loin de se perdre dans des radotages dénués de portée, sans se noyer dans des développements inutiles, sans boursofflure d'aucune sorte, il dit ce qu'il faut dire, se préoccupant avant tout du drame. Il a la vision juste des choses, et, toujours, la réalisation est nette en son éloquence précise⁴.

¹ En 1881, dans le cadre de l'Exposition universelle, Clément Ader (1845-1921) conçoit le système du théâtrophone - notons que le terme ne sera utilisé qu'à partir de 1889 - , dont on trouvera également une présentation détaillée dans l'ouvrage de du Moncel. Le théâtrophone tel qu'il a été présenté en 1881 était un système qui permettait de diffuser des concerts ou des pièces de théâtre, captés à l'Opéra, à l'Opéra-Comique ou au Théâtre-Français. L'inauguration eût lieu en novembre 1881 par le président de la République, Jules Grévy, qui, le premier, eût la possibilité d'offrir à ses invités une audition à domicile. Le public de l'Exposition universelle pouvait entendre, en recourant à deux écouteurs, les spectacles diffusés à l'Opéra qui se situait à plus de deux kilomètres. (source : <http://histv2.free.fr>)

² *Le Journal*, février 1897.

³ *Le Matin*, 20 février 1897.

⁴ André Corneau, *Le Jour*, 20 février 1897.

Poursuivant dans ce style élogieux, Alfred Ernst, dans *La Paix*, se réjouit de voir un Bruneau se débarrasser des rudesses de ses premières partitions et d'atteindre une certaine maturité. Il écorche, au passage, le poème de Zola :

Dans cette partition, Alfred Bruneau a renoncé à certaines rudesses harmoniques qui choquaient quelquefois l'oreille dans ses premières œuvres. La trame musicale est continue, solidement louée ; les idées mélodiques ont une forte signification et un relief véritables ; elles circulent, évoluent, se modifient, thèmes conducteurs d'expression très claire. D'un mot, il est visible que depuis le *Rêve*, en passant par l'*Attaque du moulin*, le compositeur élargit sans relâche sa facture, enrichit sa langue musicale, se développe puissamment. Ce qui est regrettable, c'est que la tension d'esprit que nécessite, à la scène, l'audition du poème, porte tort à cette symphonie, empêche d'en suivre les motifs dans un orchestre dont la sonorité a paru dure parfois et un peu lourde. J'estime qu'en plusieurs passages le compositeur a fait un réel tour de force en mettant en musique, avec une rare intelligence, des phrases littéraires aussi impropres que possible à épouser un rythme heureux, à se développer sur une mélodie bien venue¹.

Camille Erlanger loue surtout le ballet de la Légende de l'or qu'il souhaiterait entendre au concert. Et c'est bien ce qui arrivera dans les années à venir puisque des fragments de *Messidor*, dont le ballet, seront abondamment repris dans les programmes des concerts jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale. C'est là une des plus belles reconnaissances offertes à la musique de Bruneau et, certainement, un camouflet pour le texte de Zola. Erlanger, dans sa critique du *Journal*, reconnaît également en Bruneau un musicien indépendant, soucieux de mettre en valeur le texte au risque de sacrifier la musique :

Lettre délicat autant que musicien vigoureux, le compositeur de *Messidor* n'emprunte rien aux maîtres qui l'ont précédé ; il a le souci de l'idée, la préoccupation constante du Mot, le respect de l'action et des intentions les plus subtiles du poème. On comprend donc qu'il soit prisonnier de son drame, même lorsque le désir de s'attarder au développement musical devrait peut-être lui conseiller de s'en affranchir un moment. Et alors, que de trouvailles, que d'amorces lyriques sacrifiées !

Le ballet de la Légende de l'or est d'une originalité prodigieuse. Il eût eu le succès qu'il mérite si, au lieu d'être dansé, il était simplement mimé.

C'est au concert qu'il faudrait entendre cette belle symphonie ; comme le ballet de *Tannhauser*, jadis accueilli par les mêmes stupeurs, et aujourd'hui consacré chef-d'œuvre devant le public, le mimodrame symbolique de M. Bruneau ne sera pleinement goûté que lorsqu'on en aura saisi toute la pensée².

Dans le *Gil Blas*, c'est le souffle épique qui met en scène la nature que Salvayre salue dans la partition de Bruneau, faisant référence à Virgile et à Gounod par la même occasion :

Je désire mettre hors de pair et décerner une mention toute spéciale et des plus flatteuse à tout ce qui dépeint les charmes de la vie agreste.

Quand le compositeur s'est trouvé seul en face de la grande nature, il a su trouver des accents d'une couleur, d'un pittoresque achevés.

¹ Alfred Ernst, *La Paix*, 20 février 1897.

² Camille Erlanger, *Le Journal*, 20 février 1897.

Là, M. Bruneau s'est élevé bien au-dessus des meilleurs passages de la *Mireille* de Gounod, à laquelle on songe vaguement, oh ! très vaguement, en écoutant ces belles périodes ensoleillées, pleines d'un charme descriptif ineffable, en même temps que d'un modernisme quintessencié !

Un souffle virgilien anime le premier et le quatrième acte et j'ai souvent pensé, en les écoutant, aux belles peintures de F. Millet dont le Guillaume des semailles évoque l'une des plus belles toiles.

[...] Depuis que j'ai l'honneur de tenir une plume de critique c'est, je crois, la première fois qu'il m'est donné de pouvoir rendre un tel hommage à un compositeur militant ; aussi en suis-je véritablement heureux¹.

Des reproches vont surtout venir du choix de la salle et de la sonorité de l'orchestre. Fiérens-Gévaërt, dans le *Journal*, estime que Bruneau « a écrit une partition d'une grande allure, mais qui, croyons-nous, gagnerait également à être entendue dans un plus petit cadre². »

Le peintre Ernest Hébert, qui avait assisté avec Alexandrine Zola à la seconde représentation de *Messidor*, regrette qu'il soit impossible d'entendre une parole de ce que les chanteurs disent. Zola lui répond sur ce point et montre ainsi sa capacité toute nouvelle à juger en connaisseur la musique et, surtout, l'équilibre musical :

Cette trop grande sonorité de l'orchestre est malheureusement un fait qui se reproduit à chaque œuvre nouvelle. Pendant les répétitions, l'orchestre se modère, on entend les chanteurs. Puis, dès que la salle est pleine, il semble que l'orchestre s'enfièvre, veuille faire mieux, et l'on n'entend plus rien. Saint-Saëns m'avait averti, et je reconnais qu'il avait prédit juste. Enfin, cela échappe à nos volontés.

Dès qu'une œuvre est sortie des mains de son auteur, il en est comme d'une fille que son père a mariée. C'est à elle de faire son bonheur³.

Si la presse rend compte abondamment de la création de *Messidor*, les réactions arrivent également nombreuses chez Alfred Bruneau. Ses amis musiciens ne se privent pas de le féliciter de ce nouvel ouvrage. Isaac Albeniz est l'un des plus enthousiastes :

Monsieur,

Je vous connais et par vos œuvres et par vos écrits, je sais que vous êtes un homme à qui l'on peut dire la vérité sans qu'il se froisse si elle est amère et sans qu'il la prenne pour indigne flatterie si elle est douce. Et bien Monsieur, permettez-moi en ma qualité de « quasi collègue espagnol » (et je dis « quasi » pour cause) de vous faire parvenir le profond sentiment d'admiration que votre *Messidor* a produit en moi !

Aveugles (comme nous le sommes tous) par l'irradiation du génie de Wagner, parvenir à faire une œuvre comme la vôtre, cela dépasse les bornes du simple talent ; expliquez-vous donc l'[mot illisible] qui est au bout de ma plume, et que je n'écris pas, de crainte de favoriser votre modestie ; mais je le pense Monsieur, je le pense avec toute mon âme, et au lieu d'en être jaloux, j'en suis en pleine jubilation ; la décadence de l'Art musical n'est désormais qu'un vain mot.

Inutile de vous dire, Maître, l'honneur que j'aurais à vous répéter de vive voix ce que je viens d'écrire, si vous daignez m'accorder cinq minutes d'entretien⁴.

¹ G. Salvayre, *Gil Blas*, 20 février 1897.

² Fiérens-Gévaërt, *Le Journal*, 20 février 1897.

³ Emile Zola à Ernest Hébert, lettre du 24 février 1897, *Corr. VIII*, p. 392.

⁴ Isaac Albeniz à Alfred Bruneau, lettre du 21 février 1897, coll. Puaux-Bruneau.

Bourgault-Ducoudray est, quant à lui, beaucoup plus mesuré dans ses félicitations et ne se prive pas d'émettre quelques critiques notamment à l'encontre du livret en prose :

Mon cher ami,

Vous avez fait des prodiges dans cette partition de *Messidor*, prodiges de valeur et de volonté ! Mais pourquoi avez-vous pris un livret en prose ? Je trouve la prose si ingrate à mettre en musique que je me demande comment vous avez pu mener ce long et rude travail à bonne fin. [...] Vous avez une entrée de chant religieux sur un me de fa avec si bécarré qui m'a ravi. C'est une application superbe de l'antique moralité hypolydienne déjà employée par Beethoven dans l'adagio sublime du 14^{ème} quatuor.

Mais ... car il y a un mais ! Si vous avez été heureux, très souvent, dans cette grosse partition, il y a des passages selon moi où la prose du livret s'oppose à l'envolée du rythme musical et met à terre la Muse qui voudrait s'élancer vers le ciel. Après la répétition de mardi j'étais indécis. Après la 1^{ère} de vendredi j'en suis sûr. La musique la mieux déclamée ne saurait se passer d'élans rythmiques et de mouvements spontanés dont l'essor est rendu bien difficile (vous avez prouvé qu'il était possible) par l'alliance de la musique et de la prose

L'auteur du livret du *Rêve* vous avait rendu un immense service. L'auteur du livret de *Messidor* n'a pu vous paralyser. Mais il est loin de vous avoir servi¹.

Dans les années à venir, ce sont surtout des fragments symphoniques qui feront le succès de *Messidor* et Edouard Colonne, fervent admirateur de Bruneau, ne se privera pas de mettre des extraits de cet opéra dans les divers concerts qu'il est amené à diriger dans toute l'Europe. Ainsi, il peut écrire de Saint-Pétersbourg : « Votre prélude de *Messidor* délicieusement interprété par l'orchestre du théâtre Marie a obtenu un très grand succès². » Ou encore, de Prague : « Votre prélude de *Messidor* que j'ai fait figurer sur mon programme français de Prague a obtenu un très gros succès³. »

Enfin, en 1917, malgré la guerre, le monde musical célèbre dignement le vingtième anniversaire de *Messidor*. René Puaux, gendre d'Alfred Bruneau, écrit un poème en l'honneur de l'événement⁴ et Pierre Lalo célèbre la longévité de l'œuvre et le caractère indépendant de son compositeur :

Il est curieux de voir reparaître au jour une œuvre qui était demeurée dans l'ombre pendant vingt ans. Quelle figure va-t-elle faire devant ses nouveaux spectateurs, quels changements va-t-on trouver en elle ? Que va-t-il s'y révéler de suranné, de périssable, ou de durable et de vivant ? L'épreuve laisse *Messidor* à peu près intact. Il m'apparaît aujourd'hui semblable à ce qu'il était autrefois. Cela tient à plusieurs causes, dont la principale est sans doute celle-ci : M. Bruneau a toujours été fort étranger aux modes et divertissements divers qui se sont succédé dans notre musique depuis un quart de siècle. Si tout au début de sa carrière, il nous a montré qu'il était l'élève de Massenet, il s'est vite dégagé de cette influence, qui, déjà, dans *Le Rêve* n'est plus qu'un souvenir ... Depuis qu'il a commencé de prendre conscience de sa personnalité, il écrit la musique qu'il portait en lui et qu'il était fait pour écrire. Il ne s'est point laissé détourner de sa voie par les tentations de l'exemple ni par celles du succès. Il a suivi tout droit son chemin, et cette droiture a sa récompense : l'œuvre qu'elle a inspirée supporte le poids des années, auxquelles succombent tant d'autres œuvres plus inquiètes de réussir, et qui se croyaient plus habiles⁵ ...

¹ Bourgault-Ducoudray à Alfred Bruneau, lettre du 21 février 1897, coll. Puaux-Bruneau.

² Edouard Colonne à Alfred Bruneau, lettre du 13 mars 1900, coll. Puaux-Bruneau.

³ Edouard Colonne à Alfred Bruneau, lettre du 27 septembre 1901, coll. Puaux-Bruneau.

⁴ Poème reproduit en annexe.

⁵ Cité par René Dumesnil, en 1937, lors du troisième anniversaire de la mort d'Alfred Bruneau, coll. Puaux-Bruneau.

2) L'Ouragan souffle « sur nos petites âmes puériles de Parisiens nouveau-siècle »

Les réactions concernant la création de l'*Ouragan* à l'Opéra-Comique sont dominées par l'article du compositeur Gustave Charpentier, paru dans *Le Figaro* du 30 avril 1901. Charpentier est un véritable émule d'Alfred Bruneau mais son opéra, *Louise*, créé l'année précédente avec succès, est très éloigné du naturalisme de Zola et Bruneau. Néanmoins, Charpentier considère que l'*Ouragan* marque une date dans ce nouveau siècle musical qui s'ouvre :

Hier, grâce à la magie d'une œuvre de beauté sertie dans une mise en scène unique au monde ; grâce au prestige de la grande, héroïque et tragique Delna, nous avons vécu une heure inoubliable. Par la puissance évocatrice du verbe, de la musique, du décor et du geste – malgré le voisinage des ironistes, galériens du « mot pour rire », qui émaillent le public des répétitions générales – nous avons pu nous croire les contemporains de Sophocle et d'Eschyle.

Nous n'étions plus à l'Opéra-Comique. Le vent de l'ouragan avait soufflé sur nos petites âmes puériles de Parisiens nouveau-siècle¹.

Le ton est donné et c'est un véritable hommage que Charpentier souhaite rendre à Alfred Bruneau : « Oh ! la belle soirée, et combien je suis heureux de célébrer ici, dans sa maison même, le cher et grand musicien Alfred Bruneau, mon camarade de classe, mon compagnon de lutte, aujourd'hui encore victorieux². » Il poursuit en citant la note que Zola et Bruneau avaient fait paraître et expliquant leurs intentions en créant ce nouveau drame. Puis, il tente lui-même de définir l'ouvrage qui n'a rien de commun avec ce qui a été joué jusqu'ici : « La pensée des auteurs apparaît lumineuse et précise : l'*Ouragan* est un drame symbolique et héroïque placé en pleine humanité, mais loin des contingences. L'action y sera déterminée non point par le jeu des passions, mais par la fatalité³. » Le mot d'humanité est bien au cœur de cette analyse et constitue le point commun entre les deux compositeurs : mettre en scène les passions humaines dans tous les aspects de leur beauté ou de leur trivialité.

Après avoir donné un large résumé du drame, Gustave Charpentier souhaite replacer l'*Ouragan* dans l'œuvre entière de Bruneau afin de montrer la progression de son œuvre et le chemin qu'il a suivi imperturbablement depuis dix ans. Il n'oublie pas Zola dont il constate la maîtrise de plus en plus parfaite dans l'écriture du livret d'opéra :

¹ Gustave Charpentier, *Le Figaro*, 30 avril 1901.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Le Rêve, *l'Attaque du moulin*, *Messidor* sont les étapes réfléchies, déterminées et volontairement pondérées d'un esprit que la beauté visite, qu'habite une volonté tenace, têtue, irrésistiblement, âprement tendue vers les cimes.

A chaque œuvre nouvelle d'Alfred Bruneau, plus de grandeur apparaît ; l'étude des caractères se décèle plus profonde ; l'habileté du dramaturge s'affirme en maîtrise ; le musicien augmente son vocabulaire, sa gamme de chants, d'harmonies, de rythmes inattendus. Les concessions motivées par l'éducation, l'atavisme, les habitudes, déjà rares aux premières œuvres, ont disparu¹.

C'est une nouvelle fois cette image d'indépendance qui est mise ici en exergue. Bruneau n'est prisonnier d'aucune chapelle ; sa formation classique et académique ne l'empêche en rien de composer une partition originale et inattendue. Charpentier poursuit son article en dressant un véritable portrait moral d'Alfred Bruneau, s'éloignant de la pure critique musicale et comparant les personnages fictifs à celui qui les a animés :

Dans *l'Ouragan*, M. Alfred Bruneau se dresse, telle son image morale.

Les cieux lointains, les mers, les longs horizons que ses yeux ont reflétés, il nous les dévoile au premier et au dernier acte. Son incisive volonté, son énergie farouche animent au troisième acte des héros puissants, volontaires, têtus comme lui et pensifs aussi d'être des hommes.

Et la fille de rêve, la gracieuse chimère, toute rose parmi les noirs destins, n'est-ce pas le coin de mystère qu'Alfred Bruneau, jalousement, garde en son âme ; l'étincelle divine de son génie, la petite lampe d'espoir que n'éteindront jamais les ouragans de la vie ?

Oui, tout Bruneau est dans ce drame. Ingénu, complexe, combatif et tendre, souriant et farouche, il apparaît multiforme par l'accent et un dans la pensée².

C'est là une analyse tout à fait pertinente et faite par un musicien qui connaît intimement celui qu'il met à l'honneur. Cela conforte également notre analyse qui fait de *l'Ouragan* un opéra en grande partie autobiographique, marqué par les tourments de l'affaire Dreyfus. Mais il faut à Charpentier entrer plus avant dans l'analyse musicale et ce sont les préludes des quatre actes qu'il met en valeur. Ces pièces seront abondamment jouées aux concerts dans les années à venir et constituent les pages majeures de la partition :

De la partition, je voudrais tout citer. Mais il faut me contenter d'indiquer les pages qui m'ont semblé les plus caractéristiques.

D'abord les préludes.

Le premier et le dernier, où domine le thème calme et grave de la mer. Le deuxième, doux et si tendre, où se développent les thèmes de l'amour, de l'arbre enchanté, de Goël. Le troisième, sombre et farouche, où les thèmes d'ouragan se précipitent durant qu'un tenace et lancinant dessin de basses se répète, gronde et grandit, et que la plainte de l'âme ou l'ouragan souffle aussi³.

Il met également en exergue quelques pages chantées comme le duo des amants affolés, le rêve de Jeannine ou la violence de Landry. Pour lui, le deuxième et le troisième actes sont de réels chefs-d'œuvre tout comme les monologues de Marianne dans le dernier

¹ Gustave Charpentier, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

acte. Charpentier n'oublie pas également de souligner l'habileté et le génie d'Albert Carré qui a su mettre en scène de si belle façon le drame. Il affirme avec force l'importance de la mise en scène dans l'opéra réaliste et la complexité de sa réalisation :

La mise en scène de ce drame, classique par la forme, humain par l'action, symbolique par la pensée demandait un tact extraordinaire.

Il fallait, en effet, que les décors, les attitudes, les gestes n'y fussent ni trop conventionnels, ni trop véristes.

M. Albert Carré, avec sa maîtrise coutumière, a su donner à chacune des scènes, qu'elles soient de rêve, d'épouvante ou de passion, son maximum de féerique illusion ou d'horreur tragique¹.

Enfin, Charpentier salue la performance des artistes. Mme Raunay se révèle « tragédienne, très humaine, vibrante, passionnée. » M. Bourbon, créateur du rôle de Richard, a plu au compositeur par « son accent sincère et chaleureux, sa vigueur, une science instinctive de la scène. » Hector Dufranne, qui interprète Gervais « à la voix magnifique, [...] dit avec beaucoup de couleur les prières et les malédictions des matelots à la mer. » Julia Guiraudon, ensuite, charme Gustave Charpentier qu'il appelle « la petite chimère. » Dans le rôle de Jeannine elle est parfaite de sincérité : « Tout en elle est charme, poésie, séduction, et le son de sa voix, sa gentillesse native destinaient depuis longtemps au rôle de Prince Charmant du Rêve la délicate Cendrillon². » Mais, bien sûr, c'est Marie Delna qui recueille tous les suffrages et à qui Charpentier consacre tout un paragraphe louangeur :

Le rôle de Marianne est fait pour elle. Cela se voit à chaque ligne, à chaque geste. Avant même que le rôle fût écrit les auteurs savaient qu'elle en serait l'interprète. Dois-je dire quelle sublime figure elle en a faite ? Non, n'est-ce pas ? De pareilles prêtresses d'art se passent de compliments.

On ne louange pas Delna³.

Gustave Charpentier n'a donc ménagé aucun compliment pour saluer la création de l'*Ouragan*. Son seul reproche serait que certains interprètes n'auraient pas assez joué sur le contraste entre la violence des passions et la sérénité qui lui succède, laissant cette seule remarque : « Ils sont trop restés des hommes⁴. » Finalement, Charpentier se projette déjà dans l'histoire de la musique française et achève son article par un hommage appuyé à Alfred Bruneau et Emile Zola :

¹ Gustave Charpentier, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Gustave Charpentier, *op. cit.*

L'influence de l'*Ouragan* sur les destinées de la Musique sera considérable.

Il faut être reconnaissant à M. Emile Zola d'avoir apporté au Drame Musical, l'autorité, le prestige, les ressources d'un talent que, - à part M. Catulle Mendès et quelques rares contemporains, - les musiciens ont rarement rencontré chez leurs collaborateurs.

L'école française, l'école du bon sens, de la vérité, de la vie - qui n'exclut pas la pensée ni le symbole - a triomphé une fois de plus sous ses auspices.

Qu'il permette à l'un de ceux qui lui ont porté leur cœur aux heures où l'ouragan battait sa porte, de s'associer à l'accolade fraternelle que les musiciens français sont heureux de donner à Alfred Bruneau, au maître dont la couronne de gloire vient de s'enrichir d'un laurier nouveau¹.

Cet article élogieux de Gustave Charpentier n'est pas le seul, loin s'en faut, à paraître dans la presse et donne une idée assez précise des bonnes intentions de la critique musicale à l'égard d'Alfred Bruneau. Sur le même registre, Etienne Destranges salue ce nouveau drame et s'intéresse davantage au poème d'Emile Zola. En effet, le musicologue avait vivement critiqué le livret de *Messidor* et c'est avec une satisfaction non dissimulée qu'il reconnaît la qualité du nouveau texte de Zola, voyant maintenant en lui un véritable librettiste et acceptant définitivement sa forme prosaïque :

Dans l'*Ouragan*, Zola a chanté, avec cette magnificence de style, cette puissance d'évocation qui lui sont propres, l'amour sous toutes ses formes : l'amour sensuel et l'amour chaste, l'amour passionné et l'amour idéal, l'amour paternel et l'amour du sol natal, enfin l'amour de la Mer, aussi absorbant, aussi puissant que les autres. Tous les personnages sont des êtres d'amour. Leur âme, leur chair pétries pour l'Amour souffrent par l'Amour. Tous les motifs qui les poussent, tous les sentiments bons ou mauvais qui les agitent ont pour point de départ l'Amour, toujours l'Amour ! Ce poème, d'une véritable grandeur, est écrit dans une prose souple, harmonieuse, cadencée, excessivement musicale. Je ne crois pas qu'on puisse, cette fois, rien reprocher sur ce point à M. Emile Zola. Lors de l'apparition de *Messidor*, on avait discuté à perte de vue sur la plus ou moins grande musicalité du texte. Après l'*Ouragan*, il n'y a plus qu'à s'incliner devant la beauté de ces périodes de prose, mille fois plus dignes, certes, d'inspirer un musicien que les ignobles vers de mirliton des trois quarts des librettistes².

Concernant la partition, Etienne Destranges se réserve pour une analyse thématique très fouillée et dont nous connaissons la teneur. Pour l'heure, il se limite à écrire quelques considérations sur l'orchestration qui, à son avis, permet aux voix de s'exprimer, à la différence de *Messidor* où l'orchestre semblait trop envahissant :

Une chose qu'il faut particulièrement admirer dans l'*Ouragan*, c'est la façon dont l'orchestration est écrite. Bien que traitée avec toute la richesse de couleurs de la palette instrumentale moderne, elle ne couvre néanmoins jamais la voix. Les auditeurs ne perdent aucune phrase, aucun mot du magnifique poème d'Emile Zola. J'imagine que tous en seront reconnaissants à M. Alfred Bruneau.

L'*Ouragan* est une partition saine, robuste et d'une sincérité absolue. Bruneau l'a écrite dans toute la plénitude de sa haute conscience artistique et sans faire au public aucune concession. La vaillant auteur du *Rêve* n'est pas, en effet, de ces musiciens qui consentent à trahir ou à abaisser leur idéal.

¹ Gustave Charpentier, *op. cit.*

² Etienne Destranges, *Le Populaire*, 1^{er} mai 1901.

L'école française peut, à bon droit, revendiquer cette œuvre comme l'une de ses plus remarquables. Elle est de celles qui honorent non seulement le musicien qui l'a composée, mais aussi le pays où elle s'est produite¹.

Bien évidemment, la presse n'est pas unanime à louer la création de l'*Ouragan* et bien des critiques musicaux sont sans concession à l'égard du poème et de la partition. Le plus modéré reste Fourcaud qui, dans *Le Gaulois* du 30 avril 1901, distribue ses bons et ses mauvais points. Il apprécie le mélange du réel et du légendaire dans le premier acte mais s'étonne de la présence du personnage de Lulu : « J'avoue, cependant, que l'invention du personnage de Lulu m'étonne un peu. M. Zola aurait bien fait de le laisser au répertoire des faiseurs d'opéras-comiques dans le genre du *Spahi*². » Plus généralement, Fourcaud met l'accent sur les réactions, à son avis illogiques, des personnages. C'est tout d'abord le personnage de Richard qu'il met en question :

Je comprends mal le caractère de Richard. Haut de cœur et d'âme, tel qu'il nous est peint, ayant sacrifié son propre bonheur au bonheur de son frère, je m'explique à merveille qu'il veuille sauver Jeannine, mais point du tout qu'il ne se défende pas lui-même contre son propre amour. Son cas est moralement fort mauvais. On peut alléguer l'entraînement fatal. Seulement, son caractère et ses antécédents étant connus, cet entraînement ne saurait être si rapide. Il eût fallu pour le justifier, ou l'emploi d'un philtre, ou la définition d'une autre nature³.

Puis, il remet en cause les actes de Landry, soupçonnant les auteurs d'avoir perverti l'action afin de mettre en valeur l'axe majeur du drame : la coïncidence de l'ouragan des passions et de l'ouragan climatique. Ainsi, il se demande pourquoi Landry ne tue pas immédiatement Jeannine et Richard plutôt que de les menacer simplement :

Ayant saisi sur le fait le crime de sa femme et de son frère, que s'est-il borné à crier qu'il les tuerait ? Que ne les a-t-il tués à l'instant ? Il n'a, que je sache, ni l'âge, ni les raisons de longanimité du roi Marke de *Tristan et Isolde*. Son seul motif de différer, c'est que Marianne le lui demande, en lui promettant qu'il accomplira le meurtre, « chez elle, cette nuit ». [...] La patience de Landry n'en est pas moins extraordinaire. J'ai comme une idée qu'il s'agit surtout de préparer le troisième acte et de faire coïncider l'ouragan moral et l'ouragan matériel. La combinaison est déjà par elle-même assez artificielle et romantique. J'ai peur que l'ouragan du *Roi s'amuse* chez Saltabail⁴.

Fourcaud ne comprend pas plus la fin du drame et reproche à Emile Zola son incompetence en matière dramatique. Le livret oblige au raccourci et l'écrivain, selon le critique musical, n'est bon que dans la longueur, dans l'épaisseur du roman. C'est là une nouvelle remise en cause des prétentions théâtrales du romancier qui ne s'imposera jamais à tous comme un véritable homme de théâtre :

¹ Etienne Destranges, *op. cit.*

² Louis de Fourcaud, *Le Gaulois*, 30 avril 1901.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Je suis de la franche et de la plus simple bonne foi du monde. J'ai fait ce que j'ai pu pour pénétrer cette conclusion et la mettre d'accord avec ce que je savais des héros. Je n'ai pu y parvenir.

Certes, le romancier se donnant licence de développer un tel sujet dans toute l'étendue d'un livre, eût trouvé moyen d'éclaircir les mobiles, de définir les psychologies, de rattacher les circonstances et de créer une unité intérieure à son drame. Mais il n'est pas suffisamment auteur dramatique. Le raccourci de la scène ne lui convient pas. Il brouille, à ce qu'il me semble, les idées et les faits, combine imprudemment et se laisse aller à la dérive. C'est ainsi du moins que, malgré la meilleure volonté, je me sens forcé de juger son *Ouragan*¹.

Le critique musical a donc fait un sort à la carrière dramatique d'Emile Zola et lui conseille, implicitement, de rester dans le domaine du roman et d'oublier la scène, *a fortiori* la scène dramatique. Pour la partition, Fourcaud est plus condescendant que réellement enthousiaste. Il avoue que Bruneau a réalisé « un très honnête et très haut effort » et remarque qu'il s'est davantage rapproché de son maître Massenet. En revanche, il lui fait l'éternel reproche de la rudesse et de la dureté : « Il ne craint pas les successions tonales et les rudesses harmoniques. Il me semble même que, parfois, il les aime trop². » S'il ne se défend pas d'avoir apprécié quelques belles pages, Fourcaud met les maladresses de la partition sur le compte du poème qu'il ne cesse de critiquer tant sur le fond que sur la forme :

Je crois qu'en maintes pages M. Bruneau a été victime des incertitudes du poème. Les formes de la prose, même rythmique, de M. Zola, ne sont pas toujours très favorables à l'expansion mélodique. On sent, par places, l'embarras des paquets de mots. Il en résulte des complications, des sécheresses. Assurément, la déclamation du musicien est très sûre. Malheureusement, le verbe fourni à la musique n'est pas toujours purement musical³.

Fourcaud réalise ainsi une attaque en règle du livret d'Emile Zola et s'il note que le public a « finalement, bien accueilli l'œuvre⁴ » c'est aussi, et peut-être surtout, grâce à la qualité des artistes et de la mise en scène. Fourcaud reste donc très mesuré dans sa critique même s'il n'hésite pas à aller à l'encontre de l'avis général qui a reçu l'*Ouragan* avec bienveillance. Le plus violent de tous les critiques musicaux est, sans nul doute, Henry Gauthier-Villars, plus connu sous le pseudonyme de Willy, qui, entre une publicité pour le rhum Saint-James et le carnet mondain, assassine Alfred Bruneau et Emile Zola dans *L'Echo de Paris* du 30 avril 1901.

Après avoir résumé l'action en quelques paragraphes, Willy, en d'indyste convaincu, épingle la musique d'Alfred Bruneau : « Occupons-nous du compositeur :

¹ Fourcaud, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

intelligent, sans conteste, il a le sens scénique ; il oppose, avec une indéniable roubardise, des passages de mièvrerie câline aux effets, trop nombreux, de brutalité tapageuse ; mais, tout cela, c'est des qualités dramatiques, sans plus. Et, au vrai, c'est Lucien Muhlfeld, non moi, qui devrais vous entretenir de M. Bruneau ; car, s'il fait du théâtre, cet homme, assurément, ne fait point de musique¹. » Willy reconnaît qu'il émet là un jugement anticonformiste et qu'il va à l'encontre de nombre de critiques musicaux. Mais il n'en a cure et affirme même que cette unanimité à reconnaître le génie d'Alfred Bruneau vient de l'affaire Dreyfus :

Je sais que le génie, comme disent certains, du compositeur ordinaire de M. Zola est réputé indiscutable (depuis l'Affaire) par tout un contingent d'appréciateurs qui décident du mérite d'un artiste d'après son opinion sur le procès de Rennes. Qu'importe ! reconnaissons le talent de ceux qui en ont, nationalistes comme Vincent d'Indy ou dreyfusard comme Dukas, et répétons que l'auteur de l'*Ouragan*, qui n'est pas né musicien – cela, on l'accorde assez facilement – ne l'est pas non plus devenu ; il n'a pas eu le don, il n'a pas le métier, et toutes ses théories n'y changeront rien, ni toutes les attaques contre les confrères mieux doués, accumulées par lui pour masquer ses lacunes personnelles. « Mais, tournez-vous, de grâce ! » La Fontaine nous a édifiés sur la bonne foi du compositeur qui a l'inspiration coupée².

Pourtant, malgré cette attaque virulente contre Bruneau, Willy reconnaît tout de même quelques très belles pages dans ce « drame lyrico-maritime, souvent boursoufflé et parfois comique du fait de son poème, presque toujours monotone de par le compositeur³. » Il apprécie les différents thèmes, dont celui de la mer « au balancement calme et grave » ou celui de la tempête. Il goûte moins le thème de l'arbre « empreint d'un facile lyrisme pour jobards et enclin à s'étaler parmi de grands arpèges poncifs⁴. » S'il reconnaît donc ces quelques beaux moments, il reproche à la partition d'être monotone :

Bons ou mauvais, ces motifs diffèrent trop peu ; *facies non omnibus una, nes diversa tamen* ... et, de cet air de famille, une incroyable monotonie se dégage ; parlons net : malgré les antithèses laborieusement ménagées par le compositeur entre les sentimentalités fadasses de Lulu et les vociférations du Landry mal marié, l'*Ouragan* sue l'ennui. Et cette uniformité n'en est pas seule la cause, mais aussi l'insupportable parti-pris d'accords plaqués en arpèges, et de gauche déclamation psalmodique alourdissant cet ouvrage où jamais une syllabe ne comporte plus d'une note⁵ !

Le critique musical ménage alors une gradation dans la critique. Après avoir laissé quelques fleurs et être resté dans la condescendance mesurée, il ne ménage pas ses effets en taxant de laids maints passages de la partition et des autres ouvrages de Bruneau (qu'il qualifie du simple mot d' « essais ») :

¹ Henry Gauthier-Villars, *L'Echo de Paris*, 30 avril 1901.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Hélas ! cette monotonie n'exclut pas la laideur : comme les précédents essais de M. Bruneau, l'*Ouragan* abonde en dissonances inutilement barbares ; les quintes augmentées y éclatent, les altérations sauvages se multiplient, des fragments de gammes par tons entiers supplicient l'auditeur, cependant que les sempiternels doublements de la ligne mélodique se traînent à la basse, lamentablement. Les modulations trouvent le moyen d'être aussi laides que les harmonies ; rien qu'un exemple : oyez la façon dont les marins de Goël passent de fa majeur en la mineur « quand ils s'en vont à la pêche » ; oh ! les vilaines gens¹ !

Willy poursuit sur cette note en relevant les maladresses d'orchestration. Il reproche à Bruneau de ne pas respecter la tessiture des voix ou de donner aux instrumentistes des traits injouables et ne peut retenir ce cri de désespoir : « Pauvres instrumentistes ! Pauvres chanteurs² ! » Seuls les artistes trouvent grâce à ses yeux même s'il reproche la maladresse de l'orchestre que M. Luigini conduit avec vigueur. Très étrangement, Willy ne dit mot du poème et ce n'est pas là que l'on trouvera une attaque en règle contre Zola. C'est Alfred Bruneau qui est l'unique objet de ses critiques et le terme de sa chronique n'apaise en rien ses remarques perfides révélatrices de la scission qui s'était faite dans la musique française et dont l'affaire Dreyfus fut un utile révélateur : « Après tout, cet *Ouragan* a bien son mérite, puisqu'il synthétise, en un raccourci commode, les différentes manières de M. Bruneau, les agressives laideurs du *Rêve*, le maniérisme pompier de l'*Attaque du moulin* et la bonne foi pataude de *Messidor*³. »

La réception de l'*Ouragan* est donc à l'image de ces quatre critiques musicaux. D'un côté, nous trouvons les fidèles convaincus d'Alfred Bruneau qui voient dans cette nouvelle partition la parfaite maîtrise du compositeur dans l'art du *leitmotiv* et de l'orchestration. Ces journalistes, souvent méfiants à l'égard des livrets d'Emile Zola, sont davantage cléments à l'égard de l'écrivain qu'ils considèrent enfin comme un réel librettiste, même s'ils mesurent tout le chemin que Zola a à parcourir afin d'intégrer toutes les techniques de cet art particulier. De l'autre côté, nous pouvons lire des critiques acerbes à l'encontre et du poème et de la musique. On n'accepte pas l'indépendance d'esprit d'Alfred Bruneau, son entêtement à demeurer fidèle à Emile Zola. Contre l'écrivain, la presse a beaucoup de griefs à faire et c'est bien là une des conséquences directes de l'affaire Dreyfus. Si, avant 1898, on pouvait rester indifférent à l'engagement de Zola dans le théâtre lyrique, désormais, après le procès de Rennes, il est indispensable de prendre position pour ou contre. Et souvent contre ...

¹ Henry Gauthier-Villars, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

3) *L'Enfant roi*, un exemple « d'absolue pénétration réciproque de deux esprits »

Lorsque *l'Enfant roi* est joué à l'Opéra-Comique le 3 mars 1905, toutes les pensées vont à Emile Zola qui n'aura pu assister à la réalisation de cet ouvrage qui lui tenait beaucoup à cœur. C'est dans cet esprit que sous le titre « Une collaboration » Arsène Alexandre rend compte de *l'Enfant roi* dans *l'Echo du Nord*, grand journal lillois. Le journaliste rappelle avec quelle ferveur l'écrivain suivait la progression de la partition et en quelle estime il tenait le drame lyrique, devenu pour lui une nouvelle forme primordiale d'expression littéraire :

Avant la mort qui le surprit d'une façon si soudaine, Zola s'occupait avec passion de cette œuvre. On peut même dire que c'est alors le travail qui le préoccupait le plus. Il suivait avec avidité les progrès de la partition qu'achevait son collaborateur et ami fidèle. Il s'entretenait de cette pièce pour ainsi dire comme un débutant s'occupe de sa première œuvre, avec la même chaleur, la même impatience. Il disait : « Ce sera une œuvre très gaie, très simple, toute différente de *Messidor*, de *l'Ouragan* ; ce sera une comédie que l'on chantera¹. »

Arsène Alexandre montre beaucoup de nostalgie à l'évocation de cette collaboration si fructueuse entre Zola et Bruneau. Alors qu'il fut un de ses fervents opposants, Alexandre, qui écrivait en 1893 à propos de Zola qu'il était un « illustre raté », devint pourtant un familier de Médan et connut les derniers moments de l'écrivain en compagnie de Bruneau. Le journaliste se souvient avec mélancolie de ces derniers instants de bonheur avant le drame :

Je pense [...] à un petit bateau, un petit canot en bois blanc, très élégant, qui a bien peu navigué et qui, sans doute, à cette heure-ci, est en train de moisir sur les bords de la Seine, entre des touffes de joncs et d'herbes aquatiques. Ce canot s'appelle *l'Enfant-Roi*.

C'est lui qui servait à Zola pour traverser le fleuve, de son jardin de Médan à une île riveraine. Là se trouvait un pavillon où, pendant l'été, il venait parfois songer et travailler, parmi la fraîcheur plus grande et les ombrages plus touffus. Ce canot venait d'être construit durant l'été qui précéda la mort de l'écrivain. Alfred Bruneau l'inaugura – oh ! bien simplement ! – un beau jour ensoleillé, qu'il était allé rendre visite à son collaborateur. J'étais par hasard du voyage, et je peux donc dire que j'ai inauguré, moi aussi, *l'Enfant-Roi*. C'était une surprise amicale que Zola avait faite à Bruneau, ce baptême, et en même temps cela vient toujours à l'appui de ce que je disais au sujet de la véritable hantise d'Emile Zola au sujet de son œuvre².

Le journaliste se remémore parfaitement chaque instant de cette journée, les photographies prises par Zola sur l'île du Plaket et les souvenirs que l'écrivain se plaisait à raconter. L'une de ces histoires revient à la mémoire d'Arsène Alexandre et ne cesse encore de le troubler en une vague irrépressible de superstition :

¹ Arsène Alexandre, *L'Echo du Nord*, 20 mars 1905.

² *Ibid.*

Zola nous parla de maintes choses, [...] notamment des premiers voyages de villégiature qu'il fit avec Mme Zola. Or, il insista tout particulièrement sur un voyage au bord de la mer, où ils avaient affreusement souffert, toute la nuit, de leur installation dans une maison de pêcheurs, *a cause de la cheminée qui fumait et qui avait failli les asphyxier*¹. Ils avaient été obligés de tenir fenêtres et portes ouvertes, tandis qu'au dehors une tempête faisait rage : *entre l'ouragan et la mort* ! La récente œuvre musicale qu'il avait donnée à l'Opéra-Comique venait se mêler, dans cet entretien, à je ne sais quelle tristesse qui finit par nous envahir un peu².

Sur cette collaboration entre Zola et Bruneau, Arsène Alexandre demeure admiratif et étonné à la fois. Il la voit tour à tour étroite et exclusive : « Le musicien semblait avoir fait vœu de ne jamais écrire de musique dramatique sinon sur les pièces du maître qui l'avait protégé, et avec qui il avait obtenu à ses débuts son premier succès³. » Le journaliste rappelle la proximité qui unissait les deux hommes tant sur le plan des idées que sur le plan physique et donne en exemple cette collaboration unique en son genre : « Tout est donc singulier et remarquable, comme je le disais au début, dans cette collaboration. Elle demeurera un des traits les plus curieux de la vie artistique et littéraire au XIX^e siècle, et, quel que soit l'avenir des œuvres, ce qui est le grand secret de la postérité, un bel exemple de fidélité, d'ardeur au travail et d'absolue pénétration réciproque de deux esprits⁴. »

Les amis de Bruneau et Zola vont donc occuper bon nombre des journaux au lendemain de la création de *l'Enfant roi*. A commencer par Gabriel Fauré qui va juger en toute objectivité, et en toute amitié, le nouvel ouvrage de son ami. C'est d'ailleurs en compositeur qu'il évoque le livret d'Emile Zola pour en souligner toutes les difficultés d'adaptation musicale, félicitant Bruneau d'avoir su triompher de ces difficultés qui fussent restées, pour lui, « insurmontables⁵ » :

En dépit d'un penchant personnel, je conçois qu'on puisse traduire musicalement tous les sentiments sans s'appuyer nécessairement sur le rythme des vers, sans s'inspirer du lyrisme des mots ; et je chercherais d'autant moins querelle à Alfred Bruneau qu'en agissant ainsi il reste fidèle au système qu'il a toujours appliqué, non par désir d'étonner, mais par très loyale conviction de très loyal artiste. Cependant, si le poème de *l'Enfant roi* me paraît musical par l'humanité qu'il dégage, par la puissance des sentiments qu'il exprime, je ne puis pas dire que la forme littéraire qu'il revêt ne m'ait semblé, en plus d'un endroit, défier la musique plutôt que l'appeler. Sans doute l'emploi d'un langage aussi extraordinairement familier que celui qu'on rencontre parfois dans *l'Enfant roi* est-il nécessaire à la réalité des personnages et du milieu. Mais n'est-ce pas s'éloigner prodigieusement de la réalité que de faire chanter ces personnages, que de traduire musicalement ces milieux⁶ ?

¹ Les italiques sont dans le texte original.

² Arsène Alexandre, *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Gabriel Fauré, *Le Figaro*, 4 mars 1905.

⁶ Gabriel Fauré, *op. cit.*

C'est une véritable remise en cause du théâtre lyrique naturaliste que réalise Fauré dans cet article par ailleurs très favorable aux opéras d'Alfred Bruneau. S'il se pose des questions sur la nature du livret, tant dans son sujet que dans sa forme, le compositeur ne peut que rester admiratif face aux thèmes puissants de l'œuvre. La trame orchestrale lui paraît idéalement construite, avec force et simplicité, sans créer de monotonie, reproche que l'on fait si souvent à la musique de Bruneau : « Les thèmes, ou fragments de thème, circulent de façon à peu près constante et toujours judicieuse, sans jamais solliciter prétentieusement l'attention, sans la moindre monotonie non plus. Et c'est là un des grands plaisirs que cause la musique de l'*Enfant roi*, indépendamment de plus d'une belle scène où domine le sentiment, où il est traduit avec une grande simplicité de moyens et, cependant, avec une véritable et émouvante éloquence¹. » Finalement, Gabriel Fauré est enthousiaste après l'audition de l'*Enfant roi* et il ne ménage pas ses compliments : « L'*Enfant roi* représente une œuvre vigoureuse, de noble sentiment, de belle et sincère expression, et [...] elle fait honneur à la musique française². » Fauré achève son article en louant la mise en scène et les décors réalistes représentant Paris (le marché aux fleurs de la Madeleine ou les Tuileries) mais c'est surtout à l'adresse des interprètes que vont ses félicitations. Il les félicite d'avoir su respecter la vérité des personnages : « Mlle Claire Friché et M. Dufranne offrent cette charmante particularité qu'on peut les associer rigoureusement dans le même éloge. [...] Il fallait la vigueur, l'ampleur, la franchise de voix, la sincérité et la solidité de talent dont font preuve ces deux remarquables artistes pour bien traduire la franchise, la solidité, la valeur d'âme de François et de Madeleine³. » Dans ce cortège d'éloges, Fauré n'oublie pas Mme Thiéry qui incarne Georget : « Elle le fait avec une jolie voix, un très agréable talent et une jeunesse charmante⁴. »

Sur le même ton élogieux, et avec les mêmes réserves sur le livret, Catulle Mendès livre un très intéressant article dans *Le Journal* du 5 mars 1905. L'écrivain se félicite du juste succès qui accueillit la pièce lors de sa création à l'Opéra-Comique et loue le caractère du musicien :

Aucun artiste contemporain, plus que celui-ci, ne s'impose à l'admiration par la virilité de la pensée, la volonté du beau et du vrai, la probité du labeur, et par cette sereine patience devant les injustices, qui est la marque des hauts esprits, désintéressés, en somme, de tout, hormis l'accomplissement de leur devoir

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

créateur ; et, en vérité, M. Alfred Bruneau apparaît comme l'une des plus nobles, des plus pures entre les nouvelles gloires de France¹.

Si Catulle Mendès est très éloigné, idéologiquement, des thèses naturalistes, il n'en demeure pas moins qu'il accepte cette forme d'écriture comme toute forme littéraire. Et, justement, son reproche à l'encontre des premiers livrets de Zola est de ne pas avoir été formellement naturalistes, d'avoir été « trop conciliants avec notre chimère² ». Avec *l'Enfant roi*, le poète retrouve la veine réaliste qui a fait son succès, certes avec moins de force que dans ses romans les plus lus :

La comédie lyrique de ce soir est beaucoup plus conforme à l'intime vouloir d'Emile Zola et de M. Alfred Bruneau. Audacieusement, nettement, carrément – et je l'en loue – elle n'est, malgré quelques grandiloquences du boulanger François qui songe au Ventre de Paris, malgré une vague intention de symbole, indiquée par le titre de l'ouvrage, elle n'est qu'un simple fait-divers moderne, dans la classe moyenne, un de ces faits-divers où, d'ailleurs, avec un peu de génie, on peut faire tenir beaucoup d'humanité. De sorte que je ne reproche pas du tout au livret d'Emile Zola de s'habiller en mitron ... Non, ce qui m'ennuie un peu, c'est que, sans doute, on n'y retrouve pas toute l'intensité de vie, toute la profondeur d'observation inventive, qui distinguera l'auteur de *l'Assommoir* et de *Germinal*³.

Catulle Mendès reproche également au livret de n'être pas en vers et rajoute des arguments au débat qui divise le monde artistique depuis la création de *Messidor*, huit années auparavant. C'est au nom de la diversité poétique que Mendès met en lumière l'erreur de ces musiciens qui adoptent la prose au prétexte de libérer la phrase musicale. Et c'est avec des arguments tout à fait recevables que le poète expose sa position :

Je suis persuadé que le vers est indispensable à la beauté de l'invention musicale. Je m'expliquerai sur ce point une fois encore.

Pourquoi, depuis un temps, quelques compositeurs s'écartent-ils du langage rimé ? parce qu'ils ont jugé que les vers du librettiste resserraient, étouffaient, et surtout banalisaient, par l'étroitesse presque toujours pareille des rythmes, leur libre inspiration ; et il leur a semblé qu'à l'heure où la mélodie se libère des formules, elle a besoin, pour se développer toute, d'une parole moins niaisement stricte et moins obligatoire. A la bonne heure. Rien de plus juste. Mais ils ont fait une confusion. [...] Le rythme poétique est nombreux, divers, infini, lorsque c'est un véritable poète qui en use. Et, loin de craindre d'en être gênés, ils devraient au contraire redouter de ne pouvoir le suivre en les innombrables diversités, en les prodigieux protéismes qu'il est capable d'inventer⁴.

Et de reprendre l'exemple très commode des drames wagnériens. Hormis cette querelle esthétique, Catulle Mendès apprécie le caractère des personnages, les passions simples qui les animent et les situations nettes qui les mettent en valeur. Cette simplicité de l'action est soulignée par une partition également exempte de toute complication sans

¹ Catulle Mendès, *Le Journal*, 5 mars 1905.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

tomber dans la facilité : « M. Alfred Bruneau a pu développer toute son âme ardente, délicate, violente, tendre, emportée, poignante, - directe. Pas d'inutilités, pas de vains ornements ; tout vers le drame, pour le drame, tantôt charmant, tantôt terrible¹. »

Curieusement, le reproche va à la mise en scène que Mendès juge, certes, parfaite mais trop envahissante et trop encline à accumuler les trouvailles et les inventions :

Ah ! que d'ingénieuses inventions, que de jolis détails, que de piquantes réalités ! Sur aucun théâtre on ne vit en aucun temps une telle recherche de la précision du vrai. On en vient à se demander s'il n'y a pas quelque excès dans un tel acharnement au détail pittoresque ; si l'œuvre théâtrale – car, enfin, il y a une œuvre – ne risque pas d'être un peu cachée sous cet innombrable éparpillement de petits agréments. Je sais bien : montrer l'ambiance, c'est la mode. A la bonne heure ! et j'en suis d'accord, bien que la représentation véritable de toute l'ambiance soit en vérité une chimère ! Mais faut-il du moins que ce que l'on met autour n'empêche ni de voir ni d'entendre ce que l'auteur a mis au milieu².

Le poète reprend donc les différents aspects du théâtre lyrique naturaliste pour en souligner à la fois les manques et les excès. En résumé, il souhaite davantage de réalisme dans le poème et plus de sobriété dans la mise en scène et dans la représentation exacte de la vérité. C'est là un débat qui accompagne l'avènement du naturalisme lyrique et que Bruneau ne suivra pas, choisissant avec André Antoine, deux ans plus tard, de favoriser une nouvelle fois une mise en scène hyper-réaliste. La critique de Catulle Mendès est donc intéressante par les questions qu'elle pose sur le devenir d'une telle œuvre musicale à une date où la musique française est déjà passée à autre chose.

Etienne Destranges, comme à l'accoutumé, ne manque pas de réagir dès le lendemain de la création de *l'Enfant roi* à l'Opéra-Comique et prévient immédiatement ses lecteurs des différences qui existent entre ce nouvel ouvrage et ses prédécesseurs : « Dans *Messidor* et dans *l'Ouragan*, une part assez importante a été réservée au symbolisme par l'illustre écrivain, et l'action de ces deux drames se déroule au milieu des grands spectacles de la nature. Avec *l'Enfant-Roi*, il n'en est plus de même. Il s'agit ici d'une pièce tout intime, dénommée par les auteurs comédie lyrique, et qui se passe en plein Paris moderne³. » Destranges, souvent méfiant à l'égard des livrets de Zola, n'en parle pas dans cette première critique et s'occupe surtout de la partition de son ami Bruneau, remarquant l'unité qui régnait entre la musique et le poème :

¹ Catulle Mendès, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Etienne Destranges, *Le Populaire*, 5 mars 1905.

La nouvelle partition d'Alfred Bruneau peut compter parmi ses plus remarquables. Le musicien a merveilleusement traduit la pensée du poète. Leurs deux inspirations se complètent l'une par l'autre et forment un tout d'une resplendissante beauté. [...] La mélodie, une mélodie personnelle, vigoureuse et saine, jaillit à chaque mesure de l'œuvre avec une inépuisable richesse. Elle saisit le cœur par son émotion communicative, puissante et douce à la fois, par sa franchise, par son dédain des vains effets¹.

Ne pouvant s'étendre dans une analyse musicale qu'il réserve pour plus tard, Etienne Destranges souhaite surtout raconter les réactions du public lors de cette première soirée ainsi que l'hommage qui a été rendu aux auteurs :

La représentation n'a été, pour l'auteur et les artistes, qu'un long triomphe. Dès le premier acte, la salle était conquise et son enthousiasme n'a fait que croître jusqu'au dénouement. Après chaque tableau, le rideau a dû se relever plusieurs fois. Après le dernier acte, une longue et chaleureuse ovation a été décernée à Alfred Bruneau. On l'a réclamé à grands cris sur la scène, mais il n'a pas paru. Le public dut se contenter seulement d'acclamer son nom et celui d'Emile Zola, lorsque le régisseur vint les proclamer.

Pour donner une idée de l'enthousiasme qui régnait dans la salle, il suffit de dire qu'il y a eu 19 rappels. L'heure de la justice revanche [sic] a sonné enfin hier soir pour le grand artiste qu'est Alfred Bruneau².

Destranges demeure donc un fidèle des opéras d'Alfred Bruneau et se réjouit avec certainement beaucoup d'optimisme du succès de la soirée. En effet, *l'Enfant roi* ne sera représenté que douze fois à l'Opéra-Comique et ce malgré le succès de la première, faisant démentir la conclusion de son article : « *L'Enfant-Roi*, d'abord pour lui-même, ensuite pour la superbe façon dont il est monté, va attirer la foule à l'Opéra-Comique³. »

Si les amis de Bruneau sont prompts à exprimer leur enthousiasme, les adversaires ne se sont pas résolus à baisser les armes. Les attaques sont aussi violentes que les compliments sont élogieux. A commencer par l'article incendiaire de Léon Kerst dans le *Petit Journal* du 3 mars 1905. Le journaliste attaque avec virulence le livret d'Emile Zola et s'étonne qu'Alfred Bruneau, « malgré l'espèce de piété d'ailleurs très respectable qu'il professe pour celui à qui il doit tant⁴ » s'entête à vouloir mettre Zola en musique :

Je ne suis pas – tant s'en faut – l'ennemi de la prose en musique ; mais, tout de même, il y a prose et prose, et, en demandant à la prose de se montrer à tout le moins « musicable », je ne crois pas dépasser les limites des revendications permises.

Or, de toutes les proses connues, celle de Zola est, certainement, la plus antilyrique que je sache. Si une qualité a manqué au puissant romancier des *Rougon-Macquart*, c'est bien l'harmonie de la phrase, ce sens spécial de la période caressée et arrondie, dont la terminaison s'empreint de je ne sais quel charme mélodieux qui la fait plus captivante en sa force, plus incisive en son effet⁵.

¹ Etienne Destranges, *op. cit.*

² *Ibid*

³ *Ibid.*

⁴ Léon Kerst, *Le Petit Journal*, 3 mars 1905.

⁵ *Ibid.*

Le chroniqueur fait mine de n'avoir compris ni le livret ni, à plus forte raison, le titre : « Ainsi finit l'*Enfant roi* ... Pourquoi « roi » ? C'est un secret que la pièce se garde bien de divulguer¹. » Alors, afin de dénigrer encore le poème, Léon Kerst encense davantage la partition d'Alfred Bruneau, sans pour autant applaudir complètement à la musique :

Eh bien, sur ce poème incroyable – que la meilleure critique à en faire serait de citer tout entier – M. Bruneau a trouvé le moyen d'écrire de la musique, de la vraie. S'il n'a pas érigé un monument, ce qui était chose impossible, il a au moins élevé tout ce terre-à-terre jusqu'à la hauteur d'un entresol, et c'est un assez joli tout de force² !

Et son conseil à l'adresse d'Alfred Bruneau est limpide : il faut se détacher de la tutelle d'Emile Zola pour connaître enfin le succès. Telle est la teneur principale de son article :

Sa partition, plus clairement chantante qu'à l'ordinaire ; son orchestration plus discrète aussi, et toujours joliment ouvragée, prouvent le vaste espoir qu'on pourrait concevoir de sa production artistique le jour où, enfin affranchi de sa zolâtrie invétérée, il consentirait soit à écrire ses poèmes lui-même, soit à confier ce soin à des prosateurs ou à des poètes doués de quelque sens lyrique. Jusque-là – je le crains fort, et c'est grand dommage – M. Bruneau n'est appelé qu'à connaître l'insuccès³ ...

Sa diatribe contre Zola induit une attaque en règle contre le réalisme lyrique qui a été poussé à son extrême avec l'*Enfant roi*. Léon Kerst ironise sur le pain qui a été cuit sur la scène pour faire davantage réaliste et considère que cela n'est pas là de l'art mais de la poudre jetée aux yeux du public qui n'est, finalement, pas dupe : « Son clair bon sens, à ce public, aura vite fait de démêler qu'on essaye de lui en conter, avec ce prétendu théâtre réel ou réaliste, plus convenu que le plus convenu de tous, si convenu même que la convention, dont il a la prétention de s'abstraire, il l'affirme et la souligne, au point qu'on ne voit plus qu'elle, tant, et sans s'en douter, il en proclame à chaque scène l'impérieuse nécessité⁴. » Le journaliste s'indigne contre ce théâtre lyrique qui se veut moderne mais qui est déjà dépassé et qu'il juge maintenant inutile :

Ce théâtre ne remplace l'autre par rien. Il n'a ni grandeur, ni éloquence, ni charme, ni sensibilité, ni pathétique, ni passion, ni émotion. Et il n'a même pas de vérité ! Il est donc inutile. La musique, ce langage d'expression et de sentiment, a une fonction plus haute ; elle doit le laisser de côté, l'ignorer et ne pas plus songer à lui qu'à l'almanach des cinq cent mille adresses ; ou alors je demande qu'on publie le Bottin avec accompagnement symphonique⁵.

¹ Léon Kerst, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Un autre adversaire invétéré du naturalisme lyrique s'exprime dans le *Temps* du 7 mars 1905. Il s'agit de Pierre Lalo dont les critiques musicales ont, à maintes reprises, émaillé les livrets d'Emile Zola et les partitions d'Alfred Bruneau. Ici, le critique musical débute son commentaire par un hommage appuyé à Bruneau afin de mettre en valeur, par la suite, toute son aversion pour les théories émises par Zola :

J'aurais un contentement extrême à pouvoir louer le nouvel ouvrage de M. Alfred Bruneau ; d'abord parce qu'il est plus agréable d'avoir de l'admiration que de n'en pas avoir ; puis parce que le labeur de M. Bruneau, sa conviction sans défaillance, et l'opiniâtreté qu'il met à confesser sa religion musicale méritent l'estime et le respect ; enfin parce qu'il a maintes fois exprimé, pour une mémoire et une œuvre qui me sont chères, des sentiments dont il est impossible que je ne lui sache pas gré. Mais ces raisons que j'aurais de souhaiter que *l'Enfant-Roi* me plût ne peuvent faire qu'il n'appartienne à une sorte d'art où tout me déplaît, où tout me paraît faux, où je ne vois qu'erreur¹.

L'argumentaire de Pierre Lalo repose sur l'invraisemblance du caractère des personnages. Il ne comprend pas que le titre de l'œuvre mette en valeur l'enfant alors que c'est l'épouse qui règne ; il s'interroge sur l'inutile dureté de François vis-à-vis de son épouse alors qu'il devrait être soulagé que celle-ci n'ait pas d'amant et qu'elle quitte le foyer pour rejoindre son fils ; il considère enfin que François devrait se réjouir d'avoir trouvé un fils alors qu'il se lamente de ne pas avoir d'enfant. « Mais s'il en était ainsi, il n'y aurait point de pièce². » Et Lalo démonte pas à pas le système naturaliste qu'il abhorre en musique :

La pièce est une des plus fausses, des plus prétentieuses et des plus plates à la fois que l'on ait vues ; fausse par elle-même, elle paraît plus fausse encore par la présence de la musique. Elle est formée, selon l'habitude des ouvrages naturalistes, de deux éléments violemment disparates : un gros mélodrame sentimental, gonflé de tirades emphatiques, et un décor, des scènes et des paroles qui reproduisent ce que la vie moderne et quotidienne a de plus commun et de plus insignifiant³.

Pierre Lalo considère qu'il est impossible que la musique puisse servir d'expression aux choses triviales de la vie quotidienne. La musique doit pouvoir exprimer des passions, des sentiments ou des émotions mais ne peut servir à illustrer des particularités de la vie quotidienne comme la vente des brioches. Car il y a là une « discordance entre le mode d'expression et la chose exprimée⁴ ». Et Lalo se demande alors comment un esprit aussi intelligent que Bruneau, dont les critiques musicales attestent d'un esprit cultivé, peut être

¹ Pierre Lalo, *Le Temps*, 7 mars 1905.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

à ce point aveugle. Ensuite, lorsqu'il entre dans le détail du livret, le journaliste est sans pitié et ne laisse passer aucune naïveté du poème :

Les sentiments et les discours des personnages, lorsqu'ils cessent de parler boulangerie, commandes et petits fours, pour nous entretenir des affaires de leur cœur, sont de la sorte la plus factice, tout en emphase creuse et en émotion artificielle. Ces boulangers ne peuvent prononcer le mot pain sans des larmes dans les yeux, des trémolos dans la voix : ils en ont plein la bouche. Quoi de plus faux, et qui sente plus fâcheusement la littérature ? Ce ne sont pas des boulangers qui parlent de la sorte : c'est Zola lui-même et son épaisse rhétorique ; je crains que ce ne soit aussi M. Bruneau. Madeleine ne peut donner un pain à une mendiante qui demande l'aumône, sans prendre un accent aussi solennel que si elle disait la messe ; et en cet endroit la partition naïve porte cette indication : « Large et grave¹. »

Dans sa volonté de démonter tous les artifices du naturalisme lyrique, Pierre Lalo s'en prend, ensuite, aux scènes pittoresques qui émaillent le drame : le cortège du baptême, la ronde des enfants, ... Pour lui, ces scènes tiennent « la place du divertissement de ballet dans les ouvrages d'autrefois². »

Pour la musique, Lalo est moins virulent mais il constate simplement qu'elle ne peut s'exprimer pleinement avec un livret aussi médiocre et un parti-pris naturaliste aussi affirmé. Et c'est avec beaucoup de regrets qu'il constate les platitudes de la partition d'Alfred Bruneau :

[La musique] est écrite du même style, elle est inspirée du même esprit, elle est confondue avec le livret, elle est opprimée par lui. Elle s'emploie avec une sincérité admirable à traduire ce livret tout entier, et c'est pour cela justement qu'elle paraît factice et conventionnelle. Elle est oratoire et grandiloquente à l'extrême dans les tirades philosophiques, et se rend et les rend ainsi plus accablantes ; elle appuie consciencieusement sur les détails réalistes du dialogue, et elle accentue ainsi leur fausseté, et la sienne en même temps. Le burlesque involontaire de ces détails aurait pu être atténué par un discours musical très rapide et très léger, semblable à l'ancien récit italien ; la pesante déclamation musicale, symphoniquement accompagnée, dont se sert M. Alfred Bruneau, l'accuse terriblement³.

Malgré toutes ces réserves, le critique musical reconnaît que la partition est moins agressive que les précédentes, qu'elle trouble moins les oreilles peu habituées aux accents modernes de la musique. Mais la partition perd aussi en force et en émotion. Si l'orchestre ne couvre plus les voix, il devient « fade et creux⁴ ». Et il achève son article par ce constat désolé : « Il semble que M. Bruneau épuise peu à peu ses forces à l'entreprise impossible d'exprimer par la musique ce que la musique ne peut exprimer, et de donner une forme lyrique à l'art le moins lyrique du monde⁵. »

¹ Pierre Lalo, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Nous ne pourrions achever cette réception de l'*Enfant roi* sans évoquer le point de vue d'Henry Gauthier-Villars qui demeure un fervent opposant à Emile Zola et Alfred Bruneau et dont le ton n'a pas perdu de sa force dans son article de l'*Echo de Paris* du 4 mars 1905. C'est, bien sûr, à l'intrigue moderne que Willy s'attaque de prime abord, en raillant le parti-pris du Zola librettiste :

Les personnages de M. Bruneau ne sont pas nés sur les marches du trône. Ils n'ont pas non plus le recul des légendes. Que les wagnériens encore fidèles aux grandioses évocations du Walhalla en prennent leur parti : M. Bruneau nous conduit dans une boulangerie-pâtisserie, pour y faire de la musique.

Quand vous vous attablez à la « Viennoise », dans le dessein de vous bourrer de babas et de crèmes, en face du comptoir majestueux où règne une matrone, vous ne vous êtes jamais douté qu'il y eût là matière à « comédie lyrique » ou à « drame musical », et que chacune de ces petites friandises jouerait son rôle dans une symphonie auditive ? C'est que vous comptiez sans Zola librettiste¹.

S'il reprend avec beaucoup d'ironie l'argument du drame et résume avec force raillerie les cinq actes de la pièce, le journaliste est sans pitié pour la musique d'Alfred Bruneau et n'épargne ni l'œuvre nouvelle ni les partitions anciennes :

Laissons les misonéistes de l'extrême-droite artistique crier à la « prostitution » de la musique (sic) : mais notons que les avancés déplorent l'affadissement de leur Bruneau rude, de l'âpre intransigeant aux quintes invétérées, en présence de cet assagi tout miel, édulcoré, crémeux comme la matière blonde ou brune des éclairs, prodigue de sixte et quarte. Regrettez-vous le temps où Bruneau, sur la terre, déversait des accords méchamment odieux ? Ah ! ces crispantes soirées du *Rêve*, - pas nombreuses, Dieu merci ! – où l'auditeur, suant, d'angoisse, avait la sensation de marcher, pieds nus, sur des bouteilles cassées² !

Ainsi, quel que soit le registre dans lequel s'exprime Alfred Bruneau, il ne trouve jamais grâce aux yeux de Gauthier-Villars qui le juge tour à tour violent ou mielleux dans sa manière de composer sa musique. Par contre, le chroniqueur admire sa façon talentueuse d'agencer les divers thèmes même s'il ne peut comparer cet habile travail au talent de Vincent d'Indy et de ses disciples. Même l'instrumentation trouve grâce à ses yeux mais, ultime pique, il considère Bruneau comme un bon imitateur de Gustave Charpentier ! Quant à la mise en scène, elle ne fait que ressortir la médiocrité du livret : « Pourquoi faut-il que toute cette reconstitution si exacte de la vie quotidienne fasse lamentablement ressortir l'emphase floue du poème et la convention mélodramatique de l'action³ ! » Willy est donc intransigeant avec tous les aspects de la pièce et achève, avec beaucoup d'ironie, son violent article : « Espérons pour M. Bruneau et pour l'Opéra-Comique, sinon pour l'art musical, que tant d'efforts ne seront pas superflus⁴. »

¹ Henry Gauthier-Villars, *L'Echo de Paris*, 4 mars 1905.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

En résumé, la presse rend compte avec un luxe inouï de détails la création de *l'Enfant roi* à l'Opéra-Comique. Les amis comme les adversaires échangent leurs points de vue idéologiques sur ce théâtre lyrique naturaliste qui a déjà fait couler beaucoup d'encre depuis 1891. Chacun reste sur ses positions et beaucoup d'arguments anciens sont repris dans ces critiques. Cela démontre ainsi que le naturalisme musical ne laisse toujours pas indifférent et que la mort de Zola n'a, en rien, apaisé les rivalités esthétiques. Une idée commune voudrait que Bruneau soit tombé dans l'oubli après la disparition de l'écrivain. L'abondance et la qualité des articles parus en 1905 prouvent le contraire.

III] Troisième époque : 1907, Naturalisme lyrique « pas mort »

Pour reprendre l'expression demeurée célèbre de Paul Alexis, on peut dire, à la lecture de la presse de 1907, que le naturalisme lyrique n'est pas mort et que les deux drames créés à Monte-Carlo et au théâtre de l'Odéon occupent une grande partie des préoccupations des chroniqueurs et critiques musicaux. Pourtant, les données sont différentes puisque Alfred Bruneau est devenu son propre librettiste mais son attachement irrémédiable à l'œuvre d'Emile Zola ne laisse pas indifférents les journalistes qui suivent avec attention les derniers feux du naturalisme lyrique.

1) *Naïs Micoulin* au théâtre de Monte-Carlo

Les dépêches affluent à Paris, depuis Monte-Carlo, pour rendre compte de la création de *Naïs Micoulin*. Dès le trois février 1907, les journaux font la part belle à ces premières impressions. Gabriel Fauré est l'un des plus enthousiastes et s'attache à comprendre ce que le compositeur a voulu réaliser en mettant en musique cette nouvelle de Zola :

Il suffit de se rappeler la liste déjà longue des drames lyriques d'Alfred Bruneau pour constater que cet artiste s'est complu toujours dans l'expression de sentiments d'un caractère ou vigoureux ou noble. Dans *Naïs Micoulin*, il a surtout voulu exalter le dévouement, la générosité, le complet oubli de soi-même, et par là cette œuvre est déjà sympathique. Elle est attachante aussi par ses côtés descriptifs, pittoresques, et, dans le domaine des sentiments, par l'accent de sincère passion que dégage le personnage de Naïs, par la dureté cauteleuse de Micoulin, par la légèreté et l'infatuation de Frédéric ; enfin elle ne cesse pas d'être intéressante par le mouvement qui anime le drame tout entier¹.

¹ Gabriel Fauré, *Le Figaro*, 3 février 1907.

Gabriel Fauré insiste sur le fait que Bruneau, en ne travaillant plus sur un livret écrit par Zola, demeure malgré tout fidèle à sa conception de la musique et qu'il n'a en rien concédé aux modes susceptibles de plaire au public. Le librettiste n'est plus le même mais le compositeur se retrouve à l'image de ses œuvres précédentes, travaillant toujours par thèmes évocateurs : « Il va sans dire que, dans cette vigoureuse partition, [...] les tendances hautement personnelles d'Alfred Bruneau se manifestent aussi vivement que dans ses précédentes œuvres : c'est toujours avec l'accent le plus sincère, le sentiment le plus élevé que s'y traduit une pensée musicale où l'esprit et le cœur ont une égale part. Elle fait donc grand honneur et à Alfred Bruneau et à l'école française¹. »

Gabriel Fauré n'oublie pas, également, de reconnaître l'esprit cultivé du prince Albert de Monaco qui, grâce à son théâtre, permet aux musiciens français de créer des drames nouveaux dans les conditions les meilleures. La création, sous la direction de Raoul Gunsbourg, offre les meilleurs interprètes et les plus beaux décors qu'un compositeur puisse rêver. Enfin, la direction de l'orchestre, confiée à Léon Jehin, participe grandement au succès de la pièce. Fauré ne peut que se féliciter de voir l'opéra français traité avec autant d'égards.

Le journaliste Auguste Germain, dans *L'Echo de Paris*, évoque avec poésie la soirée qu'il vient de vivre, mêlant certainement involontairement le prénom de Zola au nom de Bruneau. Et ses premières félicitations sont adressées au livret :

Au lieu de garder le titre de *Naïs Micoulin*, qui est celui de la nouvelle d'Emile Zola, d'où il a tiré le nouveau drame lyrique dont il a composé lui-même le livret, M. Emile Bruneau [sic] eût pu intituler son ouvrage « le Drame de la Mer, de la Terre et de l'Amour ». Car ce sont ces trois éléments qui forment le fond de l'ouvrage et que le compositeur, dans une puissante et magnifique synthèse, a glorifiée².

Bruneau aurait pu craindre des critiques à l'encontre du livret et de sa lecture personnelle de la nouvelle. On aurait pu lui reprocher d'avoir modifié l'esprit du texte initial mais c'est, au contraire, des félicitations qu'on lui adresse à ce sujet. Le journaliste de *L'Echo de Paris* reste sous le coup de l'impression forte laissée par cette évocation de la nature et des passions humaines, dans toute leur complexité et dans toute leur dureté : « [Bruneau] a voulu glorifier, une fois de plus, la Nature. Mais, dans le cadre qu'il a choisi, il a su, de la plus nette façon, exprimer les sentiments humains³. » Auguste Germain se

¹ Gabriel Fauré, *Le Figaro*, 3 février 1907.

² Auguste Germain, *L'Echo de Paris*, 3 février 1907.

³ *Ibid.*

félicite également que l'arrière-plan du drame, la Provence, ne soit pas représenté par des artifices inutiles :

Quoique le drame se passe dans le Midi, nous n'avons ni les hors-d'œuvre ni les fioritures ordinaires qui s'accompagnent de chœurs et de farandoles. C'est l'exposé de sentiments qui se développent librement, se heurtent dans un conflit sauvage, de telle sorte que chaque personnage, se dressant à la hauteur d'un type devient presque une entité symbolique¹.

Les personnages de Bruneau et Zola sont ainsi élevés au rang de symboles et c'est là une grande réussite du compositeur que de pouvoir donner ses personnages en archétypes de passions humaines bien réelles. Enfin, Auguste Germain reconnaît l'adresse du metteur en scène capable de montrer la mer sur une scène de théâtre : « Ce sont, au premier acte, les tonalités de la mer changeante comme les sentiments des personnages, s'agitant au milieu des rocs ensoleillés et s'endormant sous un effet de lune de toute beauté. C'est, au second acte, la mer hostile et tourmentée, aux vagues se mouvant sous des envols de nuages angoissants comme la fin de la pièce². »

Le compliment que la presse fait le plus à l'égard de Bruneau est, sans conteste, sa fidélité à Zola, à l'image de ce qu'écrit Louis Artus dans le *Petit Journal* du 3 février 1907 : « M. Alfred Bruneau offre, dans sa vie, le modèle d'une logique et d'une amitié exemplaires. On sait la fidélité de son culte à la mémoire d'Emile Zola. L'inspiration musicale ne saurait lui venir d'une autre source que de l'auteur de la *Terre* et de l'*Assommoir*. Afin que rien ni personne ne soit entre lui et le maître de sa pensée, il a tiré lui-même du conte bien connu *Naïs Micoulin* le poème de son nouvel opéra³. » Louis Artus regrette de ne pas avoir assez de place, dans ce journal qui fut si souvent hostile à Zola, pour expliquer toutes les trouvailles de la partition, laissant simplement ce jugement venu du cœur : « *Naïs Micoulin* est une œuvre sincère et franche, et vigoureuse, essentiellement théâtrale, orchestrée par un maître technicien épris toujours de nouveautés⁴. »

Enfin, Covielle, dans le *Matin* du 3 février 1907, remarque que Bruneau s'est finalement rendu à la remarque de Zola qui voulait qu'un compositeur soit son propre librettiste afin qu'il y ait une unité d'esprit dans l'œuvre musicale : « M. Alfred Bruneau a extrait du roman [sic] [...] un poème rapide, vibrant, où l'humaine passion dans la joie s'exalte, dans la douleur se déchire, puis dans le crime s'apaise sous les yeux de la nature,

¹ Auguste Germain, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Louis Artus, *Le Petit Journal*, 3 février 1907.

⁴ *Ibid.*

impassible à la fois et complice. Réalisant la condition du parfait compositeur dramatique, dont Berlioz et Wagner ont fourni le modèle, le musicien a été lui-même son propre librettiste¹. » Puis, le journaliste interroge Alfred Bruneau à propos de sa fidélité à l'égard de Zola et recueille cette réponse :

La collaboration de Zola et son affection ont décidé de tout : l'une de ma carrière, l'autre de mon cœur. Nous continuerons jusqu'à la fin de ma vie à travailler côte à côte ... Il est tellement lyrique ! De son œuvre purement littéraire, la musique sort ; il semble en posséder à fond la technique ; il manie magistralement pour ses personnages et pour leurs pensées le *leitmotiv* ; il s'est essayé et a réussi dans la symphonie autant qu'au théâtre².

La critique s'achève sur les réactions du public et sur l'espoir que *Naïs Micoulin* soit repris très rapidement sur une scène parisienne : « Chaque acte a été longuement applaudi et le nom de l'auteur doublement fêté d'enthousiasme. Poème et musique ont été jugés d'égale valeur³. »

La forme de l'interview étant une manière commode d'approcher les intentions des artistes, J. Darthenay, pour le compte du *Figaro*, se plie à cet exercice quelques jours avant la première représentation de *Naïs Micoulin*. Il se rend donc à l'hôtel du compositeur et pénètre dans une chambre simple et confortable, ouverte sur la mer et le cap Martin. Bruneau lui réserve un excellent accueil même s'il n'est pas dans ses habitudes de s'exprimer sur des thèmes aussi personnels que le journaliste évoquera :

- Ah ! que je me sens heureux ici ! s'écrie M. Bruneau. Vous venez me demander, terrible indiscret que vous êtes, des détails, et encore des détails, sur mon ouvrage qui n'appartient qu'à la critique, et au public. Je suis critique moi-même ; que pourrais-je vous dire qui ne déflore pas mon œuvre et qui d'avance, vous autoriserait à raconter ma pièce, à parler de ma musique, à entraver le libre jugement que je veux que l'on porte sur mon œuvre⁴ !

Le journaliste promet alors de ne pas déflorer l'œuvre qui n'a pas encore été jouée, puis la conversation en vient inévitablement à évoquer la mémoire d'Emile Zola, constamment présente à l'esprit du compositeur :

- 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 avions 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

¹ Covielle, *Le Matin*, 3 février 1907.

² Covielle, *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ J. Darthenay, interview d'Alfred Bruneau, *Le Figaro*, 1er février 1907.

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 mort¹.

Cette profession de foi sera tenue par Alfred Bruneau jusqu'au terme de sa vie même s'il devra en assouplir certains commandements. Pour le compositeur, la fidélité est ce qui console des pires malheurs de la vie et c'est dans cette fidélité à l'ami disparu qu'il trouve la consolation et la force de continuer à travailler et à créer. J. Darthenay parvient quand même à faire parler le musicien de l'élaboration de son drame et des intentions du compositeur. Bruneau explique son envie de mettre en musique un drame intimiste et de bâtir un scénario comme les bâtissait Zola. Bruneau se félicite également de la collaboration idéale avec Raoul Gunsbourg qui a accédé à tous ses désirs : « On lui demanderait la lune, il est capable de la décrocher². » La rencontre s'achève alors sur ses dernières paroles apaisées d'un Alfred Bruneau que l'on n'a pas connu si heureux depuis tellement d'années :

- Quelle joie ici ! Il n'y a que de la joie pour moi. Jamais je ne me suis senti si profondément heureux ! Si profondément calme !

Il rajuste son binocle, et conclut :

- Oui, calme, oh ! si tranquille ! Songez donc que je n'ai personne qui m'assaille de demandes de billets de faveur ; et surtout, oh ! surtout ! pas un seul raseur pour m'interviewer³ !

Si les journalistes sont nombreux à se réjouir du succès de *Naïs Micoulin* à Monte-Carlo, d'autres, comme Fourcaud, ne peuvent rendre compte de ce nouveau drame sans remettre au goût du jour les anciennes polémiques sur le réalisme lyrique. Fourcaud, dans le *Gaulois* du 3 février 1907, ne comprend pas que l'on puisse s'attacher à mettre en musique des paroles aussi communes, des actions aussi banales et être à ce point dépendant du réalisme de la mise en scène. Pour lui, la musique doit traduire un ordre spécial, subtil, du monde et des hommes. Une intrigue moderne doit forcément tirer vers la légende tandis qu'une intrigue légendaire ne peut que dévier vers des considérations modernes : « On voit à quel point les extrêmes sont conduits à se toucher⁴. » Puis, il renoue avec la polémique de l'emploi de la prose ou du vers et laisse ses lecteurs opérer leur propre jugement, non sans laisser son propre avis :

¹ J. Darthenay, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Louis Fourcaud, *Le Gaulois*, 3 février 1907.

A mon sentiment, toutefois, la pure prose du parler courant, avec ses abondances de mots, ses rythmes indécis, ses flottements qui espacent les vocables les plus expressifs qu'on voudrait, pour la pleine valeur de la musique, voir concentrer et fortement enchâsser aux points les plus lumineux de la phrase, s'accommode moins aux conceptions du compositeur que le discours rythmiquement construit par avance. Mais encore un coup, ce sont là questions d'appréciation et nullement articles de foi¹.

L'article de Fourcaud est symptomatique du débat qui divise toujours les esprits sur la forme du théâtre lyrique, encore en 1907, près de vingt ans après ses premières manifestations. Pourtant, malgré ces réserves sur le livret, que Fourcaud continuera à émettre tant que Bruneau poursuivra dans cette voie, le chroniqueur garde une impression charmante de la musique : « En cette musique, [...] le sens de la nature joue un grand rôle. Les phénomènes du dehors enveloppent et dominent les états humains. Puis, expressément, les idées conductrices se traduisent en des motifs appropriés d'où les déductions jaillissent. Il est certain que l'œuvre a de l'ampleur². »

La presse est donc quasi unanime à louer ce nouveau drame d'Alfred Bruneau et se plaît à mettre sur le devant de la scène ce compositeur si discret dont la ténacité à honorer la mémoire de Zola force l'admiration de tous, même des adversaires les plus acharnés.

2) *La Faute de l'abbé Mouret* : « La première de l'Odéon est une date théâtrale »

Ce titre du New York Herald frappe immédiatement les esprits tant il essaie de convaincre le lecteur de la révolution théâtrale qui vient de se jouer au théâtre de l'Odéon, grâce à Alfred Bruneau et sous la conduite d'André Antoine. Les sous-titres sont aussi explicites : « Une tentative admirable – La musique et le décor interviennent dans l'action, la dirigent, la dénouent³. » Et l'article ne ménage pas son enthousiasme concernant la musique, les décors et la fidélité au roman de Zola, où l'on retrouve toute l'atmosphère du Paradou :

Nous avons vu hier le Paradou tel que Zola l'avait rêvé. Et voici la tentative admirable : jusqu'ici la décoration n'était qu'un cadre, la musique de scène qu'un accompagnement facile. M. Antoine, aidé de M. Bruneau et de M. Paquereau, a créé un personnage surhumain ; la musique et le décor interviennent sans cesse dans l'action, la dirigent, la dénouent. N'est-ce pas là une entreprise, dont la valeur sera comprise des seuls artistes ? Cela se peut. Mais elle marquera dans l'« Histoire du Théâtre⁴. »

Malgré son enthousiasme, le journaliste craint, à juste titre, que cette ultime tentative de naturalisme théâtral n'ait pas de lendemain. Mais il note tout de même la

¹ Louis Fourcaud, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Pierre Veber, *The New York Herald*, 1^{er} mars 1907.

⁴ *Ibid.*

réaction du public : « Le public de la première a exigé dix rappels après l'acte du Paradou¹. »

Gabriel Fauré adhère totalement à la forme musicale et théâtrale adoptée par Bruneau. Il apprécie l'emploi de cette musique de scène qui commente l'action et donne un relief tout particulier aux sentiments des personnages. Il y a là une véritable communauté d'esprit entre les deux compositeurs, que Fauré exprime dans le *Figaro* du 1^{er} mars 1907 :

La grande voix de la musique ne s'élève pas ici, comme elle le ferait dans un opéra, pour s'associer d'une façon immédiate à chaque mouvement du drame, mais seulement pour commenter l'action, pour rappeler les sentiments et en exalter l'expression, pour prolonger l'enchantement du décor, pour aviver, autour des personnages, les forces de la nature qui agissent si puissamment sur eux.

J'ai donné personnellement plus d'une preuve de ma prédilection pour ce genre d'intervention de la musique dans le drame, de cette façon d'entourer une œuvre littéraire de caractère lyrique, d'une atmosphère musicale ; c'est dire combien j'apprécie le parti adopté par Alfred Bruneau et combien, dans le cas présent, ce parti me paraît justifié².

Fauré met en évidence les plus belles pages de la partition et voit l'ouvrage comme une immense symphonie permettant d'envelopper le drame. Il termine en louant une nouvelle fois la tentative audacieuse de Bruneau et place *La Faute de l'abbé Mouret* au rang des meilleurs ouvrages du compositeur : « Cette partition écrite avec sobriété et avec un goût bien personnel que caractérisent de très particulières qualités, se dégage véritablement l'intense poésie contenue dans le roman de Zola ; très différente des drames lyriques d'Alfred Bruneau, elle ne peut cependant manquer d'occuper dans la totalité de son œuvre une des meilleures places³. » A la suite de cet article, le traditionnel papier signé « Un Monsieur de l'Orchestre » revient sur cette soirée et parle du « petit frisson d'art⁴ » ressenti par les auditeurs.

Les éloges sont abondamment destinées à André Antoine qui a réussi, grâce à la mise en scène et aux jeux de lumières et de décors, à traduire les parties analytiques et descriptives du roman. Emmanuel Arène, toujours dans le *Figaro*, rend hommage au metteur en scène et lui concède une grande partie des mérites qui ont conduit au succès de la soirée : « Avec quel goût, quelle richesse, et quelle poésie, M. Antoine a traduit, par un

¹ Pierre Veber, *op. cit.*

² Gabriel Fauré, *Le Figaro*, 1^{er} mars 1907.

³ *Ibid*

⁴ Un Monsieur de l'Orchestre, *Le Figaro*, 1^{er} mars 1907.

merveilleux emploi de la couleur et de la lumière, les magnifiques descriptions qui, dans le roman, font vivre, sous nos yeux, le Paradou¹. »

Mais la presse rend également un nouvel hommage appuyé à Alfred Bruneau qui occupe le devant des scènes françaises depuis le début de l'année 1907. Et les amis proches ne se privent pas d'exprimer leur admiration pour ce compagnon de route d'Emile Zola. Saint-Georges de Bouhélier donne, dans *L'Aurore* du 24 février 1907, un portrait du compositeur dans lequel il rappelle l'ensemble de sa carrière, depuis ses premiers émois musicaux lorsqu'il était enfant. Il regrette les injustices faites à l'auteur de *l'Ouragan* et espère un succès mérité pour la création de *La Faute de l'abbé Mouret*. Mais il nous donne surtout un portrait moral de Bruneau qui demeure l'un des plus beaux hommages rendus au musicien dans cette période :

L'homme qui porte en lui cet ardent sens héroïque, cette incomparable passion pour la nature, si magnifiquement exprimée en tant de grandes pages bruisantes, c'est dans le terre à terre uniforme des jours un long personnage, quelque peu dégingandé, dont rien d'extérieur n'indique le génie. A peine ce qu'il recèle de frénésie secrète se traduit-il de-ci de-là par une attitude plus fébrile et presque inquiète. Du reste, il cache sous ces dehors une âme pleine de foi sérieuse. A l'ordinaire, il semble en lui-même retiré et la part qu'il prend aux propos des alentours prouve moins une attention véritable et entière qu'une obligeance de sa part. Il est de ceux que le silence invite à ses enchantements, et qui, parce qu'il leur ouvre un trésor de musiques, le préfèrent toujours à nos vains murmures².

Le *Gil-Blas*, plutôt que de proposer une habituelle analyse musicale de la pièce, évoque *La Faute de l'abbé Mouret* sous un angle plus politique. Il note que André Antoine a été reçu par M. Briand, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, et qu'un témoignage très officiel, donc une décoration, devrait lui être réservée. Puis, le journal fait une analyse des nombreux articles parus et en tire la conclusion suivante :

Les journaux les plus enthousiastes, les plus hyperboliques, sont les journaux républicains, alors que les comptes-rendus les plus froids, mettons les plus tièdes (car le succès ne peut se nier), sont signés par des chroniqueurs appartenant à des organes réactionnaires.

Il n'y a certainement là qu'une coïncidence ! Nous savons que nos « chers maîtres » sont tous des hommes féroce ment indépendants, qu'aucune considération extérieure ne peut intervenir dans leurs jugements, qu'ils ne sont susceptibles de céder à aucune influence, qu'ils n'ont jamais d'idées fixes, qu'ils ignorent le parti-pris, mais il est tout de même des constatations singulières !...

C'est sans doute par suite d'une coïncidence analogue, que, le soir de la répétition générale, le commandant Targe, le sympathique chef de cabinet du général Picquart, applaudit avec enthousiasme, et que M. Léon Daudet afficha son hostilité par une manifestation aussi solitaire qu'inaperçue³.

Les critiques musicaux n'oublient pas, également, de féliciter le jeu des acteurs. Mais c'est surtout la jeune Sylvie qui ne laisse pas indifférent et, malgré quelques réserves

¹ Emmanuel Arène, *Le Figaro*, 1^{er} mars 1907.

² Saint-Georges de Bouhélier, *L'Aurore*, 24 février 1907.

³ *Gil Blas*, 2 mars 1907.

sur la jeunesse encore inexpérimentée de l'actrice, on voit déjà en elle l'étoffe d'une artiste incomparable. Catulle Mendès est à l'unisson des avis exprimés dans la presse :

Mlle Sylvie n'a point la simplicité naturelle, l'éclosion franche, l'instinct sincère dans la joie, dans l'amour, dans la douleur, qui conviendraient à Albine, sœur des plantes, des oiseaux, des insectes, sœur de la vie universelle. Ce n'est point de sa faute. Elle est une personne de Paris et non du Paradou. Mais, par une rare intelligence, par des nervosités très vraies et très prenantes, par des rêveries de regard, par des saccades de geste qui avouent les secousses de tout l'être intime, elle imite, à s'y méprendre, ce qu'elle ne saurait être ; et il n'est pas, à l'heure actuelle, de jeune comédienne qui aurait pu être plus proche qu'elle de la véritable Albine¹.

Après l'abondance des analyses littéraires et musicales, l'ouvrage de Bruneau suscite également de nombreuses interviews auxquelles le compositeur se prête de bonne grâce. Claude Laborie, pour le compte du *Messidor*, rencontre d'abord Alexandrine Zola afin de lui demander des éclaircissements sur la destinée de *La Faute de l'abbé Mouret*, roman abondamment demandé par les musiciens. Puis, le journaliste se rend au théâtre de l'Odéon et rapporte les propos du compositeur. Ce dernier profite de l'occasion qui lui est donnée pour exprimer le lien qui l'unissait à Emile Zola :

On a beaucoup parlé de notre collaboration. Nous n'étions pas simplement des amis. Il y avait quelque chose de plus intime dans nos relations. Je considérais Emile Zola comme mon père et je l'aimais plus que mes parents. Mais c'était le père assez jeune d'un enfant déjà grand. Nous restions des hommes dans notre affection, entre sa protection et ma déférence².

Martin-Mamy, dans *L'Aurore* du 26 février 1907, choisit le même exercice et rencontre Alfred Bruneau pour qui le nom de Zola est, bien évidemment, évocateur de nombreux souvenirs :

Dès que j'eus prononcé le titre de la pièce et le nom d'Emile Zola, une tristesse infinie se refléta dans les yeux de M. Bruneau. Les coudes aux genoux, le front dans ses mains, le maître fixait dans le foyer les flammes dansantes. Un instant il resta ainsi, silencieux, perdu dans ses souvenirs, puis il parla d'une voix émue.

- Cette pièce, me dit-il, que l'Odéon va représenter, je pense que Zola n'y assistera pas et c'est tout un passé qui me monte du cœur aux lèvres³.

Mais, Bruneau ne souhaite pas s'appesantir davantage sur ces souvenirs mélancoliques et il préfère évoquer les vivants et ; en particulier, André Antoine pour qui il a une admiration toute particulière :

Antoine est vraiment un homme extraordinaire. Il a dit qu'il ne comprenait pas la musique. Rien n'est plus faux ; je m'en aperçois bien aux répétitions. S'il était fermé à la musique il ne donnerait pas les

¹ Catulle Mendès, *le Journal*, 1^{er} mars 1907.

² Claude Laborie, *Messidor*, 22 février 1907.

³ Martin-Mamy, *L'Aurore*, 26 février 1907.

avis justes et avisés qui surprennent M. Colonne et moi-même. Au contraire, il en saisit les moindres intentions et ses observations le prouvent abondamment. Pour pouvoir placer l'orchestre, il a fait supprimer quelques rangs de fauteuils et creusé quelque peu sous le proscenium¹.

Pourtant, l'entretien ne peut s'achever sur une nouvelle évocation d'Emile Zola, de sa bonté, de sa gentillesse. Bruneau rappelle la force de ses engagements et promet une fidélité totale à sa mémoire. L'affaire Dreyfus est également rappelée au souvenir du lecteur et Bruneau livre tout ce que son cœur contient d'admiration et d'amour pour Zola :

Vie ... Vérité ... : ne sont-ce pas là les deux mots qui lui servirent de devise ? Il a mis sa vie dans une œuvre débordante de bonté et son œuvre dans une vie débordante d'amour. Il avait la force et la bonne humeur de l'optimiste, il croyait que le résultat est toujours logique avec la qualité de l'effort et qu'après avoir travaillé de bonne foi l'homme arrivait forcément à la victoire.

Son optimisme ne l'empêchait pas d'être clairvoyant. Quand il criait : « La vérité est en marche », ce n'était pas là un mot de littérature ni un emballement de lyrique, mais une conclusion de logicien.

Quand il éleva la voix en faveur de Dreyfus, ce ne fut qu'après une longue période d'étude et quand l'innocence lui parut indéniable.

[...] Ses espoirs, point par point, se sont réalisés. Hélas ! il n'est plus là pour goûter la joie du triomphe et quand *La Faute de l'abbé Mouret* sera jouée c'est à lui que je penserai et à tout un passé douloureux. Un ami pareil peut disparaître, mais on ne l'oublie jamais².

La presse hostile à l'égard du nouvel ouvrage d'Alfred Bruneau est beaucoup moins abondante qu'à l'habitude. Malgré tout, certains reproches sont faits à l'encontre du musicien. Louis Artus, dans le *Petit Journal* du 1^{er} mars 1907, note des passages trop brusques et inexpliqués du rêve au réalisme. Pour lui, cela nuit à la compréhension du drame. Mais, son plus grand reproche est davantage politique qu'esthétique. La représentation d'un prêtre au théâtre est, pour le journaliste, une faute de goût en ces moments troublés où la seule évocation de la religion et du clergé est source de débats virulents : « Une erreur a été de représenter sur la scène un prêtre, en ornements sacerdotaux, officiant sur un autel quasi véritable. L'heure, pourrait-on ajouter, n'était peut-être pas bien choisie pour une pareille exhibition qui peut froisser le sentiment respectable de beaucoup de catholiques³. »

Dans l'*Echo de Paris*, François de Nion revient également sur les difficultés à comprendre l'action du drame, dans ces passages incessants d'un tableau à un autre :

Il paraît impossible, à qui n'a pas lu ce célèbre roman de sensualité mystique, de comprendre un traître mot des tableaux qui se déroulent devant nos yeux, et, par exemple, pourquoi le curé Serge Mouret, que nous avons vu dans son presbytère rouler éperdu d'extase au pied de la croix, se réveille dans le lit voluptueux de la chambre d'Albine au Paradou⁴.

¹ Martin-Mamy, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Louis Artus, *Le Petit Journal*, 1^{er} mars 1909.

⁴ François de Nion, *L'Echo de Paris*, 1^{er} mars 1907.

Le journaliste met là en évidence un procédé qui sera la base du cinéma : la succession de scènes sans transition explicite. Et l'on voit déjà, dans cette remarque, l'empreinte d'André Antoine qui deviendra, par la suite, un réalisateur de cinéma de tout premier plan. Pour le reste, François de Nion est également choqué par la représentation des rites catholiques, voyant là une parodie sacrilège. Enfin, il n'est pas tendre non plus, et il est un des rares, avec la jeune Sylvie : « Pourquoi ces yeux constamment extatiques – d'autres diraient écarquillés, - qui rappellent évidemment ceux de la petite bonne des *Appelleurs*, mais ne conviennent pas à la saine et franche Albine ? Pourquoi ces raidissements de doigts hystériques ? Pourquoi cette voix sourde et chantante à la fois ? C'est gâter beaucoup de charme et de dons¹. »

En somme, la création de *La Faute de l'abbé Mouret* au théâtre de l'Odéon est un événement artistique pour le milieu de la presse parisienne. Après *Nais Micoulin* à Monte-Carlo, Alfred Bruneau demeure un maître incontesté de la musique française et les critiques musicaux n'en sont plus à remettre en cause ce statut. Pourtant, cette apothéose du naturalisme musical est en même temps son chant du cygne. Désormais, la presse se tournera vers d'autres grands maîtres. Debussy, Stravinsky ou Ravel vont déclencher d'autres débats esthétiques et le naturalisme lyrique ne sera plus qu'une péripétie de plus dans l'histoire de la musique française. A partir de cette date, ce n'est plus dans la presse qu'il faut chercher à étudier la réception de cette forme musicale, mais dans les livres d'histoire de la musique. Jusqu'à la seconde guerre mondiale, Alfred Bruneau sera en bonne place dans la littérature musicologique, dans les souvenirs divers publiés par les écrivains ou les musiciens. L'étude de ces textes nous montrera ainsi combien Alfred Bruneau demeure dans le souvenir et dans les consciences de l'entre-deux-guerres.

¹ François de Nion, *op. cit.*

IV] Alfred Bruneau dans l'histoire de la musique

Le vingtième siècle garde précieusement la mémoire d'Alfred Bruneau. Mais c'est essentiellement dans les ouvrages spécialisés que l'on se souvient encore du compositeur. Le grand public, lui, n'a eu que très peu d'occasions d'être confronté à sa musique. Il faut donc rendre compte des quelques pages les plus significatives qui permettent d'affirmer que Bruneau n'est pas oublié, au moins dans l'histoire de la musique, et que beaucoup lui ont rendu hommage sans peut-être, évidemment, rencontrer beaucoup d'écho.

1) Alfred Bruneau dans les livres d'histoire de la musique

Les souvenirs d'Arthur Dandelot

Arthur Dandelot, grand observateur de la musique de son temps, consacre un ouvrage au théâtre lyrique en France depuis Meyerbeer. Il évoque donc toutes les révolutions qui ont permis à ce genre musical d'évoluer jusqu'à la fin des années vingt, date où il publie son ouvrage. Alfred Bruneau est donc présent dans ce tour d'horizon du paysage musical français. Après avoir évoqué les débuts de Bruneau avec *Kérim*, Dandelot se souvient de la première du *Rêve* : « Je me souviens, comme si c'était hier, de l'impression produite par cette œuvre qui bouleversait les habitudes, les convenances théâtrales de l'époque ! Quelle audace que de nous présenter des personnages contemporains, vêtus comme ceux rencontrés chaque jour, de les faire s'exprimer en vulgaire prose, d'employer les accords parfaits se suivant par tons entiers, de ménager si peu les modulations, d'user aussi fréquemment du *leitmotiv*¹ ! » L'historien reconnaît à cet opéra le rôle déclencheur d'une révolution musicale qui a marqué son époque. S'il met en évidence les principales caractéristiques de cette nouvelle forme d'art lyrique, il n'en oublie pas moins d'évoquer la poésie qui se dégageait de ce premier drame lyrique naturaliste : « Que de poésie en cette musique, surtout dans ce rôle d'Angélique tout de pureté mystique et avec quels accents vraiment chaleureux et passionnés s'exprime Félicien ! Et pour l'évêque Jean d'Hauteœur, quels accents de noble distinction ! N'était-elle pas délicieuse cette scène du Clos-Marie avec son heureux emploi de thèmes populaires. Dans tout cela, il y avait un souci de juste expression, c'était là du réalisme de bon goût et n'ayant rien de commun avec le vérisme de nos voisins d'Italie². »

¹ Arthur Dandelot, *Evolution de la musique de théâtre depuis Meyerbeer jusqu'à nos jours*, Paris, Flammarion, 1927, p. 138.

² *Ibid.*

Ensuite, Dandelot évoque l'*Attaque du moulin* où il note le caractère moins radical de la partition du compositeur, qui se montre moins opposé au système des morceaux détachables ; il regrette le trop peu de succès de *Messidor* et élève l'*Ouragan* au rang de chef-d'œuvre d'Alfred Bruneau : « Bruneau attestait une réelle puissance. Il y a dans les préludes, un sens profond de la nature et de l'action de celle-ci sur l'être humain, soumise à ses caprices. » Enfin, l'historien rappelle le jugement de Paul Dukas à l'égard du maître du naturalisme lyrique : « Quel effort passionné pour la clarté, vers la vérité dramatique, dans une langue chargée de locutions étranges, mais forte et admirablement adaptée aux nécessités d'expression¹. »

Julien Tiersot, Alfred Bruneau ou la véritable tradition française

On connaît le musicologue Julien Tiersot par les emprunts qu'Alfred Bruneau a pu faire à ses recherches sur la musique populaire et qui ont servi à la composition du *Rêve*. En 1924, le musicologue publie un ouvrage, *Un demi-siècle de musique française (1870-1919)* où il détache de la classe de Massenet deux compositeurs majeurs : Gustave Charpentier et Alfred Bruneau. Ainsi, pour ce dernier, il consacre un portrait de plusieurs pages dans lequel il analyse avec parcimonie l'attachement de Bruneau pour le naturalisme :

Si absorbé qu'il [Bruneau] fût par les trouvailles harmonieuses d'un Bizet ou d'un Massenet, il ne cédait pas moins fortement à son penchant pour la littérature naturaliste, qui en était aussi, vers le même temps, à ses premières manifestations. Je puis apporter comme un témoignage personnel l'affirmation qu'avant d'avoir vingt ans il était passionné pour les premiers romans d'Emile Zola, qui avaient seuls paru : loin d'être, comme la majorité des lecteurs d'alors, choqué par leur réalisme, il était frappé d'y trouver l'expression d'une vérité que cachaient volontairement les artifices de la littérature antérieure, et les sentiments de pitié pour la misère humaine qui s'en exhalaient lui allaient au cœur. Cette tendance de sa jeunesse mérite d'être signalée, au moins comme la preuve d'une fidélité tenace à d'anciennes convictions².

Lorsqu'il évoque le *Rêve*, Julien Tiersot voit en Bruneau un révolutionnaire « plus attaché à détruire qu'à créer³ » mais dont les accents modernes sont les fondations du drame lyrique moderne : « Il procédait surtout par éliminations d'éléments que ses prédécesseurs avaient crus nécessaires et qu'il jugeait, lui, incompatibles avec la vérité dans le drame. Mais il y a, dans cette première œuvre, tant de sincérité d'accent, tant de

¹ Paul Dukas, cite par Arthur Dandelot, *op. cit.*, p. 140.

² Julien Tiersot, *Un demi-siècle de musique française (1870-1919)*, Paris, Alcan, 1924, p. 194.

³ *Ibid.*, p. 196.

véhémence, de sentiment pathétique, d'émotion et de tendresse, que l'évocation de la vie, voulue par l'auteur, s'en trouve amplement réalisée¹. »

Puis, le musicologue rappelle que c'est grâce à Alfred Bruneau qu'Emile Zola est sorti de l'indifférence qu'il montrait à l'égard de la musique et que cette collaboration a réformé en profondeur le drame musical, à la suite de Gluck. On reprochera alors à Bruneau de sacrifier la musique au poème, reproche que Tiersot ne dénie pas mais avec, tout de même, quelques nuances :

Il est bien vrai que les poèmes sont écrits dans une prose dont la familiarité, qui touche parfois aux banalités de la conversation courante, n'appelle vraiment pas trop le concours de l'harmonie, considérée jadis comme le langage des dieux. En certains endroits, le compositeur a poussé l'esprit de sacrifice jusqu'à permettre à la musique de « ramper sous les paroles », suivant l'expression de Victor Hugo. Mais en revanche, quand le sentiment l'autorise, la musique atteint à une hauteur d'expression par laquelle le compositeur s'apparente à Gluck. C'est qu'en effet, sous les vêtements du paysan ou de l'ouvrière, ses personnages sont des êtres humains aussi bien que les héros antiques, et leurs sentiments ne sont ni moins vrais ni moins intenses².

Pour *Messidor*, Julien Tiersot évoque les plus belles pages de la partition et les thèmes larges, évocateurs de la nature et de passions humaines. Mais c'est surtout l'*Ouragan* que le musicologue place au-dessus de tous les autres drames d'Alfred Bruneau : « Ce n'est pas moins une des partitions les plus riches de M. Bruneau, témoignant toujours d'un effort passionné vers la vérité musicale, et affirmant en même temps, au point de vue de l'écriture, une définitive maîtrise, qui ne fera désormais plus défaut³. »

Dans ce portrait, Julien Tiersot ne se borne pas à évoquer la simple collaboration entre Bruneau et Zola mais il rappelle les œuvres écrites après la mort de l'écrivain. Et, contre toute attente, c'est les *Quatre Journées* qui font l'objet d'une étude attentive. Il rappelle que ce drame est la seule œuvre d'importance que l'on ait osé représenter pendant la guerre et qu'elle offre un résumé très complet des qualités du compositeur : « Plus lyrique que proprement dramatique, plutôt poème qu'action théâtrale, elle présente une succession de tableaux où sont évoquées, dans un sentiment de large simplicité, les émotions diverses par lesquelles passe une vie humaine à travers ses âges successifs : impressions tour à tour douces et poignantes, intimités de la famille et de l'amitié

¹ Julien Tiersot, *op. cit.*, p.1 96.

² *Ibid.*, pp. 197-198.

³ *Ibid.*, p. 199.

auxquelles un Jean-Jacques Rousseau attachait le plus de prix dans la vie et qu'il préférerait aux jouissances raffinées de la vie factice¹. »

Concernant la partition, le musicologue remarque la constance d'Alfred Bruneau qui reste toujours lui-même, musicien inclassable et définitivement indépendant :

C'est un trait de caractère de M. Bruneau de toujours vouloir rester lui-même, et, quelles que soient les résistances, de s'obstiner à imposer au public ses propres conceptions. Dans son fier parti pris de ne point céder devant les influences étrangères, ayant enrichi et purifié son style par le développement naturel et le progrès de ses propres facultés, il n'a pas cherché à en rien modifier en suivant l'exemple des nouveaux venus. Pas plus qu'il n'a fait de concessions aux routines d'autrefois, pas davantage il n'a voulu céder aux goûts du jour. Sa musique reste mélodique, diatonique, tonale. Elle se rattache à la belle tradition française née des lendemains de 1871 et ne semble aucunement portée à la désavouer².

Finalement, Tiersot rattache Alfred Bruneau à la tradition française dans ce qu'elle a de plus noble et de plus novatrice. Et c'est comme un hommage au vieux maître qu'il fait succéder, à ce portrait, celui de Gustave Charpentier dont il fait un émule.

Georges Pioch évoque Alfred Bruneau à la radio

La Radiodiffusion française a consacré de nombreuses heures à diffuser des conférences sur la musique française. Entre 1935 et 1939, ce sont plusieurs dizaines de conférenciers qui se succèdent pour évoquer les compositeurs les plus marquants de l'histoire de la musique, conférences entrecoupées d'illustrations musicales puis reprises en volume³. C'est Georges Pioch qui est chargé de parler d'Alfred Bruneau lors de la saison 1936-1937 de la radio. Il unit dans un même mouvement la pensée réformatrice de Gluck et la tentation de l'œuvre totale d'Alfred Bruneau : « où la parole humaine et la musique sont inaltérablement mêlées, où la seconde pourvoit à nous faire sensible, émouvant, ce que la première ne suffirait pas à nous faire entendre⁴. » Le conférencier est le premier à évoquer les talents littéraires d'Alfred Bruneau, talents dont l'expression la plus parfaite se lit dans *A l'ombre d'un grand cœur*. Evoquant les premières années du compositeur, Pioch donne le portrait d'un jeune musicien cherchant avec peine sa voix mais dans l'assurance de se trouver un jour. Et c'est, bien sûr, la rencontre avec Emile Zola qui décide de tout :

¹ Julien Tiersot, *op. cit.*, pp. 199-200.

² *Ibid.*, pp. 200-201.

³ *Histoire du théâtre lyrique en France*, Paris, Radio-Paris, 1937.

⁴ Georges Pioch, « Alfred Bruneau », *op. cit.*, pp. 214-215.

Voltaire eut bien raison de dire que « le hasard est l'homme d'affaire de Dieu ». Le hasard, qui participe inévitablement de la fatalité, mit un jour Alfred Bruneau en présence d'Emile Zola.

[...] Je puis dire que, dès l'abord, Zola et Bruneau, qui ne s'étaient jamais vus, se reconnurent. Tout les disposait à se mêler l'un à l'autre : la nature – on a souvent remarqué que, par le visage, ils se ressemblaient – l'esprit, les goûts, le caractère. Tous deux étaient, si je puis ainsi parler, nés hors série. Tout de suite, ils furent des amis, et mieux : des frères.

Je vous ai dit que Bruneau se cherchait encore. Il se trouva en rencontrant Zola¹.

Georges Pioch évoque ensuite différentes anecdotes qui marquèrent la collaboration entre Zola et Bruneau. Il rappelle l'aide que l'écrivain apporta au musicien pour qu'il devienne critique musical au *Gil Blas* ou encore le soutien que Bruneau montra à son ami lors des tourments de l'affaire Dreyfus. De manière équitable, Pioch montre que ça n'est pas uniquement Bruneau qui doit tout à Zola mais que le compositeur a, également, beaucoup apporté à l'écrivain : « Bruneau fut parmi les premiers à le [Zola] seconder dans le parti héroïque et dangereux qu'il avait pris. Ainsi Bruneau, qui devait être, à cause d'elle, l'objet d'attaques et de dénigrements passionnés, a-t-il fait sa partie dans ce qu'on appelle historiquement l'affaire Dreyfus, dont on peut dire qu'elle est la plus haute victoire morale qu'un peuple – et ce peuple est le peuple français – ait remportée sur lui-même² ! »

Ensuite, le commentaire de Georges Pioch se fait plus musical et il rappelle les polémiques suscitées par la création du *Rêve*. Mais, à contre-courant d'autres musicologues, il ne met pas en avant le caractère novateur de la mise en scène et de l'action dramatique : « Si Bruneau fut un novateur [...] ce n'est pas, heureusement pour sa gloire, par cette révolution vestimentaire, laquelle est, pour le plus, un amuse-badaud ... Ce que l'on appelle volontiers de l'épate bourgeois³. » Georges Pioch se rappelle plus volontiers ce « frisson nouveau » qui venait de secouer la musique française et qui le parcourut lui-même, jeune auditeur de dix-sept ans.

Pourtant, le parcours d'Alfred Bruneau est semé d'embûches et le conférencier ne manque pas de les évoquer. L'affaire Dreyfus est, pour lui, un moment central dans la carrière du compositeur ; les reprises de ses œuvres souffrent de cet engagement aux côtés d'Emile Zola : « A Nantes, où *Messidor* avait triomphé, les représentations durent être interrompues, tant la cabale était vive et tenace contre cette œuvre. Un personnage de *Messidor*, l'anarchiste Mathias, provoquait singulièrement l'irritation d'un public non

¹ Georges Pioch, *op. cit.*, p. 217.

² *Ibid.*, p. 218.

³ *Ibid.*, p. 219.

moins incompréhensif que malveillant¹. » Mais, l'attitude d'Alfred Bruneau, dans cette affaire, est remarquable et Georges Pioch la donne en exemple :

Ainsi qu'il est d'usage, chaque fois que chez les hommes la politique fait des siennes, une étonnante mauvaise foi marquait tous les témoignages portés contre Bruneau, qui expiait glorieusement ainsi le choix qu'il avait fait de Zola, et sa filiale, sa religieuse affection pour ce grand romancier, grand poète et grand honnête homme².

Enfin, Georges Pioch rappelle la contribution d'Alfred Bruneau à la critique musicale, que l'on oublie trop souvent, ainsi que ses nombreux ouvrages littéraires où il recueillit quarante années de musique française. Bruneau est un monument de l'art musical, déjà prisonnier de l'Histoire, mais encore vivant dans l'esprit de celui qui est chargé d'évoquer sa mémoire. Georges Pioch achève sa conférence sur un portrait moral du compositeur plein de sensibilité et d'émotion :

Hugo, qui a tout dit sublimement, a écrit quelque part : « L'important, ce n'est pas de toucher le but, c'est d'être en marche. » Comme Zola, comme, aussi, la Justice et la vérité qu'ils servirent tous deux, Bruneau n'a pas cessé d'être en marche.

Sa vie et son œuvre sont également tendues vers un but élevé. [...] Je l'ai bien connu, vous ai-je dit ... Je l'ai connu assez, à tout le moins, pour vous dire que ce si grand laborieux, incorruptiblement honnête homme, avait eu la vanité de se choisir une épitaphe, il aurait préféré celle qu'un autre grand indépendant qu'il aimait, Jules Vallès, avait écrite pour sa tombe : Ici repose un ouvrier qui a bien travaillé³.

2) Un observateur fidèle : René Dumesnil

Sur la tombe d'Alfred Bruneau

Le musicologue René Dumesnil a bien connu Alfred Bruneau et il consacre au musicien nombre de pages dans les divers ouvrages qu'il consacre à la musique française. Mais, avant de se poser en analyste du courant lyrique naturaliste, Dumesnil se montre d'abord un ami intime du compositeur, dont il évoque la mémoire avec toujours plus de tendresse, d'émotion et de nostalgie. Ainsi, le musicologue est chargé de prononcer un discours sur la tombe d'Alfred Bruneau pour le troisième anniversaire de la mort de ce

¹ Georges Pioch, *op. cit.*, p. 220.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 223.

dernier. Et c'est bien le regret de l'avoir connu et de ne plus l'avoir près de soi qui domine ce discours :

Trois ans ... Il ne semble cependant qu'un si long espace nous sépare déjà des derniers jours qu'il passa parmi nous. Encore maintenant, il nous arrive quand nous entrons dans une salle de concert, de le chercher des yeux à la place qui était la sienne, et, vraiment, son souvenir demeure si vif et si précis en nous, que nous ne nous habituons point à l'idée d'une séparation définitive. C'est un privilège réservé à quelques-uns qui furent non seulement des esprits d'élite, mais aussi les meilleurs d'entre les hommes, que cette survie dans la mémoire de tous ceux qui les approchèrent. C'est un privilège et c'est sans doute une grande douceur, au moins pour ceux qui restent. Le mort qu'ils pleurent, ils savent qu'il peut traverser cette période d'exil, où les morts attendent d'entrer dans l'histoire, un temps qui est comme une épreuve plus dure que les épreuves de la vie, le temps que la postérité emploie à faire son choix, un terme au bout duquel viendra pour le plus grand nombre une seconde mort, et puis, pour quelques élus, une nouvelle vie où leur visage apparaîtra « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change ». Pour ceux-là si leurs traits peuvent demeurer non point figés et durcis mais conservant quelque chose du chaud rayonnement de la vie, c'est à ce privilège qu'ils le doivent, c'est parce qu'ils surent être, tant qu'ils vécurent, assez dédaigneux des choses périssables pour que la mort, en définitive, n'ait point grand chose à enlever de ce qui fut leur personne et de ce qui devient leur souvenir¹.

S'il est un trait de caractère qu'il faut reconnaître chez Alfred Bruneau c'est bien l'honnêteté et la droiture : « Le mot droiture définit à lui seul le caractère de ce noble et bel artiste que fut Alfred Bruneau. Il n'a menti jamais ni à lui-même ni à autrui. Il a été, comme le disait le critique du *Temps*, volontairement sourd aux tentations du succès, il a su demeurer étranger aux modes passagères, il n'a jamais voulu rechercher les sourires de la fortune et si le succès est venu quand même, si la fortune a souri, c'est que, parfois, l'énergie et l'honnêteté, la sincérité sans complaisances sont aussi un moyen de réussir². » Pour Dumesnil, la carrière d'Alfred Bruneau est exemplaire en ce qu'elle n'est pas dirigée par un désir profond de reconnaissance. Et de rappeler cette phrase de Flaubert qui correspond parfaitement au caractère d'Alfred Bruneau : « Être connu n'est pas ma principale affaire. Je vise à mieux, à me plaire. Le succès me paraît être un résultat, non pas le but ... »

Bien sûr, parler de Bruneau c'est parler de Zola. Et il y a comme une envie, dans les paroles de René Dumesnil, de se substituer à Bruneau aux côtés de Zola. Comme le musicologue aurait aimé être à l'ombre d'un si grand homme :

C'est une grande chose aussi d'avoir été un de ces hommes dont on ne prononce jamais le nom sans rappeler qu'ils furent liés à un autre homme, par l'esprit et le cœur – un de ces hommes dont le nom illustre demeure joint à un autre nom illustre par le mot le plus beau qui soit, le mot *ami*. Ainsi on dit, ainsi on dira toujours Bruneau et Zola qui furent amis. L'amitié menée à un point de perfection est aussi une œuvre d'art : elle est faite de soins incessants. Elle veut des qualités qui n'appartiennent pas au commun des hommes. Elle n'éclot qu'en certains cœurs privilégiés, et, pour croître jusqu'à donner tous ses fruits- ici, les fruits magnifiques ont pour nom le *Rêve*, *L'Attaque du Moulin*, *Messidor*, *L'Ouragan*, *L'Enfant-Roi*... - Il lui faut

¹ René Dumesnil, discours pour le troisième anniversaire de la mort d'Alfred Bruneau, coll. Puaux-Bruneau.

² *Ibid.*

s'épanouir ensoleillée de cette tendresse virile, baignée de bonté aux heures d'épreuves où deux courages s'unissent pour étayer leurs fardeaux¹.

Une histoire de la musique par Combarieu et Dumesnil

Dans leur ouvrage consacré à l'histoire de la musique, Combarieu et Dumesnil réservent un chapitre aux musiciens réalistes et naturalistes en mettant l'accent sur le foisonnement des genres musicaux à la fin du XIX^e siècle : « Naturalisme, réalisme, vérisme, néoclassicisme, symbolisme, impressionnisme ... Cet amas de termes didactiques, de mots en *isme* est-il l'aveu de l'embarras éprouvé par la critique devant le foisonnement des tendances pendant les vingt dernières années du XIX^e siècle² ? » Afin d'unifier tous ces genres, les historiens de la musique leur trouvent un point commun : rester français contre l'esprit wagnérien envahissant. C'est dans ce terreau qu'ils placent la naissance du naturalisme lyrique. Mais, si Georges Bizet semblait être le plus capable de transcender ce genre (son *Carmen* est contemporain de *l'Assommoir*) sa mort prématurée laisse le champ libre à de nouveaux musiciens et, surtout, à Alfred Bruneau.

Combarieu et Dumesnil remarquent très judicieusement que la rencontre entre Bruneau et Zola n'était pas si évidente que cela puisque l'entourage de l'écrivain était essentiellement wagnérien : « Un autre musicien, Alfred Bruneau, allait venir assurer la relève et donner au naturalisme le compositeur attendu. Pourtant, l'entourage de Zola, s'il manifeste pour la musique bien plus de sympathie que d'indifférence, reste encore sous le charme de Wagner : Huysmans, grand ami de Villiers de L'Isle-Adam, lui-même fort lié avec Wagner, insère dans ses *Croquis parisiens* une étude sur l'*Ouverture de Tannhäuser* ; et, dans ses articles comme dans son immense roman, *Terrains à vendre au bord de la mer*, Henry Céard parlera de *Tristan* et de la Tétralogie du *Ring* – comme des *Symphonies* de Beethoven d'ailleurs – avec une rare compétence³. »

Alfred Bruneau fonde alors durablement un théâtre lyrique naturaliste, bien vivant encore au début du XX^e siècle, renforcé encore par le succès du *Louise* de Charpentier :

Comme Paul Alexis répondant à l'enquête de Jules Huret en 1891, par son télégramme fameux : « Naturalisme pas mort, lettre suit ! » Alfred Bruneau aurait pu répondre aux environs de 1900 (la musique suit encore à plusieurs années d'intervalle les « mouvements » esthétiques) ; « naturalisme bien vivant », car l'impressionnisme de l'a pas tué, et *La Faute de l'abbé Mouret*, en 1907, atteste avec éclat de sa vitalité⁴.

¹ René Dumesnil, *op. cit.*

² Combarieu et Dumesnil, *Histoire de la musique*, IV, Paris, Armand Colin, 1958, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ *Ibid.*

Divers portraits d'Alfred Bruneau



**Dans la barque L'Enfant roi
Photographie d'Emile Zola**



**Avec la danseuse Zambelli
Au moment des *Bacchantes*, 1912**



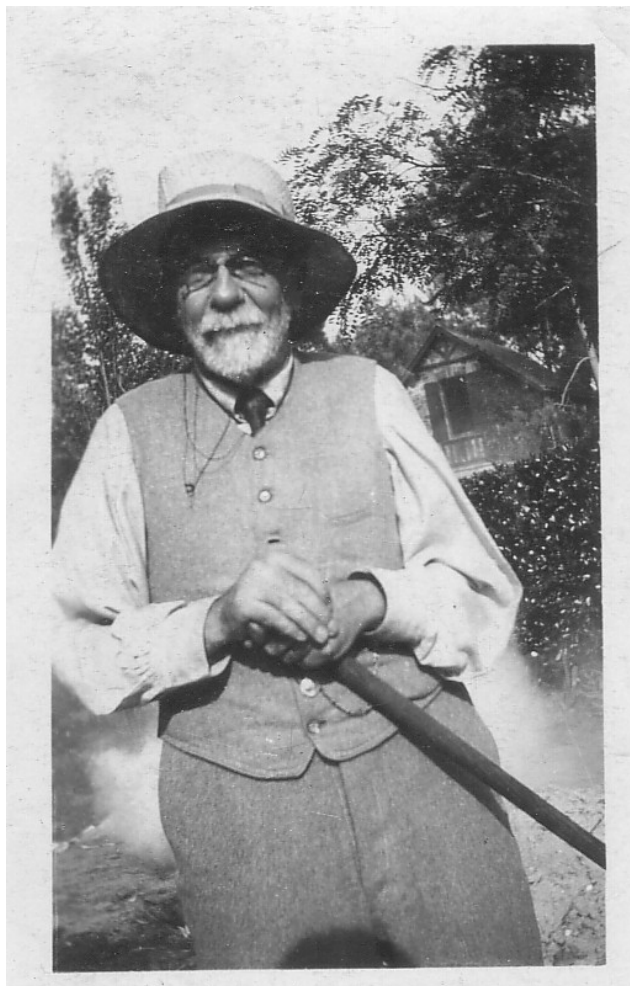
Cabinet de travail à Paris, rue la Boétie



Portrait réalisé par Mme Marzzzochi



**Philippine et Alfred Bruneau
Au Paradou de Villers-sur-Mer**



Bruneau jardinier



Alfred et Philippine Bruneau



Au Panthéon, 1933



**Discours d'Alfred Bruneau dans la crypte
Panthéon, 1933**



**Discours d'Alfred Bruneau dans la crypte
Panthéon, 1933**



Alfred et Philippine Bruneau

Les œuvres d'Alfred Bruneau sont donc éternelles et passent les années sans prendre une ride. La reprise du *Rêve*, en 1939, conforte les deux musicologues dans ce jugement : « Quarante-neuf ans plus tard, en sortant de la reprise, on constatait que l'ouvrage avait supporté sans faiblir ce demi-siècle. Certes, en 1939, la hardiesse du novateur ne pouvait apparaître sous le même jour qu'en 1891 ; mais, comme l'écrivait le critique du *Temps*, « les années semblaient avoir mis au point sa signification sans en diminuer le mérite, et les qualités de Bruneau demeuraient aussi apparentes, son humanité, sa force, dans le troisième et le quatrième actes, et sa sensibilité dans les premiers actes, où il avait évoqué l'innocence enfantine d'Angélique¹. » »

Ensuite, Combarieu et Dumesnil analysent avec parcimonie les différents ouvrages composés par Alfred Bruneau, s'arrêtant davantage sur *Messidor* et l'*Ouragan*, qui forment à eux-deux le cœur du naturalisme lyrique. Ils achèvent leur étude en rappelant l'esthétique qui unit Zola et Bruneau et dont ce dernier fut le plus ardent défenseur :

La foi artistique [d'Alfred Bruneau] s'était toute sa vie appliquée à mettre en pratique ces paroles de Zola, résumant sans doute leurs conversations sur l'esthétique et la musique : « 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 traduisît les passions, les douleurs, les joies. La vie, partout, même dans l'infini du chant². »

René Dumsenil est donc un ardent défenseur de la musique d'Alfred Bruneau et la place de choix qu'il réserve au compositeur, dans son ouvrage, prouve la place, encore importante, qu'occupe l'auteur de *Messidor* encore après la seconde guerre mondiale. Malheureusement, à cette date, Bruneau n'est plus que dans les livres d'histoire de la musique et plus sur les grandes scènes parisiennes. L'année 1957 a largement célébré le centenaire de la naissance d'Alfred Bruneau en faisant paraître, notamment, Lazare en microsillon. Puis, c'est le lent parcours vers l'oubli du grand public. Les ouvrages tels que ceux publiés par Dumesnil demeurent alors des balises qui permettent que le théâtre lyrique naturalisme ne tombe pas définitivement dans l'oubli.

VI Des hommages inattendus

Alfred Bruneau se retrouve dans des endroits parfois inattendus et, en tous les cas, mal connus. Deux exemples nous permettent d'illustrer la présence du compositeur bien

¹ Combarieu et Dumsenil, *op. cit.*, p. 92.

² *Ibid.*, p. 97.

après sa collaboration avec Emile Zola. Le premier exemple est la relation de Bruneau avec l'écrivain Roger Martin du Gard et son ami Pierre Margaritis. L'écrivain, dans son journal, note ses rencontres avec le compositeur ou ce que lui en dit Margaritis. Le second exemple nous amènera au cinéma avec l'adaptation du *Rêve* réalisée par Jacques de Baroncelli et dont la musique est pratiquement entièrement tirée de l'opéra d'Alfred Bruneau, moyen inédit de rendre hommage au musicien.

1) Roger Martin du Gard et Pierre Margaritis

Parmi les nombreuses relations littéraires entretenues par Alfred Bruneau il en est une qui est très peu connue et qui est d'une teneur très particulière. Le musicien entretenait en effet des relations avec l'écrivain Roger Martin du Gard grâce à un ami commun : Pierre Margaritis.

Pierre Margaritis était un ami très proche de Martin du Gard, passionné de musique et qui s'était pris de passion pour la musique d'Alfred Bruneau. Peu fortuné, il se sacrifiait afin de prendre, de temps à autre, des leçons de musique avec le compositeur. Sa volonté était très grande tandis que la pression familiale allait à l'encontre de sa sensibilité artistique. C'est au travers du *Journal* de Roger Martin du Gard que l'on peut suivre pas à pas cette aventure musicale qui amènera l'écrivain et le musicien à se rencontrer dans des circonstances tragiques.

Dès le mois de septembre 1908, Martin du Gard rapporte les difficultés de son jeune ami à exprimer ses talents de musicien :

Augy, septembre 1908

Pierre Margaritis me dit : « Tu comprends, pour faire quelque chose, il faudrait être seul. A la maison, je n'ai même pas un piano ! Il est dans le salon. Le soir, quand je joue quelque chose de moi, papa fait sa patience, maman coud. Papa lève le nez et dit : « Qu'est-ce que c'est que ça ? » Je n'ose pas dire que c'est de moi, je dis : « C'est du Bruneau ... »

- Ah ! ... C'est bien laid »

Alors, tu comprends, moi ça me coupe pour quinze jours ... »

Il me dit : « Je travaille. Impossible à expliquer ... Je veux faire quelque chose qui n'a jamais été fait, très nouveau. (Il cherche ses mots.) Je veux ... exprimer ... des sentiments ... des idées ... des images ... en musique ... Comprends-tu ? Rien qu'avec des musiques ... quelque fois des ballets ... raconter une intrigue ... quelque chose de léger, de charmant¹. »

Pierre Margaritis apparaît donc comme un jeune musicien à la sensibilité à fleur de peau, écrasé par le poids des conventions familiales du milieu bourgeois dans lequel il est né. Sa passion pour l'œuvre de Bruneau semble être née de la création de *La Faute de l'abbé Mouret*, en 1907, et c'est vraisemblablement vers l'année 1912 qu'il commence à

¹ Roger Martin du Gard, *Journal*, Paris, Gallimard, Tome I, p. 255.

prendre des leçons avec lui : « Il [Margaritis] s'est attaché à Bruneau, le compositeur, et c'est bien le maître qu'il lui fallait, un homme de conscience, dont la vie est très belle. [...] Il a bien du mal à se payer, tous les mois, une matinée de leçon avec Bruneau¹. » De ces leçons, Alfred Bruneau n'en parle pratiquement pas. On remarque simplement une note à ce propos, dans une lettre à Philippine : « Dans l'après-midi, je donnerai ma leçon à mon élève et je gagnerai cinquante francs² ... »

Roger Martin du Gard, par le biais de son ami, est alors amené à s'intéresser à l'œuvre d'Alfred Bruneau et, plus largement, à la notion d'opéra, révélant son goût pour des drames musicaux à l'image de *La Faute de l'abbé Mouret* :

J'ai bien peur que l'opéra, le vieil opéra, soit mort et bien mort. C'est un genre trop conventionnel, trop entièrement faux pour être jamais susceptible de reprendre la vie. Car comment l'améliorer ? C'est comme le drame en vers. Ce sont des genres fossiles. Nous sommes trop délicats, nous aimons trop la vie, telle qu'elle est, nous voyons trop la beauté de la vie, telle qu'elle est, pour nous plaire à ces échafaudages de convention, où rien ne nous rend cette vibration intérieure et profonde de ce qui est vraiment vivant. Je ne vois plus le théâtre que comme l'a traité Maeterlinck (*L'Oiseau bleu – Pelléas*) ou Franc-Nohain (*L'Heure espagnole*). Et je ne vois plus guère le drame musical que comme un accompagnement au sujet, une sorte de commentaire sacré, le rôle des chœurs antiques ; avec, si tu veux, pour relier l'action à la musique, une réglementation musicale des paroles, sous forme de phrases mélodiques très simples et très voisines de la parole parlée. En somme, *L'Abbé Mouret*³.

C'est dans les transports en commun parisiens que Roger Martin du Gard rencontre Alfred Bruneau pour la première fois. Il n'ose pas l'aborder mais il se plaît à le dévisager, à retenir le moindre de ses gestes et les plus petits détails de son physique et de son habillement. Il laisse ainsi un portrait touchant et rare du compositeur :

Je viens de voyager avec Bruneau dans Passy-Bourse. Je l'ai beaucoup regardé, tu penses ! Ses tics, ses gestes ! Sa barbe de hérisson gris, sa bouche sur la défensive, son nez de paysan probe, ses yeux sous le lorgnon, son regard, surtout, tourmenté et distrait. Il est bien bossu (un portemanteau oublié dans sa veste !). Il était vêtu de papier gris avec un chapeau de paille que trois années de pluie gondolaient ... Il lisait *Excelsior*. Puis, avec des gestes maniaques, il a sorti un portefeuille grenat, et dans ce portefeuille un petit « agenda-semainier » grenat aussi, et puis il a tout rentré l'un dans l'autre de ses doigts velus, en laissant tomber son lorgnon, prêt à laisser choir sa canne pour rattraper son binocle. Tu vois ?

Quelle curieuse enveloppe de grand homme ! Comme l'enveloppe d'un grand homme est toujours curieuse et révélatrice⁴ !

Car, pour le jeune écrivain, Alfred Bruneau est plus qu'un musicien. C'est un « grand homme » dont l'engagement dans l'affaire Dreyfus auprès de Zola fait toute son admiration. C'est le côté engagé et humaniste du musicien que Roger Martin du Gard admire plus que tout, lui qui est en pleine rédaction de son roman, *Jean Barois*, dans lequel

¹ Roger Martin du Gard, *op. cit.*, p. 346.

² *Ph.*, lettre du 12 juillet 1912.

³ Roger Martin du Gard à Pierre Margaritis, lettre du 6 décembre 1912, *op. cit.*, p. 388.

⁴ Roger Martin du Gard à Pierre Margaritis, lettre du 9 mai 1913, *op. cit.*, p. 406.

l'affaire Dreyfus est largement évoquée. Le romancier envoie alors son livre à Bruneau avec cette dédicace qui résume parfaitement les sentiments que Martin du Gard éprouve vis-à-vis du musicien :

Monsieur,

Ce que je connais de votre œuvre et de votre vie suffirait à excuser l'indiscrétion que je commets en vous offrant ce « Jean Barois » d'un inconnu.

Mais j'obéis à un sentiment plus précis. Votre nom évoque pour tous une amitié célèbre. C'est au confident, au frère de lutte de Zola que j'adresse ce livre, où j'ai tenté de faire revivre les points culminants de l'Affaire, l'atmosphère brûlante des années 1898 et 1899.

Je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments de respectueuse sympathie¹.

La guerre ne va pas interrompre les relations entre Bruneau et Margaritis. Le professeur a, pour son élève, une tendresse toute particulière et il va entretenir avec lui une correspondance abondante afin de le soutenir dans ces terribles épreuves, Margaritis ayant été envoyé, tout comme Roger Martin du Gard, sur le front. Malheureusement, cette correspondance n'a pas été retrouvée mais on en garde quelques traces grâce au journal de l'écrivain :

Il [Margaritis] m'écrit : « La guerre est bien ce que je pensais, je souffre de tout et tout le temps [...]. Je suis en parfaite santé, mais je fais provision de douleurs pour le reste de ma vie. Je te raconterai ça si j'en reviens ... J'ai monté des gardes à huit mètres de l'ennemi. Je souffre surtout du froid, de la promiscuité, je suis très énervé. Mais je pense beaucoup à l'avenir, je note même certaines impressions rythmées ; Bruneau m'écrit des lettres qui me soutiennent. Pourvu que nous ne claquions pas dans tout ce bordel² ! »

Le cortège de souffrance apportées par la guerre n'empêche nullement les deux jeunes gens de se préoccuper d'art et de littérature. Alors que l'écrivain est lui-même envoyé dans le nord de la France, il note les anecdotes littéraires de Margaritis :

Il [Margaritis] me cite une anecdote qu'il tient de Bruneau. Au Conservatoire, après un examen, [André] Antoine se lève et défend une petite actrice qui n'a pas eu de prix, mais dont il loue les qualités de naturel, la justesse de ton, l'allure pour les pièces modernes. Mounet-Sully se lève, hésite, comme s'il allait prononcer un oracle, et finit par dire, de sa voix caverneuse : « Mon cher Antoine, vous avez fait beaucoup de bien au théâtre ... Mais vous avez fait aussi beaucoup de mal³ ... »

La guerre est même une source d'inspiration pour Margaritis qui compose une œuvre, *Le Retour*, dont le ton déplaît à Martin du Gard. En effet, il est dérangé par l'idéalisation qui est faite de la guerre alors même que tous les deux souffrent dans leur chair de cette horreur. Malgré tout, la littérature tient toujours sa place au milieu de la guerre. Roger Martin du Gard évoque un livre que Léon Daudet vient de faire paraître,

¹ Roger Martin du Gard à Alfred Bruneau, dédicace de *Jean Barois*, novembre 1913, coll. Puaux-Bruneau.

² Roger Martin du Gard, *op. cit.*, 18 décembre 1914, p. 574.

³ *Ibid.*, p. 693.

Devant la douleur : « Il vide sur Zola des poubelles dont l'éclaboussure atteint le fidèle Bruneau¹. » Il est vrai que, dans cet ouvrage de souvenir, Léon Daudet adopte un ton très virulent lorsqu'il évoque Emile Zola et sa passion subite pour la musique :

Zola [...] découvrit la musique dans la personne de son fidèle Bruneau, prédestiné de toute éternité à cette collaboration cacophonique, par une lointaine ressemblance physique avec le maître. Jusqu'alors Zola, dénué de tout sens du rythme, ce qui apparaît assez dans sa prose, et désireux d'imiter sur ce point Victor Hugo, dont il enviait la popularité, déclarait volontiers qu'à part Beethoven – « un très grand homme et d'une belle silhouette broussailleuse, mon ami », - les assembleurs de sons ne valaient pas tripette. Quand, à la maison, Massenet, Pugno, ou un autre se mettait au piano, Zola se renfrognait et commençait à agiter fébrilement le pied droit, tout en secouant son oreille droite de son petit doigt boudiné. C'était chez lui le signe de l'énervement et de l'impatience².

Et Bruneau n'est pas non plus épargné par le ton acerbe de Léon Daudet :

Du moment que ce brave Bruneau s'offrit à mettre en sonorité les bruits divers de l'épopée naturaliste, tout changea. Zola, frappé par la révélation de la gamme ascendante et descendante, entrevit tout de suite une musique nouvelle, comme, avec l'aide de l'épouvantable juif de crasse et de mélodrame William Busnach, il avait entrevu un théâtre nouveau.

Chaque fois que la damnation du destin me fait entendre une de ces dégringolades de piles d'assiettes dans un tub de zinc auxquelles excelle le maître Bruneau, orchestrant de Médan et de ses pompes, j'évoque les pivouines épanouies en chromatiques du « grand vardin³ enchanté » de *La Faute de l'abbé Mouret*⁴ !

Mais ces préoccupations littéraires des deux jeunes gens vont bientôt passer au second plan. En effet, la guerre s'achève tragiquement pour les deux amis puisque Pierre Margaritis finit par mourir de maladie, au début du mois de novembre 1918, dans une complète solitude qui révolte l'écrivain :

Il est mort avec une simple grandeur. Seul, affreusement seul. Sa femme, sa mère, étaient alitées à Versailles. Le dernier jour, il a écrit quelques lettres d'adieux. Il m'a écrit : « Je suis rétamé. Quelle guigne ! » Son père est venu à l'hôpital, le soir. Pierre l'a supplié de rester afin « que quelqu'un soit là pour le voir mourir ... » Le père, pour le rassurer, ne croyant pas la fin si proche, l'a cependant laissé seul. L'agonie a commencé. Fermement, il a repoussé les offices du prêtre. Il était seul avec la garde de nuit. Vers cinq heures du matin, souffrant trop pour écrire, il lui a dicté : « Dire à Roger que je pense à lui, et que c'est très simple de mourir. » Puis il est mort.

Je l'ai retrouvé, deux jours après, dans un sous-sol de l'hôpital, toujours seul, sans une fleur⁵.

Dans une autre lettre que Martin du Gard écrit à Bruneau, l'écrivain exprime toute sa douleur d'avoir perdu un ami si proche et cherche une consolation auprès de celui qui fut le plus proche, avec lui, de Pierre Margaritis. Dans cette lettre se retrouve toute l'émotion de la relation qui unit le musicien à son élève et c'est dans ce seul document que

¹ Roger Martin du Gard à Pierre Margaritis, lettre du 28 novembre 1917, *Ibid.*, p. 860.

² Léon Daudet, *Devant la douleur*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1915, p. 112.

³ Daudet fait ici allusion au défaut de prononciation d'Emile Zola.

⁴ Léon Daudet, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁵ Roger Martin du Gard à Alfred Bruneau, lettre du 6 novembre 1918, coll. Puaux-Bruneau.

nous en gardons la mémoire. Martin du Gard commence, tout d'abord, par dire l'importance que Bruneau eût dans la vie de Margaritis :

Sans doute suis-je pour vous un inconnu. Je suis l'ami, le frère aîné de Margaritis. Il me répétait souvent : « Nous sommes comme étaient Zola et Bruneau. » Et c'est en évoquant votre souffrance, votre solitude à la mort de Zola, que je viens vers vous, certain que ma douleur ne vous sera pas étrangère. De telles séparations sont des mutilations, incurables.

[...] Je puis témoigner que votre œuvre a été l'essentielle lumière de sa vie intérieure. Elle lui a permis de se comprendre lui-même, et de comprendre l'univers. Il était votre disciple ; et, permettez-moi de le dire, il eût certainement été votre fils spirituel, le prolongement de vous-même. La mort l'empêche d'accomplir sa mission, qui était de recueillir de votre main le flambeau sacré, et de le porter, avec vous, après vous, plus avant¹.

L'écrivain révèle ensuite quelle vénération Margaritis avait pour Bruneau, avec quelle ferveur il suivait ses leçons. Il y avait là une véritable adulation, une vénération sans borne, que le musicien ne pouvait soupçonner et qu'il découvre grâce à cette lettre de Martin du Gard :

Quelles que soient ses espérances que votre perspicacité de maître avaient pu fonder sur lui, j'affirme que vous serez stupéfait de l'intensité de cette force secrète : son admiration et son humilité l'empêchaient de la laisser jaillir devant vous. Il me disait : « Devant lui, je ne peux même pas jouer ... » Quand il vous a fait sa première visite, et qu'il a obtenu de vous sa première leçon, vous ne vous doutiez pas qu'il atteignait enfin le but unique, fervent, qu'il avait fixé pendant des années. Vous ne soupçonniez pas, le dimanche matin, quand il entrait dans votre cabinet de travail (paisible et « pur », disait-il), que ce garçon timide qui vous soumettait avec gaucherie ses premiers essais, ne vivait que de vos chants, et recueillait vos moindres paroles, vos moindres intonations, comme une nourriture de vie dont il faisait sa substance pendant des mois. Je voudrais que vous entendiez la façon mystique dont son fils aîné, qui n'a pas dix ans, dit « Bruneau »² ...

La lettre s'achève sur l'intention de Martin du Gard de perpétuer la mémoire de son ami disparu, de faire lire à Bruneau ses lettres afin de lui faire comprendre qui il était réellement. Enfin, l'écrivain finit sur une touche optimiste, plaçant Bruneau dans le cercle restreint des amis de Margaritis : « Ce sera pour ceux qui le pleurent, une dernière consolation, de savoir que parmi les trois ou quatre privilégiés qui ont pu soupçonner, avant sa floraison, la prodigieuse richesse de cette nature, « son » Bruneau est au premier rang³. »

Roger Martin du Gard attend le mois de novembre 1919 pour envoyer à Bruneau les lettres de Margaritis, concentrées et fragmentées dans un cahier qui réunit tout ce que l'écrivain garde de souvenir de son ami. Il demande à Bruneau de les lire sans hâte : « Songez à l'attachement exceptionnel, à cet amour timide et souvent douloureux, qu'il

¹ Roger Martin du Gard à Alfred Bruneau, lettre du 6 novembre 1918, coll. Puaux-Bruneau.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

vous avait voué, et accordez-lui, de cœur à cœur, ce dernier entretien¹. » Suite à cet envoi, Martin du Gard et Bruneau conviennent d'un rendez-vous, ce qui constituera leur première rencontre. L'écrivain ne manque pas de rapporter cette entrevue dans son journal et propose une vision originale du Bruneau âgé, devenu monstre sacré de la musique mais déjà relégué dans le passé. Nous en retirons ainsi une description débarrassée de toute idéalisation :

J'ai reconnu ce cabinet blanc décrit par Pierre. Mais dès l'abord, j'ai aperçu qu'il n'était pas du tout voulu, qu'il n'était pas du tout « abbé Mouret », mais qu'il était tel par hasard, parce que l'appartement est blanc ; que les partitions sont presque toujours blanches, et que ce blanc ne signifiait rien de particulier.

J'ai trouvé en effet un Bruneau très différent de l'image exaltée et religieuse que Pierre s'en faisait. J'ai touché encore une fois cette déformation de la vision, cette exagération, cette tendance à embellir, à exhausser, à grossir qu'avait Pierre, et qu'il appelait « poésie ».

Bruneau est, sans aucun doute, un grand artiste. Ce que Pierre pensait de sa musique, de son génie musical, je le tiens pour vrai, jusqu'à preuve du contraire.

Mais, tel que je l'ai vu là, pendant deux grandes heures, simple, familier, abandonné, tour à tour ému et gai, toujours simple et vrai, l'homme est différent de ce que Pierre imaginait. Et faute de l'avoir vu comme il était, il s'est souvent mépris sur son compte, et cela lui a valu bien des douloureuses déceptions.

J'ai vu un brave homme barbu et myope, et derrière le lorgnon un regard plus souvent clair, droit, bon, que finaud et profond. Une figure, une attitude, une conversation loyale. Un brave homme. Un bon ouvrier, consciencieux, actif, aimant sa tâche, aimant la vie, et aimant le bonheur humain, aimant la nature, la campagne, les fleurs, les saisons, avec une âme simple et directe, sans aucune volonté d'art. Une grande simplicité de manières, une grande distinction de cœur².

Ce portrait ne manque pas de condescendance vis-à-vis de Bruneau et semble pernicieux au premier abord. Mais, au fil de la conversation entre les deux hommes, l'écrivain va trouver en Bruneau un homme lucide, pas dupe du personnage qu'il est, peu enclin à se mettre en valeur. Le musicien lui parle abondamment de Margaritis et lui donne son avis sur les possibilités musicales qu'il renfermait :

Je lui pose la question : « Que valait Pierre au point de vue musical ? » Il me répond : « Je ne mets pas en doute un instant que cette source ardente et si naturelle qui était en lui n'ait dû, un jour ou l'autre, jaillir librement, et s'exprimer. Mais il était terriblement en retard pour la technique ; et je crois qu'il avait souffert très, très longtemps, peut-être toujours, de cette exceptionnelle disproportion entre la force de son génie et sa maladresse technique pour l'exprimer. Il avait l'ignorance d'un musicien de dix-huit ans et la maturité d'un génie de quarante ans ; il aurait affreusement souffert de ce retard, et il aurait été pendant des années impuissant à le vaincre. Il souffrait d'une espèce de congestion de génie, il y avait en lui des forces déchaînées qui n'avaient pas d'issues possible³. »

Puis, la conversation tourne inmanquablement autour de la mémoire d'Emile Zola que Bruneau ne peut évoquer sans émotion et que Roger Martin du Gard retranscrit scrupuleusement :

¹ Roger Martin du Gard à Alfred Bruneau, lettre du 17 novembre 1919, coll. Puaux-Bruneau.

² Roger Martin du Gard, *op. cit.*, II, p. 66.

³ *Ibid.*

Bruneau se laisse, ensuite, aller à propos de Barois, à parler de Zola. Il s'essuie les yeux. Il me dit : « Quand il est mort, j'ai cru que tout était fini pour moi, que je ne travaillerais jamais plus. Et puis, c'est son exemple qui m'a sauvé. Zola était un homme heureux. D'abord il avait son travail, sa tâche de tous les matins, ces quelques pages, auxquelles il ne manquait jamais, et qui était l'équilibre moral de toute sa journée. Et puis il s'efforçait à comprendre la vie, à composer avec elle, à accepter le bonheur humain. Il était heureux, autant qu'on peut l'être. Pendant son procès, je ne l'ai pas quitté, nous risquions tous les jours notre vie, nous montions avec Zola et Desmoulins dans cette voiture et nous pensions tous les jours que nous allions être jetés dans la Seine par la foule, eh bien, il exultait, il donnait l'impression d'un homme prodigieusement heureux. Quand il avait étudié un projet, raisonné, décidé, il s'y lançait éperdument, sans retour possible, et dans un élan prodigieux de joie. Pourtant, à la fin de sa vie, il n'était plus si heureux. Sa dernière lettre, la dernière qu'il ait écrite avant de rentrer à Paris et de mourir, est triste. Il m'écrit : « Je me promène dans mon jardin, et je vois que tout meurt autour de moi ... » Il aurait eu de grandes joies en voyant la réhabilitation de Dreyfus. Oui, c'est certain. Et quand j'ai été voir Picquart, le premier jour de son ministère de la Guerre, et que je l'ai vu assis dans le fauteuil de Mercier, j'ai pleuré, je lui ai dit : « Ah ! si Emile vous voyait là ! » Mais comme il aurait souffert aussi de tout ce qui a suivi ! »

Il me montre des photos de Zola, de Picquart avec une animation charmante. C'est bien le centre de sa vie, la grande heure de sa vie¹.

Enfin, au moment de se quitter, Bruneau a encore ces dernières paroles, mettant un point d'honneur à garder la place qui lui revient, avec beaucoup d'humilité. Ces mots montrent avec quelle acuité Bruneau analysait sa place dans l'histoire de la musique :

Au moment où je pars, il me dit : « Et puis, vous savez, tout ce que Margaritis vous a dit de moi, tout ce qu'il a écrit sur moi, ce n'est pas vrai, tout ça ... Il me voyait avec sa tendresse, avec ses illusions ... Je me connais bien, je sais bien ce que je vaudrais, il se trompait, tout ça est follement exagéré ... Il n'y a qu'une chose qui m'ait fait plaisir, c'est quand il écrit que j'ai le sens de l'équilibre, le goût de l'ordre ... Oui, ça, c'est peut-être vrai ... Ça m'a fait plaisir ... Mais tout le reste, non, non, il se trompait, je ne mérite pas la place qu'il me faisait, je ne suis qu'un ouvrier consciencieux, pas plus² ... »

Dans cette rencontre du 1^{er} décembre 1919, Bruneau s'intéresse également à la vie de Margaritis, sa jeunesse, ses parents. Roger Martin du Gard lui raconte alors toutes les péripéties de la vie du jeune disparu et Bruneau a ces quelques mots : « Quel beau roman cela ferait, que cette vie-là ! » Et l'écrivain, dans son journal, renchérit sur cette remarque : « Et j'y pense, en effet : l'enfance, l'escapade au Havre, Mettray, les années perdues sans direction, l'orientation peu à peu ressaisie, le mariage, l'effort de volonté de ce travail tardif, l'énorme et vertigineuse progression de l'intelligence et de son génie, la guerre, la souffrance, la « vie intérieure », l'épuration, l'hôpital, la mort ensuite. Et autour de ça, la famille Margaritis, le grand-père philanthrope, le père Rivière, la famille Bertrand, Bruneau, moi ...

Oui, c'est un beau sujet de livre³. »

C'est là un germe incontestable des *Thibault*, vaste série romanesque qui constitue le grand œuvre de Roger Martin du Gard. D'ailleurs, cette page de journal est inscrite à

¹ Roger Martin du Gard, *op. cit.*, p. 66.

² Roger Martin du Gard, *op. cit.*, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 67.

l'index général commencé par l'écrivain pour l'écriture de son roman et à la rubrique « Au travail. Première idée des *Thibault*. » Alfred Bruneau est ainsi, et sans conteste, à l'origine d'un des romans majeurs de la première moitié du vingtième siècle. D'ailleurs, on retrouve la figure de Bruneau dans ce roman, avec une notation qui ne fait aucun doute sur la personne qui a inspiré ces lignes. C'est lorsque l'académicien Jalicourt envoie une lettre à Jacques Thibault et qu'il parle d'un « maître musicien » :

J'ai lu votre nouvelle avec un intérêt très vif. Vous devinez, de reste, les réserves que peut inspirer au vieil universitaire que je suis, une formule romanesque qui heurte, et ma culture classique, et la plupart de mes goûts personnels. Je ne puis véritablement souscrire ni au fond ni à la forme. Mais je dois reconnaître que ces pages, dans leur outrance même, sont d'un poète, et d'un psychologue. J'ai plus d'une fois songé, en vous lisant, à ce mot d'un maître musicien de mes amis, auquel un jeune compositeur révolutionnaire (qui pourrait être des vôtres) montrait un essai d'une troublante audace : « Rempportez vite tout cela, Monsieur, je finirais par y prendre goût¹. »

C'est donc une relation originale et peu connue qui unit Roger Martin du Gard et Alfred Bruneau par l'intermédiaire de Pierre Margaritis et qui révèle toute la bonté et la sincérité du compositeur. Il resterait maintenant à retrouver cette correspondance entre le maître et l'élève et s'intéresser de plus près au travail musical de ce musicien trop tôt emporté par la guerre.

2) *Le Rêve* au cinéma

La partition d'Alfred Bruneau dans le film de Jacques de Baroncelli

C'est en 1921 que Jacques de Baroncelli réalise un premier film d'après le roman d'Emile Zola, *Le Rêve*. Dix ans plus tard, il choisit le même roman pour, cette fois, tourner une version parlante. Suivant fidèlement la trame romanesque de Zola, il fait appel à Roland Manuel pour les illustrations musicales. Le compositeur ne conçoit pas une musique originale pour le film mais réalise un choix d'extraits musicaux pour la plupart issus du drame lyrique composé par Alfred Bruneau, le *Rêve*, sur un livret de Louis Gallet et créé à l'Opéra-Comique le 18 juin 1891. Curieusement, le nom de Bruneau n'apparaît pas au générique de présentation du film et nul ne peut savoir, à moins d'être spécialiste, que la musique de Bruneau est largement utilisée.

Le *Rêve* d'Alfred Bruneau est construit selon un système de motifs conducteurs, phrases musicales caractéristiques associées à un personnage, un sentiment ou une action.

¹ Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, Paris, Gallimard, 1928, Folio, 1997, pp. 147-148.

Les principaux motifs conducteurs du drame lyrique sont repris par Roland Manuel dans son adaptation musicale, dès le générique de présentation qui défile avec, pour musique, le prélude imaginé par Bruneau et qui débute par un thème central de l'œuvre, illustrant la devise des Hauteœur : « Si Dieu veut, je veux. »

Les premières images montrent une petite fille, Angélique, errant dans une ville déserte et couverte de neige. Elle se réfugie sous le porche d'une cathédrale et se place sous la protection des Saintes statufiées.

Cette petite fille se prénomme Angélique et l'on va apprendre, par la suite, le parcours chaotique depuis qu'elle a été abandonnée par sa mère. La petite fille est représentée par un thème aigu et guilleret, le thème d'Angélique. Cette phrase musicale encadre un motif incontournable du drame lyrique et qui représente le rêve de la jeune fille, celui d'épouser un prince, thème amplifié par celui du Désir qui s'achève sur un retour du motif des Saintes.

Ainsi, dès la première séquence du film, le personnage d'Angélique est mis en place par la musique : jeune fille mystique rêvant de sortir de sa condition et de réaliser ses rêves.

Les séquences suivantes se déroulent sans musique et, hormis un chant religieux dans la cathédrale, il faut attendre la scène de la lessive dans le Clos-Marie pour retrouver la présence de la musique de Bruneau. C'est une mélodie gaie et enjouée que Bruneau avait lui-même emprunté au recueil de mélodies populaires du musicologue Julien Tiersot.

De retour dans sa chambre, ivre de son rêve et troublée par sa rencontre avec le jeune ouvrier, Angélique s'enferme dans son imagination et ressent la présence des Saintes de la Légende Dorée de Jacques de Voragine. La mélodie qui accompagne ce passage est celle des Voix des Saintes qui, dans le drame lyrique de Bruneau, demandent à Angélique de réaliser son rêve puis de venir les rejoindre et grossir leurs rangs. Les Saintes sont omniprésentes tant dans l'opéra que dans le film et nous les retrouverons lorsque Angélique ira se présenter à l'évêque et que celui-ci lui refusera d'épouser son fils Félicien.

C'est lors de la procession de la Fête-Dieu que nous retrouvons la musique de Bruneau. Les femmes chantent un cantique populaire, *Les Anges dans nos campagnes*, tandis que les hommes reprennent un *Pane Lingua* et que l'on entend à nouveau le thème du rêve d'Angélique lorsqu'elle découvre que Félicien, le maître vitrier, n'est autre que le fils de Monseigneur Jean d'Hauteœur.

Rejetée par l'évêque, Angélique est désespérée. Lors d'une nouvelle lessive, on entend de nouveau cette mélodie populaire reprise de manière beaucoup plus lente et mélancolique. Angélique laisse de nouveau échapper un linge mais Félicien n'est plus là pour le récupérer. Le rêve d'Angélique s'éloigne et elle finit pas s'évanouir en apprenant le mariage prochain de Félicien avec Claire de Voincourt.

Voilà donc les différents thèmes empruntés par Roland-Manuel à Alfred Bruneau et qui structurent le film. On pourra regretter que le thème de Jean d'Hauteceœur n'ait pas été repris, à l'image du choix de Baroncelli de ne pas donner au personnage de l'évêque toute l'ampleur qu'il avait dans le drame lyrique de Bruneau.

Alfred Bruneau et le cinéma français

C'est vraisemblablement au début du mois de juillet 1930 qu'Alfred Bruneau s'intéresse de près au cinéma et à l'utilisation qui peut être faite de ses musiques dans les adaptations cinématographiques des romans d'Emile Zola. Il s'en inquiète aussitôt auprès de Maurice Le Blond afin que les droits de ses partitions soient sauvegardés au cas où l'on utiliserait sa musique pour un film parlant. Il évoque alors *Le Rêve* de Jacques de Baroncelli, film dans lequel le réalisateur souhaite avoir l'autorisation de reprendre une partie de la musique d'Alfred Bruneau. C'est cette demande qui rend le compositeur sensible à cet art encore nouveau et dans lequel il ne sait pas encore comment protéger ses droits. Sa demande à Maurice Le Blond est, à ses yeux, capitale car elle représente tout l'hommage que le musicien doit encore à Emile Zola :

Les partitions que je viens de vous citer sont l'unique fruit de mon travail durant trente années. Tout mon cœur y est, toute la tendresse que m'inspire Celui qui fut le guide souverain de ma longue existence et qui reste, quand j'interroge chaque jour son esprit si vivant, le conseiller suprême de mes actions, de mes pensées¹.

Si Alfred Bruneau désire défendre au mieux ses intérêts, ça n'est pas tant pour lui que pour ses descendants : « Je voudrais laisser quelque chose à mes enfants, à mes petits-enfants et que mon effort dans ce but ne fût pas rendu vain² ... »

Maurice Le Blond répond à cette lettre en assurant le compositeur que les descendants d'Emile Zola feront tout pour préserver les droits de Bruneau : « Est-il

¹ Alfred Bruneau à Maurice Le Blond, lettre du 9 juillet 1930, coll. Puaux-Bruneau.

² *Ibid.*

nécessaire de vous rappeler le culte que Jacques et nous avons pour votre œuvre. Nous ferons tout, pour notre part, afin que son rayonnement continue de s'élargir. Nous savons bien la confiance et la tendresse que Zola avait placées en vous. Nous respectons et admirons trop le magnifique travail que constitue votre collaboration musicale avec lui¹. »

C'est le 15 juillet 1930 que la société Pathé Cinéma, par l'intermédiaire de Nathan, demande officiellement à Alfred Bruneau d'utiliser sa musique pour le *Rêve* de Jacques de Baroncelli. L'exigence du compositeur est que l'on utilise le plus possible sa partition (à hauteur de 50 %) et que sa musique soit toujours utilisée dans les films qui seront tirés des romans ou nouvelles de Zola mis en musique par lui. Eugène Fasquelle, chargé des intérêts de l'œuvre d'Emile Zola, comprend cette demande mais doute qu'elle puisse être appliquée à chaque fois :

Notre premier souci, en autorisant Nathan à tirer un film parlant du roman de Zola, le *Rêve*, a été d'insister auprès de lui pour qu'il se mette en rapport avec Choudens dans le but d'introduire dans le scénario en préparation le plus possible de fragments du maître Bruneau. Il en sera évidemment toujours ainsi dans l'avenir, car c'est à nous que cela fait le plus de plaisir. Ceci dit, si nous nous trouvions en face d'un empêchement absolu d'imposer votre musique, je ne me reconnaîtrais pas le droit de sacrifier les intérêts dont j'ai la charge, lorsqu'il s'agit de films tirés des romans ou nouvelles de Zola, et non des livrets².

Fasquelle propose alors à Bruneau d'établir un contrat stipulant que les ouvrages de Bruneau (*L'Attaque du moulin*, *Messidor*, *L'Ouragan*, *L'Enfant roi*, *Naïs Micoulin*, *Les Quatre Journées*, *Lazare*) ne puissent être adaptés au cinéma sans que sa musique soit employée. Bruneau est satisfait de cet accord mais il souhaite ajouter à la liste *La faute de l'abbé Mouret*, ce que Fasquelle accepte de faire.

Quant au *Rêve* de Baroncelli, la maison Choudens traite directement avec la maison Pathé qui imposera finalement de prendre 33 % de la partition d'Alfred Bruneau. Et c'est donc Roland-Manuel qui est chargé de l'adaptation musicale. Une fois cet accord signé, le musicien n'entend plus parler de cette affaire et ce n'est qu'un an après, en juillet 1931, que la maison Choudens lui confirme la réalisation du film : « Le film *le Rêve* a d'abord passé à Marseille. Il y a eu un vif succès. C'est à la suite de ce résultat que les Etablissements ont décidé de le projeter à l'Olympia. Rassurez-vous. J'ai tenu strictement auprès de Roland Manuel qui a fait l'adaptation musicale à ce que votre musique figurât dans les conditions convenues. J'espère, si le film a une belle carrière, que vous toucherez beaucoup de droits³. »

¹ Maurice Le Blond à Alfred Bruneau, lettre du 17 juillet 1930, coll. Puaux-Bruneau.

² Eugène Fasquelle à Alfred Bruneau, lettre du 20 juillet 1930, coll. Puaux-Bruneau.

³ Choudens Editeur à Alfred Bruneau, lettre du 21 juillet 1931, coll. Puaux-Bruneau.

Et c'est Suzanne Puaux-Bruneau qui est la première de la famille à voir le film dont elle s'empresse de rendre compte dans une lettre à son père :

Je me suis dirigée vers le *Temps* pour chercher René [Puaux] et quelle n'a pas été ma surprise de voir qu'on donnait enfin le film du *Rêve* à l'Olympia.

J'y ai conduit les enfants dès hier midi et je puis donc t'en parler. A part quelques airs d'église insignifiants, quatre ou cinq au plus, toute la musique est la tienne.

C'est sur le prélude et le commencement du 1er acte que l'écran annonce le *Rêve* et indique la distribution qui est excellente.

A quelques variantes près on suit le roman depuis Angélique enfant se blottissant dans la neige sous le porche de Sainte Agnès jusqu'à sa mort en mariée, dans les bras de Félicien, au seuil de l'église et, par une merveilleuse réalisation cinématographique, on voit Angélique en mariée monter au ciel, se confondre avec les nuages, ne laissant sur terre qu'une dalle blanche mortuaire.

Il y a des parties très réussies. On a d'ailleurs applaudi, ce que l'on fait rarement au cinéma¹.

Si Bruneau se réjouit du succès du film, l'aventure est nouvelle pour lui et il ne sait encore comment il pourra toucher ses droits d'auteur. La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques le rassure à ce sujet et l'informe que c'est le service des films sonores de la S.A.C.D. qui gère ces questions.

Le compositeur est ainsi confronté à un nouvel art dont il ne maîtrise pas encore toutes les arcanes. Son unique souci est de préserver les intérêts de sa famille ainsi que le souvenir de sa collaboration avec Emile Zola. Pourtant, le traité passé avec Fasquelle ne sera jamais appliqué puisque, lorsque Marcel Pagnol réalisera un film d'après *Naïs Micoulin*, il ne prendra pas la musique d'Alfred Bruneau et préférera la collaboration de Georges Auric. Après la mort de Bruneau, Philippine tentera vainement d'imposer la musique de son mari à tous les réalisateurs qui s'intéresseront aux romans de Zola portés sur la scène lyrique. Mais ce sera en pure perte car le cinéma ne pouvait plus s'accommoder de telles exigences. La musique originale de film était née ...

¹ Suzanne Puaux à Alfred Bruneau, lettre sans date, coll. Puaux-Bruneau.

Conclusion

La collaboration littéraire et musicale entre Alfred Bruneau et Emile Zola est donc à l'origine d'un important nombre d'ouvrages lyriques qui ont fait date dans l'histoire de la musique française et européenne. Avec le *Rêve*, c'est une conception nouvelle du livret d'opéra qui se fait jour et qui va permettre, par la suite, à Emile Zola de révolutionner le poème lyrique en y introduisant la prose ainsi que l'évocation de personnages issus de la vie quotidienne, au plus près des préoccupations des contemporains du romancier. L'écrivain fait ainsi preuve d'une sensibilité musicale que lui-même s'ingéniait à récuser. Pourtant, le succès de ces opéras montre combien ces romans se prêtent à une adaptation lyrique et avec quelle force ces poèmes lyriques parviennent à se créer une place de tout premier plan dans la dernière décennie du XIX^e siècle.

L'œuvre romanesque d'Emile Zola, si elle a été le point de départ du travail d'Alfred Bruneau, a inspiré nombre de compositeurs du XX^e siècle, suivant en cela l'admiration que des musiciens tels Massenet, Gounod ou Leoncavallo éprouvaient pour l'auteur de *Germinal*. On note ainsi la création d'une adaptation de *La Faute de l'abbé Mouret*, dans les premières années du siècle, par un obscur compositeur allemand. Puis, c'est *Nana* tour à tour porté à la scène par Manfred Gurlitt et, plus récemment, par Marius Constant. *L'Œuvre* a également servi à Karl Amadeus Hartmann pour composer, entre 1951 et 1953, sa symphonie n°6, fruit des impressions ressenties à la lecture du roman de Zola : « In the spring of 1938 I was deeply occupied with Zola's novel *L'Œuvre* ... I did not want to create a symphonic poem, but simply musically capture the impression I got from reading the book ... I have tried to portray this dark tragedy with all of the beauty and especially all of the horror present in any true artist's existence¹. »

Germinal a servi d'argument pour le compositeur Kaan-Albest et, de nos jours, au compositeur Héloïsa Fleury dont le travail d'adaptation musicale est tout à fait remarquable. Cette musicienne, originaire du Brésil, a repris les tableaux les plus importants du roman afin de réaliser un opéra-rock noir et violent, en opposition avec le caractère naïf des comédies musicales à la mode, aujourd'hui, en France. Dans sa partition, Héloïsa Fleury s'inspire des musiques du Brésil mais également de l'histoire tourmentée de son pays. Les luttes syndicales, la répression sanglante qu'elle a connues à la fin des

¹ Karl Amadeus Hartmann, *Symphonies n° 1 et n°6*, London Philharmonic Orchestra, sous la direction de Leon Botstein, Telarc, 1999.

années soixante-dix ont une proximité troublante avec le roman d'Emile Zola. Ces souvenirs n'ont jamais cessé de hanter Héloïsa Fleury, ce qui a donné cet ouvrage hyper-réaliste dans lequel le livret, tout en préservant le cadre de l'action romanesque, fait résonner l'actualité politique et sociale française.

Enfin, Tobias Picker a imaginé un opéra d'après *Thérèse Raquin*, créé à l'Opéra de Dallas en 2001. Le compositeur tombe par hasard sur le roman de Zola et imagine tout de suite la possibilité de le mettre en musique : « Chaque page de ce roman respire l'opéra. Tout y est matière à opéra. Je me sentais concerné par les émotions intenses des personnages. Pour moi, il ne s'agissait pas de cadavres, mais d'êtres en chair et en os vivant des conflits extrêmement graves. Il me semble que c'est la bête en eux qui rend ces personnages si humains. Je voulais qu'ils inspirent la compassion et que le public s'apitoie sur ces gens troublés et s'identifient à eux¹. » Écrit en deux actes, l'opéra de Tobias Picker oppose deux sentiments éprouvés par Thérèse Raquin. Le premier acte, celui de l'amour, est écrit sur un mode tonal. Le second acte, après le meurtre, est dominé par le sentiment de culpabilité qui se traduit, musicalement, par une musique dissonante et qui vient troubler le public, surpris par cette œuvre atypique. Tobias Picker déclara d'ailleurs, après la première de *Thérèse Raquin*, n'avoir pas été étonné par la réaction du public : « Je pense que certaines personnes ont été déconcertées par cet opéra. Ce n'est pas simplement une histoire d'amour de plus. Il y a tant de désirs négatifs, tant de culpabilité. L'opéra a profondément touché les gens de diverses façons. Une femme vint me voir après la dernière représentation et m'avoua : « J'adore cet opéra. C'est la troisième fois que je le vois. » Peut-être venait-elle de vivre la catharsis que moi-même je vécus en composant *Thérèse Raquin*². »

L'œuvre d'Emile Zola ne laisse donc pas indifférents les musiciens contemporains. Mais, tous marchent dans les pas d'Alfred Bruneau qui fut le premier à comprendre toute la magie que l'on pouvait retirer du génie littéraire de Zola. Ainsi, avec Alfred Bruneau, l'écrivain parvient à réaliser ce qu'il avait rêvé depuis si longtemps : amener le naturalisme sur la scène. Dans ses premiers essais dramatiques, Emile Zola n'imaginait pas que ce serait la scène lyrique qu'il parviendrait à conquérir. Avec la persévérance et la foi du compositeur, avec le talent de metteurs en scène comme Léon Carvalho, Albert Carré et André Antoine, le théâtre lyrique naturaliste a réussi à se constituer comme genre à part

¹ Tobias Picker, *Thérèse Raquin*, sous la direction de Graeme Jenkins, Chandos, 2002.

² *Ibid.*

entière, avec un présupposé théorique exprimé dans les nombreux articles écrits par Zola sur le livret d'opéra et par Alfred Bruneau sur la musique. Car, pour donner au livret naturaliste toute l'ampleur qui lui est due, il fallait au musicien une technique harmonique subtile, basée sur le *leitmotiv*, qui permettait à la musique de commenter l'action sans la masquer ni la dénaturer. Il fallait au compositeur une entente parfaite avec le librettiste pour comprendre toute la portée symbolique des poèmes lyriques afin de mieux la sublimer.

Il resterait, maintenant, à continuer notre exploration méticuleuse des opéras d'Alfred Bruneau et Emile Zola. Les études musicologiques pourraient initier une étude détaillée des partitions du musicien et les livrets d'Emile Zola n'ont pas fini de nous étonner. Olivier Sauvage, étudiant en doctorat à l'université de Toulouse, propose ainsi une étude de ces livrets sous l'angle de l'influence wagnérienne. Il faudrait également envisager une édition critique d'*A l'ombre d'un grand cœur* afin de redonner vie à cet ouvrage incontournable. Dans le même esprit, il serait intéressant de publier une partie des critiques musicales laissées par Alfred Bruneau. Enfin, la correspondance croisée entre Emile Zola, Alfred Bruneau et Louis Gallet pourrait donner un ouvrage nécessaire à la compréhension de cette collaboration originale entre les trois hommes.

Toutes les études à venir devront posséder un but commun : réhabiliter l'œuvre musicale d'Alfred Bruneau et permettre de retrouver cette musique sur les scènes françaises et internationales. En effet, depuis quelques années, nous assistons à un timide retour de ces opéras sur les scènes musicales. Le théâtre de Giessen, près de Francfort, a offert à l'automne 2001 un *Attaque du moulin* très séduisant, sous la direction de Jérôme Pillement. Puis c'est l'Orchestre National de France, sous l'impulsion de René Koering, qui a donné, le 15 mars 2003, une version de concert du *Rêve*, sous la direction de Claude Schnitzler, diffusée peu de temps après sur France Musiques. Cette soirée s'inscrivait dans le cadre des « Figures érotiques », thème du week-end musical donné à Radio-France. Ce choix de relire le *Rêve* sous l'angle de l'érotisme pouvait paraître assez audacieux mais se justifie par certains aspects : « Le *Rêve* est centré sur l'érotisme, transfiguré par la foi et purifié par l'amour. L'érotisme motive certaines scènes aussi charmantes que révélatrices, comme celle où, à la vue de Félicien, Angélique laisse échapper dans le ruisseau qui sert à la lessive ... sa camisole. La religion réprouve le désir amoureux, qu'il s'agisse de l'éveil de la sensualité chez les adolescents, de l'amour charnel d'Hubert et d'Hubertine, privés

d'enfant pour avoir péché hors mariage, ou de la passion désespérée de l'évêque pour sa jeune femme morte en couches¹. »

Il est maintenant nécessaire que ce mouvement se poursuive et qu'Alfred Bruneau retrouve le chemin des programmations musicales. Plusieurs projets verront peut-être le jour. *Messidor* pourrait être donné, en version de concert, dans la vallée de Bethmale (Ariège), lieu dans lequel se déroule l'action du drame. Par ailleurs, la chanteuse Anne-Marguerite Werster s'est prise de passion pour la musique de Bruneau et prépare un récital dans lequel seront évoqués les liens qui unirent le musicien à Emile Zola.

Il semble donc qu'Alfred Bruneau soit sorti du purgatoire dans lequel il était enfermé depuis plusieurs décennies. Cette étude visant à le réhabiliter s'inscrit donc dans ce mouvement de redécouverte. En parallèle à ce travail, nous avons conçu un CD-rom qui renferme plusieurs centaines de documents numérisés issus de la collection Puaux-Bruneau. Cet outil offert à la recherche universitaire devrait ainsi permettre d'offrir une documentation inédite et indispensable pour redécouvrir tout un pan de l'histoire littéraire et musicale de la France du XIX^e siècle.

Le théâtre lyrique naturaliste d'Alfred Bruneau et Emile Zola s'est donc offert à nous dans ses moindres aspects : genèse des opéras, création et mise en scène, reprises françaises et étrangères, réception du public et de la critique. Cette étude a eu pour but de rassembler une matière diverse et disparate afin de donner une vision aussi juste et objective que possible de cette œuvre méconnue. Qu'elle devienne alors, modestement, le point de départ d'un renouveau du théâtre lyrique naturaliste.

¹ Agnès Terrier, *Figures érotiques*, programme du week-end musical, Radio-France, mars 2003, pp.27-28.

Les Adieux à la Forêt

Manuscrit d'Emile Zola

Adieux
à la forêt

Dominique

Le jour tombe, la nuit va bercer les grands chênes.
Un large frisson passe et la forêt s'endort.
Elle exhale déjà sa lente et rude haleine.
L'odeur puissante fume au ciel de pourpre et d'or.

Adieu, forêt profonde, adieu, géante amie,
Forêt qu'ont possédée mes rêves de tûze ans,
Quand j'allais, chaque soir, te surprendre, endormie,
Défaillant sous ton ombre et perdu dans tes flancs.

Et, si, demain, je suis fusillé, d'â l'aurore,
Que ce soit sous tes pins, tes frênes, tes ormeaux.
Je veux dormir en toi, je veux t'aimer encore,
Sous l'entrelacement ~~épave~~ ^{âme} de tes rameaux.

Et, si Françoise vient, à genoux sur tes mousses,
Pleurer, tu mêleras tes sanglots à ses pleurs.
Vos larmes, dans la nuit, me baigneront très douces.
Adieu, Françoise! adieu, forêt! chères douleurs!

Manuscripts d'Alfred Bruneau

*Commencé à Paris
le 5 Janvier 1901*

*interrompu pendant l'été
repris en novembre 1902, à Paris
et achevé le 26 février 1903*

Lazare

Drame lyrique en un acte

=

Une grotte profonde et sauvage. A gauche, par une déchirure, par une gorge étroite,
tombe un large rayon de soleil. Des blocs de rochers ont roulé jusqu'au milieu de la
grotte. C'est contre un de ces blocs que se trouve le tombeau de Lazare, un simple trou
creusé dans la roche du sol, et qui recouvre une dalle épaissie.

(Lent) ♩ = 88

*Indicements
De la boîte*

Sopr. et Contr.
Ténors
Basses

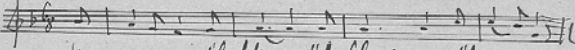
Vie Chœur

*Wad-garc est mort, ô Je-
sus,*
*Wa-d-garc est mort, ô Je-
sus,*
*La-w-garc est mort, ô Je-
sus,*
*Ga-garc est mort, ô Je-
sus,*

Première page de la partition de *Lazare*

26

Le Maître



Vois un avoy, d'la blème, d'la blanche et d'la rose-fer.

La Quene, s'avoyant vers Rouget, en
verre à la main.

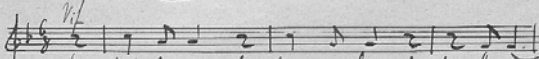
De la blème... de la blème... Rouget, Rouget...
Rouget... Veux-tu t'inguer?... ^(Rouget)

Rouget, cherchant d'attendrissement

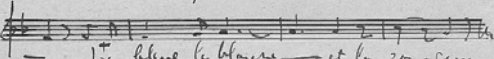
De venir l'ère...

Des touches au cou d'un de l'ère - Les Ma-
he ^{et la Bloque} s'embrassant en pleurant d'émotion.

Le Maître en la Bloque, criant



Les trois liques, les trois coulers, les trois liques!



La blème, la blanche, et la rose-fer...

L'Empereur, huché

Vive la France!

L'abbé Radigue

Les rois républics, ceux qui se devaient

Livret de *La Fête à Coqueville*

La fille à Cognac

Acte I

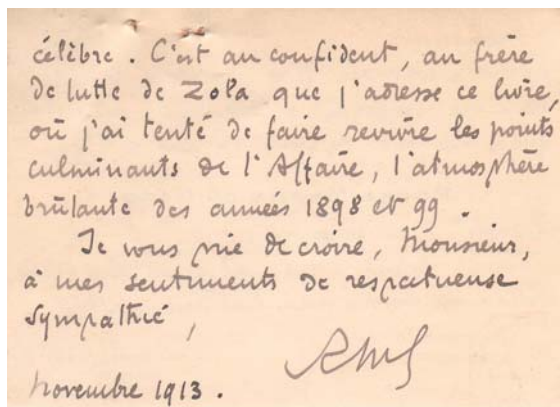
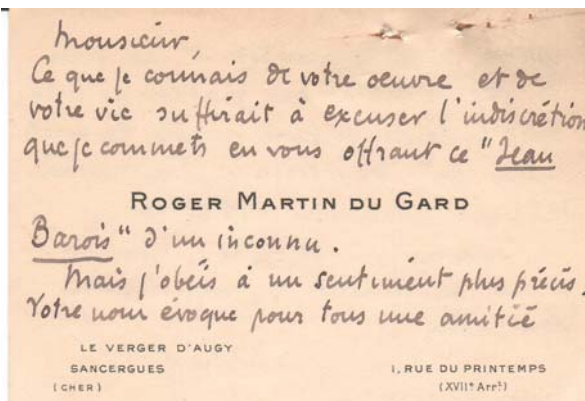
Scène



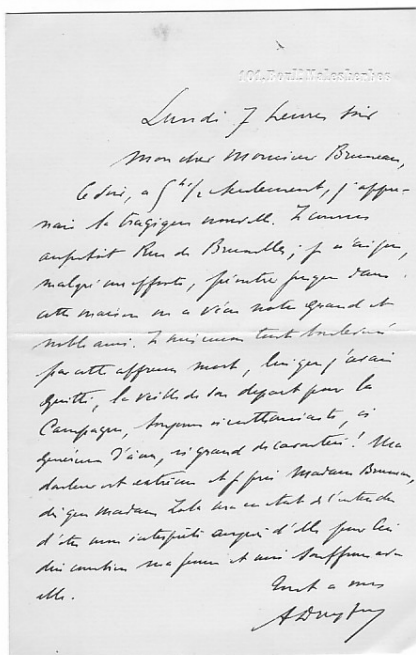
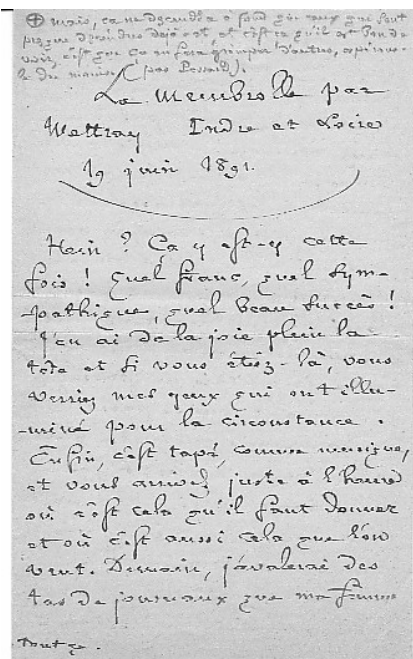
Handwritten musical score for "La fille à Cognac", Act I, Scene. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

Partition de *La Fête à Coqueville*

Lettres adressées à Alfred Bruneau



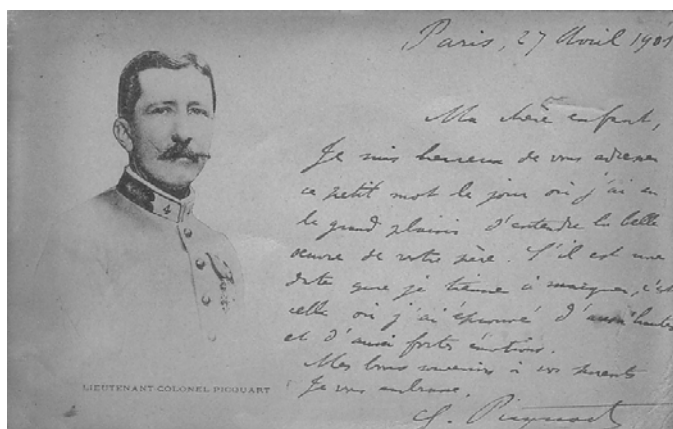
Dédicace de *Jean Barois* par Roger Martin du Gard



Lettre d'Emmanuel Chabrier

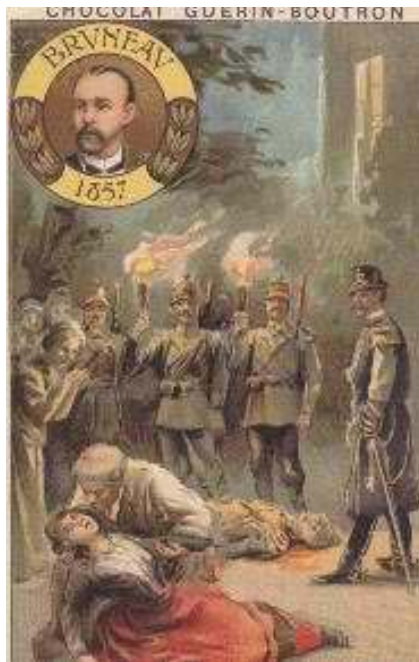
Lettre d'Alfred Dreyfus à la mort de Zola

**Carte d'Alexandrine Zola
peu avant la mort de son mari**

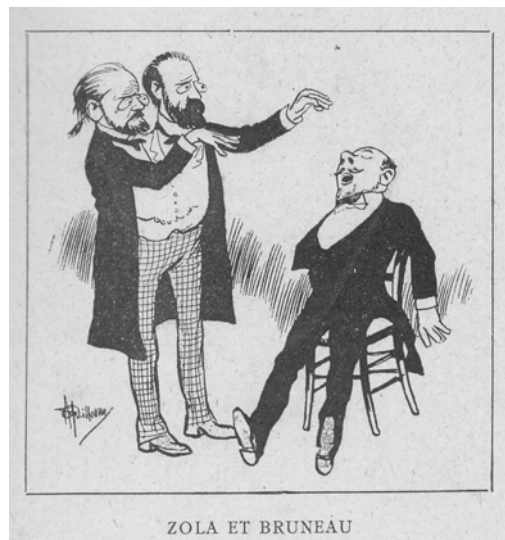


Carte du lieutenant-colonel Picquart

Documents divers



L'Attaque du moulin
Chocolat Guérin-Boutron



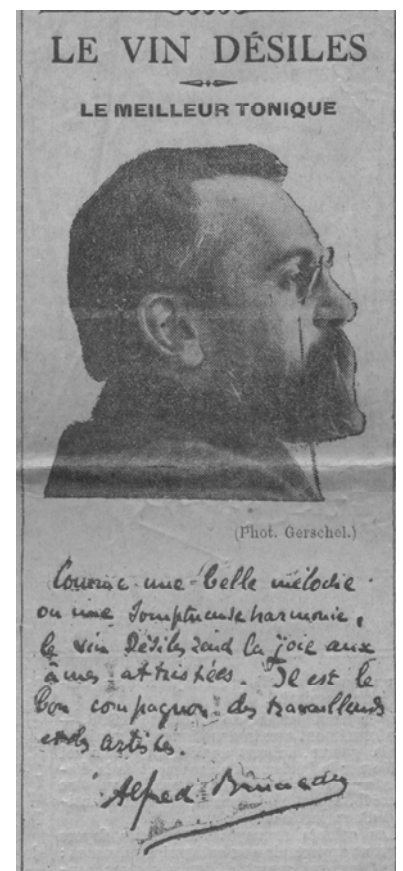
A l'occasion de la création de MESSIDOR



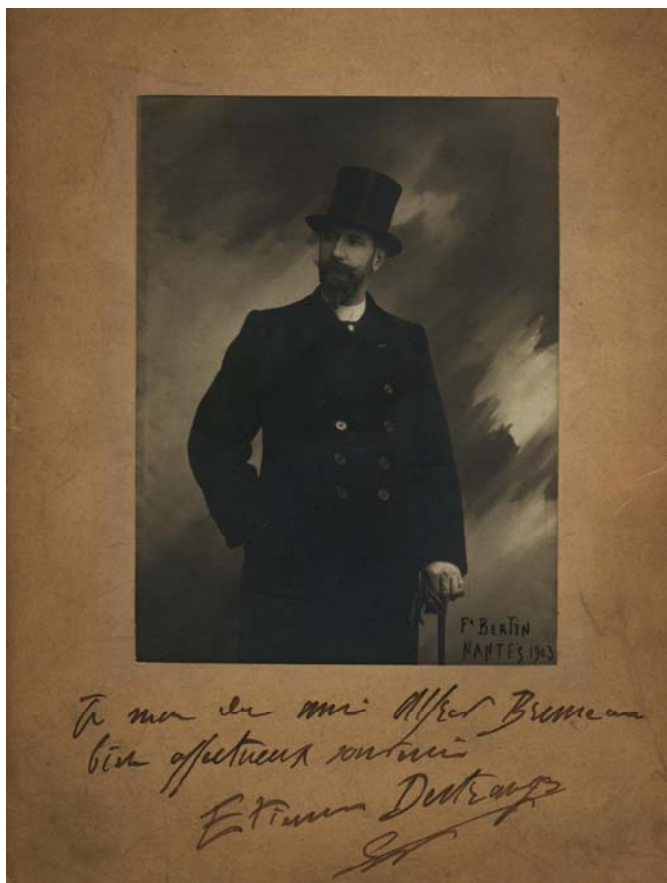
L'Ouragan
Lefèvre-Utile



Caricature du jury du Conservatoire



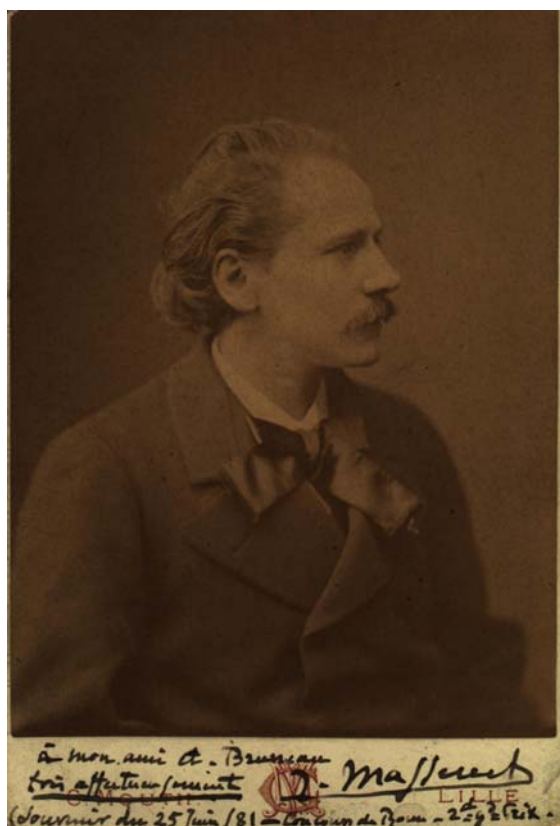
Publicité pour le vin Désiles



Etienne Destranges



Alexandrine Zola



Jules Massenet
 à l'occasion du Prix de Rome d'Alfred Bruneau



Marthe Chenal chantant *La Marseillaise*
 au Paradou de Villers-sur-Mer

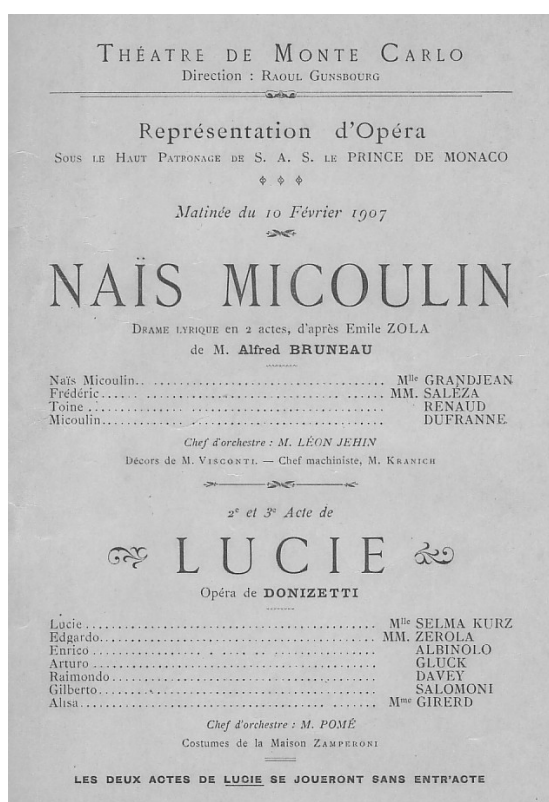
Affiches et programmes



Programme de *Messidor*, 1897
gravure de Fernand Desmoulin



Affiche de la cinquantième représentation de
L'Attaque du moulin



Programme de la création de *Naïs Micoulin*
1907



Concert de musiciens français en Russie, 1901

Annexes

- 1- Adam et Eve de Sacha Guitry
- 2- Discours d'Alfred Bruneau au premier pèlerinage de Médan, septembre 1903
- 3- Discours d'Alfred Bruneau pour la mort de Fernand Desmoulin
- 4- Discours d'Alfred Bruneau au Panthéon, 1933
- 5- Discours de Paul Doumergue au Panthéon, 4 juin 1908
- 6- *Messidor*, poème de René Puaux
- 7- *L' Ouragan*, variations du *leitmotive* de la Mer
- 8- Catalogue des lettres d'Emile Zola à Alfred Bruneau, coll. Puaux-Bruneau
- 9- Catalogue des lettres d'Alfred Bruneau à Emile Zola, B.N.F., Département de musique
- 10- Catalogue des manuscrits de la collection Puaux-Bruneau
- 11- Bibliographie
- 12- Index des illustrations iconographiques
- 13- Index du C.D. d'accompagnement

Adam et Eve

Tapuscrit inédit de Sacha Guitry

Sur la première page du tapuscrit, on peut lire cette note de la main de Philippine Bruneau : « livret de Sacha Guitry dont Alfred n'a pas voulu. »

Acte I

Le premier acte ne comporte pas de texte.

Le décor représente une clairière à l'orée d'un bois. La mer est au fond.

Il y a en scène des animaux, des oiseaux – et un petit garçon qui semble avoir une dizaine [sic] d'années. Il joue avec les bêtes et paraît vivre en parfaite intelligence avec elles.

Soudain paraît une petite fille qui n'a certainement pas plus de 18 mois – et qui est toute nue. Le petit garçon la regarde. Il exprime une surprise très grande et un ravissement sans bornes. Il lui tend ses bras et la petite fille vient s'y blottir immédiatement – et c'est la première rencontre d'Adam et d'Eve.

Acte II

Dans le même décor, mais tellement longtemps après que le paysage n'a point exactement le même aspect.

Adam et Eve, assis côte à côte regardent le soleil qui se couche.

EVE

Adam, regarde ...

ADAM

Je regarde ... et je vois !

EVE

C'est beau ?

ADAM

C'est magnifique !... Mais plus c'est beau, moins je comprends ! Lorsque le ciel est en furie et que la mer, soulevée par le vent, se brise aux rochers de la côte, lorsque les chênes, secoués par d'invisibles mains, gémissent de douleur, lorsque le feu tombe du ciel et dévaste la terre, - alors je crois comprendre et dans le désarroi de la nature entière je conçois les desseins malfaisants d'une puissance infinie qui torture le monde !... Mais lorsque tout s'apaise et que le soleil, dissipant les nuages, éclate dans le ciel, lorsque les

blés se redressent et que l’oiseau reprend sa chanson – j’admire, je suis ému, je tréaille – mais je ne comprends pas !

EVE

Pourquoi veux-tu comprendre ?

ADAM

Mais parce qu’il le faut ... Comment ne sens-tu pas en toi ce désir de savoir ... de savoir davantage ... de savoir tout enfin !... Nous sommes différents des bêtes ...

EVE

J’en conviens !

ADAM

Tu n’en convenais pas jadis – et tu pensais que nous devions nous contenter de manger, de dormir et d’avoir des enfants. J’ai dû lutter longtemps pour obtenir de toi des réponses aux questions que je te posais. Tu te contentais de faire des gestes et de pousser de petits cris. Cependant, je dois avouer que tu as su rattraper le temps perdu et que, depuis le jour où tu as admis qu’un langage entre nous devenait nécessaire ... il m’est arrivé souvent de ne point parvenir à te couper la parole !

EVE

Tu vois que tu n’es jamais content !... Que voudrais-tu ?... Parle-moi, explique-moi quel est ton tourment ... je voudrais le partager avec toi !... Parle ... va, confie-moi la pensée qui t’obsède !

ADAM

Les hommes ne sont pas heureux !

EVE

Y pouvons-nous quelque chose ?

ADAM

Eh ! Voilà justement ce que je voudrais savoir !

EVE

Crois-tu que nous soyions [sic] fautifs à leur égard ? Avions-nous envers eux des devoirs plus nombreux à remplir ?

ADAM

Je ne sais ...

EVE

N'as-tu pas fait déjà peut-être plus qu'il ne fallait en leur apprenant qu'ils étaient différents des bêtes et en leur disant qu'ils leur étaient supérieurs ? Ne t'es-tu pas trompé – et n'es-tu pas seul responsable de cette différence – qui n'est plus douteuse, à présent, j'en conviens – mais qui est peut-être ton œuvre ?... Existait-elle réellement à l'époque lointaine où nous étions seuls tous les deux sur la terre ?... Enfin, les hommes ne seraient-ils pas plus heureux si nous avions vécu comme vivent les bêtes ?

ADAM

Mais nous ne pouvions pas continuer de vivre comme elles, comprends-le ! Chaque jour nous apportait une nouvelle preuve des forces qui sont en nous ! Le désordre dans lequel vivent les hommes ne peut pas être éternel, j'en suis sûr, mais il peut s'aggraver !

EVE

Pourquoi ne vas-tu pas vers eux ? Pourquoi ne les conseilles-tu pas ?

ADAM

Parce que je ne connais point de remède à leur mal ! L'état misérable dans lequel ils se trouvent me déchire le cœur, et je souffre doublement puisque je suis leur Père et n'ai point, hélas, le pouvoir de les rendre heureux !... Tu veux partager ma peine ? Eh ! bien, connais là tout entière !... Je crains pour eux les pires malheurs depuis le crime de Caïn ! Si Caïn n'avait pas à jamais disparu, s'il revenait parmi eux, s'il racontait un jour aux autres hommes son forfait – tout serait à craindre. Le récit d'un tel crime leur ferait horreur, à n'en pas douter – mais il éveillerait en eux la peur ! Ils auraient peur les uns des autres – l'idée d'avoir à se défendre un jour les conduirait à prendre des précautions. Les précautions, ce sont des armes. Ils feraient des armes nouvelles, différentes de celles dont ils se servent pour tuer les animaux. Ceux qui auraient les armes les plus nombreuses, les meilleures, se sentant les plus forts, cesseraient d'avoir peur. N'ayant plus rien à craindre, ils prendraient une attitude provocante et tous les prétextes leur seraient bons pour égorger leurs frères – en prétendant peut-être même qu'ils ont voulu venger Abel !

EVE

Qui pourrait les rendre meilleurs ?

ADAM

Le bonheur !

EVE

Qui pourrait leur donner le bonheur ?

ADAM

(Il fait un geste qui voudrait signifier le mot qui ne lui vient pas, puis il fait un geste vague et sa tête lourdement tombe sur sa poitrine.)

(Quelques instants plus tard Caïn paraît.)

CAIN

Père !... Père !...

ADAM

Je t'avais défendu, Caïn, de paraître devant moi et de m'adresser la parole ...

CAIN

Oui, Père, mais la raison qui m'amène est grave.

ADAM

Je ne veux pas la connaître – va-t'en !

CAIN

N'auras-tu donc jamais pitié de moi ?

ADAM

Jamais !... Va-t'en !

CAIN

Ma mère, je vois des larmes dans tes yeux ...

ADAM

Ce ne sont point des larmes de pitié, Caïn, que tu vois dans les yeux de ta mère. Ce sont des larmes de chagrin qu'elle verse en souvenir de celui qui n'est plus. Nous sommes inconsolables de la perte d'Abel et ta présence nous est odieuse, comprends-le !

CAIN

Que ma présence te soit odieuse et que tu sois inconsolable – je le crois ! Mais je veux que ma mère me dise que les larmes qu'elle verse ne sont point des larmes de pitié. Tu as répondu pour elle alors que je la questionnais. Laisse la répondre à présent et je conviendrai que la pitié n'est pas de ce monde si ma mère n'en a point pour moi !

EVE

Lorsque tu fais ce geste et que vers moi tu tends les bras – mon cœur bondit dans ma poitrine et, malgré moi, ma chair t'appelle – car je n'ai point de volonté sur ma chair !... Hélas ! Mes bras n'ont pas la même indépendance.

CAIN

Eh ! bien, vous êtes dans l'erreur, tous deux, croyez-moi, en ne profitant pas du pouvoir que je vous ai donné. Car, je vous ai donné moi-même ce pouvoir, comprenez-le. Le droit de me chasser, de me haïr, vous l'aviez, c'est certain – mais le pouvoir de pardonner, vous ne l'avez que si je vous le donne – en implorant votre pardon !... Entre le droit de haïr et le pouvoir de pardonner – vous n'hésiteriez pas si vous aviez souffert ce que depuis ...

ADAM

Souffrir ?... Oses-tu prononcer ce mot devant nous !!!

CAIN

Oui, car votre souffrance à vous, si profonde qu'elle ait été, n'est point comparable à la mienne !

ADAM

Malheureux, ne sais-tu pas que depuis la perte d'Abel ...

CAIN

Vous pouvez prononcer son nom ... et moi, je ne le puis pas, comprends-tu ?... Si vous me pardonnez, je cesserais de souffrir et je pourrais partager votre peine ! Vous devriez me comprendre, mais vous ne le pouvez pas car vous ne savez pas ce que c'est que le remords ! Je porte sur mes épaules un rocher qui m'écrase – vous seuls pouvez m'en délivrer. Il en est temps encore – mais prenez garde ! Que votre châtiment ne soit pas plus grand que mon crime – car, à votre tour, vous connaîtriez le remords – or, si la peine est plus légère, quand on la porte à deux, j'imagine que le remords doit être deux fois plus lourd lorsque l'on doit le partager !... Quand j'ai commis mon crime, je ne comprenais pas quelle était la hideur de mon acte. Tu m'as maudit et je me suis incliné devant la rigueur de ton jugement ... J'ai vécu loin de tous, comme une bête – mais, chaque soir, à l'heure où vient la nuit je m'approchais des hommes et je les écoutais. J'ai compris bien des choses en les écoutant – car on écoute mieux lorsque l'on est caché. J'ai compris qu'ils étaient malheureux – sans avoir pourtant mérité de l'être – et j'ai eu pitié d'eux et cela m'a donné la force de vivre. Il m'a semblé qu'une voix me parlait à l'oreille et me disait : « Souffre, mais ne désespère point ! »

ADAM

Puisque tu as eu pitié des autres, Caïn, je veux te pardonner ! Mais je ne puis admettre que ce soit avec des paroles que tu l'obtiennes de moi, ce pardon. Je t'ai maudit pour une action abominable – qu'une action éclatante de toi l'efface et tu seras pardonné. Mais parle-moi des hommes et dis-moi la raison qui t'amène aujourd'hui.

CAIN

L'existence des hommes telle qu'elle est actuellement n'est plus supportable pour eux. La race humaine est en péril, crois-le bien et il faut que tu interviennes. Les hommes ne peuvent plus vivre ainsi qu'ils ont pris l'habitude de le faire – éloignés les uns des autres. Il faut qu'une raison les réunisse afin que la loi des plus forts cesse d'être pour eux l'unique loi – car elle paralyse et décourage les efforts de ceux qui voudraient améliorer le sort des humains. Tu nous a fait comprendre que les hommes étaient différents des bêtes – il faut leur faire comprendre à présent que les hommes peuvent être différents les uns des autres en conservant les mêmes droits. Le moment est venu d'agir. Il n'est ni trop tard ni trop tôt pour le faire.

ADAM

Et que puis-je pour eux ?

CAIN

Tu peux tout car tu es leur plus grand, leur dernier espoir ...

ADAM

Que veulent-ils ?

CAIN

Ils n'en savent rien eux-mêmes ! Mais ils ont en toi une confiance absolue – et ils veulent te voir.

ADAM

Parce que l'un d'entre eux a eu l'idée de réunir un soir le plus grand nombre d'hommes possible et qu'il leur a parlé. Après s'être cherché de père en fils ils ont remonté à la source et ils ont découvert ma retraite ...

ADAM

T'ont-ils demandé pourquoi tu vivais de la sorte, loin des autres hommes ?

CAIN

Ils me l'ont demandé ...

ADAM

Qu'as-tu répondu ?

CAIN

Qu'il me plaisait de vivre ainsi !

ADAM

Pourquoi n'as tu pas dit la vérité ?

CAIN

Pour qu'ils ne te croient pas trop sévère et te gardent leur confiance. Ils ont voulu connaître l'endroit où vous étiez tous deux – et je les ai conduit jusqu'ici. Les fils de tes fils sont là, aux pieds de la colline ... que dois-je leur dire ?

EVE

Qu'ils viennent !

ADAM

Oui, qu'ils viennent demain au lever du soleil ...

EVE

Pourquoi demain ? Il ne faut pas les faire attendre ...

ADAM

Cependant je voudrais réfléchir ...

EVE

Tu réfléchiras mieux quand tu les auras vus. Caïn te dit qu'ils ont confiance en nous – or, cette confiance n'étant basée que sur le désir qu'ils ont de nous voir, ne crains-tu pas que tout retard imposé par nous ne modifie ce sentiment ?

ADAM

Soit ... qu'ils viennent !

CAIN

Mais dis leur bien, je t'en supplie, que la loi des plus forts est une loi mauvaise car elle engendre les maux les plus grands et peut conduire au crime !... Si même tu pensais qu'en révélant aux hommes mon forfait, si tu pensais qu'en m'exposant à leur haine, si tu pensais qu'un châtiment éclatant de toi, dût-il me priver du sommeil, pouvait servir d'exemple – je m'offre à toi ! Car de la sorte ayant connu la honte d'être l'auteur du premier crime, j'aurai la joie profonde d'avoir évité tous les autres !

ADAM

Non, ce n'est point ainsi qu'il faut agir avec les hommes – et je crois qu'il est préférable de leur montrer plutôt quels sont les bons exemples ! Qu'ils viennent !

(Caïn s'éloigne)

EVE

Dissimule ton émotion – songe au bien que nous pouvons leur faire !

ADAM

Nous pouvons leur faire tant de mal ! S'ils me demandent d'où nous venons, où nous allons, s'ils me posent les questions qu'en vain je me pose à moi-même – que veux-tu que je leur réponde ?

EVE

Il faut leur répondre. Attendons leur question et laissons-nous guider par elles [sic] ! Nous verrons dans leurs yeux les réponses qui seront nécessaires !... Aie confiance en nous.

ADAM

Qui peut répondre d'eux !

EVE

Je te réponds de moi ...

ADAM

Pourtant, voyons, je t'en supplie ... Souvenons-nous ... faisons un dernier effort ... j'étais là, dans l'herbe, debout ... ma tête dépassait à peine ce rocher ... lorsque tu m'apparus pour la première fois ! Tu vins à moi, je te pris dans mes bras, et je réchauffai ton petit corps glacé ... depuis ce jour je ne t'ai point quittée et tout ce qui nous advint est gravé là dans ma mémoire ... mais la veille !?... Je ne me souviens pas de ce qui s'était passé la veille de ce jour ! Tout commence pour moi le jour où je t'ai vue !... Mais, toi, je t'en supplie, cherche, trouve, dis-moi ... d'où venais-tu ?

EVE

Tant de fois, vainement, j'ai fait l'effort que tu demandes – et je t'ai dit, je t'ai juré qu'il m'était impossible même de me souvenir du jour où nous nous sommes rencontrés. Mon souvenir le plus ancien date d'un soir qui ressemblait à celui-ci ... tu posas tes lèvres sur les miennes et j'ai toujours pensé que ma vie avait commencé à cette minute-là !... Ne cherchons plus, voici les hommes !

(Entrent les hommes)

ADAM

Fils de mes fils, approchez – venez à nous !

UN HOMME

Adam, notre émotion est grande en te voyant – et le son de ta voix me trouble infiniment.

EVE

Ce trouble est naturel puisque moi-même je l'éprouve en sa présence. Il ne faut point que vous cherchiez à combattre l'émotion naturelle et douce qui vous étreint – car elle est douce, n'est-ce pas ?

UN HOMME

Tout aussi douce et pénétrante que ta voix !

EVE

Venez, venez, venez ... Ne restez pas si loin de nous ...

ADAM

Tu sais dans quel désordre vivent les hommes et je veux faire pour eux tout ce qui est en mon pouvoir. Lequel parmi vous a eu l'idée de venir vers moi avec ceux de ma race ...

UN HOMME

Moi !

ADAM

Tu as bien fait. Parle et dis-moi ce que tu désires.

UN HOMME

Je désire savoir de toi si tu ne nous as point volontairement caché des choses. Sais-tu d'où nous venons, peux-tu nous dire où nous allons ? Connais-tu le destin des hommes et le rôle qu'ils ont à remplir sur la terre ?... Adam, tes fils par ma voix te supplient d'éclairer leur route. Ceux qui comme moi ont passé de longues heures à réfléchir ont remarqué bien des choses qui leur donnèrent à réfléchir davantage. Ils ont vu des différences et des ressemblances aussi troublantes les unes que les autres. Ils se sont aperçus que semblable à la mer tout s'éloigne, revient pour s'éloigner. De remarque en remarque, les secondes confirment les premières, ils ont cru constater que la nature entière semblait être gouvernée par un volonté supérieure et tout puissante.

EVE

Eh ! bien, ne cherchez plus désormais !... Vous parvenez au terme du voyage et vous allez savoir enfin quelles sont les raisons et les causes. Le Monde est gouverné par Celui qui l'a fait ...

(Les hommes s'approchent et font silence)

Il est temps aujourd'hui que vous sachiez pourquoi vous êtes sur la terre !... Tu parlais d'une volonté toute puissante et tu ne te trompais pas – bien plus puissante encore que tu ne l'imagines, elle est illimitée puisqu'elle est créatrice. Connaissez maintenant l'œuvre du Créateur puisqu'enfin vous avez exprimé le désir de savoir. Fils de mes filles écoutez, reprenez et répandez mes paroles car c'est le Créateur qui parle par ma voix. Tout d'abord il créa le ciel, la terre et les eaux, pour chasser les ténèbres qui régnaient sur le monde il créa les astres – et le monde vécut alors son premier jour. Ensuite il voulut que la terre eut des arbres, des plantes, des fruits et des fleurs – et il les créa. Puis il voulut que la terre et les eaux et les airs fussent peuplés – et il créa d'abord les poissons, les animaux et les oiseaux – et puis, enfin, il créa l'homme. Il le fit de ses propres mains ... avec de la terre ... et lui donna la vie ... et ce fut Adam, votre Père à tous. Puis il pensa qu'Adam devait avoir une compagne. Il désira qu'elle fut à la fois son œuvre et l'œuvre aussi de l'homme – alors il le plongea dans un profond sommeil et lui prit, lui arracha ce qu'il lui fallait de chair pour créer la femme. Il exprimait ainsi sa volonté formelle de voir la femme s'attacher à l'homme afin de ne former avec lui qu'une seule et même chair. Quand il eut entièrement terminé son œuvre, il la contempla et fut satisfait. Il nous dit alors : « Allez, soyez féconds et dominez la terre ! »

ADAM

Oui, dit-il, dominez la terre – mais n'abusez jamais de la puissance que je vous donne. Qu'elle soit équitablement partagée entre vos fils et les fils de vos fils. Chaque homme au début de sa vie doit avoir une puissance égale à celle de son voisin – libre aux hommes de conférer à certains d'entre eux une puissance supérieure faite et formée de parcelles de puissance volontairement consenties – libre aux hommes d'acquérir par le travail une puissance supérieure faite et formée de parcelles de puissance volontairement consenties – mais malheur aux hommes qui voudraient obtenir par la force ou par la ruse une puissance supérieure faite et formée de parcelles de puissances injustement acquises ! Invisible à nos yeux le Créateur préside à toutes nos actions. Il voit chaque geste que tu fais ... il entend chaque mot que tu dis .. il devine chacune de tes pensées ... et ceux qui doutent de lui ... seront punis dans leurs affections les plus chères ...

UN HOMME

Qu'avais-tu fait pour mériter la perte d'Abel ?

EVE

Je lui avais désobéi !

UN HOMME

Pourquoi vous a-t-il puni tous les deux ?

ADAM

Pour nous unir à tout jamais !

UN HOMME

Quel est le nom du Créateur ?

EVE

Son nom est ... Dieu !

UN HOMME

Comment est-il ?

ADAM

Semblable à toi !

UN HOMME

Pourquoi ne se montre-t-il pas ?

ADAM

Si tu levais les yeux tu le verrais peut-être !

UN HOMME

Où donc est-il ?

EVE

Dans le Ciel ...

(Certains d'entre eux tombent à genou)

UN HOMME

Puis-je lui demander ...

ADAM

Demande ...

EVE

Car sa bonté est infinie ... et si tu le mérites il t'accordera ce que tu lui demandes !

UN HOMME

Et moi ?

EVE

Demande aussi ...

UN HOMME

Nous pouvons ...

EVE

Demandez, priez le ... Si certains d'entre vous ont à se reprocher quelque chose ... peut-être ... qu'ils lui en demandent pardon afin de conjurer sa colère ...

(Tous les hommes présent [sic] sont à genoux. On entend un murmure nombreux)

EVE

Eh ! bien, tu vois ...

ADAM

Je vois ... hélas !

EVE

Pourquoi « hélas »... puisqu'ils te croient !

ADAM

Faut-il qu'ils soient malheureux pour le croire !

(Eve les écoute et bientôt elle joint son murmure à celui des hommes)

ADAM

Que fais-tu ?

EVE

Je fais comme eux ...

ADAM

Pourquoi ?

EVE

Dame ... si c'était vrai !!!

Et, tandis que s'achève la première prière, le RIDEAU tombe ...

Discours d'Alfred Bruneau à Médan pour le premier anniversaire de la mort d'Emile Zola 1903 – *L'Aurore*

Mesdames, Messieurs,

Il y a un an et un jour, Emile Zola, plein de santé, de courage et d'espoir en l'avenir, quittait cette maison devant laquelle nous rassemblent maintenant notre affliction et notre pitié. Accompagné de l'admirable confidente de ses joies et de ses peines, de son âme et de sa pensée, réconforté une fois encore par la tendresse de celle qui, si fidèlement attachée à lui, allait le suivre jusqu'au seuil de la tombe, il regagnait en une hâte heureuse, sa demeure de Paris.

Après avoir achevé *Vérité*, il venait d'écrire le nouveau poème du drame musical que son inépuisable bonté me réservait comme le plus précieux de ses cadeaux, et il voulait, se conformant à la devise gravée là-haut, sur le mur du cabinet de travail : *Nulla dies sine linea*, commencer, le lendemain matin, d'établir le plan de son quatrième et dernier Evangile : *Justice*. Ce fut la première fois de sa vie qu'il n'exécuta pas une décision de son esprit. Ce lendemain-là, dans une stupeur mêlée d'épouvante atroce et de furieuse colère, on apprit que, pendant la nuit, un peu de fumée devenue, par le cruel caprice du destin, la seule force mauvaise qu'il ne put combattre ni vaincre, avait suffi pour arrêter le cours magnifique de sa prodigieuse existence. Alors, d'un bout à l'autre du monde, tous ceux qui ont un cœur capable de souffrir, d'aimer ou de comprendre éprouvèrent une horrible angoisse, se sentirent abandonnés et pleurèrent.

Les mois se sont écoulés, accroissant, avivant notre douleur affreuse. Mais, il y a quelque temps nous eûmes une grande et noble douceur. Trois jeunes hommes de lettres, Saint-Georges de Bouhélier, Paul Brulat et Maurice Le Blond, projetèrent d'instituer la belle tradition que nous inaugurons à présent. Grâce à leur initiative, chaque année, à pareille date, nous viendrons à Médan, en triste et religieux pèlerinage, apporter nos souvenirs désolés et chercher d'utiles exemples. Ceux qui nous succéderont, élevés dans l'idée qui nous est chère, ne manqueront pas de nous imiter et ainsi se renouvellera, d'âge en âge, cette sorte de communion que nous célébrons aujourd'hui. Rien ne paraît plus touchant que ce témoignage de gratitude donné par la jeunesse à celui qui l'a tant aimé et rien ne m'a plus ému que la demande qui m'a été faite par ces excellents amis de prendre la parole en ce moment. Si j'ai cédé à leur affectueuse insistance, après avoir essayé de les convaincre que j'étais le moins qualifié pour assumer un tel honneur, c'est que je n'ai pas cru devoir me taire quand on me priait de dire les sentiments d'infinie et reconnaissante adoration qui me lièrent à notre Maître. Je leur obéis donc et je les remercie du meilleur de ce que j'ai en moi, de nous réunir dans ce lieu sacré où s'est édifié l'œuvre colossale d'Emile Zola.

Ici, il n'est pas une pierre, pas un arbre, pas un brin d'herbe qui ne soient associés à cette œuvre. *L'Assommoir*, ayant chassé de chez lui la misère contre laquelle il lutta si héroïquement, Zola, séduit pas la solitude, alors complète, de ce joli pays, acheta d'abord, l'étroite habitation du milieu, qui est restée exactement ce qu'elle fut, et le jardinet y attendant qui a gardé aussi, en dépit des embellissements d'alentour, son aspect d'autrefois. Et, tout de suite, le petit domaine grandit avec l'œuvre. Zola ne veut pas d'architecte. Il tient à imaginer lui-même ses constructions de briques et de ciment – remarquez-en la solidité rude et inébranlable – comme il imagine ses constructions littéraires. L'aile de gauche s'élève, les prairies voisines se changent en un parc boisé et vallonné. Au fur et à

mesure que les romans s'accroissent, que les gains grossissent, les travaux de maçonnerie et d'horticulture se multiplient. L'île, métamorphosée, avec son chalet, ses buissons, ses gazons, date de *Nana*. Les serres aux fleurs rares, les écuries, les poulaillers où pullule un peuple de bêtes, c'est *Pot-Bouille* qui les a payés. L'aile droite avec son salon immense, où nous avons passé tant d'après-midi, de soirées inoubliables, représente la *Joie de vivre*...

Soumise au désir charmant de son mari, Mme Zola plante le premier jalon de chaque allée, le premier arbre de chaque massif, pose la première pierre de chaque corps de bâtiment, cela non sans une certaine solennité. Les époux enferment, dans une boîte de fer, un parchemin commémoratif et scellent cette pierre dans le mur. Pour le pavillon de là-bas, par exemple, Mme Zola écrit : « J'ai posé le 27 septembre, mil huit cent quatre-vingts, la première pierre de cette maison, dans notre propriété de l'île, propriété que nous avons nommée le *Paradou* » et lui, il ajoute comme dans un délicat souci de s'effacer devant elle : « J'ai assisté à la pose de la première pierre faite par ma chère femme. » Ces jours-là une extraordinaire allégresse enflammait les cœurs ; les ouvriers buvaient à la santé des maîtres, à la gloire de celui dont ils se savaient aimés. Et, plus tard, avec quelle ardeur constante, Zola parcourait les chantiers, empoignait les échelles, montait jusqu'au faite de ces maisons, vraiment créées par lui et d'où il jetait à tout un monde de travailleurs l'argent qu'il avait gagné en travaillant.

La passion de la vie, il ne l'a donc pas dépensée seulement dans ses quarante-cinq volumes où il a mis la vie universelle, la vie des êtres frémissants et des choses inanimées, la vie de la terre, de la mine, des foules en révolte, des armées en furie, des villes en amour, la vie de la nature entière ; livres immortels qui forment le plus splendide monument que la littérature française ait jamais érigé, érigera jamais à l'humanité. Il s'y est livré avec sa fougue généreuse, sa bonté sublime. Oui, sublime. On s'en est bien aperçu quand il a bravé les pires outrages pour sauver un homme et pour sauver son pays.

Sa passion de la vie, Médan la chantera éternellement, et cela d'une façon si éloquente, si vibrante, que, dans les harmonies de cet hymne grandiose, il nous apparaîtra tel que nous l'avons connu.

D'une des lettres souverainement belles que Mme Zola m'a écrites le mois dernier, j'ai retenu cette phrase : « La maison est triste et douloureuse, mais elle n'est pas vide. Il y est, lui, je l'ai sans cesse près de moi, car sa pensée ne me quitte pas. Continuellement, je crois qu'il va rentrer ... » Certes, sa pensée est ici, elle nous conseille et nous guide. Nous n'aurons qu'à l'interroger lorsque nous ne saurons pas de quel côté trouver le bien, elle nous répondra et nous montrera la route à suivre. « Il n'est de justice que dans la vérité, il n'est de bonheur que dans la justice », nous a-t-il dit, en l'un de ces Evangiles superbes et consolateurs dont il nous suffirait de méditer un chapitre chaque matin, avant d'entreprendre notre besogne sociale, pour être meilleurs.

Ces mots résument son œuvre d'artiste et de citoyen. Il n'a voulu que la vérité en tout, que la justice en tout, que la bonté, j'y reviens, en croyant, moi aussi, qu'il va rentrer ... Je le vois me tendre les bras, me questionner avec une hâte fébrile, car cet incommensurable esprit, après avoir, dans un coup d'audace, donné la liberté à la peinture, désirait pénétrer le troublant mystère de la musique, à l'évolution de laquelle son nom restera indissolublement attaché ; je le vois m'encourager avec cette sagesse, cette gaieté, cette insouciance des injures qu'il se plut à nous enseigner, me faire constamment des surprises nouvelles en me lisant des poèmes merveilleux que son génie offrit à ma petitesse. Il est ici, il parle à nos âmes, il nous crie de ne pas nous arrêter sur le chemin qu'il tracé, d'aller toujours vers plus de lumière, plus de raison, plus de fraternité. L'impression d'abandon, que nous éprouvâmes, il y a un an, doit s'effacer.

Non, non, il ne nous a pas abandonnés, il nous aime et nous protège. Inclignons-nous devant son œuvre rayonnant, devant l'auguste inspiratrice de cet œuvre ; écoutons-le ;

soyons forts en face de la souffrance comme il le fut lui-même en face de l'iniquité ;
soyons vrais, justes et bons. Nous honorerons ainsi dignement sa mémoire impérissable. »

Discours pour la mort de Fernand Desmoulin prononcé par Alfred Bruneau

Cher Fernand,

Je viens, comme tu l'as expressément désiré, t'adresser le dernier adieu. Tu avais coutume de me dire : « Je ne fais rien sans toi, je t'associe à toutes mes actions. » Le cruel destin a cependant voulu qu'à l'heure de ta mort nous fussions loin l'un de l'autre, que je pusse t'embrasser, aider ton admirable femme, désolée, sanglotante, à te fermer les yeux. Me voici, du moins, aujourd'hui, répondant à ton appel suprême, évoquant les belles années de la longue et fidèle amitié qui nous unit si étroitement.

Ce fut aux côtés d'Emile Zola que je te rencontrai pour la première fois, il y a un quart de siècle. Nos cœurs se lièrent instantanément. Ils se lièrent de cette tendresse profonde que notre maître adoré nous enseigna, mit en nous et qui nous donna l'immense joie de vivre dans la religion fraternelle de son génie et de son héroïsme. Quand se déclencha la tempête formidable de l'affaire Dreyfus, notre affection se resserra davantage encore. Avec l'ardent et dévoué Larat, nous eûmes la fierté d'accompagner Zola sur les bancs de la Cour d'Assises. Plus heureux que moi, qui étais, hélas !, obligé de rester à Paris, tu partageas, en Angleterre, son exil. Lorsque nous éprouvâmes l'affreuse douleur de le perdre, nous l'avons veillé ensemble, puis, quelque temps après, porté au Panthéon. Nous étions tous deux dans la voiture qui contenait sa dépouille glorieuse. Nous pensions que de belles minutes feraient de nous des êtres inséparables. Et pourtant, nous voilà séparés à présent, séparés éternellement. Est-ce possible ?

Cher Fernand, il ne te suffisait pas de posséder un art subtil de graveur et de peintre, par quoi tu rendais impérissable les traits de ceux que tu choisissais et que tu aimais. A ton intelligence vive et chaude se joignaient une bonté, une générosité sublimes qui t'inspirèrent l'œuvre magnifique dont la réalisation remplissait d'allégresse ta noble existence. Chaque matin, avec la tranquille bravoure, la ferme résolution innées en toi et aussi le grand contentement d'accomplir ce que tu considérais comme ton devoir, tu descendais dans un des plus effroyables cercles de l'Enfer terrestre : les Prisons. Là, tu te penchais vers la misère et la souffrance. Tu apportais aux pauvres damnés la consolation et l'espoir. Tu allais souvent jusqu'au pied de l'échafaud soutenir les courages chancelants. Tu tâchais surtout de ramener au Bien ceux qui s'en étaient momentanément écartés. Il ne te semblait pas que ce fût assez de reconforter dans leurs cellules tes protégés. Dès qu'ils en étaient sortis, tu t'occupais d'eux, tu les secourais de mille manières différentes et délicates. Tu essayais d'adoucir, de fleurir la vie nouvelle où ils entraient. De beaucoup de ces réprouvés tu as fait d'honnêtes gens qui te bénissent et qui jamais ne t'oublieront. Tu as sauvé du naufrage, en nombre énorme, des hommes et des femmes qui, grâce à toi, à toi seul, ont repris rang dans le monde, ont recommencé l'utile besogne interrompue. Ton rôle social fut splendide.

Ah ! tes prisonniers, tu ne cessais de m'en parler, de me raconter sur eux de merveilleuses histoires, de me montrer les preuves émouvantes de leur reconnaissance. J'imagine l'horrible chagrin, pareil au nôtre, qu'ils doivent ressentir. « Quoi, Monsieur Desmoulin est mort, chuchotent-ils. Qui donc maintenant nous rendra la confiance et le sourire ? Qui donc guidera nos pas d'aveugles, quand nous remonterons vers le soleil ? » Et l'on te pleure là-bas comme nous te pleurons ici. Cher Fernand, tu as élevé mon âme par tes superbes exemples. Je t'en remercie. Laisse-moi poser encore un regard sur la route que

nous avons parcourue, la main dans la main, depuis vingt-cinq ans. Que de tombes j'y aperçois où reposent ceux que nous avons tant aimés. La tienne va s'y ajouter. Tu y dormiras dans la paix pendant que je continuerai dans la lutte notre chemin. Je te le dis à mon tour : « Je ne ferai rien sans toi, je t'associerai à toutes mes actions. » Je serai ainsi certain de me bien conduire et d'achever dignement ma vie. Adieu, cher Fernand, au nom de tous tes amis, adieu !..

Discours prononcé par Alfred Bruneau pour le 25^e anniversaire du transfert des cendres d'Emile Zola au Panthéon

Si, malgré l'émotion profonde qui m'étreint, j'ose élever un instant la voix en face de ce tombeau devant lequel tant de fois se sont inclinés mon silence, ma ferveur et ma tendresse, c'est parce que les chers enfants d'Emile Zola me l'ont demandé, quand ils songèrent à nous réunir pour commémorer le vingt-cinquième anniversaire de la translation des cendres de leur illustre père au Panthéon. Je ressens, croyez-le bien, tout le prix d'un tel choix.

Vingt-cinq ans !... Il y a donc vingt-cinq ans déjà que certains d'entre nous – hélas les disparus, frappés par la mort, sont nombreux – suivions à travers le dédale de ces couloirs l'auguste dépouille et la conduisions pieusement dans cette crypte. Selon le vœu de la France, représentée par ses sénateurs et députés, après l'arrêt de la Cour de Cassation, arrêt péremptoire, retentissant, Georges Clemenceau, chef du gouvernement, avait fait approuver le projet de loi ordonnant que l'hommage suprême de la nation serait décerné à Zola, que la justice éclatante serait rendue à Celui qui se sacrifia pour elle et pour la Vérité, pour le triomphe de la cause fameuse, origine, vous le savez, d'un bouleversement social de portée incalculable.

La cérémonie officielle s'était déroulée en présence du Président de la République, des Ministres et des corps constitués ; elle avait rempli la nef du faste de ses discours et de ses musiques. Sur la place, aux sons entraînants des clairons, aux rythmes énergiques des tambours, les soldats venaient de défiler, alertes et disciplinés, délivrés du poids moral qui les étouffait précédemment ; leurs généraux saluant de l'épée, leurs drapeaux se penchant en signe de respect et de gratitude. On pouvait alors crier : Vive l'armée ! Cette armée régénérée que Zola souhaitait impeccable, devinant le rôle prodigieux qui l'attendait quand, plus tard, obéissant à une souveraine parole prophétique et « courant aux frontières, elle devait emporter notre cœur et notre espérance ». Un soleil radieux submergeait la ville, embrasait les âmes, effaçait les querelles ; la foule communiait avec nous, comprenait l'extraordinaire magnificence de la manifestation.

Descendus ici, pendant que l'on se préparait à sceller cette pierre, nous évoquions les longs jours splendides passés aux côtés du maître, dans la violence croissante des batailles. Nous avions la conviction absolue, qui nous reste, que, sans l'acte révolutionnaire de Zola, sans la publication foudroyante de l'effroyable et dénonciateur message à M. Félix Faure, de ce tragique *J'accuse* qui affola le monde, jamais l'atroce Ile du Diable n'aurait lâché sa proie. Cette époque rayonnante de générosité, de flamme, de foi, fut dominée par l'immense figure de Zola ; ce réveil terrible de notre admirable pays, cette indignation furieuse des peuples, cette universelle soif d'équité se sont révélés sous le souffle irrésistible de Zola. Et, durant tant d'années d'angoisses, de luttes et de persécutions, pas une minute celui-ci n'a douté de la victoire qu'un destin féroce l'empêcha de voir complète et définitive.

L'héroïsme civique de Zola n'était d'ailleurs que la résultante directe, spontanée, de son génie littéraire. Le créateur glorieux qui, dans ses cinquante volumes, exaltait si éloquemment la bonté, la pitié, la vérité, la justice, la fraternité pouvait-il tolérer que, de haut, le faux, la forfaiture, l'orgueil et le crime eussent le droit de s'exercer, de torturer, de déshonorer un innocent ? Son œuvre gigantesque, édifiée sur l'ample assise des plus nobles

sentiments, se serait écroulée s'il avait laissé se commettre l'abominable attentat. Il l'aurait, en quelque sorte, démentie. Au contraire, elle a acquis, du fait de son impérieuse et décisive intervention, la solidité, la sérénité des choses éternelles. N'essayons pas de les séparer, de leur attribuer à chacune un sens différent. Elles sont étroitement liées ; elles ont une égale et commune signification. Remercions Emile Zola du réconfort incomparable que nous trouvons sans cesse dans la lecture méditative de l'une et dans le souvenir enthousiaste de l'autre. Elargissons, d'une même pensée, la belle phrase harmonieuse, illuminant le front de ce temple : Aux grands hommes, la patrie reconnaissante, phrase désignant si bien tous ceux que notre fidèle dévotion immortalise et disons ardemment : Au grand écrivain, au grand citoyen, l'humanité reconnaissante !

Discours de Paul Doumergue
Translation des cendres d'Emile Zola au Panthéon
4 juin 1908

Monsieur le Président de la République,
Mesdames,
Messieurs,

En accordant aux cendres d'Emile Zola les honneurs du Panthéon, c'est à la mémoire d'un grand citoyen que le Parlement a voulu rendre hommage.

L'hommage n'est ni prématuré, ni excessif. Sans doute, ils datent d'hier les événements au cours desquels Zola mérita la reconnaissance de la nation ; sans doute celle-ci est encore frémissante des passions dont ces événements l'ont agitée, mais faut-il que la reconnaissance nationale soit tardive pour qu'on puisse la croire justifiée ? N'est ce pas, au contraire, sa spontanéité qui donne la mesure de sa grandeur et ceux qui viendront après nous ne verront-ils pas dans l'empressement que nous avons apporté à cette glorification la preuve la plus décisive de la vivacité des sentiments qui nous l'ont inspirée.

Cette gloire que des rancunes mal apaisées et des partis pris de réaction contre la vérité triomphante contestent encore, comment l'avenir pourrait-il s'étonner que nous ayons voulu l'accorder au citoyen qui, dans une heure tragique et douloureuse de notre histoire, n'avait pas hésité à sacrifier son repos, son bien-être, sa liberté et sa vie, s'il l'avait fallu, pour accomplir avec un admirable et tranquille courage, l'impérieux devoir civique dont il trouvait l'indication dans sa conscience assoiffée de vérité et de justice et devant lequel se dérobaient tant de ses concitoyens ?

La nation tout entière se débattait au milieu d'un cauchemar affreux qui paraissait avoir éteint sa claire et sûre vision du droit, aboli son habituelle et profonde pitié de la souffrance humaine.

Une crainte étrange, incompréhensible, qui confinait à la terreur, avait envahi la plupart des consciences. Beaucoup, parmi les meilleures, tâtonnaient, hésitaient, se demandant avec angoisse où se trouvait le devoir et n'arrivant pas, dans leurs tâtonnements et leurs hésitations, à se décider pour une attitude, ni à s'orienter vers une action. Puis il y avait la troupe innombrable des aveugles et des inconscients qui suivaient et applaudissaient, sans réflexion, les contempteurs habituels de la vérité et les éternels ennemis de toute justice sociale.

Seuls, quelques hommes de haute et noble conscience, sur qui n'avait pu mordre ni la crainte ni le mensonge, mais dont la crainte générale et l'aveuglement presque universel avaient grandi le courage jusqu'à l'héroïsme, s'étaient hardiment jetés dans la bataille pour servir de défenseurs à la justice qui cherchait vainement ses tenants ordinaires.

Leur phalange était peu nombreuse quand Emile Zola vint y prendre sa place au premier rang. Rien, en apparence, ne semblait l'y appeler. Au drame qui bouleversait le pays, il pouvait demeurer étranger, sinon indifférent. Il vivait en dehors et fort loin des milieux où ce drame avait pris naissance : il n'en connaissait pas les acteurs ; il n'était pas mêlé à la politique ; il comptait peut-être plus d'amis dans le camp de ceux dont il allait devenir l'implacable adversaire que dans celui où il s'apprêtait à combattre.

La littérature et l'art l'avaient jusqu'alors absorbé tout entier. Il leur avait consacré toute sa vie : il les aimait avec passion. Il leur devait une gloire que ne discutaient plus même ceux qui combattaient ses tendances, ses idées, son école, la rudesse un peu brutale

de sa manière, qui n'était que la manifestation de sa sincérité. De ceux dont il n'avait pas l'admiration, il était arrivé à forcer le respect par son labeur formidable, par sa puissance de volonté qui se fortifiait aux obstacles, par son incontestable probité d'écrivain, par sa vaillance et par son ardeur combatives qui s'alimentaient dans une foi profonde en la vérité de son œuvre et en l'utilité sociale de son effort littéraire.

Ce combatif, ce vigoureux lutteur, était cependant un solitaire et un timide. Lui, le peintre merveilleux et génial des foules, dont l'âme diverse et contradictoire le captivait passionnément, qui en avait deviné et décrit les faiblesses, mais aussi les grandeurs, les instincts violents, mais aussi les passions généreuses, les sentiments parfois cruels, mais aussi la bonté native ou la pitié profonde, l'esprit de méfiance et la crédulité sans bornes, les préjugés et les erreurs, mais aussi le besoin anxieux de savoir et la soif toujours brûlante de justice et qui voyait en elles des réserves infinies d'idéal, de progrès et d'espérance dont les générations prochaines sauraient se servir pour faire la patrie plus grande et l'humanité meilleure, lui qui avait fait vivre ces foules d'une vie si puissante dans certaines pages de ses œuvres qui demeureront des monuments impérissables de notre littérature, il n'aimait point à se mêler à elles. Il vivait à l'écart, dans un cercle restreint d'amis qu'attirait sa bonté profonde, cachée sous des dehors un peu rudes. Ce n'était point par orgueil, comme certains l'en accusaient, mais par une sorte de timidité dont, malgré sa volonté si forte, il ne parvenait pas à avoir raison.

Et voici que tout à coup ce solitaire et ce timide, abandonne sa tour d'ivoire, ses livres et ses travaux, pour se jeter dans la mêlée des partis, au milieu de cette foule dont il avait une sorte d'instinctive appréhension, non point pour la flatter, ni l'encenser, non point pour servir ses passions et s'associer à ses mouvements, mais pour la heurter de front, pour lui résister, pour opposer son effort et sa politique à ses injures, à ses colères, à ses violences et à ses coups. Le voici qui descend héroïquement dans la rue, affrontant avec un indomptable courage et un entêtement, que rien n'entame, et la bataille des prétoires et la fureur des égarements populaires.

Comment s'y était-il soudain décidé, alors que ni son ambition, ni sa responsabilité, ni ses amis n'étaient en jeu ? Seuls, ceux qui méconnaissaient le vrai caractère de son œuvre et la passion de toute sa vie d'où cette œuvre était sortie, pouvaient se poser la question. Son acte, dont certains paraissent encore s'étonner, n'est ni l'acte d'un impulsif, ni un fait exceptionnel et inattendu dans son existence. Il s'explique logiquement et par sa vie et par son œuvre qui furent une vie consacrée à la recherche de la vérité, une œuvre avant tout de vérité ; de vérité brutale peut-être et quelquefois déplaisante, mais Emile Zola ne considérerait pas que la vérité comportât des nuances, ni que pour faire du bien elle dût être fardée.

Tel que son passé le révélait, il n'était pas possible que Zola, dans les circonstances tragiques que traversait la patrie, eût une attitude différente de celle qui lui vaut l'honneur que nous lui rendons aujourd'hui. Il n'était ni associé au Gouvernement de son pays, ni engagé dans ces polémiques de partis, mais il se sentait le citoyen fervent de ce pays : il en avait le culte, non point le culte bruyant qui s'affiche et dont les officiants accomplissent les rites avec des ostentations de parade, mais le culte profond et sérieux, qui s'accorde avec la dignité de la personne humaine et qui va jusqu'au sacrifice de cette personne quand un grand intérêt de la patrie est en cause. Et pouvait-il y avoir un plus grand intérêt pour la patrie que de conserver son haut renom de pays de la justice et du droit, de nation élue de la vérité et de la lumière ?

C'est comme citoyen de cette patrie qu'Emile Zola se jeta éperdument dans la bataille. Peut-être, lui aussi, avait-il dû livrer un dur combat dans sa conscience, dans cette conscience humaine où, à côté du sentiment du devoir et des généreuses aspirations, se heurtent et s'entrechoquent encore tant de préjugés et d'erreurs légués par les générations

et les siècles disparus, tant d'instincts ataviques mauvais, où l'égoïsme et la peur du progrès trouvent de trop faciles excuses.

Mais s'il eut à livrer cette lutte, elle fut courte. Il était allé bien vite du côté du devoir civiques, du côté de cette vérité qu'il aimait et qu'il voulait, écrivait-il, « lors même qu'elle ébranlerait la terre et qu'elle ferait tomber le ciel. » Et cette vérité, ils la lui avaient montrée, les quelques hommes héroïques qui avaient déjà vivement engagé la bataille pour elle. Il aurait, certes, agi sans leur exemple : mais cet exemple, combien il l'admirait, oubliant son propre courage, dans des hommes comme Scheurer-Kesner qui, noblement, sans violence, malgré les affronts, les outrages, les menaces, les reniements, les déchirements douloureux d'anciennes précieuses amitiés, les effondrements plus douloureux encore de vieilles et chères illusions, affirmait avec calme et sérénité que la justice avait été violée, la vérité étouffée et qu'un innocent souffrait injustement du baigné : il l'admirait dans des hommes comme Trarieux, dont la conviction passionnée et la foi agissante troublaient les consciences rétives et séduisaient les cœurs généreux, comme Bernard Lazare, ce bénédictin de la vérité, dont aucun obstacle n'avait lassé la persévérance ni la ténacité. Je ne parle que des morts : les vivants ont vu la justice et la vérité triomphantes.

Une fois engagé dans la lutte où il se jette à corps perdu, sans regarder derrière lui, sans voir les camaraderies qui s'éloignent, les amitiés qui se brisent, les portes autrefois accueillantes qui se ferment brutalement, sans songer à tout ce qu'il perd, sans calculer ce qu'il aurait pu gagner en ovations, en enthousiasme et en popularité immédiate s'il avait pris le parti contraire, hypnotisé par cette seule vérité qui lui est apparue foudroyante, il veut combattre au premier rang, aux postes les plus dangereux, où les injures, les calomnies et les violences tombent le plus dru. Il veut ignorer les habiletés, les marches prudentes, les tactiques temporisatrices, les ménagements envers les hommes et les partis du camp opposé. Il met son orgueil et sa joie à détourner sur lui le flot des haines, des colères et des passions mauvaises que l'angoissante et douloureuse affaire a soulevé et, devant ce flot qui monte et qui paraît vouloir tout submerger, car toutes les digues qu'opposent en temps ordinaire la justice régulière semblaient avoir été rompues, il crie tout haut la vérité que, par une divination presque prodigieuse, il a vue tout entière, il dénonce avec un fracas de trompettes qui sonnent la déroute prochaine des adversaires et les erreurs et les mensonges, et les iniquités que ces adversaires de la vérité avaient entassés sur elle et sous lesquels, dans leur aveuglement orgueilleux, ils croyaient, comme dans une tombe indestructible, l'avoir pour toujours ensevelie.

Mais le monument d'iniquité était solidement construit et les équipes étaient nombreuses et fortes qui se relayaient pour le soutenir, le consolider et l'étayer, chaque fois qu'une des pierres d'assise sur lesquelles il avait été édifié cédait sous la poussée vigoureuse de ceux qui s'étaient juré de le démolir. Aucun de ceux-ci ne se rebutait. Plus la justice était lente à venir, plus ils étaient certains qu'elle serait durable et son retentissement profond et bienfaisant dans l'âme de la patrie : plus la vérité était longue à briller, plus ils pensaient qu'elle éblouirait le monde et régénérerait les consciences en désarroi.

Zola proclamait cette conviction en des pages et en des appels où la générosité et l'optimisme de son cœur éclatait au moins autant que sa haine de l'injustice.

Lui, en qui certains avaient voulu voir un pessimiste irréductible et qu'on avait tenté d'accabler sous le reproche immérité de se complaire dans la seule étude et dans la description des tares et des vices de son temps et de n'aimer dans la nature humaine que ses infirmités et ses bas côtés, il apparaissait sous la lumière rayonnante que les événements répandaient sur lui, comme un optimiste incorrigible, comme un croyant fervent et jamais désabusé de la noblesse et de la générosité de l'âme humaine.

Aussi, quels déchirements et quelle douleur quand cet optimisme et cette foi recevaient des faits et des hommes de cruels démentis. L'écho en est encore tout vibrant dans notre souvenir.

Mais il espérait, il croyait, malgré tout, au triomphe final et c'est presque joyeusement qu'il s'offrait aux haines, aux poursuites, aux calomnies et aux persécutions.

Aucune ne lui fut épargnée. Il n'est pas de fibre sensible de son cœur dont les ennemis de la vérité, qui étaient devenus les siens, n'aient cherché à provoquer la vibration douloureuse. Leur haine ingénieuse et froidement cruelle n'avait point hésité, pour provoquer plus vive douleur de sa chair et l'explosion de ses sanglots, à violer le respect dû aux morts en essayant de salir les souvenirs les plus intimes et les plus chers dont s'enorgueillissait justement sa profonde et touchante piété filiale.

Il connut les égarements et les fureurs de la foule qui hurle la mort et qui veut le sang et ceux qui se refusent à flatter ses passions et à partager ses erreurs : il connut les longues et douloureuses attentes de la justice anxieusement espérée et soudainement défailante. Il connut les amertumes de l'exil, de l'exil pour lequel il faut partir, s'enfuir presque comme un criminel, alors qu'on s'est dressé pour résister au crime. Mais s'il se résignait à ce départ, à cette retraite, à cette apparence de fuite, c'est parce qu'il s'était laissé persuader par ses compagnons de lutte que c'était encore une façon de lutter, de préparer la victoire définitive de la justice. Malgré tout, ce sacrifice était amer et cruel à son âme héroïque : « On oublie, s'écriait-il, que je ne suis ni un polémiste ni un homme politique, tirant bénéfice des bagarres. Je suis un libre écrivain qui n'a eu qu'une passion dans sa vie, celle de la vérité, qui s'est battu pour elle sur tous les champs de bataille. Depuis quarante ans bientôt, j'ai servi mon pays par la plume, de tout mon courage, de toute ma force de travail et de bonne foi. Et je vous jure qu'il y a une affreuse douleur, à s'en aller seul, par une nuit sombre, à voir s'effacer au loin les lumières de la France, lorsqu'on a simplement voulu son honneur, sa grandeur de justicière parmi les peuples. Ce sont là des heures atroces dont l'âme sort trempée, invulnérable désormais aux blessures iniques. »

Plus vigoureux et plus exigeant sortait aussi son amour de la France, de ces douleurs et de ces meurtrissures qui faisaient saigner son âme de bon citoyen, car son patriotisme ne se réglait point à la mesure des bienfaits, de la sécurité ou des profits que la patrie apporte : il était de ceux qui s'accroissent et qui s'ennoblissent de tout ce qu'ils souffrent pour la patrie ou par elle, et, si sa passion généreuse pour la justice et la vérité s'étendait à l'humanité tout entière qu'il voulait meilleure, plus heureuse et plus digne, ce n'était point pour y trouver le prétexte commode à moins aimer le pays qui l'avait vu naître, sur le sol duquel il avait vécu, lutté et souffert, ni pour lui mesurer avec parcimonie et en les discutant son dévouement et ses sacrifices.

C'est à sa patrie d'abord qu'il pensait : à son prestige, à son honneur : il voulait lui garder au milieu des nations une place élue et son angoisse, pendant tout le temps qu'a duré le drame, l'angoisse qui le bouleversait, c'était que la vérité qu'il aspirait à voir jaillir de la conscience de la nation n'arrivât soudain du dehors et qu'ainsi ne fût diminué le noble renom de la justicière dont la France jouissait dans le monde.

Il n'eut pas la grande joie de voir l'espérance à laquelle aucune déception n'avait pu le faire renoncer devenir une réalité ; mais il avait, cependant, entrevu les premiers rayons de l'aube triomphale. Avant l'arrêt de définitive justice, devant lequel s'inclinaient tous les bons Français, une mort soudaine venait l'emporter, qui effleurait en même temps la compagne à l'âme haute, courageuse et discrète sur qui il s'était appuyé avec confiance toute sa vie, qui avait été la consolatrice des jours d'épreuve, dont la dignité et la noble douleur avait imposé le respect aux plus violents et fait taire leurs injures, et qui continue

sa pieuse affection par delà le tombeau en un culte touchant qui honore la mémoire du mort à l'égal de l'honneur que la nation reconnaissante a voulu lui rendre aujourd'hui.

Cet honneur et cette reconnaissance, malgré que grondent encore les rancunes inassouvies et les colères exaspérées de ceux qui défendirent l'erreur et qui veulent, malgré l'évidence, soutenir le mensonge et l'injustice, sont purs de tout esprit de revanche et de toute pensée de provocation. Leur inspiration est plus noble et plus généreuse. Ce n'est point par de la colère ni par de la haine que la nation reconquise à la vérité et à la justice doit répondre à ceux qui s'obstinent à prêcher la haine et à répandre l'esprit d'iniquité parmi les citoyens. Sans leur trouver des excuses, elle ne saurait leur refuser sa pitié et si elle s'irrite de leurs résistances elle doit se souvenir que c'est en luttant contre ceux qui s'entretiennent et se fortifient le courage et l'ardeur de ceux qui ont placé leur idéal social dans une vérité toujours plus grande et dans une justice toujours plus haute. Le progrès de l'humanité sort de ces batailles et de ces déchirements où l'âme nationale se forge d'un métal plus pur et plus résistant. C'était la conviction, la foi profonde de Zola, celles qui l'ont soutenu aux heures d'angoisse et qui l'ont gardé du découragement quand les voiles s'épaississaient devant l'image de la vérité. C'est à l'héroïsme qu'elles lui ont inspiré que nous avons voulu rendre hommage ; notre conscience est assurée que l'avenir qui verra se lever « la moisson de bonté, d'équité et d'espérance infinie » qu'il a aidé à semer, le ratifiera en s'y associant.

Messidor Vingtième anniversaire de la création

Poème de René Puaux

Vingt ans passés. L'Opéra donne *Messidor*.
Des « Bravo ! » des clameurs ! Les loges indignées.
Pour elles les hauteurs sont de trop d'air baignées
Et pour leurs yeux l'éclat du soleil est trop fort.

Zola, Bruneau, voix superbes et cœurs immenses
Ont semé le bon grain d'un art plus généreux.
Mais les vieux galantins du foyer de la Danse
S'écartent du chemin de ces deux grands lépreux.

Poèmes du travail, drames de tous les jours
Romans des pauvres gens et chants larges des pâtres
Mais cela ne sera jamais du bon théâtre
Et l'on ne peut aimer qu'en pourpoint de velours.

Dehors les Boulevards frivoles sont hostiles
Les Justes n'ont jamais la faveur de la cour
Il faut de la gaîté, du clinquant, de l'humour
Et tout effort profond est taxé d'inutile.

Je vous devine et je vous vois très bien tous trois.
Suzanne avait neuf ans, tu fêtais tes quarante.
Mère quittait à peine son lit et vos rentes
Étaient modestes. Le logis était étroit.

Suzanne était petite, elle ne savait pas.
Maman jolie était toujours, toujours malade
Ne pouvait pas venir jamais en promenade
Et il ne fallait pas déranger son papa.

Ta vie avait connu la dure et lente épreuve.
La douleur avait mis son ombre à ton foyer
Et pourtant tu n'avais cessé de travailler
Et ta musique était ardente, belle et neuve.

Messidor était l'œuvre où flamboyait ton art,
Le meilleur de ton cœur et de ta foi d'artiste.
Près du liti de mère quand tu t'ennuyais, triste,
Elle disait : « on t'acclamera tôt ou tard ! »

Vingt ans se sont passés. Le triomphe est venu.
Maman trotte aisément. Suzanne est une femme
Qui comprend tout, qui vibre avec toi, qui t'acclame
Et Lise tend vers toi ses deux petits bras nus.

Et moi, nouvel enfant à ton foyer prospère
Moi qui n'ai pas lutté, pas pleuré, pas souffert,
Auquel tout le jardin du bonheur fut ouvert,
Je me sens être un fils indigne de son père.

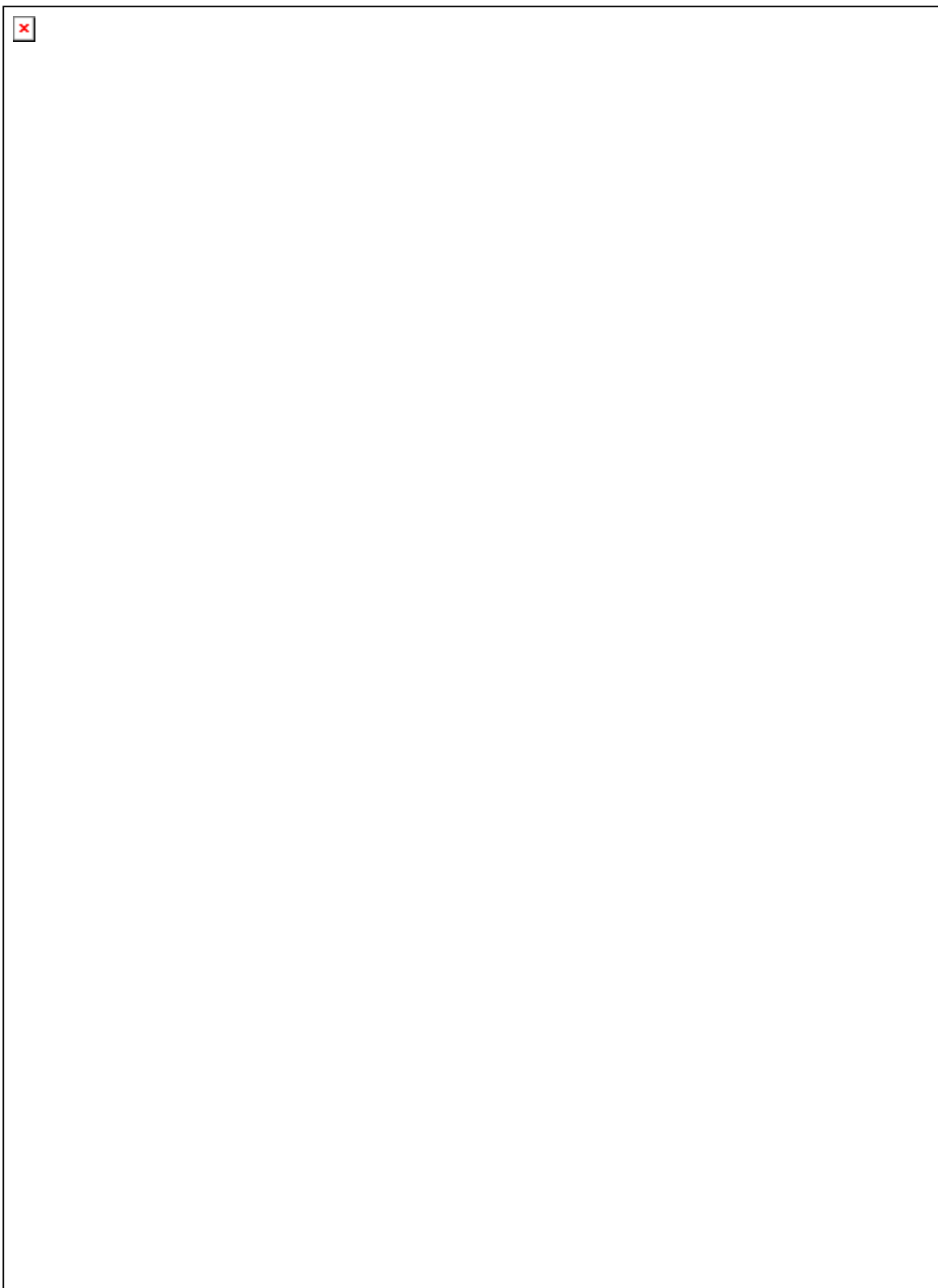
Je songe à Messidor d'il y a vingt années.
Dans un an je serai l'homme de quarante ans
Et je compare, ainsi qu'on prend des fleurs fanées,
Mon humble achèvement à ton œuvre ! Titan !

Messidor ! Messidor ! immense et beau symbole !
Le jour vient dans la vie où tous les clairs ruisseaux
Captés dans le dessein d'un passager Pactole
Doivent se libérer pour de plus grands travaux.

Il faut laisser chanter leur filet d'onde pure
Donner à leur clarté tout le reflet des cieux.
Car l'homme croit savoir, mais Dieux sait beaucoup mieux
Les Trésors de bonheur qui sont dans la nature.

La guerre a fait crouler ma cathédrale d'or.
J'ai compris mon destin et voici nître Lise.
J'ai fait un livre *** qu'il faudra que tu lises.
Je suis dans la Clarté ; j'ai compris Messidor

René Puaux
4 mars 1917





Lettres d'Emile Zola à Alfred Bruneau

Collection Puaux-Bruneau

Date	Contenu
31 mars 1888	Souhaite connaître les détails de l'entrevue avec Massenet
12 octobre 1888	Propose à Bruneau de venir à Médan
16 octobre 1888	Rendez-vous avec Louis Gallet à Paris
26 avril 1889	Entrevue avec Bruneau et Gallet
20 août 1889	Rendez-vous à Médan avec Bruneau et Gallet
23 août 1889	Entendu pour jeudi
6 septembre 1889	Quatrième tableau du <i>Rêve</i>
19 décembre 1889	Rendez-vous avec Bruneau et Céard
21 décembre 1889	Rendez-vous avec Bruneau le lundi avec Céard
Janvier 1890	Vœux
20 février 1890	Les trois derniers tableaux du <i>Rêve</i> sont prêts
5 mai 1890	A propos de Gastinel et de son ballet "Le Rêve"
19 mai 1890	Audition de Mme Caron
9 juin 1890	Conclusion avec Choudens
3 août 1890	Audition du <i>Rêve</i> à Verdhurt
12 août 1890	Embarras pour trouver une Angélique
18 août 1890	Entrevue avec Verdhurt
12 octobre 1890	Problème de l'Angélique
18 mai 1891	Ne pourra assister à la répétition du lendemain
19 mai 1891	Ira à l'Opéra-Comique le lendemain
26 mai 1891	N'ira pas à l'Opéra-Comique le lendemain
26 juin 1891	Lettre au ministre pour Carvalho
2 juillet 1891	Bonnes nouvelles des trois dernières représentations du <i>Rêve</i>
8 juillet 1891	Rendez-vous rue de Bruxelles le mercredi soir
8 août 1891	Remerciements pour l'envoi de <i>Kérim</i> , travail sur l' <i>Attaque du moulin</i>
30 août 1891	Ne pourra assister à la reprise du <i>Rêve</i>
3 septembre 1891	Dîner rue de Bruxelles avant le départ pour les Pyrénées
13 septembre 1891	Lui écrire à Pau, poste restante
18 septembre 1891	Succès du <i>Rêve</i> , voyage dans les Pyrénées
20 septembre 1891	Voyage en Espagne et dans les Pyrénées
25 septembre 1891	Satisfait du premier acte de Gallet
9 octobre 1891	Disparition du <i>Rêve</i> à l'Opéra-Comique
22 octobre 1891	Le <i>Rêve</i> à Londres
31 octobre 1891	Succès du <i>Rêve</i> à Londres, rendez-vous chez lui
5 novembre 1891	A vu Carvalho à l'Opéra-Comique
8 novembre 1891	Voyage à Bruxelles pour le <i>Rêve</i>
31 décembre 1891	Vœux
27 janvier 1892	Sympathie après la mort du père de Bruneau
29 mars 1892	Succès du <i>Rêve</i> à Hanbourg
29 avril 1892	Compter sur eux demain
25 mai 1892	Ne peut envoyer les quelques vers promis
6 juin 1892	Envoi des Adieux à la Forêt
8 juillet 1892	Envoi du troisième acte
12 juillet 1892	Propose à Bruneau de venir à Médan à partir du 30 juillet
9 août 1892	Voyage en Normandie

1er octobre 1892	Entrée de Bruneau au Gil-Blas
16 novembre 1892	Envoi de quelques vers
31 décembre 1892	Souhaits pour 1893 et l' <i>Attaque du moulin</i>
9 mai 1893	A les deux fauteuils envoyés par Bertrand
26 juin 1893	
15 juillet 1893	Remercie pour les félicitations
14 septembre 1893	Sera samedi à l'Opéra-Comique
7 novembre 1893	Envoie une place pour le Théâtre-Libre
20 novembre 1893	Daudet est malade
20 novembre 1893	Demande de lui renvoyer les fauteuils de l'Opéra-Comique
22 novembre 1893	Rassure Bruneau à propos de l' <i>Attaque du moulin</i>
31 décembre 1893	Vœux, a écrit <i>Lazare</i>
25 janvier 1894	Arrivera à Bruxelles avec les Fasquelle, Xau, Charpentier
13 février 1894	Soirée à l'Opéra
24 mars 1894	A fini le premier acte de <i>Messidor</i>
6 juillet 1894	Sort de chez le ministre, décoration de Bruneau
13 juillet 1894	Promesse de décoration pour janvier
1er août 1894	A vu Roujon
3 août 1894	A Monsieur Hecq, audience de Bruneau avec le ministre
19 août 1894	Condoléances
29 novembre 1894	Nouvelles d'Italie
6 juillet 1894	Envoi le brouillon d'une lettre au Ministre
25 décembre 1894	Envoie le brouillon d'une lettre au Ministre
25 janvier 1895	A reçu la croix de Bruneau par la Chancellerie
13 mai 1895	A reçu les deux fauteuils envoyés par Bruneau
24 juin 1895	Remerciements pour la lettre envoyée par Bruneau
12 juillet 1895	Demande que Bruneau succède à Rety au Figaro
19 juillet 1895	Paul Charpentier est mort
25 juillet 1895	Copie de la lettre à de Rodays
26 juillet 1895	Visite à Périvier
27 juillet 1895	Inquiétudes pour l'entrée de Bruneau au Figaro
29 juillet 1895	Rendez-vous avec de Rodays
4 août 1895	Verra de Rodays demain
5 août 1895	Campagne au Figaro
S.D.	Traité d'entrée de Bruneau au Figaro
30 août 1895	N'a pas osé parler à Xau
4 octobre 1895	Repas avec les Fasquelle, les Mirbeau et Mendès
13 septembre 1895	Déjeune chez Fasquelle dimanche
23 octobre 1895	Vœux de rétablissement après l'opération de Philippine
5 novembre 1895	Invitation à dîner
8 novembre 1895	Alexandrine à Rome
25 novembre 1895	Première de Xavière
13 décembre 1895	Loge à l'Opéra
16 mars 1896	Loge au théâtre de l'Œuvre
2 mai 1896	Ne pourra aller à l'Opéra cet après-midi
22 juin 1896	Arrête sa campagne au Figaro
11 juillet 1896	Irons voir Madame Bruneau jeudi
22 juillet 1896	Décor du ballet
15 octobre 1896	Le <i>Rêve</i> à la Monnaie
27 octobre 1896	Part demain pour Marseille

1er décembre 1896	Convocation à l'Opéra pour les décors
6 janvier 1897	Content des bonnes nouvelles
7 janvier 1897	A oublié son porte-plume à l'Opéra
8 janvier 1897	Envoi du manuscrit avec les corrections
22 janvier 1897	Manque quatre ou cinq mesures à la fin
3 février 1897	A écrit l'article sur <i>Messidor</i>
14 février 1897	Audience avec M. Le Gall
28 février 1897	A relu l'article de Bruneau sur <i>Messidor</i>
6 avril 1897	Places pour M. Fritsch
30 mai 1897	<i>L'Attaque du moulin</i> à Londres
vers le 20 juin 1897	Loge au théâtre de l'Œuvre
28 août 1897	Visite de Bruneau à Médan
5 septembre 1897	<i>Messidor</i> au théâtre de la Monnaie
14 septembre 1897	Accident des Bruneau
16 septembre 1897	Accident des Bruneau
12 octobre 1897	Renvoie le deuxième acte
2 novembre 1897	Reprise des Corbeaux à l'Odéon
vers le 8 novembre 1897	Audition des <i>Maîtres Chanteurs</i>
10 novembre 1897	Succès de <i>Messidor</i> à Nantes
25 novembre 1897	Pièce de de Curel au théâtre Antoine
22 décembre 1897	A propos de Marie Bréma
10 avril 1898	Dévouement des amis
22 mai 1898	Aller à Versailles en voiture avec Labori
26 juin 1898	Retour du procès le 18
21 août 1898	Installation en Angleterre
18 octobre 1898	Exil, <i>l'Ouragan</i>
6 janvier 1899	Fidèle amitié, fin de l'exil
20 janvier 1899	Maladie de Suzanne
1er février 1899	Navré des nouvelles de France
23 mars 1899	Crainte de ne pas revenir de sitôt en France
16 avril 1899	Rechute de Philippine, <i>Lazare</i>
7 mai 1899	Maladie de Philippine Bruneau
1er juin 1899	Retour en France
5 juin 1899	Est de retour en France, attend Bruneau
2 juillet 1899	Procès de Versailles renvoyé en octobre
10 juillet 1899	Sera chez lui dans la soirée
26 juillet 1899	Songe à l'œuvre prochaine (<i>l'Enfant roi</i>)
26 août 1899	Abomination de Rennes
12 septembre 1899	Défaite après le procès de Rennes
14 septembre 1899	Grâce et amnistie
8 octobre 1899	Dîner avec Desmoulin le 12 octobre
16 octobre 1899	Zola invité chez les Bruneau le samedi
15 novembre 1899	Envoi de victuailles des Bruneau
20 novembre 1899	Déjeuner chez les Bruneau le mercredi
24 décembre 1899	Succès de <i>l'Attaque du moulin</i> à Bruxelles
23 avril 1900	Succès de Bruneau
28 juillet 1900	Arrivée à Médan
12 septembre 1900	Bruneau à Médan, avec Picquart
22 septembre 1900	Traquer Gailhard
7 octobre 1900	Interview de Bruneau dans le <i>Figaro</i>

8 octobre 1900	Loge pour Jeanne Rozerot
12 octobre 1900	Ne veut pas se montrer à l'Opéra-Comique avec les enfants
31 octobre 1900	Compte sur Bruneau à l' <i>Assommoir</i>
13 novembre 1900	Réserve deux places pour les Bruneau chez Antoine
14 novembre 1900	Antoine remet sa première à jeudi
novembre-décembre 1900	Envoie le cadre promis
avant le 21 mars 1901	Audition complète de l' <i>Ouragan</i>
23 mars 1901	Affaire de la SACD et de Victorien Sardou
26 mars 1901	A propos de <i>Violaine la Chevelue</i>
avant le 7 avril 1901	Journée à Médan
vers le 27 avril 1901	Loge à Jeanne Rozerot
5 mai 1901	L' <i>Ouragan</i> aura sa fortune
vers le 15 mai 1901	Notre oeuvre sera la plus forte
vers le 18 mai 1901	Nouvelles sur les recettes de l' <i>Ouragan</i>
17 juin 1901	Demande de jouer l' <i>Ouragan</i> la semaine prochaine
3 juillet 1901	L' <i>Ouragan</i> a conquis sa place d'œuvre solide et grande
5 août 1901	Mort de Georges Charpentier
24 août 1901	Bruneau a fini le premier acte de l' <i>Enfant roi</i>
19 septembre 1901	Invite Bruneau à Médan
vers le 28 octobre 1901	Loge
11 novembre 1901	Lecture de Brioux chez Antoine
12 novembre 1901	A propos d'un incident
vers le 17 décembre 1901	Gailhard refuse <i>Violaine</i>
11 janvier 1902	Voyage de Bruneau en Russie
5 février 1902	Entrevue avec Calmette
vers le 15 février 1902	Loge pour <i>La Fille Sauvage</i>
vers le 15 février 1902	A vu Stanton
vers le 28 avril 1902	Remerciements pour les bonnes nouvelles
6 juin 1902	Demande d'audience au Prince Albert de Monaco
9 juin 1902	Monaco et Gunsbourg
2 juillet 1902	Vérité, l' <i>Enfant roi</i>
19 juillet 1902	Journée à Médan avec Arsène Alexandre
8 août 1902	A terminé <i>Vérité</i>
25 septembre 1902	<i>Sylvanire</i> avance
S.D.	Loge de Carré
S.D.	Rendez-vous lundi soir
S.D.	Charles Ephrussi
S.D.	Représentation du Théâtre Libre reculée
S.D.	Répétition
S.D.	Place au Théâtre Libre
S.D.	Viendra mardi
S.D.	Soirée avec Bruneau
S.D.	Souhaits de rétablissement à Philippine
S.D.	Première chez Antoine
S.D.	Chez les Bruneau lundi
S.D.	Manuscrit du quatrième acte
S.D.	Loge pour la répétition générale
S.D.	Loge 39
S.D.	Sera à l'Opéra à trois heures
S.D.	Attend Bruneau lundi pour aller chez le lithographe

S.D.	Rendez-vous mercredi soir
S.D.	A vu Mirbeau
S.D.	A vu Finot de la <i>Revue</i>
S.D.	Remerciements
S.D.	Remerciements
S.D.	Carte de Jules Barthélémy avec annotation de Zola
S.D.	Je vous conseille d'accepter

Lettres d'Alfred Bruneau à Emile Zola

B.N.F., MSS, n.a.f. 24512

Date	Contenu
mardi ?	A reçu le troisième acte
27 mars 1888	A vu Massenet
21 avril 1888	Applaudit à l'œuvre qui sera jouée ce soir (<i>Germinal</i>)
15 juillet 1888	Lit le <i>Rêve</i> chaque quinzaine
8 octobre 1888	Admiration pour le <i>Rêve</i>
15 octobre 1888	A vu Gallet pour le livret du <i>Rêve</i>
15 juillet 1889	A fini le Clos-Marie et le premier acte
17 août 1889	Gallet a envoyé le second acte du <i>Rêve</i>
22 août [1889]	Ira avec Gallet à Médan jeudi prochain
9 septembre [1889]	Merci pour l'envoi du manuscrit
20 décembre [1889]	Audition du <i>Rêve</i> avec Zola et Céard
31 décembre 1889	Vœux pour 1890
12 mai 1890	A propos de Gastinel et de son ballet, le <i>Rêve</i>
16 mai 1890	Audition du <i>Rêve</i> avec Madame Caron
17 mai 1890	Madame Caron engagée à l'Opéra
20 mai 1890	Zola a raison
1er août 1890	Choudens a parlé du <i>Rêve</i> à Verdhurt, théâtre de l'Eden
8 août 1890	Verdhurt a entendu le <i>Rêve</i> , projet de distribution
16 septembre 1890	Distribution du <i>Rêve</i>
17 septembre 1890	Recherche d'une Angélique
10 octobre 1890	Trouver une Angélique
23 novembre 1890	Loge pour le <i>Roi d'Ys</i> de Lalo
S.D. [9 mai 1891]	Répétition de l'orchestre à l'Opéra-Comique
S.D. [18 mai 1891]	Carvalho souhaite la présence de Zola à une répétition
S.D. [24 mai 1891]	Mise en scène du <i>Rêve</i>
S.D. [juin 1891]	A propos d'Engel
S.D. [1er juillet 1891]	Recettes du <i>Rêve</i>
S.D. [1891]	Ne pourra aller au Théâtre-Libre
7 juillet 1891	à Médan le 15
S.D. [août 1891]	Reprise du <i>Rêve</i>
11 août 1891	Plan musical de l' <i>Attaque du moulin</i>
2 septembre 1891	Reprise du <i>Rêve</i>
5 septembre 1891	A propos de l' <i>Attaque du moulin</i>
22 septembre 1891	Gallet doit envoyer le premier acte
26 septembre 1891	A propos du premier acte de l' <i>Attaque du moulin</i>
S.D. [1891]	Gallet ne souhaite pas parler de l' <i>Attaque du moulin</i> à Carvalho
S.D. [17 octobre 1891]	Carvalho donne Bouvet pour le <i>Rêve</i> à Londres
S.D. [21 octobre 1891]	Le <i>Rêve</i> à Londres
S.D. [28 octobre 1891]	Première du <i>Rêve</i> à Londres
S.D. [2 novembre 1891]	Le <i>Rêve</i> à Bruxelles
S.D. [9 novembre 1891]	Arrivée de Zola à Bruxelles
29 décembre 1891	Vœux pour 1892
26 janvier 1892	Maladie du père de Bruneau
S.D. [février 1892]	Le <i>Rêve</i> à Hambourg

S.D. [7 février 1892]	Carvalho et l' <i>Attaque du moulin</i>
avril 1892	Répétition générale d'Enguerrande
16 mai 1892	Vers du couteau
S.D. [7 juin 1892]	A reçu les Adieux à la forêt
19 juin 1892	A lu trois chapitres de la <i>Débâcle</i>
23 juin [1892]	Vient de finir la <i>Débâcle</i>
S.D. [juillet 1892]	A reçu le troisième acte
5 août 1892	Musique et livret de l' <i>Attaque du moulin</i> avec Gallet
9 août 1892	Scénario du 4 ^e acte
11 août 1892	Remerciements pour une lettre
8 septembre 1892	Retouches du 4 ^e acte
18 septembre 1892	Musique du 3 ^e acte
21 septembre 1892	Manuscrit du 4 ^e acte
27 septembre 1892	Entrée de Bruneau au <i>Gil-Blas</i>
29 septembre 1892	<i>Gil-Blas</i>
3 octobre 1892	<i>Gil-Blas</i>
30 décembre 1892	Vœux pour 1893
27 juin 1893	Distribution de l' <i>Attaque du moulin</i>
5 juillet 1893	Lecture du <i>Docteur Pascal</i>
S.D. [13 septembre 1893]	Distribution de l' <i>Attaque du moulin</i>
S.D. [octobre 1893]	Article pour le <i>Gil-Blas</i> sur l' <i>Attaque du moulin</i>
octobre 1893	Remerciements pour une intervention de Zola
22 novembre 1893	Remerciements pour un article élogieux de Zola
23 novembre 1893	Touché aux larmes par une dépêche de Zola
28 novembre 1893	Bataille pour l' <i>Attaque du moulin</i>
décembre 1893	L' <i>Attaque du moulin</i> à Bruxelles
30 décembre 1893	Vœux pour 1894, pense à <i>Messidor</i>
S.D. [début 1894]	<i>Gwendoline</i> de Chabrier
S.D. [14 janvier 1894]	L' <i>Attaque du moulin</i> à Bruxelles
24 janvier 1894	L' <i>Attaque du moulin</i> à Bruxelles
8 mai 1894	N'a pu rencontrer Bertrand et Gailhard
24 juin 1894	Envoi d'une liste
1er juillet 1894	L' <i>Attaque du moulin</i> à Londres
S.D. [7 juillet 1894]	Décoration pour Bruneau, <i>Messidor</i>
18 août 1894	Mort de l'oncle de Bruneau
21 novembre 1894	L' <i>Attaque du moulin</i> à Breslau
15 décembre 1894	Part pour Bruxelles, reprise du <i>Rêve</i>
15 février 1895	L' <i>Attaque du moulin</i> à Lyon, Amsterdam, Breslau
21 juin 1895	Installés au Pouliguen
14 juillet 1895	Remerciements
18 juillet [1895]	A vu Calmettes au <i>Figaro</i>
S.D. [20 juillet 1895]	Mort de Paul Charpentier, <i>Figaro</i>
S.D. [24 juillet 1895]	<i>Figaro</i>
S.D. [juillet 1895]	Paravay malade
1er août 1895	Influence de Zola pour l'entrée de Bruneau au <i>Figaro</i>
7 août 1895	Attend des nouvelles de de Rodays
S.D. [août 1895]	Attend avant de donner sa démission au <i>Gil Blas</i>
S.D. [été 1895]	A vu Calmette
S.D. [avril 1896]	Audition de <i>Messidor</i> à l'Opéra
S.D. [mai 1896]	Distribution de <i>Messidor</i>

13 juillet 1896	Maquettes de <i>Messidor</i>
S.D. [août 1896]	Décors de <i>Messidor</i>
12 octobre 1896	Reprise du <i>Rêve</i> à Bruxelles
28 octobre 1896	Souhaite à Zola un bon voyage
S.D. [octobre 1896]	Décor de <i>Messidor</i>
S.D. [novembre 1896]	Ira voir Zola aujourd'hui
S.D. [décembre 1896]	Répétitions de <i>Messidor</i>
S.D. [décembre 1896]	Répétitions de <i>Messidor</i>
S.D. [janvier 1897]	Répétitions de <i>Messidor</i>
S.D. [1897]	Location de places
S.D. [février 1897]	Répétition de <i>Messidor</i>
S.D. [28 mai 1897]	<i>L'Attaque du moulin</i> à Londres
S.D. [mai 1897]	Représentation de <i>Messidor</i>
S.D. [28 janvier 1898]	<i>Messidor</i> à Bruxelles
S.D. [30 janvier 1898]	Prélude de <i>Messidor</i> chez Colonne
S.D. [octobre 1897]	Déjeuner avec Gallimard
janvier 1898	<i>Thérèse Raquin</i> aux Bouffes du Nord
7 février 1898	Soutien avant le départ pour Bruxelles
[S.D.] après février 1898	Emotion à la lecture d'un article de Zola
24 juin 1898	A propos de Thommeret et de l'affaire Dreyfus
S.D. [12 juillet 1898]	Départ de Zola pour Londres
S.D. [1898]	Rendez-vous avec Zola
24 août 1898	Zola en Angleterre
7 septembre 1898	Commencement du triomphe
12 octobre 1898	Temps long sans la présence de Zola, finit le troisième acte
4 novembre 1898	Affaire Dreyfus
5 janvier 1899	Sur l'exil
S.D. [début 1899]	Révision du procès Dreyfus
17 mars 1899	Attente de la victoire et du retour de Zola
5 mai 1899	Attente de l'arrêt de révision
24 juin 1899	Installés à Sainte-Marguerite
5 juillet 1899	Retour de Dreyfus en France
S.D. [fin juillet 1899]	Mettre en scène l'enfant dans <i>l'Enfant roi</i>
22 août 1899	Furieux du déroulement du procès de Rennes
28 août 1899	Suit le procès de Rennes
S.D. [septembre 1899]	Condamnation de Dreyfus
S.D. [septembre 1899]	Article de Zola, le cinquième acte
S.D. [1900]	Carvalho mourant
26 juin 1900	Places dans une loge
S.D. [1900]	Reprise du <i>Rêve</i> à l'Opéra-Comique
S.D. [1900]	Reprise du <i>Rêve</i>
S.D. [1900]	Ira voir Victorien Sardou
17 mai 1901	Recettes des représentations de <i>l'Ouragan</i>
S.D. [2 ou 9 juin 1901]	Succès de <i>l'Ouragan</i>
S.D. [juillet 1901]	Succès de <i>l'Ouragan</i>
3 août 1901	Mort de Paul Alexis
2 novembre 1901	Incident au théâtre Antoine avec Rochefort
31 décembre 1901	Concert dirigé à Saint-Petersbourg
16 février 1902	Remerciements
29 juin 1902	Instrumentation de <i>l'Enfant roi</i>

12 août 1902	Achèvement de <i>Vérité</i>
16 septembre 1902	Zola a écrit un acte de <i>Sylvanire</i>
S.D. [septembre 1902]	Retour à Paris
S.D. [septembre 1903]	Discours de Bruneau à Médan
S.D. [printemps 1902]	Carré entendra l' <i>Enfant roi</i> après <i>Pelléas et Mélisande</i>
5 avril 1904	A propos de Jacques et Denise venus déjeuner
S.D. [4 août, avant 1896]	Madame Zola souffrante
S.D.	Bréma est malade
S.D.	Garde deux places au Châtelet
S.D. [1896]	Costumes de Bianchini pour <i>Messidor</i>
S.D.	A propos d'une note sur <i>Messidor</i>
S.D.	Soirée au Théâtre-Antoine
S.D.	Entrevue avec Deschappelles
S.D. [1897]	Alvarez est enroué
S.D. [1900]	Déjeuner à Médan avec Picquart
S.D. [1900]	Reprise du <i>Rêve</i>
S.D. [1900]	Rendez-vous avec Carré
S.D. [1900]	Rendez-vous devant la commission de la SACD
S.D. [1900]	SACD
S.D.	Première représentation de <i>Don Juan</i>
S.D.	Doit tout à Zola
S.D. [1897]	Mort de Daudet
S.D.	Nouvelles de Mme Bruneau après l'accident
S.D.	Soirée au Théâtre Libre
S.D.	Traité avec Marie Bréma pour l' <i>Attaque du moulin</i>
S.D.	Rendez-vous avec Carvalho
S.D.	Interprétation de <i>Thérèse Raquin</i>
S.D.	Audition d' <i>Ascanio</i>
S.D.	Reçoit un volume de Zola
S.D.	Problèmes avec le père de Bruneau
S.D.	Reprise de l' <i>Attaque du moulin</i> à Bruxelles avec Bréma
S.D.	Première d' <i>Une page d'amour</i>
S.D. [1898]	Procès Zola
S.D.	Retour de villégiature
S.D.	Rendez-vous
S.D.	Soirée à l'Opéra
S.D.	Maladie de Mme Bruneau
S.D.	Remerciements
S.D. [1900]	Rendez-vous avec Bertrand et Gailhard
S.D.	Accident de voiture
S.D.	Rendez-vous avec Carré
S.D.	Rendez-vous chez Zola
S.D.	<i>L'Enfant roi</i>
S.D.	Première
S.D.	Démission de Zola du <i>Figaro</i>
S.D.	Journée à Médan
S.D. [1901]	Reçoit <i>La Vérité en marche</i>
S.D.	Loge
S.D.	Audition de l' <i>Ouragan</i>
S.D.	Rendez-vous remis avec les directeurs du <i>Figaro</i>

S.D.	Remerciements
S.D.	Remerciements
S.D.	Ne peut accepter une invitation
S.D.	Rendez-vous à l'Opéra
S.D.	Date de la chute du cabinet Méline

Manuscrits de la collection Puaux-Bruneau

Nom	Prénom	Titre	Descriptif
BRUNEAU	Alfred	Massenet	Manuscrit destiné à l'éditeur, relié
		Massenet	Manuscrit original, non relié
		A l'ombre d'un grand coeur	Manuscrit original
		Discours divers	Manuscrits
		Projet de réorganisation des orphéons de France	Manuscrit
		L'Influence de Berlioz sur la musique contemporaine	Manuscrit
		Critiques musicales	Divers manuscrits
		Le Diable dans le beffroi	Manuscrit du livret
		L'Occasion	Manuscrit du livret
		Les Quatre Journées	Manuscrit du scénario
		L'Attaque du moulin	Manuscrit de l'ébauche de l'acte I
		La Fête à Coqueville	Manuscrit de la partition d'orchestre
		Lazare	Manuscrit original chant et piano
		Lazare	Manuscrit original, chant et piano, septembre 1884-septembre 1889
		Requiem	Manuscrit destiné à l'éditeur
		Rapport sur la musique française	Manuscrit de la partition d'orchestre
		Le Rêve, dernier tableau	Manuscrit de la partition chant et piano
		L'Attaque du moulin	Chant et piano
		Sous les branches	Chant et piano
		Soupirs perdus	Chant et piano
		Ritournelle	Chant et piano
		Obstination	Chant et piano
		Aubade	Chant et piano
		Sans amour	Chant et piano
		Geneviève	Partition d'orchestre et parties séparées
		L'amoureuse leçon	Epreuves de la partition chant et piano
		Leda	Partition d'orchestre et parties séparées
		Devoirs pour la classe de composition de Savart	
		Devoirs pour la classe de composition de Massenet	
		L'Enfant Roi	Partition d'orchestre
		Nocturne	Partition chant et piano
		Fingal	Partition chant et piano
		La Belle au bois dormant	Partition d'orchestre
DONNAY	Maurice	Le Roi Candaule	Manuscrit original du livret
GUITRY	Sacha	Adam et Eve	Tapuscrit original, annoté par Philippine
ZOLA	Emile	Messidor	Manuscrit original
		L'Ouragan	Manuscrit original
		L'Enfant Roi	Manuscrit original
		L'Enfant Roi	copie manuscrite
		Violaine la chevelue	Copie manuscrite de chez Legendre

Bibliographie

I Œuvres d'Emile Zola

Œuvres complètes, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966-1969, 15 tomes.

Les Rougon-Macquart, édition établie sous la direction d'Armand Lanoux, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, 5 tomes.

Les Rougon-Macquart, édition établie sous la direction de Colette Becker, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1991-1992, 5 tomes

Correspondance d'Emile Zola, édition établie sous la direction de B.H. Bakker, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et C.N.R.S., 1978-1995, 10 tomes

Poèmes lyriques, Paris, Fasquelle, 1921.

Carnets d'enquêtes, édition établie par Henri Mitterand, Paris, Plon, Terre Humaine, 1986.

Germinal, drame inédit en 5 actes et 12 tableaux, précédé du scénario de la pièce, Textes établis, annotés et présentés par James B. Sanders, Québec, Editions du Préambule, 1989.

II Œuvres d'Alfred Bruneau

Œuvres musicales

Le Rêve, Partition chant et piano, Choudens, 1891.

L'Attaque du moulin, Partition chant et piano, Choudens 1893.

Messidor, Partition chant et piano, Choudens, 1897.

L'Ouragan, Partition chant et piano, Choudens, 1901.

L'Enfant roi, Partition chant et piano, Choudens, 1905.

Naïs Micoulin, Partition chant et piano, Choudens, 1907.

La Faute de l'abbé Mouret, partition chant et piano, Choudens, 1907.

Les Quatre journées, partition chant et piano, Choudens, 1916.

Œuvres littéraires

Musiques d'hier et de demain, Paris, Fasquelle, 1900.

La musique française, Paris, Fasquelle, 1901.

Musiques de Russie et musiciens de France, Paris, Gaultier-Magnier, 1901.

A l'ombre d'un grand cœur, souvenirs d'une collaboration, Genève, Slatkine, 1980.

Souvenirs inédits, Genève, Slatkine, Revue internationale de musique française, n°7, février 1982.

Massenet, Paris, Delagrave, 1935.

III Documents inédits et manuscrits

Collection Puaux-Bruneau

BRUNEAU, Alfred, *Lettres inédites à Philippine Bruneau*, 1891-1934.

- Lettres, Lily Library,.
- Lettres à Frantz Jourdain.
- Lettres à Fernand Desmoulin.
- Lettres à Adolphe Boschot.
- *La Fête à Coqueville*, livret inédit, deux versions manuscrites, 1907.
- *Miette et Silvère*, livret inédit, manuscrit, 1908.
- *Eugénio*, livret inédit, 1930.
- *Discours prononcé au Panthéon pour le 25^e anniversaire de la translation des cendres d'Emile Zola*, manuscrit, 1933.
- *Le diable dans le beffroi*, ballet-pantomime, manuscrit.
- *Marie Delna*.

BRUNEAU, Philippine, Notes inédites.

GUITRY, Sacha, *Adam et Eve*, livret inédit.

ZOLA, Alexandrine, Lettres inédites aux Bruneau.

ZOLA, Emile, *L'Attaque du moulin*, scénario établi par Zola, manuscrit d'Alfred Bruneau.

- *Messidor*, manuscrit du livret.
- *L'Ouragan*, manuscrit du livret.
- *Deux notices inédites à propos de l'Ouragan*, manuscrit du livret.

IV Ouvrages consacrés à Emile Zola,

au naturalisme et à l'affaire Dreyfus

ALEXIS, Paul, *Emile Zola, notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882 ; Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

BARBUSSE, Henri, *Zola*, Paris, Le Temps des cerises, 2002 [première édition, 1931], avec une préface d'André Picciola.

BECKER, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990.

- *Dictionnaire d'Emile Zola*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1993.
- *Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

BERNARD, Marc, *Zola par lui-même*, Paris, Seuil, Ecrivains de toujours, 1952.

BEST, Janice, *Expérimentation et adaptation, Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, José Corti, 1986.

BIRNBAUM, Pierre (sous la direction de), *La France de l'affaire Dreyfus*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1994.

- BLOCK-DANO, Evelyne, *Madame Zola*, Paris, Grasset, 1997.
- *Chez Zola à Médan*, Christian Pirot, 1999.
- BONNEFIS, Philippe, *L'innommable, essai sur l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, S.E.D.E.S., 1984.
- BREDIN, Jean-Denis, *L'Affaire*, Paris, Julliard, 1983.
- BROWN, Calvin S., *Repetitions in Zola's novels*, University of Georgia Press, 1952.
- BROWN, Frederick, *Zola, une vie*, Paris, Belfond, 1996.
- CARTER, Lawson, *Zola and the Theater*, Paris, P.U.F., 1963.
- CEARD, Henry, *Lettres inédites à Emile Zola*, Publiées et annotées par C.-A., Burns, Paris, Nizet, 1958.
- COGNY, Pierre, *Le naturalisme*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 1953.
- DEZALAY, Auguste, *L'opéra des Rougon-Macquart, essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.
- DREYFUS, Alfred, *Cinq années de ma vie, 1894-1899*, Paris, Fasquelle, 1901.
- *Carnets, 1899-1907*, Edition établie par Philippe Oriol, Paris, Calmann-Lévy, 1988.
- EMILE-ZOLA, François et MASSIN, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.
- FAVRE, Georges, *Musique et naturalisme : Alfred Bruneau et Emile Zola*, Paris, La Pensée Universelle, 1982.
- GUIEU, Jean-Max, *Le théâtre lyrique d'Emile Zola*, Paris, Fischbacher, 1983.
- GUILLEMIN, Henri, *Zola, légende et vérité*, Bats, Editions d'utovie, 1979.
- JOUVENEL, Bertrand de, *Vie de Zola*, Paris, Julliard, 1979.
- LABORDE, Albert, *Trente-huit années près de Zola, La vie d'Alexandrine Zola*, Paris, Editeurs français réunis, 1963.
- LE BLOND-ZOLA, Denise, *Emile Zola raconté par sa fille*, Paris, Grasset, 1986 [première édition, 1931].
- LUMBROSO, Olivier et MITTERAND, Henri, *Les manuscrits et les dessins de Zola*, Paris, Textuel, 2002.
- MACKE, Jean-Sébastien, *Zola et la photographie, Le troisième Zola*, Mémoire de maîtrise, Université de Lille, 1998.

MITTERAND, Henri, *Zola et la naturalisme*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 1986.
- *Images d'enquêtes d'Emile Zola*, Paris, Presses Pocket, Album Terre Humaine, 1987.
- *Zola*, Paris, Fayard, 1999-2002.

PAGES, Alain, *La bataille littéraire, Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Paris, Séguier, 1989
- *Emile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus*, Paris, Séguier, 1991.

ROBERT, Frédéric, *Zola en chansons, en poésies et en musique*, Sprimont, Mardaga, 2001.

SACQUIN, Michèle, (sous la direction de), *Zola*, catalogue de l'exposition Zola de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, Fayard, 2002.

SEASSAU, Claude, *Emile Zola, le réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989.

SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume, Zola*, Paris, Grasset, Figures, 1975.

SPEIRS, Dorothy, et PORTEBOIS, Yannick, *Mon cher Maître, Lettres d'Ernest Vizetelly à Emile Zola*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002.

TROYAT, Henri, *Zola*, Paris, Flammarion, 1992.

ZEVAES, Alexandre, *Zola*, Paris, Editions de la Nouvelle Critique, 1945.

V Ouvrages consacrés à l'histoire de la musique

BENOIT-JEANNIN, Maxime, *Georgette Leblanc*, Bruxelles, Le Cri, 1998.

BOSCHOT, Adolphe, *Chez les musiciens, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Plon, 1922.
- *La vie et les œuvres de Alfred Bruneau*, Paris, Fasquelle, 1937.

BRANGER, Jean-Christophe, *Manon de Jules Massenet*, Serpenoise, 1999.

BUTCHER, Caroline, *Alfred Bruneau, musicien oublié ? With specific reference to L'Ouragan*, Mémoire d'étude, Université d'Exeter.

DAALDEROP Anacole, *Lazare*, Mémoire de maîtrise de musicologie, Paris, Sorbonne, 1998.

DEL LITTO, Jeanne, *Les mélodies d'Alfred Bruneau*, mémoire de maîtrise de musicologie, Université de Paris IV, 1992.

DESTRANGES, Etienne, *Le Rêve, étude analytique et thématique*, Paris, Fischbacher, 1891.
- *L'Attaque du moulin*, 1893.
- *Messidor*, 1897.

- *L'Ouragan*, 1901.
- *L'Enfant roi*, 1905.
- *Naïs Micoulin*, 1907.
- *La Faute de l'abbé Mouret*, 1907.
- *Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430-1901*, Paris, Fischbacher ; Nantes, Lessard, 1902.

DUMESNIL, René, *L'envers de la musique*, Paris, La Nouvelle Edition, 1948.

- et COMBARIEU, J., *L'Histoire de la musique, L'aube du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1958.

FAVRE, Georges, *Musique et naturalisme. Alfred Bruneau et Emile Zola*, Paris, La Pensée universelle, 1982.

FLEURY, Michel, *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996.

FULCHER, Jane, *French cultural politics and music, From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford University Press, 1999.

GHEUSI, P.-B., *Cinquante ans de Paris, Mémoires d'un témoin, 1892-1942*, Paris, Plon, 1942.

GOMEZ-RIBEIRO, Paula, *Le drame lyrique au début du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.

GREGOR-DELLIN, Martin, *Richard Wagner*, Paris, Fayard, 1981.

GUICHARD, Léon, *La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France,

HERVEY, Arthur, *Alfred Bruneau*, Londres, John Lane, 1907.

HODEIR, André, *Les formes de la musique*, P.U.F., Que sais-je ?, 1951.

HUEBNER, Steven, *French opera at the Fin de Siècle*, Oxford University Press, 1999.

KELKEL, Manfred, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris, Vrin, 1984.

KOECHLIN, Charles, « Les tendances de la Musique Moderne Française », *Encyclopédie Lavignac*, Paris, Delagrave, 1925.

MASSENET, Jules, *Mes souvenirs*, Edition établie par Gérard Condé, Editions Plume, 1992.

MICHEL, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, 1990.

PAROUTY, Michel, *L'Opéra-Comique*, Paris, ASA Editions, 1998.

PAZDRO, Michel, (sous la direction de), *Guide des opéras de Wagner*, Paris, Fayard, 1988.

POIZAT, Michel, *L'opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 2001.

PORCILE, François, *La belle époque de la musique française, 1871-1940*, Fayard, 1999.

REBATET, Lucien, *Une histoire de la musique*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1969.

ROBERT, Frédéric, *La musique française au XIX^e siècle*, Paris, P.U.F., Que sais-je ? 1963.

ROHOZINSKI, L. (sous la direction de), *Le théâtre lyrique et la symphonie de 1874 à 1925*, Paris, Librairie de France, 1925.

SABATIER, François, *Miroirs de la musique, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, 1800-1950*, Paris, Fayard, 1995.

SCHNEIDER, Marcel, *Wagner*, Paris, Seuil, 1995.

SHAW, Bernard, *Ecrits sur la musique, 1876-1950*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1994.

TIERSOT, Julien, *Un demi-siècle de musique française (1870-1919)*, Paris, Alcan, 1924.

VALLAS, Léon, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, 1958.

WAGNER, Richard, *Œuvres en prose*, Paris, Delagrave, 1907-1925.

WOLF, Stéphane, *Un demi-siècle d'Opéra-Comique*, Paris, A. Bonne, 1953.

VI Ouvrages divers

ANTOINE, André, *Mes souvenirs sur le Théâtre-libre*, Paris, Fayard, 1921.

BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du Cinéma, 1980.

BUISINE, Alain, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

CABANES, Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

CEARD, Henry, *Terrains à vendre au bord de la mer*, Paris, Mémoire du Livre, 2000.

DAUDET, Léon, *Devant la douleur*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1915.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DUCHET, Claude, *Bibliographie du dix-neuvième siècle*, Paris, S.E.D.E.S., 1999-2002.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, Figures, 1985.

FLEURY, Héloïsa, *Germinal*, Partition d'une comédie musicale d'après le roman, inédit, 2003.

GENETTE, Gérard, *Figures I-IV*, Paris, Seuil, Points, 1966-1975

GLAUDES, Pierre, (sous la direction de), *La représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

MAYEUR, Jean-Marie, *Les débuts de la III^e République, 1871-1898*, Paris, Seuil, Points, 1973.

MURAY, Philippe, *le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, Tel, 1999.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du Théâtre*, Paris, Le Robert, 2002.

PREISS, Nathalie, *Pour de rire, la blague au XIX^e siècle ou la représentation en question*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

PUAUX, Franck, *Vers la justice*, Paris, Fischbacher, 1906.

REBERIOUX, Madeleine, *La République radicale ?, 1898-1914*, Paris, Seuil, Points, 1975.

REY, Alain, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.

WINOCK, Michel, *La fièvre hexagonale, Les grandes crises politiques, 1871-1968*, Seuil, Points, 1987.

VII Articles

A. Articles de presse (1888-1993)

ALEXANDRE, Arsène, « L'Enfant roi », *L'Echo du Nord*, 20 mars 1905.

ARENE, Emmanuel, « La Faute de l'abbé Mouret », *Le Figaro*, 1^{er} mars 1907.

ARTUS, Louis, « Naïs Micoulin », 3 février 1907.

-- « La Faute de l'abbé Mouret », *Le Petit Journal*, 1^{er} mars 1907.

ANONYME, « Le Rêve », *The Illustrated London News*, 6 novembre 1891.

-- « Le Rêve », *La Gazette*, 8 novembre 1891.

-- « Le Rêve », *Le Soir*, 9 novembre 1891.

-- « L'Attaque du moulin », *L'Indépendance belge*, 20 décembre 1894.

-- « Messidor », *Le Matin*, 20 février 1897.

-- « Un Monsieur de l'orchestre », *Le Figaro*, 1^{er} mars 1907.

BAUER, Henry, « Le Rêve », *L'Echo de Paris*, 20 juin 1891.

BERCOURT, G., « Le Rêve », *Le Soleil du dimanche*, 20 juin 1891.

BICOQUET, « Le Rêve », *L'Echo de Paris*, 20 juin 1891.

BIGOT, Charles, « Le Rêve d'Emile Zola », *La République française*, 22 octobre 1888.

BIGUET, A., « Le Rêve », *Le Radical*, 19 juin 1891.

BLAVINHAC, Albert, « L'Attaque du moulin à la Gaité », *La République française*, 16 décembre 1907.

BRUNEAU, Alfred, « Messidor, la musique », *Le Figaro*, 17 février 1897.

-- « Vers ou prose ? », *Le Figaro*, 28 février 1897.

-- « Interview », *Le Journal des débats*, 27 novembre 1897.

CARRAUD, Gaston, « L'Attaque du moulin à la Gaité », *La Liberté*, 17 décembre 1907.

CHABRO, Philippe, « Lazare à Orange », *Le Dauphiné-Libéré*, 19 janvier 1993.

CHARPENTIER, Gustave, « L'Ouragan », *Le Figaro*, 30 avril 1901.

CLISSON, Eugène, « Interview d'Emile Zola », *L'Evènement*, 2 octobre 1888.

-- « Interview d'Emile Zola », 2 novembre 1888.

CORNEAU, André, « Messidor », *Le Jour*, 20 février 1897.

COVIELLE, « Naïs Micoulin », *Le Matin*, 3 février 1907.

DARTHENAY, J., « Interview d'Alfred Bruneau », *Le Figaro*, 1er février 1907.

DAYROLLES, Albert, « Le Requiem d'Alfred Bruneau », *La Lanterne*, 4 avril 1896.

DEBUSSY, Claude, « L'Ouragan », *La Revue Blanche*, 18 mai 1901.

-- « L'Ouragan », *Gil Blas*, 23 mars 1903.

DESCHAUMES, Edmond, « Bruneau et les directeurs de l'Opéra-Comique », *L'Echo de Paris*, 2 novembre 1888.

DESTRANGES, Etienne, « Etude analytique et thématique du Rêve », *Le Monde Artiste*, 19 juillet 1891.

-- « L'Attaque du moulin », *L'Ouest-Artiste*, février 1894.

-- « L'Ouragan », *Le Populaire*, 1^{er} mai 1901.

-- « L'Enfant roi », *Le Populaire*, 5 mars 1905.

ERLANGER, Camille, « Messidor », *Le Journal*, 20 février 1897.

ERNST, Alfred, « Le Rêve », *La Paix*, 20 juin 1891.

-- « Le Rêve », *Le Siècle*, 24 juin 1891.

-- « Messidor », *La Paix*, 20 février 1897.

FAURE, Gabriel, « L'Enfant roi », *le Figaro*, 4 mars 1905.

-- « Naïs Micoulin », *Le Figaro*, 3 février 1907.

-- « La Faute de l'abbé Mouret », *Le Figaro*, 1^{er} mars 1907.

FENOUIL, Mario, « Un opéra de Monsieur Zola », *Le Gaulois*, 30 octobre 1888.

FIERENS-GEVAERT, « Messidor », *Le Journal*, 20 février 1897.

FOURCAUD, Louis (de), « Messidor », *Le Gaulois*, 20 février 1897.

-- « La prose à l'opéra », *Le Gaulois*, 2 mars 1897.

-- « L'Ouragan », *Le Gaulois*, 30 avril 1901.

-- « Naïs Micoulin », *Le Gaulois*, 3 février 1907.

GAUTHIER-VILLARS, Henry (dit Willy), « Zola et la musique », *La Paix*, 11 janvier 1890.

-- « L'Ouragan », *L'Echo de Paris*, 30 avril 1901.

-- « L'Enfant roi », *L'Echo de Paris*, 4 mars 1905.

GERMAIN, Auguste, « Emile Zola », *L'Echo de Paris*, 14 avril 1891.

-- « Naïs Micoulin », *L'Echo de Paris*, 3 février 1907.

HURET, Jules, « A propos de l'Attaque du moulin, un regard en arrière », *Le Figaro*, 24 novembre 1893.

-- « Messidor », *Le Figaro*, 19 février 1897.

KERST, Léon, « L'Enfant roi », *Le Petit Journal*, 3 mars 1905.

LABORIE, Claude, « Interview d'Alfred Bruneau », *Messidor*, 22 février 1907.

LALO, Pierre, « *L'Enfant roi* », *Le Temps*, 7 mars 1905.

LAVIGNE, Paul, « *L'Attaque du moulin* », *La Gironde*, 3 avril 1894.

LE BLOND, Maurice, « Note sur l'Opéra-Comique », *L'Aurore*, 1^{er} septembre 1903.

LEFEVRE, Georges, « *Le Rêve* », *Le Radical*, 3 novembre 1888.

LEFEVRE, Maurice, « *Naïs Micoulin* », *Musica*, n°56, mai 1907.

LORDON, Paul, « *Le Rêve* », *Le Mot d'ordre*, 20 juin 1891.

MARTIN-MAMY, « Interview d'Alfred Bruneau », *L'Aurore*, 26 février 1907.

MASSIAC, Théodore, « *L'Attaque du moulin à la Gaité* », *La Petite République*, 17 décembre 1907.

MENDES, Catulle, « *L'Enfant roi* », *Le Journal*, 5 mars 1905.

-- « *La Faute de l'abbé Mouret* », *Le Journal*, 1^{er} mars 1907.

MILLAUD, Albert, « Parodie sur *La Terre* », *Le Figaro*, 1^{er} novembre 1888.

NION, François (de), « *La Faute de l'abbé Mouret* », *L'Echo de Paris*, 1^{er} mars 1907.

PUECH, Lucien, « Interview d'Emile Zola et Alfred Bruneau », *Gil Blas*, 10 janvier 1890.

REYER, Ernest, « *Kérim* », *Le Journal des Débats*, 12 juin 1887.

PFEIFFER, Georges, « *Messidor* », *Le Voltaire*, 19 février 1897.

POUGIN, Arthur, « *Kérim* », *Le Ménestrel*, 12 juin 1887.

RATEAU, Jules « *Le théâtre antique d'Orange et les casernes d'artillerie* », *Gil Blas*, 5 décembre 1909.

SAINT-GEORGES DE BOUHELIER, « *La Faute de l'abbé Mouret* », *L'Aurore*, 24 février 1907.

SALVAYRE, G., « *Messidor* », *Gil Blas*, 20 février 1897.

SOLVAY, Lucien, « *Le Rêve* », *Le Soir*, 14 novembre 1891.

THOMAS, Ambroise, « *La prose à l'opéra* », *Le Figaro*, 8 juillet 1891.

VEBER, Pierre, « *La Faute de l'abbé Mouret* », *The New-York Herald*, 1^{er} mars 1907.

WEBER, J., « *Kérim* », 13 juin 1887.

WILDER, Victor, « *Kérim* », *Gil Blas*, 11 juin 1887.

-- « *Le Rêve* », *Gil Blas*, 20 juin 1891.

ZOLA, Emile, « *Germinal* au théâtre », *Le Matin*, 20 avril 1888.

-- « Confidences à Auguste Germain », *L'Echo de Paris*, 7 juin 1891, publié dans les *Cahiers Naturalistes*, n°75, 2001.

-- « *Messidor* », *Le Temps*, 16 février 1897.

-- « *Messidor*, le poème », *Le Figaro*, 17 février 1897.

B. Articles critiques modernes

BERARD, Carol, « L'Intelligence musicale d'Emile Zola », *Revue mondiale*, 15 septembre 1923.

BILODEAU, Louis, « *Le Rêve* : des *Rougon-Macquart* à la scène lyrique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 71, 1997, pp. 239-250.

BRANGER, Jean-Christophe, « Une relation amicale et musicale méconnue : Richard Strauss et Alfred Bruneau », *Etudes germaniques*, 57^e année, n°1, janvier-mars 2002.

BRUNEAU, Alfred, « Emmanuel Chabrier, Souvenirs », *Conférencià*, 1933, n° 11, pp. 568-575.

BUISINE, Alain, « Les chambres noires du roman », *Les Cahiers naturalistes*, n° 66, 1992.

-- « Emile Zola : Notes sur la photographie », *Les Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, pp. 325-333.

- CABANES, Jean-Louis, « Rêver *La Légende dorée* », *Les Cahiers naturalistes*, n°76, 2002, pp. 25-47.
- CONDE, Gérard, « Livret et musique : une alchimie insaisissable ? », *Cahiers de l'Esplanade* n°1, 2002, Université de Saint-Etienne, pp. 15-33.
- FRICHET, Jacqueline, « Le théâtre lyrique d'Emile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°42, 1971, pp. 171-180.
- GALLOIS, Jean, « Alfred Bruneau, 50 ans après », *Opéra International*, septembre 1984, p. 24-25.
- GUIEU, Jean-Max, « *Lazarus*, a lyrical drama by Emile Zola », *French American Review*, II, n°3, 1978.
- « Zola et le drame lyrique », *Aux sources de la vérité du théâtre*, Paris, Minard, 1974, pp. 63-83.
- HEMMINGS, F.W.J., « De *Germinal* à *Messidor*, la valeur idéologique d'un opéra », *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, Université de Valenciennes, n°5, 1980, pp. 11-18.
- HUEBNER, Steven, « Zola the sower », *Music and Letters*, Vol. 83, n° 1, février 2002, pp. 75-103., Oxford University Press.
- LACOMBE, Hervé, « Autour de Louis Gallet. Profil d'une carrière de librettiste », *Cahiers de l'Esplanade* n°1, 2002, Université de Saint-Etienne, pp. 61-88.
- LE BLOND, Jean-Claude, « Le centenaire d'Alfred Bruneau », *Les Cahiers naturalistes*, n°7, 1957, pp. 340-341.
- LE BLOND, Maurice, « Projets littéraires d'Emile Zola au moment de sa mort », *Le Mercure de France*, vol. 199, octobre 1927, pp. 6-25.
- LEROY, Christian, « Le chant de la prose : remarques sur le statut de la prose dans les livrets d'opéra français entre 1875 et 1914 », *Cahiers de l'Esplanade*, 2002, Université de Saint-Etienne, pp. 115-137.
- LOCKSPEISER, Edward, « Zola et le wagnérisme », *Europe*, avril-mai 1968, pp. 324-328.
- MACKE, Jean-Sébastien, « La musique d'Alfred Bruneau dans le *Rêve* de Jacques de Baroncelli », Programme des Figures érotiques, Paris, Radio-France, 2003.
- « *Terrains à vendre au bord de la mer*, une réécriture musicale du mythe de Tristan et Iseult », R.I.T.M., Nanterre, Publidix, Hors Série n° 7, 2002.
- « Emile Zola et Alfred Bruneau, l'opéra naturaliste à la fin du XIX^e siècle », catalogue de l'exposition « Zola » de la Bibliothèque Nationale de France, Fayard, 2002, pp. 213-218.
- MITTERAND, H., « *Thérèse Raquin* en Amérique », *Les Cahiers naturalistes*, n°76, 2002, pp. 291-295.
- PIOCH, Georges, « Alfred Bruneau », *Histoire du théâtre lyrique en France II*, Paris, Radio-Paris, pp. 214-223.
- ROBERT, Frédéric, « Des poèmes lyriques de Zola », *Europe*, avril-mai 1968, pp. 203-208.
- THOREL-CAILLETEAU, S., « Un regard désolé : naturalisme et photographie », *Les Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, pp. 269-274.
- VOILLEY, P., « Musique et sexualité dans *Pot-Bouille* », *Les Cahiers naturalistes*, n°76, 2002, pp. 145-155.

VIII Discographie

Enregistrements édités

- *Requiem, Lazare*, Orchestre National d'Ile-de-France, sous la direction de Jacques Mercier, Adès, 1994 ; réédité en 2000 chez RCA.

- *Extraits symphoniques*, Orchestre Philharmonique de Rhénanie-Palatinat, sous la direction de James Lockhart, Naxos, 1993.
- *Mélodies françaises oubliées*, Mario Hacquard (baryton), Claude Collet (piano), Alienor, 1997.

Archives

- *Le Rêve*, Orchestre de l'O.R.T.F., sous la direction de Eugène Bigot, enregistrement radiophonique du 11 juillet 1964.
- *L'Attaque du moulin*, d'après un 78 tours.
- *L'Attaque du moulin*, Orchestre du théâtre de Giessen (Allemagne), sous la direction de Jérôme Pillement, enregistré à l'automne 2001.
- *Messidor*
- *L'Ouragan*, Orchestre de l'O.R.T.F., sous la direction de Eugène Bigot, enregistrement radiophonique du 30 septembre 1957.
- *Lazare*, Orchestre de l'O.R.T.F., sous la direction de Eugène Bigot.
- *Lazare*, enregistrement effectué à Washington en 1986.
- *Virginie*
- *Requiem*, Orchestre National d'Ile-de-France, sous la direction de Jacques Mercier, donné au Théâtre des Champs-Élysées, 18 juin 1994.
- Alfred Bruneau présentant les préludes de *L'Attaque du moulin* et de *L'Ouragan*.
- *Les Adieux à la forêt*, par M. Affre
- *Les Adieux à la forêt*, par Georges Thill
- Récital consacré à Alfred Bruneau, enregistré le 16 novembre 1979, salle Cortot.

Autres compositeurs

CHARPENTIER, Gustave, *Louise*, Orchestre Symphonique de l'Opéra National de Belgique, sous la direction de Sylvain Cambreling, Warner, 1996.
 HARTMANN, Karl, Amadeus, *Symphonie n°6*, London Philharmonic, Orchestra, sous la direction de Leon Botstein, Telarc, 1999.
 PICKER, Tobias, *Thérèse Raquin*, sous la direction de Graeme Jenkins, Chandos, 2002.

IX Autres médias

Cinéma, radio

BARONCELLI, Jacques de, *Le Rêve*, réalisé en 1931, Pathé.
 GUIEU, Jean-Max, Entretiens consacrés à Alfred Bruneau, France-Culture, 1984.
 TCHAMKERTEN, Jacques, Entretiens consacrés à Alfred Bruneau, « Les Mémoires e la musique », Philippe Zibung, Radio Suisse Romande.

Sites internet

www.chez.com/ezola

www.resmusica.com

www.cahiers-naturalistes.com

www.musicaetmemoria.org

gallica.bnf.fr/Zola

Index des illustrations

Planche I : Jeunesse d'Alfred Bruneau

- 1- Bulletin d'admission d'Alfred Bruneau dans la classe de Franchomme, 29 octobre 1873
- 2- Premier prix de violoncelle d'Alfred Bruneau, 28 juillet 1876
- 3- Alfred Bruneau, portrait réalisé par Bayli, mars 1882
- 4- Alfred Bruneau, second portrait réalisé par Bayli

Planche II : Le Rêve à l'Opéra-Comique

- 5- Décor du deuxième acte (Bibliothèque de l'Opéra)
- 6- Engel dans le rôle de Félicien
- 7- Deschamps-Jéhin dans le rôle d'Hubertine

Planche III : Reprises du Rêve

- 8- Séguin dans Jean d'Hautcoeur, Bruxelles
- 9- Catherine Mastio dans Angélique, Bruxelles
- 10- Henri Albers dans Jean d'Hautcoeur, Anvers
- 11- Julia Guiraudon dans Angélique, Opéra-Comique, 1900
- 12- Julia Guiraudon dans Angélique, Opéra-Comique, 1900
- 13- Jean d'Hautcoeur et Angélique, Reprise de l'Opéra-Comique, 1939
- 14- Angélique, Opéra-Comique, 1939
- 15- Scène de l'Extrême-Onction, Opéra-Comique, 1939

Planche IV : L'Attaque du moulin à l'Opéra-Comique

- 16- Photographie du premier acte avec Engel et Delna
- 17- Premier acte, gravure de Georges Sauvage
- 18- Premier acte, costumes de 1870, G. Sauvage
- 19- Deuxième acte, G. Sauvage
- 20- Deuxième acte, costumes de 1870, G. Sauvage
- 21- Quatrième acte, G. Sauvage

Planche V : Reprises de L'Attaque du moulin

- 22- Séguin dans le père Merlier, Bruxelles
- 23- Delna dans Marcelline, Théâtre de la Gaité, 1907
- 24- Premier acte, Théâtre de la Gaité, 1907
- 25- Deuxième acte, Théâtre de la Gaité, 1907
- 26- Troisième acte, Théâtre de la Gaité, 1907
- 27- Quatrième acte, Théâtre de la Gaité, 1907

Planches VI et VII : Messidor à l'Opéra

- 28- Alvarez dans Guillaume
- 29- Décor du premier acte
- 30- Décor de la Cathédrale d'or
- 31- Décor du troisième acte
- 32- Décor du quatrième acte

Planches VIII et IX : *L'Ouragan* à l'Opéra-Comique

- 33- Maréchal dans Landry
- 34- Delna dans Marianne
- 35- Décor du premier acte
- 36- Décor du deuxième acte
- 37- Décor du troisième acte
- 38- Décor du quatrième acte
- 39- Jeanne Raunay dans le rôle de Jeannine

Planches X et XI : *L'Enfant roi* à l'Opéra-Comique

- 40- Claire Friché dans Madeleine
- 41- Marie Thierry dans Georget
- 42- Jean Périer dans Auguste
- 43- Décor du premier acte
- 44- Décor du deuxième acte
- 45- Décor du troisième acte
- 46- Décor du troisième acte
- 47- Décor du quatrième acte
- 48- Décor du cinquième acte

Planche XII : *Naïs Micoulin* et *La Faute de l'abbé Mouret*

- 49- L'Arbre de *La Faute de l'abbé Mouret*, tableau de P. Paquereau
- 50- Scène finale du premier acte de *Naïs Micoulin*
- 51- Caricature de Vargas dans *La Faute de l'abbé Mouret*

Planches XIII et XIV : De l'achèvement des *Rougon-Macquart* au Panthéon

- 52- Invitation pour le banquet de l'achèvement des *Rougon-Macquart*, 1893
- 53- Laissez-passer pour les obsèques d'Emile Zola
- 54- Programme du second anniversaire de la mort d'Emile Zola
- 55- Procès-verbal de l'inhumation d'Emile Zola au Panthéon
- 56- Programme de la cérémonie du Panthéon
- 57- Invitation pour la cérémonie du Panthéon

Planches XV, XVI et XVII : Portraits d'Alfred Bruneau

- 58- Bruneau debout
- 59- Visage de Bruneau
- 60- Bruneau, la tête reposant dans la main
- 61- Portrait de Bruneau
- 62- Bruneau dans la barque l'Enfant Roi
- 63- Bruneau avec la danseuse Zambelli
- 64- Bruneau dans son cabinet de travail
- 65- Portrait de Bruneau par Mme Marzocchi
- 66- Alfred et Philippine Bruneau à Villers-sur-Mer
- 67- Bruneau jardinier
- 68- Alfred et Philippine Bruneau se regardant
- 69- Au Panthéon, 1933
- 70- Discours de Bruneau au Panthéon, 1933
- 71- Discours de Bruneau au Panthéon, 1933
- 72- Alfred et Philippine Bruneau

Planche XVIII : Les Adieux à la Forêt

73- Les Adieux à la Forêt, page manuscrite d'Emile Zola

Planche XIX : Manuscrits d'Alfred Bruneau

74- Première page de la partition de *Lazare*

75- Livret de *La Fête à Coqueville*

76- Partition de *La Fête à Coqueville*

Planche XX : Lettres

77- Dédicace de *Jean Barois* par Roger Martin du Gard à Alfred Bruneau

78- Lettre d'Emmanuel Chabrier à Alfred Bruneau

79- Lettre d'Alfred Dreyfus lors de la mort de Zola

80- Carte illustrée d'Alexandrine Zola peut avant la mort de son mari

81- Carte illustrée du lieutenant-colonel Picquart à Suzanne Bruneau

Planches XXI et XXII : Documents divers

82- *L'Attaque du moulin*, publicité du chocolat Guérin-Boutron

83- Caricature de Zola et Bruneau à l'occasion de *Messidor*

84- *L'Ouragan*, publicité de Lefèvre-Utile

85- Caricature du jury du Conservatoire

86- Alfred Bruneau, publicité pour le vin Désiles

87- Photographie d'Etienne Destranges, dédicacée à Alfred Bruneau

88- Photographie d'Alexandrine Zola, dédicacé à Philippine Bruneau

89- Photographie de Massenet, dédicacée à Alfred Bruneau

90- Photographie de Marthe Chenal chantant la *Marseillaise* à Villers-sur-Mer

Planche XXIII : Affiches et programmes

91- Programme de *Messidor*, gravure de Fernand Desmoulin

92- Affiche de la cinquantième représentation de *L'Attaque du moulin*

93- Programme de la création de *Naïs Micoulin*

94- Affiche du concert de musiciens français en Russie, 1901

Extraits musicaux

1- <i>Pot-Bouille</i> : le chœur chez Mme Duverrier, <i>Les Huguenots</i> de Meyerbeer	8'40
2- <i>Requiem</i> : <i>Dies Irae</i> , 1994	0'57
3- <i>Le Rêve</i> : Prélude de l'Acte I scène V (Hubertine et Angélique), 1964	2'36
4- <i>Le Rêve</i> : Air d'Angélique, salle Cortot, 1979	2'38
5- <i>Le Rêve</i> : Jean d'Hauteceur, Septième tableau, scène II	1'38
6- <i>L'Attaque du Moulin</i> : Prélude	5'46
7- <i>L'Attaque du Moulin</i> : Les Adieux à la Forêt, Acte II, scène V, 1928	4'28
8- <i>L'Attaque du Moulin</i> : Lied de la sentinelle, Acte III, scène I	1'54
9- <i>L'Attaque du Moulin</i> : Les funérailles du soldat, Acte III, scène V	2'34
10- <i>L'Attaque du Moulin</i> : Fin de l'Acte IV	2'01
11- <i>Messidor</i> : Acte I, thèmes de l'été et du labeur, 1948	2'33
12- <i>Messidor</i> : Acte I, thème de l'amour	1'36
13- <i>Messidor</i> : Fin de l'acte I	2'09
14- <i>Messidor</i> : La légende de l'or, 1989	2'13
15- <i>L'Ouragan</i> : Acte I, scène I, 1957	1'29
16- <i>L'Ouragan</i> : Prélude de l'Acte III, thème de la tempête	2'45
17- <i>L'Ouragan</i> : Début de l'Acte I	3'13
18- <i>L'Ouragan</i> : Fin de l'Acte IV	5'23
19- <i>Lazare</i> : Fin de l'Oratorio, 1994	3'47
20- <i>Virginie</i> : Quadrille	2'53
21- <i>Virginie</i> : Quand j'avais la taille fine	2'18
22- <i>Louise</i> : Charpentier, Tableau II, scène II, 1984	1'53
23- <i>Sérénade</i>	2'54
24- <i>Romance en fa</i>	3'14
25- <i>Cor au crépuscule</i>	3'51
26- <i>Déjà</i>	3'51
27- Voix d'Alfred Bruneau	0'22

Table des Matières

Remerciements	3
Abréviations	5
Sommaire	6
Introduction	8
- Emile Zola et la musique	8
- Qui est Alfred Bruneau en 1888 ?	13
- Le théâtre lyrique naturaliste d'Alfred Bruneau	16
Première partie : Bruneau, Gallet, Zola, Une collaboration à trois (1888-1893)	19
<u>A] La genèse des opéras</u>	19
I] Du texte en prose au livret en vers	19
1) <i>Le Rêve</i> : les débuts d'une collaboration à trois	19
- Historique de l'écriture	19
- Du roman au livret : enrichissements et déperditions	30
2) <i>L'Attaque du moulin</i> : un opéra intemporel et universel	41
- La conception du livret : les aléas d'une collaboration à trois	42
- Une thématique antimilitariste : le personnage de Marcelline	54
II] La partition musicale	63
1) Enjeux de la mise en musique du livret	63
2) L'écriture musicale d'Alfred Bruneau dans <i>Le Rêve</i>	68
3) <i>L'Attaque du moulin</i> , une partition de transition	76
III] La création à l'Opéra-Comique	86
1) Le choix d'un théâtre	86
2) La distribution des rôles : l'excentrique Marie Delna	92
3) Costumes, décors et mise en scène	98
- Emile Zola et le naturalisme au théâtre	98
- Mise en scène du <i>Rêve</i>	101
- Mise en scène de <i>L'Attaque du moulin</i>	106
<u>B] Les reprises</u>	112
I] Londres, Bruxelles, Anvers et Hambourg : Les pratiques musicales européennes	112
1) Londres et Bruxelles : deux reprises en parallèle du <i>Rêve</i>	113
2) <i>L'Attaque du moulin</i> à Bruxelles et Londres	125
II] Les reprises en province	131
1) Particularismes des opéras de province : Lyon, Angers, Besançon, Bordeaux, ...	132

2) Nantes et la figure du journaliste Etienne Destranges	138
Deuxième Partie : Emile Zola librettiste (1893-1902)	145
<u>A] Livrets : élaboration, écriture et intertextualité</u>	146
I] La genèse des livrets	146
1) Vers ou prose : réflexion sur le renouveau du drame lyrique français	146
2) Le livret de <i>Messidor</i>	153
3) L' <i>Ouragan</i> , « De l'essence d'humanité »	168
II] Thématiques wagnériennes et autobiographies	188
1) Deux influences wagnériennes : <i>L'Or du Rhin</i> et le <i>Vaisseau fantôme</i>	188
2) Lecture autobiographique des livrets de Zola	192
III] <i>Lazare</i>	199
1) Le mythe de Lazare dans l'œuvre d'Emile Zola	200
2) Un Lazare païen	210
<u>B] Le travail musical d'Alfred Bruneau</u>	214
I] Les conceptions musicales d'Alfred Bruneau	214
1) Alfred Bruneau, critique musical	214
- Son entrée au <i>Gil Blas</i> puis au <i>Figaro</i>	214
- Les partis-pris musicaux d'Alfred Bruneau	219
2) Rapport sur la musique française à l'occasion de l'Exposition Universelle	225
II] L'emploi des <i>leitmotive</i>	229
1) Le <i>leitmotiv</i> chez Zola	229
2) Identification des <i>leitmotive</i> dans la partition de Bruneau	236
- <i>Messidor</i>	236
- <i>L'Ouragan</i>	247
- <i>L'Enfant roi</i>	260
III] <i>Lazare</i> : une partition à part	273
1) Une partition écrite en hommage à Emile Zola	273
- Contexte d'écriture de <i>Lazare</i>	273
- Analyse de la partition	276
2) Les péripéties d'une création : 1902-1986	280
<u>C] Mise en scène de ces opéras</u>	292
I] <i>Messidor</i> : de l'Opéra à l'affaire Dreyfus	292
1) La création à l'Opéra	292
2) Les difficultés d'une reprise dans la tourmente de l'affaire Dreyfus	301
- Au théâtre Graslin de Nantes	301
- A la Monnaie de Bruxelles	303
- Au théâtre de Munich	308

3) L'engagement d'Alfred Bruneau dans l'affaire Dreyfus	314
II] L'Ouragan : un opéra fin de siècle	322
1) Le retour à l'Opéra-Comique	322
2) Les conséquences de l'affaire Dreyfus sur les reprises de l' <i>Ouragan</i>	331
III] L'Enfant roi	337
1) Dernière contribution d'Emile Zola au théâtre lyrique	337
2) La création de l' <i>Enfant roi</i> à l'Opéra-Comique	340
- En attendant la création ...	340
- La création de l' <i>Enfant roi</i>	343
D] Des livrets sans musique	348
I] <i>Violaine la Chevelue</i> : ce besoin irrépressible de féerie	348
1) L'argument du drame	348
2) Féerie et symbolisme révolutionnaire : intertexte zolien	353
II] <i>Sylvanire</i> ou <i>Paris en amour</i> : mise en abîme de l'opéra français	358
1) Ultimes échanges entre Emile Zola et Alfred Bruneau	358
2) Une nouvelle Nana parodie l'opéra français	361
Troisième partie : Alfred Bruneau librettiste (1902-1916)	376
<u>A] La fidélité à l'œuvre de Zola</u>	376
I] Les relations de Bruneau avec Madame Zola	377
1) La proximité intime des deux familles : hommage au cher disparu	377
- La mort d'Emile Zola	377
- <i>Une page d'amour</i> : nouveau projet d'opéra	381
- La vente Zola	381
- Le premier pèlerinage de Médan	383
- La cérémonie du Panthéon	386
2) Tensions entre Alexandrine Zola et Alfred Bruneau : retour sur une polémique	391
- Un terrain propice aux malentendus	391
- Le nœud de l'affaire : <i>L'Attaque du moulin</i> au théâtre de la Gaité	392
- Normalisation des relations	395
II] Bruneau librettiste et compositeur	397
1) La conception des livrets	397
- <i>Naïs Micoulin</i>	397
- <i>Les Quatre Journées</i>	402
2) Une musique de scène : la <i>Faute de l'abbé Mouret</i>	408
III] Du théâtre de Monte-Carlo à l'Opéra-Comique : apogée et déclin du théâtre lyrique naturaliste	417
1) <i>Naïs Micoulin</i> au théâtre de Monte-Carlo	417
2) <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> et André Antoine	420
3) <i>Les Quatre Journées</i> à l'Opéra-Comique	425

<u>B] Des livrets de Bruneau sans musique : deux livrets inédits</u>	430
I] <i>La Fortune des Rougon</i> et <i>La Fête à Coqueville</i>	430
1) <i>La Fortune des Rougon</i> à l'opéra	430
2) Un opéra-farce : <i>La Fête à Coqueville</i>	444
II] Vers d'autres inspireurs	449
1) De Victor Hugo à Edgar Allan Poe	449
2) Un tapuscrit inédit de Sacha Guitry destiné à Alfred Bruneau : <i>Adam et Eve</i>	451
 Quatrième partie : Réception des opéras de Bruneau et Zola (1888-1907)	 458
I] Première époque : l'accueil de la presse (1888-1893)	458
1) Réception du <i>Rêve</i> en France et à l'étranger	459
- Avant la création	459
- Autour de la création	465
- Le <i>Rêve</i> à l'étranger	471
2) <i>L'Attaque du moulin</i> ou la fin des <i>Soirées de Médan</i>	476
II] Deuxième époque : les livrets de Zola à l'épreuve de la critique (1893-1902)	484
1) <i>Messidor</i> , la nouveauté en question	484
2) <i>L'Ouragan</i> souffle « sur nos petites âmes puériles de Parisiens nouveau-siècle »	492
3) <i>L'Enfant roi</i> , un exemple « d'absolue pénétration réciproque de deux esprits »	500
III] Troisième époque : 1907, naturalisme lyrique « pas mort »	510
1) <i>Naïs Micoulin</i> au théâtre de Monte-Carlo	510
2) <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> : « La première de l'Odéon est une date théâtrale »	515
IV] Alfred Bruneau dans l'histoire de la musique	521
1) Alfred Bruneau dans les livres d'histoire de la musique	521
- Les souvenirs d'Arthur Dandelot	521
- Julien Tiersot, Bruneau ou la véritable tradition française	522
- Georges Pioch évoque Alfred Bruneau à la radio	524
2) Un observateur fidèle : René Dumesnil	526
- Sur la tombe d'Alfred Bruneau	526
- Une histoire de la musique par Combarieu et Dumesnil	528
V] Des hommages inattendus	529
1) Roger Martin du Gard et Pierre Margaritis	530
2) Le <i>Rêve</i> au cinéma	537
- La partition d'Alfred Bruneau dans le film de Jacques de Baroncelli	537
- Alfred Bruneau et le cinéma français	539
 Conclusion	 542

Annexes	546
1- <i>Adam et Eve</i> de Sacha Guitry	547
2- Discours d'Alfred Bruneau au premier pèlerinage de Médan, septembre 1903	560
3- Discours d'Alfred Bruneau pour la mort de Fernand Desmoulin	563
4- Discours d'Alfred Bruneau au Panthéon, 1933	565
5- Discours de Paul Doumergue au Panthéon, 4 juin 1908	567
6- <i>Messidor</i> , poème de René Puaux	572
7- <i>L'Ouragan</i> , variations du <i>leitmotiv</i> de la Mer	574
8- Catalogue des lettres d'Emile Zola à Alfred Bruneau, coll. Puaux-Bruneau	576
9- Catalogue des lettres d'Alfred Bruneau à Emile Zola, B.N.F., Département de musique	581
10- Catalogue des manuscrits de la collection Puaux-Bruneau	586
11- Bibliographie	587
12- Index des illustrations iconographiques	599
13- Index du C.D. d'accompagnement	602
Index des noms	608

Index des noms

- Ackté : 339
 Ader, Clément : 488
 Ahn, Albert : 280,311,313
 Albeniz, Isaac : 490,491
 Albers, Henri : 133,289,477,478
 Albert Ier de Monaco : 309,417-419,511
 Alexandre, Arsène : 500,501
 Alexis, Paul : 97,146,193,209,214,482,510
 Alvarez : 296
 Andersen, Han Christian : 449
 Antoine, André : 19,376,397,409,420-425, 515-518,520,579
 Arène, Emmanuel : 516
 Arnaud, Mlle : 126,127
 Artus, Louis : 511,519
 Astruc, Gabriel : 288,289
 Audran, Edmond : 132
 Auric, Georges : 290
 Bach, Jean-Sébastien : 151,276,277
 Baille, Jean-Baptistin : 353,354,466
 Bakker, B.H., 10
 Balakirev, Mili : 226
 Ballèvre, Jean-François : 419
 Banville, Théodore (de) : 214
 Barbier, Jules : 149,150,460
 Baroncelli, Jacques (de) : 17,530-537,539,540
 Basch, Victor : 4
 Batilliat, Marcel : 290
 Baudelaire, Charles : 150
 Baudu : 101
 Bauer, Henry : 470,477
 Becker, Colette : 157
 Beethoven, Ludwig (van) : 11,151,389,528, 533
 Bellaigue, Camille : 468,469,476
 Bercourt, G. : 467
 Bériddy, Mme de : 113,120
 Berlioz, Hector : 12,14,95,219,221,222,482, 512
 Bernheim, Adrien : 225,309,310
 Berthet : 296
 Bertrand, Aloysius : 150
 Bertrand, Eugène : 154,292-297
 Beyle : 336
 Bianchini, Charles : 326,327
 Bicoquet : 471
 Bigot, Charles : 22
 Castex : 142,143
 Biguet, A. : 470
 Bizet, Georges : 14,23,65,86,470,522,528
 Bizet, Jacques : 225
 Blavilhac, Albert : 479
 Bloch-Dano, Evelyne : 198,391,394
 Boieldieu, François : 483
 Bourbon, Jean : 325,494
 Boucart : 90,92
 Bouhy : 92,93
 Boulanger, Nadia : 408
 Bourgault-Ducoudray : 225,491
 Bouvet, Max : 94,117
 Branger, Jean-Christophe : 336,475
 Bréma, Marie : 293,309
 Briand, Aristide : 517
 Brijon-Gravière, Mme : 133
 Broca, Dr : 64
 Brown, Calvin S. : 229,230
 Brulat, Paul : 360,385,560
 Bruneau, Alfred : *passim*
 Bruneau, Alfred (père) : 140
 Bruneau, Ernest : 140
 Bruneau, Philippine : 42,44,48,52,106,127, 276,281,284,300,302,314,316,318,320,332, 378,382,419,450,451,531,547,
 Bruneau, Suzanne : 45,290,302,320,321, 419,541
 Buisine, Alain : 105,106,211,212
 Busnach, William : 20,21
 Cabanel, Alexandre : 12
 Caillavet G.A. (de) : 441
 Calabresi : 113,118,122,127,128,294,303, 304,473
 Calmette, Gaston : 216,217,341
 Calvé, Emma : 319,320,324
 Campocasso : 136,137,475
 Cappellani : 420,422,423
 Caran d'Ache : 462
 Carné, Marcel : 420
 Carnot, Sadi : 390
 Carpezat, Eugène : 101,295,296
 Carraud, Gaston : 479
 Carré, Albert : 274,275,322,323,325,326, 328,329,331,339-342,346,402,494
 Carvalho, Léon : 53,89,91,93,94,101,102, 104,109,114,115,133,134,293,294,328,329, 464,465,471,543,576,581,582,584

Céard, Henry : 27,28,39,40,45,53,193,215,
 367,463,466,482,483,528,544,576,581,582
 Cézanne, Paul : 8,146,466
 Chabrier, Emmanuel : 14,25,95,131,149,222,
 225,293,463,477,582
 Chabro, Philippe : 288
 Chaliapine, Fedor : 282
 Chambon, Ange : 281-288
 Charpentier, Georges : 30,95,122,127,128,
 192,360,378,384,473,577
 Charpentier, Gustave : 14,148,225,227,228,
 492-495,509,522,524,528
 Chaussou, Ernest : 14,87,225
 Chénier, André : 450
 Choudens, Paul (de) : 87-89,91,114,131,132,
 137,283,285,286,288,289,294,332,402,418,
 480,540,576,581
 Chrétien : 113,119,120,473,474
 Claretie, Jules : 383
 Clemenceau, Georges : 387-389,565
 Clèves, Paul : 21
 Clisson, Eugène : 25
 Colonne, Edouard : 87,215,420,421,424,477,
 491,519
 Combarieu, Jules : 319,528,529
 Coquelin : 449
 Corneau, André : 129,304,488,489
 Courteline, Georges : 216
 Covielle : 511
 Daalderop, Anacole : 276,278
 Danbé, Jules : 107,471
 Dandelot, Arthur : 521,522
 Darthenay, J. : 513,514
 Daudet, Alphonse : 26,95
 Daudet, Léon : 533
 Dayrolles, Albert : 295
 Debussy, Claude : 15,17,148,153,224,225,
 249,476,520
 Déjazet, Virginie : 450
 Delacroix, Eugène : 14
 Delaquerrière : 93
 Delmas : 286,295,296,298
 Delna, Marie : 92,94-97,126,274,293,324,
 329,330,332,334,335,338-341,343,355,392,
 477,478,481,492,494
 Derrida, Jacques : 232
 Desbordes-Valmore, Marcelline : 450
 Deschamps-Jéhin, Blanche : 93,94,296,307
 Desmoulin, Fernand : 127,128,248,296,
 315,317,377,384,387,389-393,563,578
 Destranges, Etienne : 69,76,77,80,83,86,
 132,138-141,248-250,259,262,315,332,333,
 377,409,475,495,496,504,505
 Détaille, Edouard : 129
 Dezalay, Auguste : 13,229-232
 Donnay, Maurice : 449,586
 Dorwolf : 121
 Doumergue, Gaston : 389,567
 Dreyfus, Alfred : 8,107,210,224,248,292,
 305,314-321,330-332,336,359,377,378,
 385,389,390,417,493,498,499,519,525,563
 Dreyfus, Lucie : 210
 Dubois, Théodore : 225
 Dufranne, Hector : 289,306,325,343,355,
 418,494,502
 Dufriche : 92,93
 Dujardin-Beaumetz : 285
 Dumesnil, René : 492,526,529
 Duret, Théodore : 10,116,378,384,387,390,
 391,472
 Dukas, Paul : 17,225,476,498,522
 Dutar, Henri : 360,390
 Duval, Georges : 26
 Duvernois, Henri : 450
 Engel : 92-94,117
 Erlanger, Camille : 225,484,489
 Ernst, Alfred : 72,73,469,489
 Eschyle : 492
 Fasquelle, Eugène : 30,118,122,123,127,
 218,225,227,248,283,297,378,380,383,390,
 450,473,540,577
 Faure, Félix : 565
 Fauré, Gabriel : 17,225,501,502,510,511,
 516
 Favre, Georges : 75
 Fellini, Federico : 102
 Fenouil, Mario : 24,25,459,460
 Ferchault, Guy : 231
 Ferrier, Paul : 394
 Fièrens, Mme : 136
 Fièrens-Gévaërt : 490
 Flaubert, Gustave : 9,527
 Flers, Robert (de) : 449
 Fleury, Héloïsa : 542,543
 Floury, Joseph-Antoine : 21
 Fourcaud, Louis (de) :
 149,190,304,477,485,
 486,487,496,497,514,515
 Franck, César : 13,87,222,223,225
 Franc-Nohain : 531

Frenstad : 308,309,311
 Friché, Claire : 343,502
 Fuller, Loïe : 128
 Gailhard, Pedro : 92,129,154,275,280,
 292-298,310,322,323,338,339,348,349,356,
 358-360,379
 Gallet, Louis : 16,23-27,29,31-41,43-64,106,
 114,118,123,127,145,152,154,224,459-461,
 463,465,470,473,537,544,576,581,582
 Gallimard, Paul : 127,311
 Gautier, Théophile : 9,450
 Gautier-Villars, Henry : 463,467,498,499,
 509
 Germain, Auguste : 8,465,511
 Gheusi, Pierre-Baptistin : 324,425-429
 Gigout, Eugène : 225
 Ginisty, Paul : 214
 Girod, Paul : 214
 Glazounov, Aleksandr : 226
 Gluck, Christoph (von) : 65,67,223,482,523
 Godart, Benjamin : 93
 Goncourt, Edmond (de) : 95,206
 Gounod, Charles : 14,51,116,148,149,151,
 460,473,482,485,489,542
 Goupillat : 305
 Granados, Enrique : 480
 Grandjean, Louise : 318
 Grégori, Louis : 390
 Grévy, Jules : 488
 Grieg, Edvard : 226
 Gros, Aimé : 136
 Guieu, Jean-Max : 105,153,168,290,355
 Guilmant, Alexandre : 225
 Guiraudon, Julia : 323,324,330,494
 Guitry, Sacha : 4,206,451-457,547,586
 Gunsbourg, Raoul : 418,511,514
 Gurlitt, Manfred : 542
 Haendel, Georg Friedrich : 276,277
 Hahn, Reynaldo : 14
 Halle, Adam (de la) : 225
 Harris, Augustus : 114-117,472
 Hartmann, Georges : 87
 Hartmann, Karl-Amadeus : 542
 Haydn, Joseph : 276
 Hébert, Ernest : 490
 Hennique, Léon : 20,193,482,484
 Hodeir, André : 276
 Hokusai : 248
 Honegger, Arthur : 276
 Huebner, Steven : 247
 Hugo, Charles : 449
 Hugo, Victor : 390,449,523,533
 Huret, Jules : 193,482-485,528
 Huysmans, Joris-Karl : 193,482,528
 Indy, Vincent (d') :
 14,87,115,131,148,149,
 152,225,303-305,330,468,498,509
 Isola, frères : 393,395,425,479
 Jambon : 107,109,110,343
 Janin, Jules : 214
 Jannequin, Clément : 225
 Jaurès, Jean : 333
 Jehin, Léon : 115,117,418,472,511
 Joncières, Victorien : 151,225
 Jourdain, Frantz : 19,26,320,378
 Jusseaume, Lucien : 325,326,343
 Kerst, Léon : 488,505-507
 Koechlin, Charles : 476-479
 Koering, René : 544
 Kutscherra, Mlle : 296
 Labadens, François : 33
 Laborde, Albert : 339,383
 Labori, Fernand : 317,578
 Laborie, Claude : 518
 Lacour, Auguste : 281-288
 Lalo, Edouard : 80,87
 Lalo, Pierre : 491,507,508
 Laloy, Louis : 92,319
 Lanoux, Armand : 105
 Larat, Jules : 317,378,390,563
 La Tour d'Auvergne, Théophile (de) : 390
 Lavastre : 101
 Lavedan, Henri : 15,88
 Lavignac : 476
 Lavigne, Paul : 476,478
 Leblanc, Georgette : 94
 Leblanc, Maurice : 94,
 Leblois, Louis : 388
 Leblond, Maurice : 290,342,378,380,383,
 385,390,539,560
 Leblond-Zola, Denise : 165,380,390
 Lefèvre, Georges : 462
 Lordon, Paul : 471
 Lorrain, Hubert : 94,117,471
 Louis XVI : 479
 Lefèvre, Maurice : 419
 Lenepveu, Charles : 225
 Lépine, Louis : 389
 Leprestre : 474
 Lévy, Abraham : 138,139

Leygues, Georges : 130,217
 Litvinne, Félia : 286
 Luigini, Alexandre : 136,343,499
 Lupestre : 113,120,126,127
 Maeterlinck, Maurice : 94,531
 Mahler, Gustav : 48,124,125,226,474
 Manet, Edouard : 10,12
 Maréchal : 324,325
 Margaritis, Pierre : 530-537
 Marie-Antoinette : 65
 Mariétan, Paul : 288
 Martin, Henri : 428
 Martin du Gard, Roger : 17,530-537
 Martin-Mamy : 518
 Marty, Georges : 225,388
 Massenet, Jules : 13,14,21,23,25,28,29,64, 87, 94,128,152,214,223,225,282,294,346, 408,418,470,483,491,497,522,533,542,576,581,
 Massiac, Théodore : 478
 Meilhac, Henri : 149
 Mendès, Catulle : 131,322,495,502-504,518, 577
 Mercier, Auguste : 536
 Mercier, Jacques : 291
 Méré, Charles : 450
 Mérimée, Prosper : 450
 Messenger, André : 14,225,342
 Meunier, Paul : 449
 Meyerbeer, Giacomo : 135,482,483,521
 Meyrienne : 336
 Michel, Ulrich : 58
 Migeon, Jules : 195
 Milhaud, Darius : 276
 Millet, Jean-François : 490
 Milliaud, Albert : 88,460,461
 Mirbeau, Octave : 378
 Mitterand, Henri : 10,193,196,207,314
 Molière : 148
 Montalba : 92
 Morhardt, Mathias : 387
 Morvand : 138,139,141
 Moussorgsky, Modest : 282
 Moviau, Mlle : 126,127
 Mozart, Wolfgang Amadeus : 65,151
 Muhfeld, Lucien : 598
 Muratore : 286
 Napoléon Ier : 81
 Napoléon III : 81
 Nethersole, Miss : 381
 Nion, François (de) : 519,520
 Noté : 296
 Offenbach, Jacques : 11,12,14,125,149
 Ollivier, capitaine : 378
 Pagès, Alain : 106
 Pagnol, Marcel : 401,541
 Palestrina, Giovanni (da) : 151
 Paladilhe, Emile : 87,141,225
 Paladilhhe, Louis : 151,152
 Paquereau : 424,515
 Paravey : 89,90,116
 Padeloup, Jules : 11
 Patoret, Mlle : 134
 Périé, Jean : 343
 Pérvier, Antonin : 217,218,341
 Petit, Amable : 296
 Pfeiffer, Georges : 484,485
 Picker, Tobias : 543
 Picquart, Georges : 314,378,417,517,536
 Pierné, Gabriel : 14,225,
 Pierron, Agnès : 298
 Piffaretti : 94
 Pillement, Jérôme : 544
 Pioch, Georges : 524-526
 Pistone, Danièle : 88
 Poe, Edgar Allan : 449,450
 Pommeraye, Henri (de) : 467
 Porcile, François : 14,151
 Possart : 310-313
 Pougin, Arthur : 15
 Prudhomme, Joseph : 476
 Puaux, Franck : 321
 Puaux, René : 249,321,405,450,491,541, 572
 Puccini, Giacomo : 481
 Puech, Lucien : 27-29,463
 Pugno, Raoul : 225,533
 Puvis de Chavannes, Pierre : 110,428
 Quillard, Pierre : 418
 Rameau, Jean-Philippe : 225
 Raunay, Jeanne : 324,330,331,494
 Ravel, Maurice : 224,520
 Réal, Antony : 281-288
 Renaud, Maurice : 296,418
 Renoir, Auguste : 419
 Réty, Charles : 129,215,216,218
 Réty, Emile : 225
 Rey, Alain : 178
 Reyer, Ernest : 15,92,225
 Richepin, Jean : 214
 Ricou, Georges : 325

Rimski-Korsakov, Nikolaï : 226
 Riotton : 330
 Robert, Frédéric : 14,105,275
 Rodays, Fernand (de) : 216-218,341
 Rohozinski, L. : 89
 Roland-Manuel : 538,539
 Ropartz, Guy : 225
 Rossini, Gioacchino : 11
 Roujon, Henry : 107,215,225,298,323
 Rousseau, Jean-Jacques : 523,524
 Rousseau, Samuel : 225
 Roux, Marius : 10
 Rozerot, Jacques : 42,47,195,380,390
 Rozerot, Jeanne : 45,48,191,193,196,197,390, 579
 Saint-Georges de Bouhélier : 378,385,450, 517,560
 Saint-Saëns, Camille : 14,107,138,223,225, 295,337,346,418,470,490,517
 Salembio : 142
 Salvayre, Gaston : 150,489,490
 Sardou, Victorien : 323,488,579,583
 Scheurer-Kestner, Auguste : 569
 Schneider, Marcel : 68
 Schubert, Frantz : 57
 Séguin : 113,120,306
 Seinstein : 113
 Sentenac : 142
 Shaw, Bernard : 473,481,482
 Sibélius, Jean : 226
 Signoret, Simone : 420
 Simonnet : 93,94,117,119,471
 Solvay : 474
 Sonzogno : 316
 Sophocle : 492
 Spontini, Gaspare : 482
 Stoumon : 113,118,122,127-129,143,294,303, 304,305,319,473
 Strauss, Richard : 336,337
 Stravinsky, Igor : 520
 Sylvie : 420,423,517,518,520
 Taffanel, Paul : 225
 Taléma : 333
 Tchaïkovski, Petr, Ilitch : 226
 Tchamkerten, Jacques : 164
 Thiéry, Marie : 502
 Thomas, Ambroise : 136,149,150
 Tiersot, Julien : 72,474,522-524
 Tiphaine : 343
 Trarieux, Ludovic : 569
 Vallès, Jules : 526
 Verdhurt, Henry : 89-92,101,464,576,581
 Verdi, Giuseppe : 482
 Vergnet : 95
 Vidal, Paul : 225,295,425,428,480,481
 Vieuille, Félix : 343
 Vigny, Alfred (de) : 14
 Villefranck : 96,332-336
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste (de) : 528
 Villiers Stanford, Charles : 295
 Virgile : 489
 Visconti : 400
 Voltaire : 525
 Voragine, Jacques (de) : 538
 Wagner, Richard : 10,14,28,30,39,40,66, 67, 107,116,141,188-192,214,219-221, 223,224,226,231,355,367,462,468,472,473, 483,487,490,512,528
 Weber, J. : 458
 Werster, Anne-Marguerite : 545
 Widor, Charles-Marie : 151,152,225,340, 346,
 Wilder, Victor : 214,459,467-469
 Wladimir, Grand-Duc : 112
 Xau, Fernand : 127,128,216,218,577
 Zola, Alexandrine : 42,45,52,192,194,196, 197-199,210,273,285,288,312,314,323, 336,339,360,377-384,386-389,391-396, 402,409,430,431,448,449,463,501,561,584
 Zola, Emile : *passim*
 Zola, François : 194,195
 Zumpe, Hermann : 280,311,312

Le compositeur Alfred Bruneau fut, à la fin du XIX^e siècle, l'un des musiciens les plus populaires. C'est à sa rencontre avec Emile Zola qu'il doit son premier succès, en 1891, avec le *Rêve*. Suivront alors plusieurs drames lyriques inspirés par l'œuvre du romancier. Emile Zola s'intéresse de très près à cette démarche artistique et finit par écrire lui-même des livrets pour Alfred Bruneau. Cette collaboration fructueuse nous laisse un *corpus* littéraire tout à fait étonnant qui nous permet de donner une lecture nouvelle de l'œuvre d'Emile Zola. C'est également un théâtre lyrique naturaliste qui se met en place avec ses codes et ses partis-pris théoriques. Le naturalisme lyrique occupe ainsi le devant de la scène jusqu'en 1907 et marque un profond bouleversement dans le monde musical français et européen.

Pour étudier cet aspect peu connu de l'œuvre d'Emile Zola il fallait une documentation originale et inédite. Ainsi, les riches collections conservées par Alfred Bruneau ont été largement utilisées : correspondance, lettres personnelles, notes inédites, manuscrits inédits ... L'exploration méticuleuse de ces documents permet ainsi d'apporter une matière nouvelle et indispensable aux spécialistes de la littérature et de la musique au XIX^e siècle.

Composer Alfred Bruneau was one of the most popular musicians in the late 19th century. It is with its meeting with Emile Zola that it owes its first success, in 1891, with *Le Rêve*. He then produced several lyric dramas inspired by the novelist's works. Emile Zola got interested in this artistic process and started writing books for Alfred Bruneau. This fruitful association left quite a surprising literary *corpus* which allows us a new reading of Emile Zola's works. Naturalistic opera house also emerged with its own codes and theoric bias. Lyric naturalism was thus in the foreground until 1907 and deeply changed the French and European musical world.

An original documentation was needed to study this relatively unknown part of Emile Zola's works. Therefore the rich collections kept by Alfred Bruneau were used a lot : correspondences, private letters, original notes and manuscripts ... The meticulous investigation of these documents gives new and essential material to 19th century literature and music specialists.

Discipline : Littérature française

Mots-Clés : Emile Zola, Alfred Bruneau, littérature, musique, XIX^e siècle, théâtre, opéra, lyrique, naturalisme, affaire Dreyfus.

Université de Reims-Champagne-Ardenne
UFR des Lettres et Sciences Humaines
Département de Français
57, rue Pierre-Taittinger
51096 REIMS Cedex

612 pages + 23 planches hors-texte + 1 CD audio