

Alfred Bruneau et l'opéra-comique
Rejet, altération et transformation du genre « éminemment national »

Jean-Christophe BRANGER

En 1879, peu après la création de *Suzanne* de Paladilhe, le critique du *Monde illustré* affiche sa satisfaction en des termes éloquents :

Il s'est donc trouvé que l'autre soir l'Opéra-Comique a donné un opéra-comique. Un fait aussi simple en soi ne laisse pas pourtant que d'avoir son caractère merveilleux, et qui suppose l'intervention de quelque divinité protectrice de l'art français. Il n'en fallait pas moins peut-être pour tenir tête à la conspiration ouvertement tramée contre la maison de Boieldieu et d'Hérold, d'Auber et d'Halévy.

Je n'exagère rien ; depuis quelque temps les carbonari de la musique, ayant juré la perte de *La Dame blanche* devant un portrait-carte de M. Wagner, travaillent à tenir leur serment ; et ils proclament à son de feuilleton que l'opéra-comique est mort, en tant que genre. Cela fait, ils prétendent lui substituer une invention hybride, mêlée de sourires et de larmes, plus noire que rose cependant, et qui s'appelle le drame lyrique¹.

Le répit sera cependant relativement court, car la guerre opposant les partisans de Wagner à ses détracteurs se soldera par une victoire du drame lyrique qui s'impose progressivement au détriment de l'opéra-comique, comme en témoignent des ouvrages majeurs mais aussi dissemblables que *Werther* (1892) et *Pelléas et Mélisande* (1902). Cependant, s'ils portent l'intitulé générique incriminé et s'achèvent tragiquement, les opéras de Massenet et de Debussy attestent surtout d'un éclatement des genres donnés salle Favart, le terme

¹ Albert DE LASALLE, « Chronique musicale », *Le Monde illustré*, 11 janvier 1879 (23^e année, t. 44, n° 1137), p. 27.

« drame lyrique » recouvrant des formes les plus diverses dont certaines subissent une influence plus ou moins mesurée des théories wagnériennes : l'essor du drame lyrique marque avant tout le déclin de l'opéra-comique².

Cette évolution s'observe véritablement au début de l'année 1898 avec la nomination d'Albert Carré qui suscite une enquête dans *Le Figaro* regroupant les avis de nombreux compositeurs interrogés sur les destinées de la salle Favart et de son répertoire, car, comme le note non sans raison un chroniqueur du *Journal des débats* : « L'opéra-comique est un genre à peu près mort en France ; tous les ouvrages représentés ces dernières années place du Châtelet visaient à la grande tragédie lyrique³. » Dès lors, rares sont ceux qui, tels Saint-Saëns ou Dubois, prennent la défense du genre « éminemment national », en prônant « un retour aux sources, à la grâce et l'harmonie des œuvres du XVIII^e siècle⁴ », d'autant qu'une partie de la jeune génération remet en cause « Massé, Adam et Clapisson, mais aussi Auber⁵ ».

La confrontation de deux genres *a priori* antagonistes est entérinée visuellement peu après, en décembre, lors de l'ouverture de la nouvelle salle Favart où deux statues emblématiques ornent le palier d'entrée. La première, conçue par Alexandre Falguière, symbolise le drame lyrique en épousant les traits d'une femme au regard sévère, dotée d'un chignon et tenant un violon à la main⁶, tandis que la seconde qui lui fait face, réalisée par Antonin Mercié, incarne l'opéra-comique sous les traits d'une jeune femme plus souriante, l'éventail à la main et qui, parée d'un costume du XVIII^e siècle, semble esquisser un pas de danse : les deux réalisations opposent ainsi le drame, gage d'une certaine modernité, à la comédie à ariettes, associée à un passé mythifié et galant. Toutefois, la statue du drame lyrique sera substituée quelques années plus tard par celle de Carmen que l'on peut encore apprécier aujourd'hui, l'œuvre de Mercié représentant dès lors la Manon de Massenet, comme l'écrit Albert Carré dans ses souvenirs où le célèbre directeur de la salle se félicite de la présence conjointe au pied du grand escalier des héroïnes de deux ouvrages

² Pierre SABY, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris : Minerve, 1999, p. 55, conclut aussi à une « signification floue » du terme à cette époque. Voir aussi Hervé LACOMBE, « Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX^e siècle », *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Paul PRÉVOST, Metz : Serpenoise, 1995, p. 301.

³ Cité dans Philippe BLAY, « "Un théâtre français, tout à fait français" ou un débat fin-de-siècle sur l'Opéra-Comique », *Revue de musicologie*, 2001 (t. 87, n° 1), p. 121.

⁴ Même référence, p. 123.

⁵ Même référence, p. 128.

⁶ Voir les reproductions de ces deux statues dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898 (2^e année, t. IV), p. 309 et 485. Je remercie Agnès Terrier pour avoir attiré mon attention sur ce document et l'existence conjointe de ces deux statues.

emblématiques de la salle Favart⁷. Ce changement, qui est probablement intervenu juste après la Première Guerre mondiale⁸, témoigne ainsi de la persistance de l'opéra-comique dans les mentalités et de ses résistances face aux mutations génériques qui affectent l'opéra français au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

Parmi les compositeurs qui engagèrent une réforme à la fois profonde et relative de l'opéra français, Alfred Bruneau mérite l'attention d'autant qu'il fait preuve d'un remarquable sens dramatique. Son œuvre, qui révèle une personnalité musicale désormais trop méconnue, marque en effet l'application à la scène lyrique des théories naturalistes littéraires de Zola. Après *Le Rêve* (1891) et *L'Attaque du moulin* (1893), deux « drames lyriques » créés salle Favart sur des livrets adaptés par Louis Gallet d'un roman et d'une nouvelle de l'écrivain, Bruneau compose trois ouvrages dont Zola rédige lui-même les livrets sur un argument original : deux « drames lyriques », *Messidor* (1897) puis *L'Ouragan* (1901), donnés respectivement au palais Garnier et à la salle Favart où sera ensuite créée une « comédie lyrique », *L'Enfant Roi* (1905). Tous ces opéras, malheureusement oubliés des théâtres, ont fait l'objet de nombreuses études montrant comment les théories du romancier, telles qu'elles avaient été édictées à l'époque des Rougon-Macquart, sont sensiblement élargies⁹, le style de Zola ayant sensiblement évolué vers une forme de symbolisme poétique et onirique parfaitement transposable à l'opéra : comme Bruneau l'affirme en 1897 en manifestant ses réserves sur *Sapho* de Massenet¹⁰, « si la musique peut fort bien s'accommoder d'un sujet actuel, il faut que ce sujet soit élargi par une grande idée humaine qui le traverse, le généralise, l'élève très au-dessus de l'anecdote exceptionnelle et nécessite ou au moins justifie les sons¹¹ ». Dès lors, les opéras de Bruneau et Zola sont souvent traversés d'épisodes symboliques voire fantastiques qui, accolés au réalisme du livret, les distinguent du vérisme italien et les singularisent dans l'histoire du théâtre lyrique.

Mais les ouvrages dramatiques de Bruneau et Zola portent aussi en eux les tensions et contradictions de la création lyrique du temps. Si leur conception

⁷ Albert CARRÉ, *Souvenirs de théâtre*, édités sous la direction de Robert FAVART, Paris : Plon, 1950, p. 235.

⁸ D'après la base en ligne Arcade du ministère de la Culture, consultée le 17 décembre 2013, la sculpture de Carmen, due à Guiraud-Rivière, fut acquise en 1918 (voir dossier 93 et 94, F/21/4218) et celle de Falguière fut « réintégrée au dépôt des marbres » en 1932 (voir dossier 97, F/21/4206).

⁹ Voir Jean-Max GUIEU, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*, Paris : Fischbacher, 1983, p. 147 sq.

¹⁰ Pièce lyrique (1897) composée sur un livret d'Henri Cain d'après le roman réaliste éponyme de Daudet dont le sujet est contemporain.

¹¹ Alfred BRUNEAU, « Les théâtres », *Le Figaro*, 28 novembre 1897.

générale atteste d'une volonté réformatrice indéniable et décelable dans les intitulés génériques, on y perçoit encore des traces plus ou moins affirmées du genre de l'opéra-comique dont Bruneau se fait pourtant un des plus farouches détracteurs dans ses écrits. Ce constat est particulièrement évident dans ses deux premiers ouvrages, *Le Rêve* et *L'Attaque du moulin*, qui, créés, on l'a vu, salle Favart, témoignent d'une volonté consciente ou inconsciente de respecter encore certains codes du genre profondément lié à l'histoire de ce théâtre.

L'opéra-comique écorné : la création du *Rêve* et de *L'Attaque du moulin*

Bien qu'issu des Rougon-Macquart, *Le Rêve* tranche avec les autres romans du célèbre cycle par son sujet mêlant réalisme et surnaturel : une jeune fille pure et rêveuse, Angélique, dont les parents sont de modestes brodeurs de vêtements sacerdotaux, est troublée par ses lectures incessantes de la vie des saintes, racontée dans *La Légende dorée*, au point d'entendre leurs voix qui lui promettent la félicité. Elle s'éprend alors de Félicien, fils de l'évêque Jean de Hauteœur qui s'oppose à cette relation. Félicien finit toutefois par convaincre son père de se rendre au chevet d'Angélique à l'agonie. Après avoir reçu l'extrême onction, la jeune fille se lève, éblouie. Cependant, le jour de ses noces, elle meurt dans les bras de son époux. Son rêve est exaucé : Angélique peut rejoindre les saintes.

Avant même d'entamer la composition du *Rêve*, Bruneau affiche clairement dans la presse ses ambitions en s'attelant à un tel sujet : « Notre opéra sera un vrai drame lyrique moderne ; il touchera d'un côté à la légende, de l'autre au réalisme¹². » Puis, un an avant la création, il affirme :

[...] nommer une œuvre opéra ou opéra-comique, c'est lui donner une étiquette simplement. *Le Rêve* sera plutôt un drame lyrique. Il ne contiendra que du chant. Je ne comprends pas que l'on mette du dialogue dans une œuvre musicale. Du reste, le genre tend à se perdre de plus en plus. Le dialogue gêne le musicien¹³.

Ce constat, Bruneau le réitère à plusieurs reprises dans ses chroniques qu'il livre à la presse où il fustige le genre « bâtard¹⁴ » de l'opéra-comique et souhaite l'avènement d'une « comédie lyrique » française sur le modèle italien de *Falstaff*

¹² Propos recueillis dans *L'Événement*, 2 novembre 1888, cités par Jean-Paul BERLIER, *Alfred Bruneau et Émile Zola*, mémoire de maîtrise d'éducation musicale, Université Paris IV-Sorbonne, 1976, p. 27.

¹³ Propos recueillis par Lucien PUECH, « *Le Rêve* [...] Chez M. Bruneau », *Gil Blas*, 10 janvier 1890.

¹⁴ Alfred BRUNEAU, « Les théâtres [*Joseph*] », *Le Figaro*, 27 mai 1899.

ou germanique des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*¹⁵. Il aspire plus précisément à la création de deux genres, drame lyrique et comédie lyrique, qui se distingueraient par leur couleur dramatique, relevant soit du drame soit de la comédie, mais seraient unifiés par le caractère réaliste de leur sujet et l'utilisation exclusive du chant :

Lorsque nous réclamons le plus de vérité possible dans le drame ou la comédie lyrique, quelques personnes nous répondent encore qu'à la scène tout n'est que convention et mirage. Soit. Mais au moins faut-il que la langue choisie par un auteur conserve l'unité suffisante pour nous laisser l'illusion de la vie. Or, rien ne détruit cette illusion comme l'alternance du chant et de la parole. La musique, magnifiant le verbe, nous élève avec elle en un monde supérieur d'où nous retombons meurtris quand elle se tait pour céder la place au prosaïque « dialogue » [...]¹⁶.

Ses vœux seront accomplis, car en 1900, au lendemain d'une reprise salle Favart de *La Basoche*, qu'il considère comme « le dernier grand opéra-comique, le dernier opéra-comique classique », Bruneau observe avec satisfaction le chemin parcouru depuis *Carmen*, qui amena « l'humanité et le réalisme dans le temple de la convention », ou *Manon*, dont la partition, sans rompre avec le dialogue, se distingue par « la continuité de la symphonie », jusqu'à *Louise* « qui est une des manifestations nettement significatives de l'opéra-comique modernisé mêlant la joie et la douleur, le rire et les larmes, la comédie et le drame¹⁷ ». Bruneau se plaît alors à citer des extraits d'un article qu'Albert Carré vient juste de livrer aux *Annales du théâtre et de la musique* où celui-ci s'insurge contre le refus de l'Institut d'attribuer à *Louise* le prix Monbinne qui, depuis 1877, est censé distinguer un opéra-comique, notamment. Le célèbre directeur porte en effet un jugement similaire à celui de Bruneau en constatant que, depuis *Carmen* et *Manon*, l'opéra-comique « d'Auber et Hérold est mort ». Il félicite alors Charpentier d'avoir su créer avec *Louise* un « opéra-comique rajeuni, renouvelé », comme « avant lui Bruneau, avec *Le Rêve*, avait infusé un sang jeune et trouvé une forme moderne à un genre suranné¹⁸ ».

¹⁵ Voir Jean-Christophe BRANGER, « Alfred Bruneau, compositeur et critique musical (1889-1902) : quelle réforme pour l'opéra français ? », *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*, sous la direction de Michel DUCHESNEAU, Valérie DUFOUR et Marie-Hélène BENOIT-OTIS, Paris : Vrin, 2013, p. 347.

¹⁶ Alfred BRUNEAU, « Les théâtres [*La Dame blanche*] », *Le Figaro*, 11 avril 1897.

¹⁷ Alfred BRUNEAU, « Les théâtres [*La Basoche*] », *Le Figaro*, 17 novembre 1900.

¹⁸ Albert CARRÉ, « Le prix Monbinne », *Les Annales du théâtre et de la musique*, d'Edmond STOULLIG, Paris : Ollendorff, 1900, p. XXVII et XXIII. Maurice Emmanuel pointera aussi avec finesse les liens de *Louise* avec la tradition. Voir sur ce sujet notre article « Maurice Emmanuel et l'opéra naturaliste : l'exemple de Gustave Charpentier et d'Alfred Bruneau », *Maurice*

La présence du *Rêve* dans cette énumération peut surprendre, car la partition de Bruneau semble *a priori* encore bien plus éloignée du genre de l'opéra-comique que celle de Charpentier, non seulement par sa continuité musicale ou l'absence de dialogues parlés, mais également par une déclamation le plus souvent récitée et un langage harmonique audacieux qui déclencha les foudres d'une bonne partie de la presse mais fit l'admiration de musiciens, comme Koechlin¹⁹, Ravel ou Debussy dont *Pelléas et Mélisande* en perpétue l'écho²⁰. Lors de la création de 1891, la presse se divise ainsi en deux clans, mais une grande majorité des critiques est unanime à reconnaître que *Le Rêve* porte atteinte au genre « éminemment national » de l'opéra-comique pour la plus grande joie des uns et au désespoir des autres. Ainsi, avant-même la création, Henry Bauer se réjouit d'aller entendre « une œuvre moderne d'esprit et de forme [qui] continuera sur la scène de l'Opéra-Comique la défaite du genre piteux qualifié d'« éminemment français », le triomphe d'un art national et nouveau dont *Carmen* fut le prélude, et le *Roi d'Ys* une étape glorieuse²¹ ». Puis, dans son compte rendu de la première, il jubile :

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 illusions. Et c'est au guignol des marionnettes, des vaudevilles chantés et des romances à madame, que j'applaudis la victoire d'un art de réalité et d'idéal, de rêve humain que j'aimai et défendis sans cesse contre les débris du romantisme et des sentimentales cuistreries des rendez-vous bourgeois²².

La correspondance échangée entre Chabrier et Lecocq témoigne de cette âpre bataille, mais sur un ton plus amical et familial. Dans une lettre adressée à l'auteur de *La Fille de Madame Angot*, Chabrier se félicite du succès de Bruneau et Zola et du renouveau des genres salle Favart en s'exclamant :

Hein, que vous disais-je, vieux camarade ? En étais-je sûr ? Eh bien j'en suis ravi pour le jeune Bruneau, qui est vraiment un convaincu, voit comme ça,

Emmanuel. Compositeur français, sous la direction de Sylvie DOUCHE, Paris : Université de Paris Sorbonne, Prague : Bärenreiter, 2007, p. 151-166.

¹⁹ Voir notre article « Charles Koechlin et Alfred Bruneau : entre critique et admiration », *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, sous la direction de Philippe CATHÉ, Sylvie DOUCHE et Michel DUCHESNEAU, Paris : Vrin, 2010, p. 511-525.

²⁰ Voir notre article « *Le Rêve* d'Alfred Bruneau : un opéra pré-debussyste ? », *Pelléas et Mélisande cent après : études et documents*, édités par Jean-Christophe BRANGER, Sylvie DOUCHE et Denis HERLIN, Lyon : Symétrie, 2012, p. 177-194.

²¹ Henry BAUER, « Autour du Rêve », *L'Écho de Paris*, 15 juin 1891.

²² Henry BAUER, « *Le Rêve* », *L'Écho de Paris*, 20 juin 1891.

sent comme ça, et nous offre un plat sentant du nouveau c'est certain. (Au fond j'aime ça). [...] Je pense bien que les teints, reteints, plissés, yeux rouges, rameneurs, billes de billard et autres glavioteux qui depuis 30 ans font tous les soirs leur *Domino* à l'Opéra-Comique, vont foutre le camp dare-dare devant ce fléau envahissant de *bb* [...] ! Encore une ou deux œuvres comme ça et nous serons bien près d'avoir un public tout battant neuf.

Dans tous les cas, si le *Domino*, si les *Rendez-vous B[ourgeois]*

Si le *Postillon*

Si la *Dame blanche*

Si le *Pré aux clercs*

Si *Mignon*

Si les *Dragons*

Si [*Fra*] *Diavolo*

Si les *Noces de J[eannette]*

Si le *Chalet*

Si *Haydée*, les *Diamants*, la *Sirène*, etc. font encore 9000, eh bien tant pis ! Il est dérisoire que des questions de cet ordre-là puissent prévaloir dans un th[éâtre] subventionné. Qu'on en lâche de temps en temps comme au Français ou à l'Odéon ; mais faire quasi vivre un théâtre que soutient l'État avec toujours la même galette, ce ne devrait être ni permis ni toléré²³...

En revanche, Lecocq s'insurge que Bauer ait mis « un bon coup de pied dans le cul au genre *éminemment français* » et ne parvient pas à apprécier les nouveautés du *Rêve* qu'il joue au piano pour se préparer à l'entendre *in situ* :

Et quelles intonations ! Et quelles harmonies ! [...] Il y en a que je ne peux pas saisir, que je *n'entends* pas en les lisant. Et que je suis obligé de jouer au piano pour m'assurer de leur vraisemblance. Il y a là des notes mises méchamment, uniquement pour torturer l'oreille. Cette partition relue m'a donné la migraine. Je trouve cela horrible, en somme, ennuyeux et cacophonique. [...] L'homme qui a écrit cela a dû être élevé dans une cave ou une prison [...] ²⁴.

Toutefois, après la première, Lecocq concède :

J'ai vu *Le Rêve* et je n'en suis pas mort !

Mais je ne crois plus à Boieldieu ! Moi qui croyais que ça ne pourrait pas marcher, eh bien, je me trompais ; ça marche, et très bien, ma foi²⁵.

²³ Emmanuel CHABRIER, lettre à Charles Lecocq du 20 juin 1891, Emmanuel CHABRIER, *Correspondance*, réunie par Roger DELAGE et Frantz DURIF avec la collaboration de Thierry BODIN, Paris : Klincksieck, 1994, p. 897.

²⁴ Charles LECOCQ, lettre à Emmanuel Chabrier du 14-15 juin, même référence, p. 898.

²⁵ Charles LECOCQ, lettre à Emmanuel Chabrier [du 16 juin 1891], même référence, p. 899.

Ce jugement en définitive tempéré s'explique peut-être par les liens plus ou moins diffus que *Le Rêve* et sa dramaturgie entretiennent encore avec l'opéra-comique voire, d'une façon plus générale, avec certaines traditions de l'opéra en montrant sur scène des personnages familiers du théâtre lyrique même s'ils sont contemporains et reliés par une action singulière : Angélique et ses parents, de condition modeste, s'apparentent à des figures d'opéra-comique tandis que l'évêque, par sa dureté, peut évoquer aussi bien le grand inquisiteur de *Don Carlos* que le cardinal Brogni de *La Juive*. En outre, comme dans *Mireille* plusieurs années auparavant, la scène finale de la mort d'Angélique fut supprimée lors de la générale²⁶ pour que l'opéra puisse s'achever sur un dénouement heureux (le mariage de la jeune fille et de Félicien). Enfin, Zola et Bruneau ont retenu ou adapté certaines scènes types de l'opéra-comique, comme le second tableau, situé dans le jardin du Clos Marie et parcouru par une authentique chanson populaire qui aurait pu donner lieu à un traditionnel chœur de paysan. De même, les multiples scènes religieuses, comme la procession (acte III), où résonne un autre motif populaire, et le tableau du miracle peuvent trouver leur origine dans les nombreuses scènes de ce type qui affluent dans l'opéra ou l'opéra-comique pour lequel Bruneau éprouve, en définitive, un certain intérêt malgré les multiples réserves qu'il a exprimées à son sujet.

Dans un article publié lors de l'ouverture de la nouvelle salle Favart, le compositeur exprime en effet son attachement au genre qui, s'il est appelé à évoluer, ne doit pas tomber dans l'ornière du wagnérisme. Après avoir rejeté implicitement *Fervaal* en raison de ses couleurs qu'il juge trop wagnériennes²⁷, Bruneau fait l'éloge de l'« éminemment français » dont la définition reste toutefois peu précise :

On a vu qu'en dépit des plaisanteries, des critiques déjà vieilles, le genre restait vivace puisqu'il a pu se renouveler, se fortifier à l'inspiration toujours changeante des hommes. Il ne s'affaiblira, ne mourra que s'il s'immobilise, ce qu'il n'a jamais fait, ou s'il cesse de progresser, d'évoluer dans le sens « éminemment français », ce qui lui a valu tant de railleries et aussi tant de sympathies fidèles. Or ces deux dangers le menacent actuellement. Le retour aux anciennes formules lui serait non moins funeste que le dédain des traditions nationales et, pour lui, le péril s'augmente, se complique qu'en s'élargissant il a empiété sur le domaine de l'opéra et s'est précipité vers

²⁶ Elle sera rétablie par Albert Carré lors de la reprise, salle Favart, en 1900. Voir *Alfred Bruneau. Un compositeur au cœur de la bataille naturaliste. Lettres à Étienne Destranges. Paris-Nantes 1891-1915*, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER, Paris : Champion, 2003, p. 116.

²⁷ L'opéra de d'Indy avait été représenté quelques mois auparavant salle Favart.

l'inconnu, vers l'aventure. [...] Tout en l'aimant bien, tout en ne pouvant pas s'en passer, on le plaisante depuis un demi-siècle sans l'empêcher d'aller de l'avant et de justifier une qualification où il y a sans doute un peu de moquerie, mais aussi une petite tendresse, une petite fierté. Le jour où l'opéra-comique renoncera à être « éminemment français », il n'y aura plus d'opéra-comique²⁸.

Les relations avec le genre privilégié de la salle Favart seront encore plus nettes dans *L'Attaque du moulin* dont le livret, inspiré d'une nouvelle de Zola dénuée cette fois de tout élément fantastique, met en scène une famille de paysans confrontés à la guerre de 1870 : Dominique, qui vient de se fiancer avec Françoise, la fille du meunier Merlier, participe à la défense du moulin familial mais en vain. Condamné à mort par l'ennemi, il s'enfuit après avoir tué une sentinelle, ce qui incite le capitaine à faire exécuter Merlier en guise de représailles, laissant les fiancés désespérés. Zola et Bruneau rassemblent donc des paysans et des soldats qui, malgré leur caractérisation – plus fine que celle des héros de Scribe – et une issue tragique, évoquent des figures familières de l'opéra-comique d'autant que, au grand dam des auteurs, Carvalho, directeur de la salle Favart, va exiger que l'action soit transposée sous la Révolution française par crainte des réactions du public²⁹. Ce sentiment d'archaïsme est entretenu par la musique de Bruneau, moins audacieuse que celle du *Rêve*, aussi bien dans sa forme que dans son langage, malgré la hauteur de l'inspiration : l'harmonie, en dépit de passages remarquables et délicats³⁰, est plus sage et le compositeur renoue avec des formes traditionnelles en intégrant dans une trame continue des chœurs, des ensembles ou airs de soliste, comme les célèbres « Adieux à la forêt » que chante Dominique à l'acte III. De même, les deux armées ennemies sont caractérisées au moyen d'authentiques sonneries militaires pouvant évoquer celle que Delibes avait utilisée dans *Lakmé*. Enfin, Bruneau intègre une délicieuse scène d'opéra-comique avec l'épisode introductif des fiançailles (acte I) où, sur une danse populaire, alternent avec bonheur les réponses de Françoise et Dominique aux questions du chœur les invitant à se jurer mutuellement amour et fidélité à l'image de la « Noce bretonne » (acte III) du *Roi d'Ys* (1888) de Lalo, opéra dont Bruneau était fort épris.

²⁸ Alfred BRUNEAU, « L'«Éminemment français» », *Le Figaro*, 7 décembre 1898.

²⁹ Voir Alfred Bruneau. *Un compositeur au cœur de la bataille naturaliste. Lettres à Etienne Destranges. Paris-Nantes 1891-1915*, sous la direction de BRANGER, p. 87. *L'Attaque* sera toutefois donnée, dès l'année suivante, dans sa version conforme aux intentions des auteurs, à Londres ou dans certaines villes de Province, comme à Besançon. Même référence, p. 89.

³⁰ On relèvera notamment certains effets modaux (*L'Attaque du moulin*, partition chant et piano, Paris : Choudens, s. d., p. 45) ou chromatiques (même référence, p. 179), et des enchaînements, particulièrement expressifs, d'accords de quintes à vide ou de tierces (même référence, p. 171) sur pédale ou de 9^e, parfois altérées (même référence, p. 212).

La presse fut dès lors surprise par un tel revirement, non sans ironie ou amertume. Ainsi, pour souligner le retour à une écriture harmonique plus euphonique, Reyer introduit son compte rendu par une métaphore humoristique : « M. Alfred Bruneau avait coupé la queue de son chien. Je crois qu'elle est en train de repousser³¹. » De même, Henry Boyer affirme : « En résumé *L'Attaque du moulin* à côté du *Rêve*, c'est de l'Auber³² » tandis que Henry Bauer s'interroge sur la validité du terme générique :

Les auteurs appellent leur ouvrage : drame lyrique ; or, c'est tout à fait un opéra de l'ancienne manière par la coupe des récits, la modulation des airs, les monologues mélodiques, les ensembles choraux, par le rôle subalterne de l'orchestre ; c'est un opéra-comique par la nature et l'aspect des personnages³³.

Et celui qui avait encensé *Le Rêve* affiche son amertume et sa désapprobation en considérant que Bruneau « n'est plus que le nourrisson de M. Massenet³⁴ ». Quant à Julien Torchet, il estime que « le Naturalisme a fini en opéra-comique³⁵. »

Ces critiques acerbes et renouvelées incitent Zola à prendre la défense de Bruneau pour récuser l'idée selon laquelle son collaborateur « aurait rétrogradé vers le passé », car, si les partitions du *Rêve* et de *L'Attaque* sont « variées dans leurs formes, elles sont absolument les mêmes sur le fond ». Et le romancier d'ajouter :

L'Attaque du moulin [...] est un drame lyrique aussi puissant que *Le Rêve*, mais plus tumultueux et touffu, puisqu'il y entre plus d'humanité. Ici, l'intrigue n'est plus l'idylle chaste d'une jeune fille qui prie et qui aime : c'est, dans un cadre plus vaste, une bataille de passions ardentes. [...] Pour mettre à la scène ces tableaux changeants, et faire vivre toutes ces âmes mêlées, Bruneau ne pouvait s'enfermer dans un cadre qu'eût débordé l'intrigue. Tranquille et doux dans *Le Rêve*, il devait être, avec *L'Attaque du moulin*, vivant et passionné ; il devait demander à l'art toutes ses ressources,

³¹ Ernest REYER, *Journal des débats*, 25 novembre 1893.

³² *Le Courrier du soir*, 25 novembre 1893, dans [Coupures de presse sur Alfred Bruneau], BnF, Musique, VMC 3091 (9).

³³ Henry BAUER, « Les premières représentations », *L'Écho de Paris*, 25 novembre 1893.

³⁴ Henry BAUER, « Les grands guignols », *L'Écho de Paris*, 25 novembre 1893.

³⁵ Julien TORCHET, *L'Évènement*, 30 novembre 1893, [coupures de presse sur Alfred Bruneau], BnF, Musique, VMC 3091 (9).

et, sans rien mendier au passé, prendre dans la convention théâtrale tout ce qu'il est permis d'y chercher³⁶.

Mais, par une ironie du sort, l'Institut va se féliciter de cette orientation en attribuant l'année suivante le fameux Prix Monbinne à *L'Attaque du moulin* qui restera d'ailleurs l'ouvrage le plus populaire de Bruneau et Zola, contrairement aux suivants : avec *Messidor* et surtout *L'Ouragan* ou *L'Enfant Roi*, les deux artistes connaissent trois échecs cuisants qui, s'ils ne sont pas sans lien avec leur engagement dans l'affaire Dreyfus, illustrent un décloisonnement des genres de plus en plus marqué à la salle Favart. Si certains traits propres aux ouvrages donnés à l'Opéra se retrouvent encore dans *Messidor*³⁷, *L'Ouragan* et *L'Enfant Roi*, créés à quelques années d'intervalle salle Favart, sont diamétralement opposés sur un plan dramatique et musical, la noirceur du « drame lyrique » de 1901 tranchant avec la bonhomie de la « comédie lyrique » de 1905 : *L'Ouragan* met en scène un drame de la jalousie et un meurtre au sein d'une famille de pêcheurs tandis que *L'Enfant Roi* raconte l'histoire d'un boulanger accueillant avec bienveillance, après de multiples péripéties, le premier enfant de son épouse dont il ignorait l'existence. Dans un cas, Zola et Bruneau ont composé une tragédie violente et sanguinaire, dans l'autre une comédie où la presse observa à juste titre un héritage plus prononcé de l'opéra-comique³⁸, pourtant appelé à disparaître totalement.

L'inéluctable déclin de l'opéra-comique : les enquêtes de *Musica et Excelsior*

À la veille de la Première Guerre mondiale, l'opéra-comique est un genre dont les qualités distinctives sont si diluées dans des formes moins conventionnelles qu'il est désormais considéré comme moribond ou largement transformé. Deux

³⁶ Charles FORMENTIN, « Zola et *L'Attaque du Moulin* », *L'Écho de Paris*, 27 novembre 1893, Dorothy E. SPEIRS et Dolorès A. SIGNORI, *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Paris, Londres : Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 130-131.

³⁷ Ce drame lyrique comporte un ballet (voir notre article « Alfred Bruneau et la symphonie chorégraphique : “La Légende de l'or” de *Messidor* », *Musique et chorégraphie de Léo Delibes à Florent Schmitt*, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER, Saint-Étienne : PUSE, 2010, p. 151-172) et offre une orchestration plus étoffée en cuivres que celle des ouvrages antérieurs de Bruneau.

³⁸ « [...] cette pièce naturaliste est pleine de hors-d'œuvre comme un vieil opéra-comique : hors d'œuvre pittoresque au troisième acte ; passage d'un cortège de baptême à travers le marché aux fleurs, petite romance de la mère, petits chœurs de bouquetières [...]. » (Pierre LALO, *Le Temps*, 7 mars 1905, dans [coupures de presse sur Alfred Bruneau], BnF, Musique, VMc 3091 (32).) « En cet ouvrage qu'il intitule “comédie lyrique”, M. Bruneau se rapproche de l'opéra-comique moderne, tel que l'ont fait Bizet, MM. Massenet (dans *Sapho*) et Charpentier (dans *Louise*). » (Georges SERVIÈRES, *Revue universelle*, 1^{er} avril 1905, dans même référence.)

nouvelles enquêtes publiées à quelques années d'intervalles reflètent cette évolution largement ressentie. La première, publiée en 1910 par *Musica*, porte le titre significatif d'« Enquête sur la décadence de l'opéra-comique français » et recueille les avis de chanteurs dont certains sont plus ou moins réfractaires au genre (Aline Vallandri, Edmond Clément) contrairement à Georges Imbart de la Tour et Jacques Isnardon, sceptiques quant à une renaissance du genre, ou Léon Melchissédec, Thomas Salignac et surtout Lucien Fugère qui balancent entre nostalgie et espoir de le revoir renaître. En revanche, les compositeurs sont plus nuancés. Saint-Saëns poursuit une nouvelle fois sa défense de l'opéra-comique, contrairement à Bruneau, qui maintient ses positions en faveur de la comédie lyrique, ou Camille Erlanger et Xavier Leroux qui doutent d'une renaissance du genre³⁹. Plus nostalgique, Reynaldo Hahn concède également :

Je regrette qu'on ait entièrement abandonné l'opéra-comique et je souhaiterais qu'il refleurit. Mais sa forme et son caractère, même renouvelés, ne sauraient s'accommoder du vocabulaire musical actuellement en faveur, et, quoi qu'on puisse dire, les musiciens représentatifs de notre époque ne tiennent par aucun lien aux maîtres français d'autrefois⁴⁰.

Deux ans après, une vaste enquête d'*Excelsior* consacrée à « l'avenir de la musique française » confirme et amplifie une impression générale. À la question « Le genre français de l'opéra-comique renaîtra-t-il et le faut-il souhaiter ? », les réponses des compositeurs abordant directement le sujet sont sans appel. Hostile à l'alternance parlé/chanté tant décriée, Louis Aubert s'exclame : « Quant au genre de l'opéra-comique, ne le réveillons pas. Il a vécu ce que vivent les choses, parfois charmantes, mais, hélas ! hybrides⁴¹. » De même, Henri Duparc ne « désire pas » un retour à l'opéra-comique qu'il ne juge « même pas possible ». Tel Bruneau, il souhaite la naissance d'une « comédie musicale⁴² » française sur le modèle des *Maîtres-chanteurs*. La nature du genre interpelle aussi Debussy qui en critique l'évolution dramaturgique devenue incohérente à ses yeux : « L'opéra-comique n'étant le plus souvent qu'une opérette poussée au tragique, un retour franc à cette dernière semble préférable⁴³. » Le point de vue d'Albert Roussel ne diffère guère : « Une renaissance de l'ancien opéra-comique français semble peu probable. Il semble plutôt à souhaiter qu'un nouveau

³⁹ *Musica*, septembre 1910 (n° 96), p. 131 et 132. Gustave Doret est le seul à croire que la forme de l'opéra-comique ne soit pas révolue.

⁴⁰ *Musica*, octobre 1910 (n° 97), p. 149.

⁴¹ « Quel est l'avenir de la musique française », *Excelsior*, 11 octobre 1912.

⁴² Même référence, 8 octobre 1910.

⁴³ Même référence, 11 octobre 1912.

Chabrier nous donnât le véritable opéra bouffe, spirituel et musical, dont nous n'avons guère que des tentatives isolées⁴⁴. »

Quant à Bruneau, s'il ne fournit aucune réponse à cette dernière enquête, il restera fidèle dans ses ouvrages ultérieurs aux deux grandes formes, dont il avait esquissé les contours théoriques dès les années 1890, en proposant en outre deux « contes lyriques ». Mais il les fera jouer indifféremment à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique : les contes lyriques *Les Quatre Journées* (1916) et *Le Jardin du paradis* (1923) voient le jour respectivement à la salle Favart et au palais Garnier ; la première du drame lyrique *Angelo, tyran de Padoue* (1928) se tiendra salle Favart, tandis que les comédies lyriques *Le Roi Candaule* (1920) et *Virginie* (1931) seront créées respectivement à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. Après avoir été définitivement transformé, l'opéra-comique et ses épigones ont désormais quitté la salle Favart, ce que justifie ainsi le librettiste de *Virginie*, Henri Duvernois, en racontant la genèse de l'ouvrage en des termes éloquents :

Le succès qu'obtient dans l'immense cadre de l'Opéra la simple comédie musicale qu'est l'adorable *Heure espagnole* de Franc-Nohain et Maurice Ravel⁴⁵, nous a fait penser que, maintenant, le public de l'Académie nationale de musique pourrait peut-être envisager d'écouter un ouvrage qui ne fût pas un drame lyrique à grande mise en scène.

À mon avis, il faut que ce soient les cadres qui se plient aux œuvres et non les œuvres aux cadres⁴⁶.

© Jean-Christophe BRANGER

⁴⁴ Même référence, 9 octobre 1912. Roussel répondra lui-même à cette aspiration en composant *Le Testament de la tante Caroline*, créé à l'Opéra-Comique, le 11 mars 1937.

⁴⁵ La « comédie musicale » de Ravel, qui s'apparente aussi bien à l'opéra-comique qu'à l'opéra bouffe, avait été créée à l'Opéra-Comique en 1911.

⁴⁶ « M. Henri Duvernois devient librettiste d'opéra », *L'Écho de Paris*, [Coupures de presse sur Alfred Bruneau] BnF, Musique, VMC 3091 (52).