

# L'ultime opéra de Gounod

Gérard Condé

C'était bien la dernière chose à faire, mais Gounod, sans hésiter, l'a faite ! Le 1<sup>er</sup> avril 1881, lors de la création du *Tribut de Zamora* à l'Opéra de Paris, la résonance patriotique d'un air de Gabrielle Krauss (« Debout ! enfants de l'Ibérie ») souleva un tonnerre d'applaudissements et la cantatrice, reconnaissante, tendit la main vers le compositeur qui, selon la disposition en vigueur à l'époque, dirigeait les chanteurs au pied de la scène avec l'orchestre dans le dos. Le geste était déjà fâcheusement déplacé à une époque où, comme venaient de l'enseigner les représentations du Festspielhaus de Bayreuth, le spectateur devait oublier la personnalité des interprètes (fosse couverte, chanteurs réincarnés dans leur personnage), mais Gounod porta le défi à son comble en serrant la main de Gabrielle Krauss. Dès lors – grommelaient les adeptes de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) – quel crédit accorder à ce qui se passe sur scène si l'illusion dramatique est rompue par de tels écarts de conduite ?

Le malentendu, au sens propre, venait du fait que le sujet relevait de l'esthétique naturaliste (dont *Les Soirées de Médan*, parues un an plus tôt, avaient consacré la pérennité) et que Gounod l'a traité en restant fidèle à la sienne (plutôt parnassienne) avec, en arrière-plan, la volonté de démontrer que l'authentique réalisme artistique ne résulte pas d'une recreation de la nature par le biais d'une copie forcément illusoire, mais d'une interprétation, inspirée, du réel : cette valeur ajoutée qui distingue la création de l'imitation (comme il l'écrivait en 1884 dans son article *La Nature et l'Art*). Le *Vrai* se doit d'être placé sous la garde du *Beau*, c'est-à-dire de

la forme claire et pondérée avec, pour modèle d'équilibre, l'opéra mozartien. *Polyeucte* était un manifeste d'art chrétien, *Le Tribut* se voulait un manifeste esthétique à contre-courant.

L'arrogance moralisatrice sous-jacente de Gounod n'échappera pas au wagnérien Edmond Hippeau qui, dans *La Renaissance musicale* des 10 et 17 avril 1881, concluait une analyse du *Tribut de Zamora* très précise, pédante, souvent critique, mais pas seulement :

Il serait inutile désormais de chercher la vérité dramatique dans une œuvre qui n'est évidemment inspirée que par un parti pris de mystification ou d'agression à l'égard de la jeune école française.

On peut légitimement se demander si *Le Tribut de Zamora* était un sujet pour l'auteur de *Faust*, de *Mireille* et de *Roméo et Juliette*. Pourquoi pas, dans la mesure où son premier projet d'opéra, en 1840, alors qu'il était pensionnaire à la Villa Médicis, était une extension de sa seconde tentative pour le Prix de Rome, en 1838, la cantate *La Vendetta* dont l'argument, comme la musique, anticipaient sur le naturalisme ? Toutefois, compte tenu de son évolution, cette âpreté dramatique dont Verdi (destinataire supposé du livret du *Tribut de Zamora*) avait le secret n'était plus dans les cordes de Gounod, davantage inspiré, comme Schubert, par le lyrisme intime des sentiments mêlés que par la manifestation et le choc des passions théâtrales exacerbées par la musique, une alchimie exigeant des qualités étrangères à ses convictions.

D'ailleurs, il n'avait pas choisi le sujet : en août 1878, alors que *Polyeucte* était en répétitions et qu'il se préparait à porter à la scène, avec Louis Gallet, un autre sujet métaphysique, l'histoire d'Abélard et Héloïse, Gounod se l'était vu proposer de façon pressante par Halanzier, alors directeur de l'Opéra. Ayant accepté, il confia à Louis Gallet le 30 août 1878 :

C'est Brésil qui a fait les vers de la pièce. Ah, dame ! ce n'est pas vous, ni Augier, ni Barbier, mais enfin c'est fait ! et j'y modifierai bien des choses. J'en ai même arrangé plusieurs et fait des coupures. Le sujet est beau et coloré.

Cela voulait dire que leur projet commun, *Maître Pierre [Abeillard]*, était suspendu ; mais Gounod savait qu'Halanzier n'en voulait pas.

Il s'était engagé à livrer son opéra pour l'automne 1879 ; l'examen du livret qu'il a eu en main, longtemps conservé par ses descendants, révèle, par le nombre des vers supprimés ou refaits, que le poème lui donna du fil à retordre. Mais il en vint à bout et, le 9 juillet 1879, son éditeur Choudens signait le traité : 50 000 francs au reçu du manuscrit de la partition d'orchestre, 25 000 le jour de la 50<sup>e</sup> représentation, 25 000 le jour de la 75<sup>e</sup> à l'Opéra dans un délai de quatre années à partager, selon l'habitude (2/3 pour le compositeur, 1/3 pour les librettistes). Le 14 juillet, Gounod demandait à son ami Camille Saint-Saëns de venir donner une lecture au piano du *Tribut de Zamora* pour Choudens, qui commencerait dès le 18 juillet la gravure de la réduction pour chant et piano. Choudens, dont *Faust* avait fait la fortune, ne doutait pas du succès à en croire ce que Gounod confia à sa femme :

J'ai dit : « Et les changements, s'il y en a ? » Il a répondu : « Ça nous est bien égal ! quand il y en aurait pour 100, 200, 300 francs ! ce n'est pas de l'argent, ça ! » Très bien, c'est leur affaire, ils savent ce qu'ils font, et ils sont ravis ; amen.

Le 30 juillet, Gounod joua au baryton Victor Maurel les passages du rôle de Ben-Saïd qu'il lui destinait. Le futur créateur de Iago et de Falstaff semblait ravi : « Il se prenait la tête en disant : Comme c'est fier et hautain ! et qu'on doit être heureux d'avoir à dire une parole comme celle-là ! » confia Gounod à sa femme. Mais, suite à un *incident* dont on ignore tout, Maurel renonça au rôle...

Il ne restait plus à écrire que la musique du ballet quand, le 18 septembre 1879, pour une cause non éclaircie (les critiques ou le désistement du baryton ?), Gounod demanda un délai de six mois « pour donner à [s]on œuvre un développement musical qui paraît lui manquer ». Le nouveau directeur, Vaucorbeil, bien obligé de se rendre à ses raisons, lui répondit avec élégance :

Quels que soient les graves embarras que va me causer le retrait momentané de votre partition du *Tribut de Zamora*, la perfection de l'œuvre avant tout : je vous accorde le délai que vous demandez.

La date de livraison fut reportée au 1<sup>er</sup> mai 1880 sous peine d'un dédit de 25 000 francs, dédit qui valait dans l'autre sens si l'œuvre n'était pas représentée avant le 1<sup>er</sup> octobre 1881. L'affaire est rapportée en détail dans *Les Annales du Théâtre et de la Musique* (5<sup>e</sup> année). En avril 1880, le journal de Leipzig, *Die Signale*, évoquera le mauvais effet d'une audition au piano par l'auteur, mais ce n'était pas l'usage à l'Opéra. L'été venu, Gounod remit son opéra sur le métier durant le mois qu'il passa en Belgique à Nieuport-Bains, « dans l'intérêt de la pièce et de l'exécution » comme il l'écrit à Émile Perrin. Une partie des retouches portait sur le rôle d'Hermosa : « J'ai fait pour la Krauss deux choses excellentes ; la dernière, qui est tragique, a donné à ces messieurs *froid dans le dos*... Ils croient maintenant à un véritable succès » écrivit Gounod à sa femme le 25 août 1880 au lendemain d'une *conférence* décisive avec la direction de l'Opéra pour juger du *Tribut*. Il ajoutait :

Ces messieurs ont été *tous ravis* de mes nouveaux changements : Vaucorbeil enchanté ; D'Ennery et Régnier [de la Brière, le metteur en scène] émus et charmés.

Il instrumenta ensuite les changements (96 pages d'orchestre), ajouta un solo pour Ben-Saïd au premier acte puis s'attela au ballet, annonçant à sa fille : « J'ai trouvé de bons fragments de ballet ; reste à voir comment cela s'arrangera avec les exigences de virtuosité jambière auxquelles j'aurai à faire », et à son fils : « J'ai hâte que *Zamora* me laisse retourner à *Rédemption* où est désormais toute ma vie musicale et qui remplira mon année prochaine. » À en juger par les 450 feuilles d'orchestre de passages rejetés ou modifiés – des airs entiers parfois – qui ont été conservées, Gounod n'avait pas plaint sa peine :

Je me console en pensant qu'après cette œuvre-là je dirai adieu pour tout de bon au théâtre.

La lecture du livret devant les interprètes eut lieu le 28 septembre 1880 ; sans que ce soit l'usage à Paris comme en Italie, Gounod livra, en s'accompagnant au piano, des extraits de son ouvrage, et décision fut prise de le mettre immédiatement en répétition en lieu et place de la *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas. La première répétition intégrale, le 19 mars, qui dura de 19 h 20 à minuit, révéla la nécessité de couper 35 minutes... La création fut fixée au 1<sup>er</sup> avril 1881. Gounod obtint de diriger lui-même l'orchestre, par une dérogation qui n'avait été accordée avant lui qu'à Verdi, l'année précédente, pour *Aïda*. Il fut aussi chaleureusement applaudi par le public. La distribution réunissait Gabrielle Krauss (Hermosa, soprano), Joséphine Daram (Xaïma, soprano), Élisabeth Janvier (Iglésia, mezzo-soprano), Henri Sellier (Manoël, ténor), Jean-Louis Lassalle (Ben-Saïd, baryton), Léon Melchissédec (Hadjar, baryton-basse), Alfred-Auguste Giraudet (Ramire II), Sapin (Le Cadi), Mermand (L'Alcade Maïor), Lambert (Un Soldat maure), Bonnefoy (un Vieillard). Régnier avait réglé la mise en scène et Lacoste dessiné « les costumes somptueux et pittoresques » selon Prod'homme et Dandelot.

Quoique le succès du *Tribut de Zamora* n'ait pas dépassé deux saisons, ses 47 représentations dédommagèrent amèrement Gounod de l'échec de *Polyeucte* dont les trois principaux interprètes étaient les mêmes : Gabrielle Krauss, le ténor Sellier et le baryton Lassalle. Les trois représentations de 1885 ne servirent qu'à faire payer à l'éditeur la prime due aux auteurs pour la 50<sup>e</sup>. L'oubli dans lequel l'ouvrage est tombé tient en grande partie au livret qui accumule les rebondissements artificiels et joue sur la compassion qu'inspire la mise aux enchères de jolies Espagnoles promises à l'esclavage du harem...

La rencontre de Xaïma et d'Hermosa, à la fin du troisième acte, fit une grande impression comme le rapporte Louis Pagnerre :

M<sup>me</sup> Krauss, tragédienne et cantatrice à la fois, chante l'hymne national avec des inflexions différentes. Tantôt la voix est éclatante, tantôt elle prend un accent sourd et lugubre.

Le public bissa la romance de Ben-Saïd au quatrième acte. « L'acte est fort bon, d'un bout à l'autre : du vrai Gounod ! » soulignent *Les Annales du Théâtre et de la Musique* par ailleurs plutôt sévères : « À force de vouloir être clair et simple, le compositeur du *Tribut de Zamora* arrive à faire gris et monotone et ne réussit souvent qu'à être banal ».

Dans *La Liberté* (4 et 11 avril), Victorin Joncières écrit :

La partition de Gounod est claire, limpide, mélodieuse, d'une grande unité de style ; elle contient des pages charmantes de grâce et de sentiment comme l'exquise aubade du premier acte, la touchante phrase d'Iglésia [...] ; les couplets si expressifs de Ben-Saïd au dernier acte ; à côté de morceaux d'une rare puissance, tels que le finale du premier acte, d'une allure scénique si mouvementée ; celui du second acte, d'un caractère grandiose et d'une sonorité superbe ; et, par-dessus tout, le dramatique duo des deux femmes au troisième acte, qui a soulevé des transports d'enthousiasme.

Louis de Fourcaud, dans *Le Gaulois* du 2 avril, regrettait de voir Gounod « s'engager dans une voie de réaction musicale où je ne le suivrai pas. Autant que personne, j'admire Gluck, Mozart et les anciens maîtres ; seulement le monde a marché depuis que ces génies sont morts, et il n'est pas plus logique de revenir sur leurs brisées qu'il ne le serait d'entrer dans leurs habits ». Reyer, dans le *Journal des débats* du 4 avril, feignait d'ignorer ce qu'il avait deviné :

Je ne sais vraiment si, comme on l'a dit, la nouvelle œuvre de M. Gounod, où chaque morceau porte l'étiquette qui lui est propre, où tout s'enchaîne et où tout peut se détacher, indique de la part du musicien l'intention de protester contre les tendances, les principes et les formules de l'École

moderne [Wagner] qui l'influençaient tant soit peu jadis, et qu'il répudierait aujourd'hui.

Le feuilleton du *Temps* du 14 avril ne disait pas autre chose :

Si M. Gounod avait écrit *Le Tribut de Zamora* dans le dessein de renier toute alliance avec Wagner, il n'aurait pu faire mieux ; il a incontestablement fait un pas pour s'éloigner de l'école allemande et pour se rapprocher de l'école italienne, pour faire même à celle-ci des emprunts délibérés.

Seul Oscar Comettant, dans *Le Siècle* du 4 avril, loua son ami de jouer « ce diable de vieux jeu qui consiste à être dramatique sans cesser d'être mélodique ». Il avait mieux cerné ce qui fait la valeur réelle de l'ouvrage.

Les commentateurs du xx<sup>e</sup> siècle, se fiant seulement à l'opinion dominante, ont cherché dans les documents d'époque les raisons d'un insuccès (relatif) au lieu d'aller découvrir dans la partition ce qu'elle contient de beau et de durable. Elle commence d'ailleurs sous les meilleurs auspices : le *fugato* chromatique du prélude n'a rien à envier à celui de *Faust*, l'*Aubade* de Manoël et Xaïma a de la grâce, le récit du sac de Zamora est plein de feu et le caractère ardent de Ben-Saïd, tel qu'il s'exprime dans sa cavatine d'une inspiration si originale (« Quel accent ! Quel regard ! Quelle âme ») dispose équitablement le public en sa faveur. Du duo entre Manoël et Xaïma, la postérité a retenu à juste titre l'*arioso* « Ce Sarrasin disait de la même veine mélancoliquement tendre que « Nuit resplendissante » de *Cinq-Mars*. Enfin, le point culminant du final « Debout ! enfants de l'Ibérie », qui pouvait faire vibrer la fibre patriotique (*La Marseillaise* était redevenue l'hymne national en 1879), ne doit pas oblitérer l'instant de grâce du récit d'Iglésia (au nom symbolique : Église), tirée au sort pour être captive, mais dont personne, puisqu'elle est orpheline, ne pleurera la perte... sauf le roi ; l'adieu poignant du monarque répond à sa plainte d'un dépouillement très « moderne ».

Au deuxième acte, la rencontre de Xaïma et d'Hermosa, qui commence dans un climat haïeux (une vieille folle veut acheter une esclave

pour la maltraiter comme elle l'a été), change de registre avec une rapidité surprenante tant il y avait matière à développer une scène violente. Gounod n'aurait-il pas obtenu les vers nécessaires ? Il semble qu'il ait préféré renoncer à une facilité dramatique pour privilégier la puissance d'attraction idéale qui, au premier regard, unit la mère et la fille. La scène des enchères a du mouvement et le développement du septuor avec chœur qui pourrait en briser la progression y contribue au contraire.

Au troisième acte, la barcarolle chantée par une esclave puis la *Danse grecque*, aux harmonies capiteuses, dominant de haut le ballet des nations. L'air de Ben-Saïd qui évoquait ses expériences avec les femmes de tous les pays n'a pas été intégré... La romance qu'il chante à la place n'est pas d'une grande originalité, mais les harmonies en sont prenantes et, à la fin, l'ambiguïté mineur/majeur est curieuse. La puissance du duo de la reconnaissance (avec ses rayonnantes reprises de l'hymne national) portera la tension dramatique à son sommet et captivera le spectateur comme à aucun autre moment de l'ouvrage.

Après une riche introduction orchestrale et l'émouvante cavatine de Manoël (« Que puis-je à présent regretter ? »), l'attention se concentre sur la déclaration de Ben-Saïd à Xaïma qu'il veut séduire par la douceur – dans la version primitive, il se roulait littéralement à ses pieds – puis l'aveu (à Hermosa) de la violence de son amour ; les dernières paroles de cet amant malheureux ont inspiré à Gounod les accents les plus pathétiques de la partition.

---





Melchisedec (Hadjar), M<sup>me</sup> Daram (Xaïma) et Sellier (Manoël) au deuxième acte.  
Bibliothèque nationale de France.

Melchisedec (Hadjar), M<sup>me</sup> Daram (Xaïma) and Sellier (Manoël) in Act Two.  
Bibliothèque Nationale de France, Paris.