

Allocution de Jacques Mercier
Directeur artistique de
l'Orchestre National de Lorraine

« Diriger les œuvres d'Alfred Bruneau »

À l'occasion du 150^{ème} anniversaire
de la naissance d'Alfred Bruneau

Pèlerinage de Médan 2007



Ma découverte d'Alfred Bruneau a été assez singulière. Si une grande majorité de nos concitoyens – ayant fait ou non des études secondaires – connaît Émile Zola, peu de musiciens ont entendu parler d'Alfred Bruneau...

Dans les années 70, j'habitais un petit appartement près de la porte de Saint-Cloud. Non loin de là se trouvait une rue « Alfred Bruneau, compositeur ». Je m'étais alors documenté et j'avais acquis quelques connaissances sur ce musicien. Puis, dans les années 90, à la recherche d'un répertoire d'oratorio fin XIX^e siècle, je me suis souvenu qu'Alfred Bruneau avait composé un *Requiem*. Je ne sais plus quel compositeur a dit : « Tous les *Requiem* sont beaux. » J'ai donc demandé la partition en lecture...

Il apparaît clairement que sa collaboration avec Zola n'a pas été exclusive (il s'est aussi inspiré d'Hugo¹ et d'Andersen²), mais Alfred Bruneau reste, pour la postérité, le compositeur de l'auteur de « J'accuse... ! », car c'est avec lui qu'il a obtenu ses plus grandes réussites.

Avec la relative disparition d'Alfred Bruneau des maisons d'opéras, c'est aussi le Zola librettiste ou même scénariste qu'on oublie. Méritent-ils tous deux ce purgatoire, ce grand sommeil de Lazare ? Je vous propose de découvrir le personnage compositeur puis de le resituer dans le contexte de l'époque, de mieux connaître son rôle et sa notoriété, puis de découvrir sa musique, ou du moins l'approche que j'en ai. Je terminerai en évoquant les idées de Zola sur le naturalisme à l'opéra, idées qu'Alfred Bruneau partageait.

La vie d'Alfred Bruneau

Alfred Bruneau est né à Paris il y a tout juste 150 ans dans un milieu artistique : son père était violoniste et éditeur de musique, sa mère était peintre et avait été élève de Corot. Violoncelliste de formation (il a joué dans l'orchestre Padeloup), il a étudié la composition avec Massenet pour qui il a toujours conservé admiration et affection, malgré quelques agacements.

Alfred Bruneau a déjà écrit un opéra³ (qu'il juge calamiteux !) lorsque, jeune compositeur, il a l'audace de se présenter devant Émile Zola pour acquérir les droits de *La Faute de l'Abbé Mouret* afin d'en faire un opéra. Un petit incident marque cette première rencontre : lorsque Bruneau se présente à l'appartement de Zola, celui-ci accourt du fond de la pièce et, malencontreusement, marche sur la patte de son petit chien blanc. Zola se baisse alors, prend le petit animal dans ses bras, le cajole et le console ... Alfred Bruneau fut très touché par cette marque de bonté et de respect de la vie. De là est peut-être venu le titre de ses mémoires : *À l'ombre d'un grand cœur*⁴.

Les droits de *La Faute de l'Abbé Mouret* étaient détenus par l'éditeur de Massenet qui refusa de les céder. Par compensation, Émile Zola offrit plus tard les droits du *Rêve* à Alfred Bruneau et fit confiance à un jeune compositeur qu'il connaissait à peine.

C'est alors que commença une collaboration féconde et une amitié profonde. Cette fidélité ne fut pas remise en cause lors de l'Affaire Dreyfus, bien au contraire, car Alfred Bruneau se montra courageux

et solidaire. Il en paya même le prix en devant retirer ses œuvres de l'affiche en raison de l'agressivité d'un certain public.

De leur collaboration sont nés plusieurs opéras qui furent de véritables succès. Citons surtout *le Rêve*, *l'Attaque du Moulin*, *Messidor*, *L'Ouragan*, *L'Enfant Roi* et une musique de scène sur *La Faute de l'Abbé Mouret*.

Alfred Bruneau occupa d'importantes fonctions officielles : chef d'orchestre, Inspecteur général de la musique. Et il refusa la direction de l'Opéra-Comique. En 1925, il fut élu à l'Académie des Beaux-Arts, au fauteuil de Gabriel Fauré. Parallèlement, il exerça une activité de critique et signa des chroniques musicales pour *Le Figaro*, *La Revue Indépendante*, *Le Gil Blas* et *Le Matin*.

Les témoignages d'amitié et de reconnaissance

Nombreux sont les témoignages qui attestent son importance dans la vie musicale de l'époque. Charles Koechlin déclare :

Monsieur Bruneau fut alors, par son indépendance, l'un de nos précurseurs. Et, très grand admirateur de Wagner, il n'en resta pas moins de ce côté-ci du Rhin. Depuis nous eûmes *Louise* et *L'Etranger* – et surtout *Pelléas et Pénélope* [de Fauré], qui sont nettement « de chez nous ». Mais il ne faut pas oublier que la priorité chronologique est due au *Rêve*, dont la première représentation marque une date dans l'histoire de la musique française.⁵

Cette dernière phrase nous intéresse particulièrement en ce qu'elle souligne l'importance du *Rêve* en tant qu'opéra que l'on peut considérer comme *prédebussyste*.

Gustav Mahler, qui dirigea avec beaucoup d'enthousiasme *Le Rêve* à l'Opéra de Hambourg, écrit affectueusement à Alfred Bruneau : « Dans notre théâtre est toujours une place pour un nouveau œuvre de vous »⁶. [sic]

Richard Strauss, quant à lui, favorise la création à Munich de *Messidor*, dont il dirige régulièrement le prélude à l'Acte IV.

Maurice Ravel a également exprimé son admiration pour le compositeur :

Permettez à un jeune confrère de vous dire le plaisir qu'il a éprouvé à l'audition de *Penthésilée*. Je crois vous avoir dit que, par une série de hasards assez singulière, je ne connaissais pas cette œuvre. Donc, ce matin, mon émotion était toute neuve, et ma joie très sincère devant une œuvre qui contient à la fois du caractère, de la force et... de la musique. Et que cette pièce, déjà âgée, est plus jeune qu'un tas de machines adroites et indifférentes que nous subissons journallement. D'ailleurs, vous le savez, c'est plutôt dans notre génération que l'on apprécie réellement votre valeur.

Un autre Français lui témoigne son grand enthousiasme, Emmanuel Chabrier :

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'imitait jamais personne, qui est lui, je sens qu'il a devant lui une carrière magnifique, je suis content !⁷

Par ailleurs, Gustave Charpentier le soutient beaucoup par ses articles et son amitié.

Ses interprètes ont été les meilleurs de son époque : il a lancé Georgette Leblanc, et Mary Garden, future Mélisande. Il profita également pour ses œuvres des grands chanteurs wagnériens de l'époque et des plus grands chefs (Gustav Mahler, Edouard Colonne, Gabriel Pierné, ...). Il a été joué dans les grandes capitales européennes : Londres, Bruxelles, Hambourg, Munich, en Russie, ...

Sa musique

Quel compositeur était-il ? Quel était son langage ? Paul Dukas trouva l'expression exacte : « Alfred Bruneau représente la première tentative franche d'un accommodement du wagnérisme au tempérament français. »

De tradition tonale ou modale, la musique d'Alfred Bruneau regorge cependant d'idées originales et personnelles, de sincérité et de générosité. Ce sont ces qualités qui m'ont frappé à la lecture du *Requiem*, me permettant de me lancer dans un enregistrement, investissement et défi importants quand on n'a aucun témoignage sonore préalable⁸.

Le *Requiem* fut écrit juste après le décès de sa mère alors qu'il n'avait pas trente ans. À l'écoute des premières mesures, nous pouvons apprécier son sens de la lumière, de la couleur et de l'expression. Dans les huit premières mesures, il alterne par mesure une couleur sombre (l'équivalent des touches noires du piano) et une couleur lumineuse (touches blanches). Toutefois, pour les mesures claires, on remarque une certaine dramatisation avec l'emploi de la grosse caisse. Ce paradoxe me touche encore.

Dans le *Dies Irae*, qui met en œuvre des forces considérables à la manière de Berlioz (grand orchestre symphonique, grand chœur, cuivres spatialisés, grand orgue et, à la tribune, un chœur d'enfants accompagné de harpes...), Alfred Bruneau montre là son sens de l'espace, de la

théâtralisation violente et exprime néanmoins une grande tendresse (je pense au chœur des anges chanté par des enfants).

Lazare, qui complète ce disque, est une scène dramatique écrite après la mort de Zola sur un texte que l'écrivain n'a pas eu le temps de remanier. Écoutons ce qu'en dit Jean Roy :

Le poème lyrique de Zola est très beau. Cette prose qui laisse à la mélodie une liberté que la métrique régulière du vers ne permettrait pas est d'une densité admirable. D'autre part, sa construction est très musicale en ce sens qu'elle est fondée sur une symétrie que le sujet appelait : lamentations de la famille et des amis, appels à la miséricorde de Jésus, miracle de la résurrection, plaintes de Lazare, dialogues de Lazare avec la mère, l'épouse, le fils, nouveaux appels à la miséricorde de Jésus, nouveau miracle : Lazare se rendort, « heureux à jamais pour l'éternité »⁹.

Lazare est, au fond, Émile Zola lui-même, et représente pour Bruneau un véritable « porte-parole ». Cette œuvre est aussi un hommage à son ami disparu : « La vie, oh ! Je l'ai aimée de tout mon effort, de toute ma passion. J'ai vécu comme on aime, je me suis donné tout entier à la joie d'être »¹⁰.

Au centre de l'ouvrage, se situe la protestation de Lazare : « Ô maître, pourquoi m'as-tu réveillé, pourquoi cette cruauté d'arracher le pauvre mort à sa joie de goûter l'éternité du sommeil ? »¹¹ Il y a là une approche du surnaturel : Lazare parle de l'au-delà, et ce franchissement d'une frontière, cette intrusion dans un univers inconnu semblent démentir le naturalisme dans lequel certains ont voulu enfermer Alfred Bruneau.

En travaillant ces deux œuvres, je me disais toujours qu'un compositeur qui avait autant le sens de la lumière et de l'espace ainsi qu'un lyrisme aussi expressif ne pouvait pas être un mauvais compositeur d'opéra !

Naturalisme et opéra

D'après Alfred Bruneau, Zola désirait « pénétrer le troublant mystère de la musique »¹². Leur collaboration a apporté de véritables nouveautés pour l'époque, tendant à assouplir les règles qui régissaient alors l'opéra.

C'est Bruneau qui a poussé Zola à abandonner les vers conventionnels aux rimes plates, et cela leur fut plus facile en sachant que Berlioz et Gounod avaient déjà mené leur réflexion là-dessus.

Gallet, le librettiste du *Rêve* et de *L'Attaque du moulin*, fut délaissé par les deux complices et Zola écrivit lui-même *Lazare*, puis *Messidor*, en prose. Cela fit sensation et c'est en 1900 avec *Louise* de Gustave Charpentier (auteur du texte et de la musique, obéissant en cela au vœu même de Zola), que ce choix allait être véritablement reconnu. Ensuite, *Pelléas et Mélisande* allait parachever ce choix esthétique en 1902.

Il est amusant de constater que la véritable controverse eut lieu avec *Thaïs* de Massenet, dont le livret en vers blancs du même Gallet déchaîna les critiques en 1894. En 1897, *Messidor* put donc s'établir et ouvrir la voie.

Écoutons les sarcasmes d'Edmond de Goncourt à ce sujet dans son journal, le 7 juin 1891 :

Non, je ne puis pas croire devant cette ambition dernière de Zola de devenir un librettiste en prose d'opéras, non vraiment, je ne puis croire qu'il n'y ait pas un léger ramollissement du cerveau chez le romancier.

Décors, costumes et mise en scène extrêmement réalistes

Zola avait déjà affirmé le choix du réalisme exact pour les pièces de théâtre. Il déclara dans une lettre en 1897 :

Je suis pour le décor exact, pour la mise en scène exacte. Le théâtre est la représentation de la vie, et cette représentation ne va pas sans la vérité des milieux. Un personnage n'est complet que lorsqu'il apporte avec lui l'air où il baigne, tout ce qui l'enveloppe et le détermine.¹³

Dans ses opéras, cela se traduisit par la présence de nombreux figurants : il alla jusqu'à faire jouer Coquelin Cadet, le célèbre Sociétaire, achetant des gâteaux dans la boulangerie de *L'Enfant Roi*, située près de la Comédie Française. Finalement, un acteur grimé se chargea du rôle !

Dans *Messidor*, les hommes sont habillés en véritables paysans, ce que certains trouvèrent « vulgaire ». L'on n'osa pas en faire autant pour les femmes, qui furent montrées en costume folklorique, ce qui était un peu ridicule car plus personne ne s'habillait ainsi dans la réalité.

Mélodie continue et motifs conducteurs

Le choix du réalisme, c'est aussi le refus de l'opéra à numéros (succession d'airs, de récitatifs, ...), pour adopter, comme chez Wagner, une mélodie continue qui intègre le dialogue dans la musique. Il est intéressant de noter par ailleurs que Thomas Mann faisait un parallèle entre les *Rougon-Macquart* et *La Tétralogie* !

Malgré ce choix de la mélodie continue et des *leitmotive* et en dépit du fort symbolisme dans *Messidor*, où le rôle de l'or est fortement apparenté à celui de *L'Or du Rhin*, Zola veut promouvoir une esthétique typiquement française, en réponse au wagnérisme. Il déclare en 1893 : Alors, je me suis imaginé que le drame lyrique français – tout en partant de la symphonie continue à l'orchestre, qui développe les situations et commente les personnages, tout en ne faisant plus du chant que l'expression des cerveaux et des cœurs – pouvait s'affirmer à part, dans la clarté vive du génie de notre race. Je vois un drame plus directement humain, non pas dans le vague des Mythologies du Nord, mais éclatant entre nous, pauvres hommes, dans la réalité de nos misères et de nos joies. Je n'en suis pas à demander l'opéra en redingote ou même en blouse. Non ! Il me suffirait qu'au lieu de fantoches, au lieu d'abstractions descendues de la légende, on nous donnât des êtres vivants, s'égayant de nos gaietés, souffrant de nos souffrances. [...] Je voudrais [...] que de toute l'œuvre sorte un cri profond d'humanité. [...] La vie, la vie partout, même dans l'infini du chant !¹⁴

Les limites du naturalisme dans le drame lyrique : le symbolisme

Mais Zola trouve ses détracteurs chez des critiques qui lui reprochèrent, pour *Messidor*, de ne pas être assez réaliste. Zola répond :

[Vous vous êtes 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, très exaltée en plein symbole. Vous me jugez donc bien sot, si vous croyez que j'ai fait parler là des paysans.¹⁵

Nous appréhendons donc la complexité d'une esthétique paradoxale qui requiert des décors et des costumes hyperréalistes mais aussi un langage et des personnages symboliques...

« Symbole » : le mot est lancé, et plutôt que de faire croire que Naturalisme et Symbolisme s'opposent, ce qui arrange bien les partisans de Debussy comme Louis Laloy, Zola souligne leur parenté, voire leur filiation : le symbolisme ne serait qu'un Naturalisme élargi et sublimé, « la nature vue à travers un tempérament. »

D'après Jean-Max Guieu, les livrets de Zola pèchent aussi par manque de transitions et par un certain usage de ficelles mélodramatiques. La musique de Bruneau a souvent complété le livret quand celui-ci se montrait trop rapide ou trop sec, comme dans *L'Ouragan* et s'est chargé de développer les situations ou d'élargir le propos. C'est elle qui prend réellement en charge l'aspect symbolique des situations.

Alfred Bruneau et Émile Zola librettiste méritent, comme Lazare, de ressusciter mais non pas de retourner dans l'éternité de leur bon sommeil ! Bruneau a réellement eu un rôle précurseur pour le théâtre lyrique et l'Opéra, et a ouvert la voie à la *Louise* (1900) de Gustave Charpentier et au *Pelléas* (1902) de Debussy. Mais il a subi les préjugés des antidreyfusards et son ouvrage, *Messidor*, fut retiré des affiches françaises pendant l'Affaire. Après 1902 et la création de *Pelléas*, il sera dépassé par la révolution debussyste. Une fois revenu en grâce, il n'a pas su se mettre au diapason des nouvelles écoles, qu'il ne comprenait pas : *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky lui paraissait laid, tout comme le *Bœuf sur le Toit* de Darius Milhaud, bien qu'il eût amorcé dans ses propres œuvres une certaine polytonalité et de brutales ruptures qui avaient saisi son époque. Mais reproche-t-on à Richard Strauss d'avoir pendant soixante ans utilisé le même langage musical sans tenir compte de la révolution schoenbergienne ? On reprochait à Camille Saint-Saëns son académisme, et le compositeur de répondre : « Mais moi, Monsieur, l'Avant-garde, je l'ai été ! »

Qu'advient-il alors du naturalisme à l'opéra ? Il s'est développé davantage en Italie sous l'étiquette du *verismo* (rappelons-nous que Puccini avait demandé les droits sur *La Faute de l'Abbé Mouret* et que c'est Bruneau qui les obtint pour sa musique de scène). Mais aussi à Vienne et en Allemagne, où l'expressionnisme a plongé une partie de ses racines dans ce courant : que l'on pense à *Wozzeck* d'Alban Berg. Finalement, nous pouvons penser que c'est plutôt le cinéma muet, avec ses nombreux figurants et ses reconstitutions historiques ou réalistes, qui a repris le flambeau de cette esthétique : de Charlie Chaplin à *Intolérance* de Griffith (1916).

¹ *Angelo, tyran de Padoue*, livret de Charles Méré, 1924.

² *Le Jardin du Paradis*, livret de Robert de Flers et G.-A. de Caillavet.

³ *Kérim*, livret d'Henri Lavedan, créé au théâtre du Château-d'Eau en 1887.

⁴ Alfred Bruneau rapporte cette anecdote dans *À l'ombre d'un grand cœur*, Slatkine, Reprints, Genève, 1980, p. 11.

⁵ Charles Koechlin, « Les Tendances de la musique moderne française », *Encyclopédie Lavignac*, Delagrave, Paris, 1925.

⁶ Gustav Mahler à Alfred Bruneau, carte sans date [1891], coll. Puaux-Bruneau.

7 Emmanuel Chabrier à Alfred Bruneau, lettre sans date [novembre 1893], coll. Puaux-Bruneau.

8 *Requiem, Lazare*, Orchestre National d'Ile-de-France, sous la direction de Jacques Mercier, Adès, 1994 ; réédité en 2000 chez RCA.

9 *Requiem, Lazare*, Orchestre National d'Ile-de-France, *op. cit.*

10 Émile Zola, *Lazare, Œuvres complètes*, édition établie sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966-1969, Tome XV, p. 535.

11 *Ibid*, p. 534.

12 Alfred Bruneau, *Discours de Médan*, septembre 1903.

13 Émile Zola, lettre parue dans *Le Gaulois* du 23 février 1897, en réponse à un article de Louis de Fourcaud.

14 Émile Zola, « Le Drame lyrique », *O. C.*, *XI*, p. 326.

15 Émile Zola, lettre à Louis de Fourcaud, *op. cit.*