



Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

40 | 2015

Photo-graphies

L'Attaque du moulin : genèse d'un opéra d'Alfred Bruneau d'après une nouvelle d'Émile Zola

Jean-Sébastien Macke



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1480>

DOI : 10.4000/genesis.1480

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2015

Pagination : 155-170

ISBN : 978-2-84050-992-9

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Jean-Sébastien Macke, « *L'Attaque du moulin* : genèse d'un opéra d'Alfred Bruneau d'après une nouvelle d'Émile Zola », *Genesis* [En ligne], 40 | 2015, mis en ligne le 05 avril 2017, consulté le 16 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1480> ; DOI : 10.4000/genesis.1480

Tous droits réservés

L'Attaque du moulin : genèse d'un opéra d'Alfred Bruneau d'après une nouvelle d'Émile Zola

Jean-Sébastien Macke

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.

C'est par cette lettre envoyée à Émile Zola le 1^{er} juillet 1891 que le jeune compositeur Alfred Bruneau (1857-1934) imagine la composition de son prochain opéra. La saison de l'Opéra-Comique venait de s'achever sur les premières représentations du *Rêve* qu'il avait composé d'après le seizième volume des *Rougon-Macquart*, sur un livret en vers de Louis Gallet, alors librettiste fameux de Massenet, Bizet ou Saint-Saëns.

Émile Zola avait suivi, non sans intérêt, cette expérience opératique débutée en 1888, surveillant l'élaboration du livret, donnant son avis sur la partition et conseillant le musicien sur le choix des artistes. Son rôle fut simplement celui d'un observateur, alors trop accaparé par l'écriture des derniers volumes de sa série romanesque. Mais il est indéniable que cette première incursion du naturalisme sur une scène lyrique (bien accueillie par le public et salué par la critique musicale) a frappé l'esprit du romancier, lui qui n'avait jamais directement connu le succès avec ses propres pièces sur les scènes théâtrales parisiennes. C'est pour cette raison que Zola accède tout de suite à la demande de Bruneau formulée dans sa lettre et qu'il lui propose d'adapter, pour l'opéra, la nouvelle qu'il avait écrite

en 1877 et qui ouvrait le volume des *Soirées de Médan* (1880) : *L'Attaque du moulin*.

En retraçant la genèse de cet opéra, depuis l'élaboration du scénario, au cours de l'été 1891, jusqu'à sa création à l'Opéra-Comique le 23 novembre 1893, nous allons voir comment Émile Zola revêt peu à peu les habits de librettiste, activité qui occupera une bonne part des dernières années de sa vie. L'écriture d'un scénario en prose par Zola (et sa transposition en vers par Louis Gallet) ouvre un débat qui trouvera son apothéose en 1897 avec la création de *Messidor* (livret d'Émile Zola, musique d'Alfred Bruneau) à l'Opéra sur l'introduction de la prose dans un genre musical qui a fait de la versification son modèle indépassable.

Surtout, nous allons suivre les étapes de la création d'une œuvre opératique au cours de laquelle le texte et la musique s'écrivent simultanément, le livret ne préexistant pas à la musique (comme c'est souvent le cas à l'opéra) mais se concevant en différentes étapes incarnées par les quatre actes de l'œuvre dont on peut suivre la genèse dans une correspondance à trois qui constitue le matériau essentiel du dossier génétique. Puisque Bruneau ne souhaite pas attendre l'achèvement complet du livret pour commencer son travail de composition, il soumet le processus de

1. Lettre d'Alfred Bruneau à Émile Zola, 1^{er} juillet 1891, Bibliothèque nationale de France, département de Musique, fonds Puaux-Bruneau. L'ensemble des manuscrits, de la correspondance et des archives d'Alfred Bruneau, conservé par sa petite-fille Lise Puaux-Bruneau, a fait l'objet d'une dation à la Bibliothèque nationale de France en 2014 (aux départements de Musique, des Estampes et des Manuscrits).

création musicale à une tension permanente causée par l'élaboration hasardeuse du texte (Louis Gallet aura beaucoup de mal à livrer, dans les temps voulus par le compositeur, ses quatre actes) alors que livret et musique doivent trouver, selon le terme de Gérard Condé, une « alchimie² ».

De plus, le choix même du sujet abordé dans cet opéra (à savoir la guerre de 1870) et la volonté de Zola d'imposer le naturalisme à l'opéra posent la question du rapport de la musique à la réalité sociale et politique de la France. En effet, évoquer la défaite de la France face à la Prusse, sur une grande scène parisienne, n'est pas anodin moins d'un quart de siècle après des événements qui marquent toujours fortement la France de cette époque. Comme le rappelle d'ailleurs Nicolas Donin, il s'agit de « mettre en évidence les formes de créativité spécifiques à des individus, des groupes ou des démarches musicales, et de comprendre comment elles interagissent dans des situations sociohistoriques particulières³ ».

Genèse d'un livret et naissance d'un librettiste

L'écriture du *Rêve* avait déjà montré les limites d'une collaboration à trois, entre un librettiste (Louis Gallet) accaparé par ses autres activités et ne travaillant pas assez vite au goût du jeune compositeur (Alfred Bruneau) pressé de voir son œuvre achevée et un romancier (Émile Zola) qui ne peut rester insensible à ce qui se joue sous ses yeux. C'est pour cette raison (mais aussi par amitié pour Alfred Bruneau dont il s'est progressivement rapproché et qui deviendra l'un des membres de son cercle le plus rapproché d'amis) qu'Émile Zola accepte de jouer un rôle plus important dans la conception d'un nouveau drame lyrique inspiré de son œuvre, tout en conservant la collaboration de Louis Gallet. Dans *À l'ombre d'un grand cœur. Souvenirs d'une collaboration*, Alfred Bruneau résume d'ailleurs assez brutalement ce choix : « Nous résolûmes de ne pas nous séparer de Louis Gallet, de l'allier derechef à notre destinée⁴ » (fig. 1).

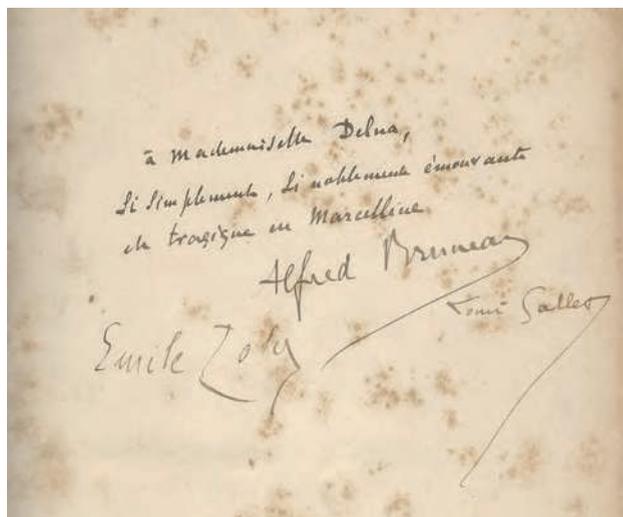


Fig. 1 : Dédicaces de la partition chant/piano de *L'Attaque du moulin*, ayant appartenu à Marie Delna, créatrice du rôle de Marcelline, Paris, Choudens, 1893 (coll. privée)

C'est pourtant Bruneau et Zola, sans le concours du librettiste, qui vont concevoir le scénario entier, à Médan, en juillet 1891. Ce premier projet, en prose, s'il est écrit de la main du musicien (sur un petit cahier comportant vingt-six feuillets remplis sur le recto⁵), est entièrement conçu par Émile Zola. Ce scénario reprend les personnages de la nouvelle initiale comme le père Merlier, propriétaire d'un moulin dans l'est de la France, sa fille Françoise

2. Gérard Condé, « Livret et musique : une alchimie insaisissable ? », dans Alban Ramaut et Jean-Christophe Branger (dir.), *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2002, p. 33 : « Lully et Mozart [ont] accepté le jeu de l'alchimie, conscients qu'un livret conçu pour être mis en musique stimule d'autant plus l'inspiration musicale qu'il est de qualité, et que cette qualité est garante de la pérennité de l'ouvrage ; car, à valeur musicale égale, c'est le livret qui départage les opéras inscrits au répertoire et ceux qui dorment dans les bibliothèques. »

3. Nicolas Donin, « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de musicologie*, t. 98, n° 1, Lyon, 2012, p. 9.

4. Alfred Bruneau, *À l'ombre d'un grand cœur. Souvenirs d'une collaboration*, Paris, Fasquelle Éditeurs, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1931, p. 39-40.

5. Bibliothèque nationale de France, département de Musique, fonds Puaux-Bruneau.

et Dominique, venu de Belgique, ainsi que les épisodes principaux, comme les fiançailles de Françoise et Dominique, l'arrivée des soldats prussiens (nous sommes à l'été 1870) qui s'emparent du moulin et les combats acharnés qui s'y déroulent. Le drame se resserre autour du personnage de Dominique à qui les Prussiens demandent d'être leur guide dans la forêt. Ce dernier refuse malgré la menace qui pèse sur lui d'être fusillé s'il n'accepte pas. Parvenant à s'enfuir, il revient au moulin à la fin du drame, lorsque les lieux sont repris par l'armée française. Le père Merlier est mort et le jeune couple demeure saisi au milieu des ruines encore fumantes tandis que les soldats français crient : « Victoire ! Victoire ! »

Si l'on devait comparer ce scénario à un élément constitutif des dossiers préparatoires des romans de Zola, il se rapprocherait davantage du plan détaillé que de l'ébauche. Il comporte trois actes et cinq tableaux (un tableau au premier acte, un tableau au deuxième et trois tableaux au troisième acte) et chacun est détaillé en courtes scènes dans lesquelles Zola pose les grandes lignes de l'intrigue. Le passage du scénario au livret définitif va parfois déplacer les points de vue imaginés par l'écrivain. Ainsi, à la fin du premier acte, lorsque la guerre est déclarée, c'est le père Merlier qui évoque le possible sort de Dominique : « Bah ! Dominique est étranger, il ne partira pas. Et si l'ennemi venait, il serait là pour défendre sa femme⁶. » Dans le texte final en vers, c'est Dominique lui-même qui parle et qui évoque l'attitude qu'il adoptera : « Je suis flamand, c'est vrai, mais qu'un jour passe / L'ennemi par chez nous, qu'un danger te menace, / Oh ! alors, tu verras⁷ ! »

Le scénario sert également à Zola pour donner au librettiste et au musicien des points d'appuis forts qu'ils pourront développer. Ainsi, les deux *lieder* qui sont introduits dans l'acte II, l'un écrit par Zola (« Adieux à la Forêt ») et l'autre par Gallet (« Lied de la sentinelle ») sont déjà balisés, lors de cette première étape, par le romancier à l'aide d'une didascalie : « Dominique, près de la fenêtre chante la profonde majesté de la nuit, la profonde paix de l'amour. On entend la voix de la sentinelle, très éloignée, chanter aussi un lied bien simple, bien naïf et bien touchant⁸. » D'une manière générale, les didascalies sont très développées dans ce texte préparatoire à l'œuvre finale et lui donnent un

aspect protéiforme, plus tout à fait un plan mais pas encore une pièce de théâtre aboutie. Ni un texte en vers mais pas encore un poème en prose... Les prémices de l'introduction de la prose dans le livret d'opéra, quelques années plus tard, sont déjà en germe dans ce texte.

Si le scénario sert donc de support pour l'écriture du livret par Louis Gallet, il demeure encore bien mince. Tel qu'il est conçu, il n'est qu'une pure succession de faits. Il lui manque la portée symbolique qui fait l'essence même du nouveau courant musical qui se fait jour : l'opéra naturaliste. Malgré tout, le librettiste peut se mettre au travail et, après en avoir discuté la marche générale avec Alfred Bruneau, il débute l'écriture du premier acte le 5 août 1891 et promet de rendre son travail pour le 10 septembre. Il envoie finalement son texte le 19 septembre non sans avoir été tancé, quelques jours auparavant, par le compositeur impatient de se mettre au travail : « Mille regrets de n'avoir pas encore reçu le premier acte si désiré. Je compte sur votre amitié pour me l'envoyer très promptement. [...] J'ai le grand désir de me mettre au travail⁹. » Alfred Bruneau semble moyennement satisfait du travail de Gallet et envoie aussitôt ce premier acte à Zola, qui se trouve alors à Biarritz, avec ce commentaire : « Évidemment, certaines choses de la version de Gallet demandent à être modifiées et entre autres, il me semble, la partie archaïque de la cérémonie des fiançailles. Ce n'est pas ça du tout. Je crois que certaines parties sont bien, à part quelques mots ridicules¹⁰. » Le romancier relit immédiatement le travail de Louis Gallet et le renvoie au musicien le 25 septembre. Il apporte des modifications à quelques vers mais, surtout, il récrit un passage entier, le « morceau sur la guerre¹¹ »,

6. Émile Zola, scénario manuscrit de *L'Attaque du moulin*, BnF, département de Musique, fonds Puaux-Bruneau, f° 6.

7. Louis Gallet, *L'Attaque du moulin*, Paris, Choudens, 1893 (édition de la partition chant/piano), p. 93.

8. Émile Zola, scénario, *op. cit.*, f° 10.

9. Lettre d'Alfred Bruneau à Louis Gallet, 12 septembre 1891, coll. Docteur Broca, Archives du Centre Zola (ITEM, CNRS-ENS).

10. Lettre d'Alfred Bruneau à Émile Zola, 25 septembre 1891, BnF, département des Manuscrits.

11. Lettre d'Émile Zola à Alfred Bruneau, 25 septembre 1891, Émile Zola, *Correspondance générale*, éditée sous la direction de B.H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/CNRS, vol. VI, p. 201.

qui peut être considéré comme la première contribution d'Émile Zola à l'écriture d'un livret d'opéra.

Marcelline, *très frappée*

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

Les cavaliers lâchés au travers des vallées,
Écrasant les moissons,
Les grands blés mûrs, 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 guerre¹² !

Cet air est chanté par Marcelline (fig. 2), personnage qui n'existe pas dans la nouvelle initiale ni dans le scénario en prose. Ce personnage est imaginé par Zola, pour l'opéra, afin de dépasser la simple énonciation des faits guerriers. Il s'agit de mettre en place un chœur antique qui commente l'action et en explique tous les enjeux implicites. C'est par l'intermédiaire de ce personnage que le scénario initial, purement factuel, prend toute sa dimension symbolique. Marcelline prend en charge ce rôle symbolique, dénonçant les horreurs de la guerre en prononçant ces ultimes mots de l'opéra : « Oh ! la guerre ! Héroïque leçon et fléau de la terre¹³ ! »

Quand Marcelline crie son aversion pour la guerre, c'est Zola lui-même qui parle. Car, lui, a vu la guerre ou, tout du moins, ses prolongements dans la vie de



Fig. 2 : Marie Delna dans le rôle de Marcelline, reprise du drame lyrique au Théâtre de la Gaité, 1907 (BnF, département de Musique, fonds Puaux-Bruneau)

tous les jours. Il se souvient des soldats de son enfance partant pour la guerre de Crimée, des combattants de la Commune de Paris, en 1871, avec ces cortèges de combats et de massacres. Cet air de Marcelline, qui se veut poignant, semble directement inspiré d'un texte que Zola publia dans *La Cloche*, le 11 juillet 1870 :

12. Texte d'Émile Zola, signé Louis Gallet, *L'Attaque du moulin*, Paris, Charpentier, 1893, p. 20-21.

13. Louis Gallet, *L'Attaque du moulin*, *ibid.*, p. 66.

« Souvenirs, XII ». Ce texte, publié par la suite dans les *Nouveaux Contes à Ninon*, relate un souvenir de Zola sur la guerre et s'ouvre ainsi : « La guerre, la guerre infâme, la guerre maudite¹⁴ ! » C'est, à peu de chose près, ce que Marcelline crie dans son angoisse d'un conflit nouveau. Et Marcelline, personnage central de ce drame lyrique, puise également sa source dans 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. À 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 publiques¹⁵.

Dans l'émergence de ce nouveau personnage de Marcelline, Zola est ainsi confronté à un récit de guerre et convoque, de nouveau, la figure de la vieille personne criant sa peine de voir ses enfants mourir à la guerre, comme Marcelline a perdu ses deux fils. 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, n'est-ce pas là le reflet des angoisses d'un père, Émile Zola, qui vient d'avoir un fils de sa maîtresse Jeanne Rozerot ? En effet, Jacques naît le 25 septembre 1891, au moment même où ce livret prend corps. Enfin, n'oublions pas que Zola, à cette époque, revient d'un voyage qu'il a fait dans l'est de la France afin de se documenter pour la rédaction de *La Débâcle*. Il a vu les villages ravagés par les combats, rencontré des personnes qui ont souffert de ce conflit. On lui a raconté ces villages incendiés, pillés, anéantis. Les rapprochements entre cet opéra et ce roman apparaissent évidents. D'ailleurs, les fils disparus de Marcelline ne s'appellent-ils pas Jean et Antoine, comme le héros du roman, Jean Macquart, fils d'Antoine Macquart ?

De son côté, Zola n'attend pas son retour à Paris pour retoucher le livret de Gallet. Il l'écrit de manière directe à Bruneau : « J'ai seulement changé la ronde et refait le

morceau sur la guerre. Vous verrez si cela peut marcher ainsi¹⁶. » Il s'en explique également à Gallet mais en prenant davantage de précautions pour faire accepter ces modifications au librettiste :

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.

Bruneau va en rajouter en écrivant lui-même 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. »

Malgré toutes les précautions que l'écrivain et le musicien peuvent prendre, toutes les louanges qu'on lui sert, il est indéniable que Zola n'a pas simplement corrigé quelques vers, comme il l'avait fait avec *Le Rêve*. Il récrit complètement certaines parties, comme ce morceau de Marcelline sur la guerre, connu tout au long du *xx^e* siècle comme « L'air de la guerre », souvent chanté en récital.

Il en ira ainsi, sur un mode *crescendo*, pour chacun des actes que Gallet aura de plus en plus de mal à écrire et mettra de plus en plus de temps à livrer. Un mois pour écrire le premier acte, six mois pour écrire le deuxième. Lorsque Zola le reçoit en mars 1892, Bruneau est à Hambourg pour assister à la création du *Rêve* sous la direction de Gustav Mahler. Il en remercie aussitôt Gallet, se montrant assez satisfait : « Je vais simplement m'amuser à y refaire quelques vers¹⁷. » Refaire quelques vers ? Voire ! Dans une lettre du 22 avril, Zola renvoie

14. Émile Zola, « Souvenirs, XII », *Nouveaux Contes à Ninon*, dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, vol. IX, 1968, p. 440.

15. Émile Zola, *Nouveaux Contes à Ninon*, *ibid.*, p. 440.

16. Émile Zola à Alfred Bruneau, 25 septembre 1891, BnF, fonds Puaux-Bruneau.

17. Émile Zola à Louis Gallet, 28 mars 1892, coll. Henri Mitterand, Archives du Centre Zola (ITEM, CNRS-ENS).

à Gallet le deuxième acte. Il y a retiré deux chœurs de soldats dans la coulisse, jugés fâcheux, et les a remplacés par ces deux vers mémorables dans l'histoire de l'opéra français : « Mort à qui nous résistera ! Hourra ! hourra ! hourra ! » Et il annonce d'ores et déjà que, lorsqu'il aura un peu plus de temps, il réécrira d'autres passages, le début de la scène II (tirade de Françoise) ainsi que les stances de Dominique, connues sous le titre des « Adieux à la Forêt », le grand morceau de bravoure de l'opéra, immortalisé au ^{xx}e siècle par le ténor Georges Thill et repris plus récemment par Roberto Alagna.

Ce passage du livret, dans lequel Dominique passe sa dernière nuit avant d'être fusillé par les Prussiens, mérite que l'on s'y arrête un instant. Se présentant sous la forme de quatre quatrains, écrit en alexandrins, le poème porte déjà en lui le rythme que la musique va lui instiller. 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 bas. 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 (« Et, si, demain, je suis fusillé dès l'aurore ») que Zola a voulu plus saccadé pour ensuite élargir sur la fin du vers 10 (« Que ce soit sous tes pins, tes frênes, tes ormeaux ») et s'appesantir, créant ainsi un effet de montée dramatique.

Cette complainte, remarquable par la force émotive qu'elle diffuse, est à rapprocher du *lied* allemand à caractère strophique, 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 respectera 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.

Si donc Zola n'est pas encore librettiste, la figure de Gallet passe progressivement au second plan, à tel

point que Bruneau, dans sa lettre du 16 mai 1892 à Zola, semble oublier qui est le librettiste : « 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 vous¹⁸. »

Quand Zola envoie à Bruneau et Gallet les « Adieux à la Forêt », Bruneau se montre enthousiaste : « 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 vers¹⁹. » De son côté, Gallet est beaucoup plus réservé, attendant l'occasion d'une rencontre pour donner son sentiment, plaidant pour ses propres vers. Au final, ce sont ceux de Zola qui seront retenus. La rupture avec Gallet n'est pas loin. Celui-ci promet les deux derniers actes pour la fin du mois de mai, il faut attendre le 5 juillet pour recevoir le troisième acte et « apaiser la faim de notre compositeur », ainsi qu'il l'écrit à Zola²⁰. Zola ne s'entoure plus de précautions oratoires pour dire ce qu'il en pense : « Je le trouve un peu court, un peu sec, mais c'est à notre musicien à l'emplir d'un flot de musique géniale²¹. » La réponse de Gallet ne se fait pas attendre et, dans une longue lettre, il justifie sa conception de l'œuvre et de la place même du livret dans un opéra :

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 !

18. Alfred Bruneau à Émile Zola, 16 mai 1892, BnF, fonds Puaux-Bruneau.

19. Alfred Bruneau à Émile Zola, 7 juin 1892, BnF, fonds Puaux-Bruneau.

20. Louis Gallet à Émile Zola, 5 juillet 1892, BnF, département des Manuscrits.

21. Émile Zola à Louis Gallet, 8 juillet 1892, coll. François Labadens, Archives du Centre Zola (ITEM, CNRS-ENS).

Le 1 et le 2 sont d'une musicalité incontestable. Le 3, sec, 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.

[...] 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 parfois²².

Gallet semble ici se placer du côté de l'ancienne école des librettistes, de celle qui ne met pas le livret en avant et qui compte sur le compositeur pour combler les lacunes ou les faiblesses du texte. Davantage par manque de travail d'ailleurs que par manque de talent²³. Or, ce n'est pas dans cette optique que travaillent Bruneau et les musiciens de sa génération. Ceux-ci ont besoin d'un texte fort, écrit avec génie afin que la musique puisse en souligner toutes les beautés. C'est le texte qui doit donner à la musique tout son caractère et non l'inverse. L'écriture du quatrième acte prendra donc tout l'été avec de nombreuses négociations entre les trois hommes. La situation est tellement complexe que la correspondance semble ne plus devoir suffire pour régler les problèmes et que les entrevues à trois se multiplient afin d'établir définitivement le texte. Un personnage de mendiant, que Zola souhaite mais que Gallet refuse, est au centre d'une querelle épistolaire au cours du mois de septembre, alors que Zola voyage dans le sud de la France. Zola maintient son personnage et s'en explique de cette manière à Gallet : « J'ai remis mon mendiant, auquel je tiens pour des raisons d'homme de théâtre (!) que je vous expliquerai²⁴. » Ce « je vous expliquerai » trahit l'insuffisance des mots pour dire ce que l'écrivain pense du métier de dramaturge. La réponse de Gallet se fait sur le même ton : « Le mendiant n'était pas venu à moi. [...] Et c'est précisément pour cause de longs services dans le vieux théâtre que je le mettais à la retraite²⁵. »

Dernier camouflet pour Louis Gallet : celui-ci s'inquiète du *lied* de la sentinelle dont il ne sait ce qu'il faut en faire. La réponse vient, bien maladroitement, de Bruneau : « 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 amusée pendant notre séjour

à Médan, à improviser des paroles sur la musique et d'après le texte même de la mélodie allemande. Nous pourrions peut-être nous en servir²⁶. »

À cette date, Gallet s'est vu confisquer son livret, à tel point que c'est Zola qui propose d'en faire tirer quelques exemplaires chez Charpentier afin d'en faciliter les auditions : « Je reverrai les épreuves en première lecture, ne vous inquiétez de rien²⁷. » Finalement, une audition a lieu à l'Opéra-Comique le 13 novembre 1892. Rien ne dit que Louis Gallet y assiste. Suite à cette audition, Zola modifie encore quelques vers qu'il envoie à Bruneau dans une lettre du 16 novembre. Louis Gallet est définitivement oublié. Émile Zola est devenu librettiste et donnera à Alfred Bruneau des livrets en prose dont certains seront mis en musique et créés (*Messidor*, Opéra, 1897 ; *L'Ouragan*, Opéra-Comique, 1901 ; *L'Enfant roi*, Opéra-Comique, 1905 ; *Lazare*, jamais représenté) tandis que d'autres resteront à l'état de projet (*Sylvanire ou Paris en Amour*, *Violaine la Chevelue*, *L'Eau qui passe*).

La partition de *L'Attaque du moulin* : une transition dans l'œuvre opératique d'Alfred Bruneau

En l'absence du manuscrit de la partition de *L'Attaque du moulin* (il ne reste que la partition manuscrite de la réduction chant/piano, fig. 3), il est impossible de proposer une étude génétique (au sens strict du terme)

22. Louis Gallet à Émile Zola, 8 juillet 1892, BnF, département des Manuscrits.

23. En effet, selon Hervé Lacombe, Louis Gallet est un poète devenu librettiste qui « ouvrit la voie à une ère nouvelle de l'opéra, où des écrivains voulurent prendre le pas sur les *faiseurs de livrets* et faire œuvre de littérature en écrivant pour la scène lyrique », Hervé Lacombe, « Autour de Louis Gallet. Profil d'une carrière de librettiste », dans *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, op. cit., p. 80.

24. Émile Zola à Louis Gallet, 18 septembre 1892, coll. François Labadens, Archives du Centre Zola (ITEM, CNRS-ENS).

25. Louis Gallet à Émile Zola, 22 septembre 1892, BnF, département des Manuscrits.

26. Alfred Bruneau à Louis Gallet, 7 septembre 1892, coll. Docteur Broca, Archives du Centre Zola (ITEM, CNRS-ENS).

27. Émile Zola à Louis Gallet, 1^{er} novembre 1892, coll. Docteur Broca, Archives du Centre Zola (ITEM, CNRS-ENS).

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 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, *L'Attaque du moulin* l'est également dans la technique même des motifs conducteurs. 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 voie est maintenant ouverte à *Messidor* et à la forme moderne et nouvelle du drame lyrique naturaliste.

Genèse de la mise en scène

La mise en scène de *L'Attaque du moulin* va connaître un destin très différent de celui du *Rêve*. Fort de ce premier succès, Léon Carvalho³¹ (fig. 4 et 5) place ce drame dans un contexte politique qui va lui donner un relief qu'il n'aurait pu avoir sans ces péripéties. Son idée initiale est de donner la première de *L'Attaque* à

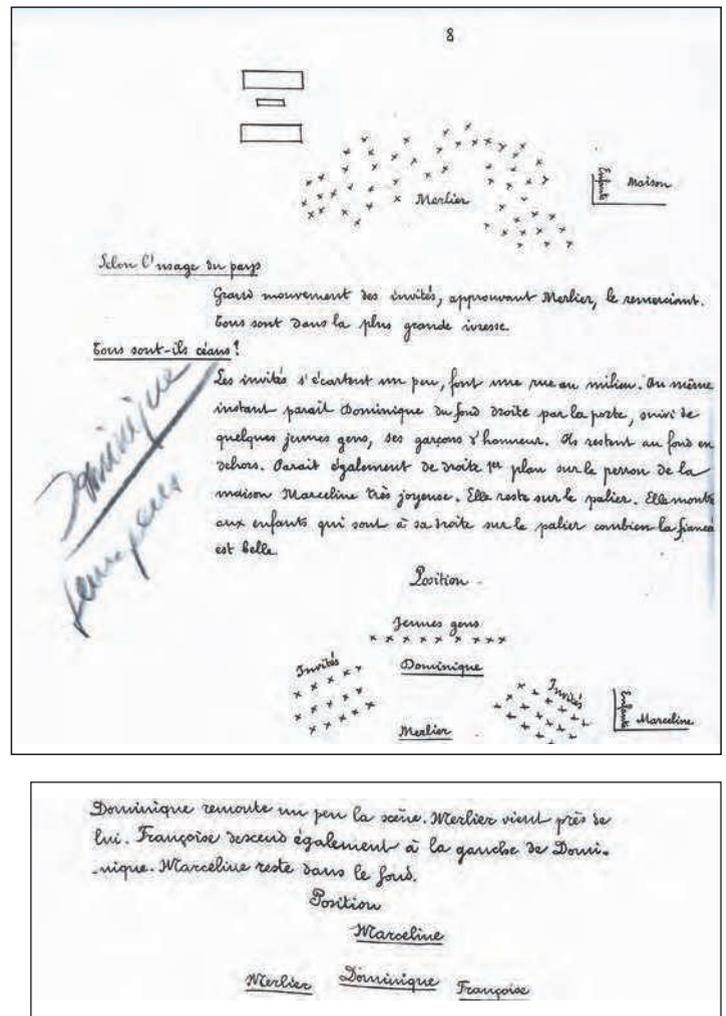


Fig. 4 et 5 : Livret de mise en scène de *L'Attaque du moulin* par Louis Carvalho, Opéra-Comique, 1893.

On voit ici, dans les positions des interprètes, la place de Marceline (alors écrit avec un « l ») qui est sur le côté (Acte I, p. 8) et qui progressivement, tout au long de l'œuvre, va occuper une place de plus en plus centrale (acte IV, p. 59 du livret de mise en scène) (coll. privée)

31. Léon Carvalho (1825-1897) devient directeur de l'Opéra-Comique en 1876 et sera reconduit à plusieurs reprises dans ses fonctions jusqu'à sa mort.

l'occasion de la présence des marins de l'escadre russe qui arriveront à Toulon en 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 allemand³². 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 Prussiens ? Bruneau se fait donc l'écho de ce désir émis par Carvalho dans une lettre à son épouse 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 Europe³³ !...

Bruneau est donc plus que sceptique à l'idée de faire de cette première un acte politique fort. Ce serait 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. Malgré tout, Bruneau maintient que l'œuvre d'art doit être placée au-dessus de ces contingences politiques et qu'elle doit réussir uniquement par ses qualités musicales et littéraires. 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 [Carvalho] 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 Paris³⁴. » 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 succès³⁵. »

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 manière saisissante. La première idée est d'ancrer la pièce dans la guerre de 1870 (fig. 6) et le décorateur, Marcel 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 rouges³⁶. »

Sur ces entrefaites, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts fait savoir à Carvalho, selon Bruneau, qu'une interdiction serait possible « si la pièce contenait la moindre allusion à l'Allemagne³⁷ ». Immédiatement, Carvalho se rend au ministère pour une entrevue hautement stratégique où l'art semble fortement

32. Voir, à ce sujet, Alain Pagès, *Émile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus*, Paris, Séguier, 1991, p. 23-30.

33. Lettre d'Alfred Bruneau à Philippine Bruneau, non datée (écrite probablement fin août-début septembre 1893), BnF, fonds Puaux-Bruneau.

34. Lettre d'Alfred Bruneau à Philippine Bruneau, 6 septembre 1893, BnF, fonds Puaux-Bruneau.

35. Jules Danbé à Alfred Bruneau, télégramme du 7 septembre 1893, BnF, fonds Puaux-Bruneau.

36. Lettre d'Alfred Bruneau à Philippine Bruneau, 12 septembre 1893, BnF, fonds Puaux-Bruneau.

37. Lettre d'Alfred Bruneau à Philippine Bruneau, 18 septembre 1893, BnF, fonds Puaux-Bruneau.



Fig. 6 : Acte IV de *L'Attaque du moulin*, « version 1870 » imaginée à l'origine et censurée, Georges Sauvage, 1893 (BnF, département de Musique, fonds Puaux-Bruneau)

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 officielles³⁸.

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.

38. *Ibid.*



Fig. 7 : Acte IV de *L'Attaque du moulin*, « version Révolution française » remplaçant les décors et costumes de 1870 au moment de la création à l'Opéra-Comique, Georges Sauvage, 1893
(BnF, département de Musique, fonds Puaux-Bruneau)

Enfin, le poids du politique sur le 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'État 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 (fig. 7). 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'emballement 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 côté³⁹.

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

39. Lettre d'Alfred Bruneau à Philippine Bruneau, 17 septembre 1893, BnF, fonds Puaux-Bruneau.

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 deuxième 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 deuxième 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 avec une réflexion importante sur les éclairages.

L'acte III se déroule devant le moulin, non plus dans la cour mais du côté extérieur (fig. 8). 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 tout point 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 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 socioculturel déterminé et représenté avec réalisme et souci du détail vrai.



Fig. 8 : Photographie du premier acte de *L'Attaque du moulin*, avec le père Merlier (baryton, Max Bouvet) et Marcelline (mezzo-soprano, Marie Delna), Opéra-Comique, 1893. À noter que le rôle de Françoise fut créé par Georgette Leblanc, sœur de Maurice Leblanc, compagne et égérie de Maurice Maeterlinck (BnF, département de Musique, fonds Puaux-Bruneau)

Au soir de la création de *L'Attaque du moulin*, à l'Opéra-Comique, il est clair que l'opéra naturaliste n'en est qu'à ses débuts et soulève de nombreuses questions qui occuperont les débats musicaux à la fin du XIX^e siècle. Cet opéra a vu la naissance d'un nouveau librettiste en la personne d'Émile Zola et a, dans le même temps, montré les limites d'une écriture collaborative. Les difficultés rencontrées avec Louis Gallet amènent Zola à défendre l'idée que le compositeur d'opéra doit être son propre librettiste. Idée que rejette Alfred Bruneau afin de ne pas se priver de la collaboration du romancier devenu son

ami. Il faudra attendre la mort de Zola, en 1902, pour que le compositeur en vienne, finalement, à écrire les livrets qu'il mettra en musique.

Cette aventure musicale voit aussi l'émergence d'un musicien qui connaîtra sa décennie de gloire, suivi en cela par son condisciple Gustave Charpentier qui, dans la même veine, fera jouer *Louise* en 1900. Accédant avec force sur les scènes lyriques, l'opéra naturaliste disparaîtra aussi brusquement avec la création du *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, le 30 avril 1902. Cinq mois avant la mort du maître de Médan, c'est un genre lyrique qui

s'éclipse alors qu'une nouvelle école musicale française émerge. Entre-temps, avec *Messidor* (Opéra, 1897), Zola et Bruneau auront révolutionné le monde si conservateur de l'opéra en introduisant le livret en prose et en procédant à l'union du naturalisme et du symbolisme. Ainsi, tous les débats esthétiques et idéologiques qui auront cours dans la création musicale à la fin du XIX^e siècle se trouvent déjà en germe dans les différentes étapes du processus de création de *L'Attaque du moulin*, tant sur le plan littéraire que sur le plan musical.

JEAN-SÉBASTIEN MACKÉ est docteur ès Lettres de l'université de Reims où il a soutenu, sous la direction d'Alain Pagès, une thèse de doctorat ayant pour titre « Émile Zola-Alfred Bruneau. Pour un théâtre lyrique naturaliste ». Poursuivant ses recherches sur les relations entre littérature et musique, il s'est également intéressé au prolongement du naturalisme dans les domaines de la photographie et du cinéma. Il est actuellement secrétaire scientifique du projet ArchiZ, financé par l'ANR (Paris III-Sorbonne Nouvelle, ITEM-CNRS, BnF), qui a mené à la création d'un portail Internet dédié à l'archive zolienne (textes, manuscrits, iconographie, bibliographie, pédagogie).

jsmacke@ezola.fr

<www.archives-zoliennes.fr>

<www.ezola.fr>

Résumés

L'Attaque du moulin : genèse d'un opéra d'Alfred Bruneau d'après une nouvelle d'Émile Zola

Rien ne prédisposait Émile Zola à écrire des livrets d'opéra qui, par l'utilisation de la prose (*Messidor*, Opéra de Paris, 1897), vont révolutionner le monde très codifié du genre à la fin du XIX^e siècle. Et c'est dans la genèse même de *L'Attaque du moulin*, créé à l'Opéra-Comique en novembre 1893, d'après un livret de Louis Gallet et une musique d'Alfred Bruneau, que Zola va se révéler en tant que librettiste. Observateur lointain de l'adaptation de ses œuvres à l'opéra, il en devient un acteur majeur. Dans le même mouvement, le jeune compositeur, élève de Jules Massenet au Conservatoire de Paris, prend, brièvement, la tête de la nouvelle école française de musiciens, permettant au naturalisme littéraire de s'épanouir sur les scènes lyriques parisiennes, françaises et européennes. Suivre la genèse de *L'Attaque du moulin*, sur les trois plans de l'écriture du livret, de la partition et de la mise en scène, c'est comprendre les évolutions de l'opéra français qui vont amener à la modernité incarnée par le *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1902.

Nothing predisposed Émile Zola to write opera librettos which, written in prose (*Messidor*, Paris Opéra, 1897), will bring about a revolution in this highly codified genre at the end of the 19th century. It is in fact in the genesis itself of *L'Attaque du moulin*, created at the Opéra-Comique in November 1893, on a libretto by Louis Gallet and music by Alfred Bruneau, that Zola will prove to be a true librettist. After being a remote observer of the operatic adaptations of his works, he became their key agent. At the same time, the young composer Alfred Bruneau, Jules Massenet's student at the Paris Music Academy, briefly became the leader of the new French music school, allowing literary Naturalism to flourish on Parisian, French and European opera stages. To follow the genesis of *L'Attaque du moulin*, on three levels of writing, the libretto, the score and the staging, means understanding French opera's evolutions which will lead to modernity as represented by Debussy's *Pelléas et Mélisande* in 1902.

Nichts prädisponierte Émile Zola dazu, Libretti zu schreiben, die durch die Verwendung von Prosa (*Messidor*, Opéra de Paris, 1897) die am Ende des 19. Jahrhunderts zunächst noch sehr festgefahrene Welt dieses Genres revolutionieren sollten. Anlässlich der Genese von *L'Attaque du moulin*, welche im November 1893 an der Opéra-Comique nach dem Text von Louis Gallet und der Musik von Alfred Bruneau entsteht, erweist sich Zola als

Librettist. Von einem entfernten Beobachter der Umsetzung seiner Werke in der Oper wird er zu einem aktiven Mitgestalter. Im Zuge derselben Entwicklung nimmt der junge Komponist - Schüler von Jules Massenet am Conservatoire de Paris - für kurze Zeit die führende Stellung innerhalb der neuen französischen Komponistenschule ein, wodurch er dem literarischen Naturalismus in die Operszene von Paris, von Frankreich und von Europa Eingang verschafft. Verfolgt man die Genese von *L'Attaque du moulin*, und zwar auf den drei Ebenen der Abfassung des Librettos, der Partiturerstellung und der Inszenierung, so versteht man die Entwicklung der französischen Oper, die schließlich zu jener Moderne führen wird, welche von Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902) verkörpert wird.

Nada predisponía a Émile Zola a escribir libretos de ópera que, recurriendo a la prosa (*Messidor*, Ópera de París, 1897), revolucionarían el mundo ultracodificado del género a finales del siglo XIX. Y es en la génesis misma de *L'Attaque du moulin*, estrenada en la Ópera Cómica en noviembre de 1893, con un libreto de Louis Gallet y música de Alfred Bruneau, que Zola se revelará como libretista. Observador distanciado de la adaptación de sus obras a la ópera, se convertirá en un actor mayor. En un mismo movimiento, el joven compositor, discípulo de Jules Massenet en el Conservatorio de París, se impone al frente de la nueva escuela francesa de músicos, permitiendo al naturalismo literario instalarse en los escenarios líricos parisienses, franceses y europeos. Estudiar la génesis de *L'Attaque du moulin*, en los tres planos del libreto, la partitura y la puesta en escena, permite comprender las transformaciones de la ópera francesa que la conducirán a la modernidad, encarnada en el *Pelléas et Mélisande* de Debussy en 1902.

Nulla predisponeva Émile Zola a scrivere libretti d'opera, quei libretti che alla fine del diciannovesimo secolo, attraverso l'utilizzo della prosa (*Messidor*, Opéra de Paris, 1897), rivoluzioneranno un genere molto codificato. Eppure è nella genesi stessa de *L'Attaque du moulin*, creato per l'Opéra-Comique nel novembre 1893, su libretto di Louis Gallet e musica di Alfred Bruneau, che Zola si rivelerà come librettista. Da osservatore distante dell'adattamento dei suoi lavori all'Opera, egli ne diventa attore principale. Nello stesso movimento, il giovane compositore, allievo di Jules Massenet al Conservatorio di Parigi, prende per un breve periodo

il comando della nuova scuola francese di musicisti, permettendo così al naturalismo letterario di svilupparsi pienamente sulle scene liriche parigine, francesi ed europee. Seguire la genesi de *L'Attaque du moulin* lungo i tre livelli della scrittura del libretto, della partitura e della messa in scena, significa comprendere le evoluzioni dell'opera francese, che condurranno alla modernità incarnata dal *Pelléas et Mélisande* di Debussy nel 1902.

Nada predispunha Émile Zola a escrever os libretos de ópera que, com o uso de prosa (*Messidor*, Ópera de Paris, 1897), vão revolucionar o mundo altamente codificado do género nos finais do século XIX. E é na génese de *L'Attaque du moulin*, criado na

Opéra-Comique em novembro de 1893, baseado em libreto de Louis Gallet e música de Alfred Bruneau, que Zola se vai afirmar como libretista. Observador distante da adaptação das suas obras à ópera, vai-se converter em actor principal. Ao mesmo tempo, o jovem compositor, aluno de Jules Massenet no Conservatório de Paris, encabeça brevemente a nova escola musical francesa, permitindo que o naturalismo literário floresça na cenas líricas parisienses, francesas e europeias. Seguir a génese de *L'Attaque du moulin*, nos três planos de escrita do libreto, da partitura e da encenação, permite compreender as evoluções da ópera francesa que conduzirão à modernidade, encarnada por *Pelléas et Mélisande* de Debussy em 1902.