

MESSIDOR

DU MÊME AUTEUR :

- Briséis*, d'EMMANUEL CHABRIER.
Le Chant de la Cloche, de VINCENT D'INDY.
Collot d'Herbois à Nantes.
Dix Jours à Bayreuth.
L'Évolution musicale chez Verdi.
Fervaal, de VINCENT D'INDY.
F. Halévy (épuisé).
Les Interprètes musicaux du Faust de GËTHE
(épuisé).
Notes de Voyage.
L'Œuvre théâtral de Meyerbeer.
L'Œuvre lyrique de César Franck.
Proserpine, de C. SAINT-SAËNS.
Le Rêve, d'A. BRUNEAU.
Samson et Dalila, de C. SAINT-SAËNS.
Souvenirs de Bayreuth.
*Le Théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à
nos Jours (1430-1893)*.
Tannhæuser.
Les Troyens, de BERLIOZ.
Le Vaisseau Fantôme.
-

POUR PARAÎTRE PROCHAINEMENT :

Les Femmes de Wagner.

ÉTIENNE DESTRANGES

MESSIDOR

D'A. BRUNEAU

ÉTUDE ANALYTIQUE ET CRITIQUE



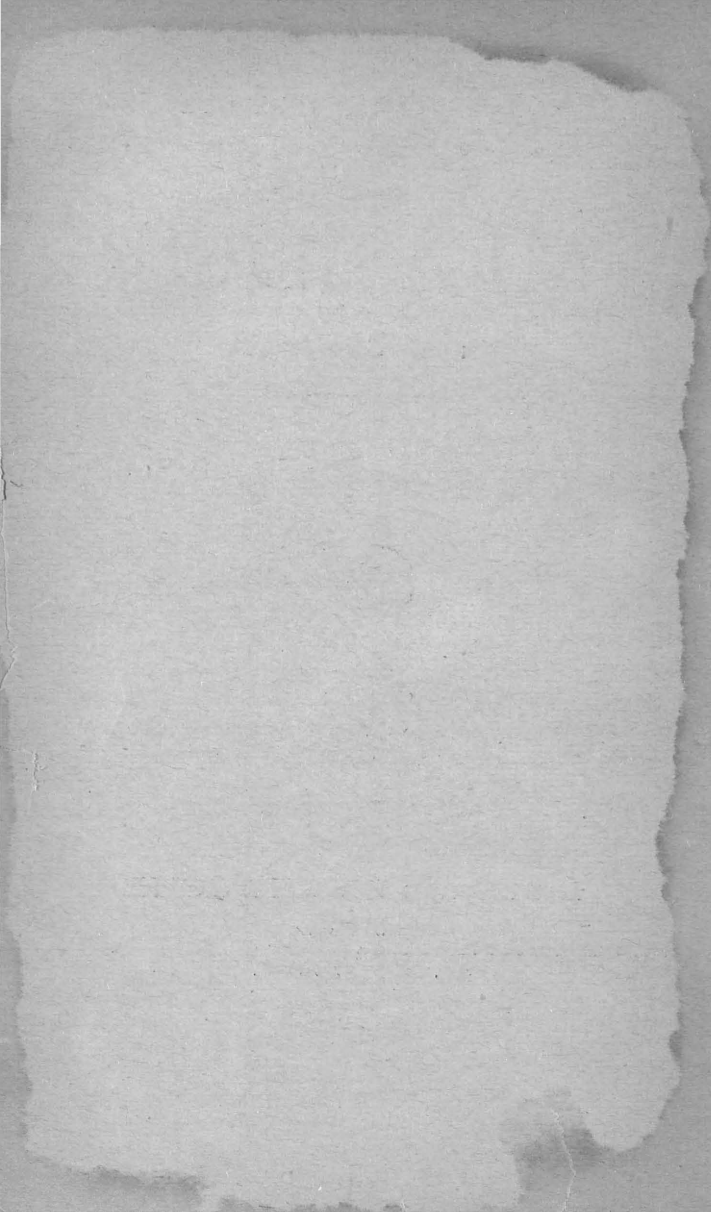
PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

33, Rue de Seine, 33

—
1897

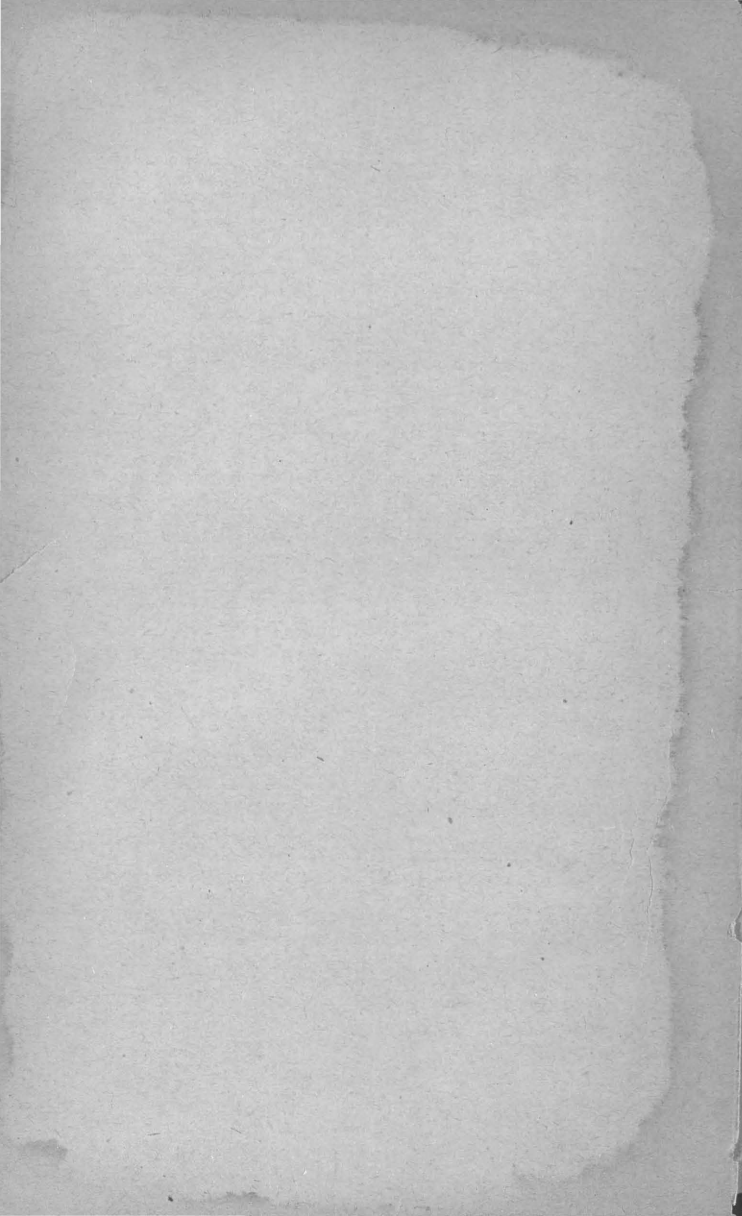


A

E. JAQUES-DALCROZE

Amicalement

E. D.



MESSIDOR

I.

L'Œuvre littéraire

Un fait unique jusqu'ici dans l'histoire de l'art lyrique est celui qui nous est offert en cette fin du XIX^e siècle : la collaboration avec un compositeur non plus d'un vulgaire librettiste, arrangeur ou plutôt dérangeur de chefs-d'œuvre littéraires, mais d'un écrivain de génie qui, ayant commencé par consentir à tirer deux drames, l'un d'un roman, l'autre d'une nouvelle, finit par se laisser aller à écrire spécialement des ouvrages en vue de l'adaptation musicale. Certes, M. Emile Zola donne là un bel exemple. Les discussions passionnées, les nombreuses critiques soulevées par son dernier poème ont dû être, pour un esprit combatif comme le sien, la plus douce des récompenses en même temps que le plus énergique des stimulants. Aussi *Messidor* avait-il à peine vu le jour que déjà M. Zola apportait à M. Bruneau un nouveau livret l'*Ouragan*.

J'ai pour le grand artiste qu'est Emile Zola, l'admiration la plus profonde, la plus sincère. Mais avant tout, j'ai l'horreur du fétichisme : mon admiration ne m'empêche pas de voir certains défauts, pas plus que certains défauts n'arrivent à amoindrir mon admiration. Je n'ai jamais compris le mot de Hugo : « Dans Shakespeare, j'admire tout comme une brute ! » Je crois que c'est un piètre hommage rendu au génie que de l'admirer de cette façon. Je parlerai donc aussi librement du poème de *Messidor* que de sa musique. L'âpre auteur des *Mes Haines* a trop souvent donné l'exemple de la franchise pour trouver mauvais que l'on parle franchement de son œuvre.

Deux choses, dans le poème de *Messidor*, ont suscité d'ardentes polémiques : 1° l'emploi de la prose, non pas de la prose rythmée, assonancée, allitérée, mais de la simple prose; 2° la donnée du drame.

Je vais examiner le plus rapidement possible ces deux points pour arriver à l'analyse thématique et à l'examen détaillée de la partition, but principal de ce travail. Le poème, en effet, a été étudié jusqu'ici beaucoup plus que la musique (*).

(*) C. F. : A. Bruneau. — VERS OU PROSE *Figaro*, 28 février 1897; LE DRAME LYRIQUE FRANÇAIS, (*Revue musicale italienne*, tome IV, 1897).

*
* *

Depuis longtemps, Bruneau avait l'idée d'écrire sur un livret en prose. Zola, j'en suis certain, n'eut, en cela, aucune influence directe sur lui. Je me rappelle qu'au moment du *Rêve*, le compositeur me fit part de ce projet ; l'*Attaque du Moulin*, néanmoins, fut encore écrite sur un livret versifié.

Bruneau a expliqué dans le *Figaro* les avantages de l'emploi de la prose pour un poème lyrique :

« Puisqu'un grand souffle de liberté régénère l'art lyrique, pourquoi donc la prose n'aurait-elle pas le droit de concourir à la réussite d'une évolution si glorieuse.

» Oui, c'est bien la liberté que la prose apporte au compositeur dans les larges plis de sa phrase ample et sonore. Liberté du dialogue s'établissant, se développant sans contrainte ni gêne d'aucune sorte sur la trame

E. Zola. — A PROPOS DE MESSIDOR (*Gaulois* 23 février 1897).

De Fourcaud. — MESSIDOR (*Gaulois*, 20 février 1897). RÉPONSE A M. EMILE ZOLA (*Gaulois*, 25 février 1897).

Du Tillet. — MESSIDOR ; LE POÈME (*Revue bleue*, 27 février 1897).

Catulle Mendès. — *Revue du Palais* (1^{er} mars 1897).

instrumentale, faisant corps avec elle ; liberté de la symphonie jamais interrompue, chantant, grondant, s'apaisant selon la volonté du musicien, selon les nécessités du drame ; liberté de l'expression — celle-là plus précieuse encore que les autres — offerte par la justesse du terme, par la précision du mot ; liberté illimitée de la mélodie infinie courant alerte, grave, superbe, tendre ou puissante, joyeuse à coup sûr de pouvoir échapper à l'emprisonnement de la cadence et de la rime ; liberté de la phrase, liberté de l'inspiration, liberté d'art, liberté de formes, liberté complète, magnifique et définitive.

» Ces libertés, il n'est pas un compositeur, pas un, entendez bien, qui n'ait essayé de les conquérir. Ouvrez une partition célèbre, n'importe laquelle, et cherchez dans le poème imprimé à part les passages correspondants. Vous constaterez, en plus d'un cas, que, par les mains du musicien, les vers sont devenus de la prose. Mots déplacés, répétés, supprimés ou ajoutés abolissent souvent cadence et rime, et l'on cite, avec un rire qui devrait être un compliment, le bel exemple d'indépendance donné par un maître illustre qui a fait chanter au personnage principal d'une de ces œuvres, sans que le public y trouve à redire, la description d'un décor et l'indication d'un jeu de scène. »

Il y a nombre d'années, Gounod avait commencé à écrire sur le texte même du *Georges Dandin* de Molière, un opéra-comique qu'il ne termina jamais. Dans la préface de cette œuvre, il écrivait ces lignes, qui viennent puissamment corroborer la théorie de Bruneau :

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

Enfin, à différentes reprises, Berlioz a professé, sans les mettre en pratique, des idées analogues.

D'un autre côté, l'exemple de la musique sacrée qui offre d'admirables chefs-d'œuvre écrits sur de la prose latine, apporte encore un nouvel argument au système préconisé par Bruneau.

Plusieurs critiques, se basant sur cet exemple, ont bien admis l'emploi de la prose, mais ils ont blâmé hautement le maintien de l'hiatus. Il est facile de les convaincre d'idées préconçues en leur montrant dans les proses latines (messes, psaumes), dont ils ne songent pas à discuter les beautés de la transcription musicale, nombre d'hiatus auxquels leur chatoilleuses oreilles n'ont jamais prêté la moindre attention. Il y a là une simple question d'habitude, d'accoutumance. On ne fera bientôt pas plus de cas de l'hiatus, si les livrets en prose se multiplient, que de la suppression, complètement admise aujourd'hui, de la césure classique, suppression qui fit jadis pousser les hauts cris à tout le clan réactionnaire. D'ailleurs, en poésie, l'hiatus se rencontre, en réalité, à chaque instant, entre la fin d'un vers et le commencement du vers suivant. Donc, convention pure. Aussi faut-il approuver hautement MM. Zola et Bruneau de vouloir affranchir l'art musical d'entraves dont le plus simple raisonnement montre bien vite l'inanité.

Georges Dandin et *Messidor* ne sont pas les seuls ouvrages lyriques français écrits sur de la prose. L'excellent critique M. Michel Brenet nous a révélé (*) l'existence d'un opéra

(*) *Guide Musical*, 12 septembre 1897.

d'un musicien bien oublié aujourd'hui, Champein qui, en 1813, écrivit une *Electre*, sur une traduction en prose de la tragédie de Sophocle. Il y a quelques années. M. Alexandre Georges a composé ses délicieuses *Chansons de Miarka* sur un texte extrait d'un roman de Jean Richepin ; Bruneau écrivit ses curieux *Lieds de France* sur des proses de Catulle Mendès ; M. Massenet, qui connaissait, sans le moindre doute, les projets de son ancien élève, voulut, naturellement, être le premier, à l'heure actuelle, à publier des opéras sur des livrets en prose : il s'empessa donc de composer *Thaïs* et la *Navarraise* ; encore en prose, la plus grande partie du livret de la *Vivandière* de Godard. Mais toutes ces tentatives ne firent aucun bruit ; on ne s'attarda guère à les discuter. Il convient de ne pas oublier le *Fervaal* de M. Vincent d'Indy, dont le poème est écrit, lui aussi, en prose, mais en prose très résolument rythmée et d'expression très poétique (*). Enfin, dans ces tentatives nouvelles et si intéressantes de l'appropriation de la prose au chant, il faut citer aussi les remarquables traductions des grandes œuvres de Wagner par M. Alfred Ernst. C'est là surtout que la supériorité de

(*) Bien que joué après *Messidor*, *Fervaal* lui est antérieur comme conception et comme exécution. La partition fut mise en vente en octobre 1895.

la prose sur le vers apparaît d'une façon éclatante.

Outre les hiatus, on a reproché à la prose de *Messidor* son manque complet de rythme. Or, ce défaut est beaucoup plus apparent que réel. Il est bien évident que M. Zola a voulu, a cru écrire son drame dans la même langue que celle de ses romans ordinaires. Mais, pour la première fois, nous rencontrons ici un phénomène très curieux qui s'est produit chez l'illustre auteur des *Rougon-Macquart*, phénomène que cet analyste impitoyable a ^{to}bi inconsciemment et auquel il a obéi sans s'en douter. Une force mystérieuse l'a dominé pendant la composition de *Messidor*, et cette force l'a mis souvent en contradiction avec les principes qu'il avait entrepris, avec ce prodigieux entêtement qui est l'une de ses caractéristiques, de faire triompher. De là, dans cette œuvre, les étranges anomalies que nous signalerons tout à l'heure. Donc, M. Zola, par là même qu'il écrivait pour un musicien, a senti, à chaque instant, d'une façon obscure, non raisonnée, le besoin de rythmer sa prose, et, quoiqu'il l'ait écrite sans aller à la ligne, selon la loi des divers rythmes employés, ceux-ci n'en existent pas moins. Pour s'en convaincre, il suffit de scander le texte. On y trouvera, outre des périodes à rythmes plus ou moins amples, de véritables vers, —

vers blancs bien entendu, — de toutes mesures.

Je ne citerai que deux exemples.

Le début du récit de Véronique, page, 2, 3, 4, 5, peut être mesuré ainsi : huit vers de six pieds, un de huit, un de neuf, deux de sept, un de huit, un de sept, un de six, un de huit, un de six, un de cinq. A remarquer le manque absolu d'hiatus.

Un exemple encore plus typique est offert par le passage suivant, l'un des plus critiqués de l'œuvre et celui le plus souvent cité comme modèle de la prose de *Messidor*. Or ce fragment est absolument rythmé. Le simple arrangement que voici le prouve d'un façon évidente :

Il a fallu qu'un des nôtres,
Notre ancien voisin Gaspard,
Mordu par l'enragé désir des richesses.
Ne se contentant pas de l'antique lavage
A la main, eut l'idée
D'établir une usine en amont du torrent.

L'analyse découvre, dans cette période, deux vers de sept pieds, un de onze et deux de douze, séparés par un de six. De plus ces vers, — sauf celui de onze, non encore légitimé par l'Académie, mais bien près de l'être, — sont absolument classiques ; ils possèdent la césure et ne renferment pas d'hiatus. Si ce passage est critiquable, ce n'est pas pour le

défaut de rythme, mais pour une autre cause qui aurait existé aussi bien dans un livret en vers rimés. Il serait possible de citer encore nombre d'exemples, mais cela finirait par devenir fastidieux ou même simplement enfantin. Ce qu'il y a de certain pour tout observateur attentif et *sans-parti pris*, c'est que le plus souvent la prose de *Messidor* possède un rythme. Ce rythme est plus ou moins accusé, il est vrai, mais enfin il existe.

Ce n'est donc pas le défaut de cadence qui, dans une œuvre comme *Messidor*, est l'écueil pour le compositeur. La difficulté, réside en réalité dans l'interprétation musicale de certaines idées, de certaines tournures de phrases trop terre à terre, de certains vocables particuliers, de certains termes spéciaux. Je ne crois pas, comme M. Bruneau, que « l'expression devienne plus juste par le mot plus précis ». Par essence, la Musique est, en effet, le plus imprécis des arts. Le compositeur croit avoir atteint le but parce qu'il a noté tel mot ou telle phrase. Cependant si cette notation n'offre aucune expression, aucun caractère, si elle reste quelconque et si cette adynamie musicale se présente *seulement* en des cas déterminés, comme on le verra tout à l'heure, il faut bien en faire remonter la responsabilité au verbe qui n'a pas su être fécondant. Là gît l'erreur de M. Bruneau. Il pro-

fesse pour le grand romancier un culte si vraiment touchant, une admiration si absolue, qu'il n'a pas vu ou n'a pas voulu voir les deux ou trois insurmontables difficultés que M. Zola se serait empressé, je n'en doute pas, d'atténuer ou même de supprimer, si le compositeur les lui avaient signalées. Mais l'admiration est aveugle, tout comme l'amour !

Nonobstant quelques faiblesses, la partition de *Messidor* prouve néanmoins la possibilité d'écrire de belle musique sur de la prose. Il est à croire, pourtant, que cette curieuse tentative ne se généralisera pas. La plupart des livrets continueront à demeurer en vers, dussent ces derniers devenir, par le fait du musicien, de la mauvaise prose tout simplement. Les compositeurs de moyenne ordinaire, — et c'est le plus grand nombre, — aimeront cent fois mieux se laisser bercer par la sacro-sainte Routine et faire soutenir par les étais de rythmes bien définis et de rimes sonores leur inspiration, vite époumonée, que se lancer sur un terrain où ils risqueraient fort de s'embourber.

Avant d'entrer dans la discussion du poème, il est bon d'en rappeler d'abord les grandes lignes.

La scène se passe de nos jours, dans la vallée de Bethmale (Ariège). Les habitants de ce petit pays vivaient heureux et dans l'aisance, en lavant l'or roulé par le torrent,

jusqu'au jour où l'un des leurs, Gaspard, ayant bâti une usine et capté les eaux du gave, a édifié une fortune avec la ruine des autres. Les laveurs d'or se sont rejetés du côté de la terre, mais celle-ci, desséchée, privée de l'eau bienfaisante, refuse de se laisser féconder. Les choses en sont là quand un enfant du pays, parti jadis pour les villes, revient, apportant avec lui un souffle de révolte. Mathias, mauvais ouvrier, fainéant et braillard, est le cousin d'un excellent garçon, Guillaume, qui s'épuise, tout le long du jour, à labourer son maigre champ. Ce dernier aime depuis son enfance, Hélène, la fille de Gaspard, l'ancien voisin devenu l'usinier détesté. Mais Véronique, la mère de Guillaume, ne peut supporter l'idée de le voir amoureux d'Hélène, car elle accuse Gaspard d'avoir assassiné son mari, trouvé mort, jadis, dans un précipice. Cependant, Guillaume se laisserait aller, malgré tout, à son amour, si Hélène, bien que de son côté elle aime aussi le jeune homme, ne refusait de devenir sa femme, s'estimant trop riche pour lui.

Les paysans, travaillés par Mathias et aussi par Guillaume, irrité du refus d'Hélène, complotent contre l'usine. Un jour d'hiver, pendant une tempête, celle-ci est envahie par la foule qui veut tout saccager ; mais la nature se fait la complice des hommes et les

précède dans l'œuvre de destruction. Une roche immense qui surplombait le torrent s'écroule et celui-ci, détourné de son cours, laisse la roue de l'usine privée d'eau. C'est la ruine pour Gaspard.

Les ruisseaux s'épandent de tous côtés dans la vallée, apportant avec eux la fécondité. Le pays, purifié par la culture de la terre, retrouve la paix et le bonheur. Seul, Guillaume souffre : il lui manque Hélène. Mais Mathias vient d'être surpris en flagrant délit de vol dans la propre maison de Véronique. Arrêté, il finit par avouer, dans un éclat de fureur, que c'est lui qui a tué le père de Guillaume pour lui voler un morceau d'or. Rien, maintenant, ne s'oppose plus à l'union de Guillaume et d'Hélène, tombée dans la plus profonde misère. Pendant que, dans la campagne, se déroule la procession des Rogations, Véronique fiance les deux jeunes gens.

Tel est le sujet du poème réduit à sa plus simple expression. L'invention est simple et nous ramène aux bons vieux *mélos* de jadis, pour lesquels M. Emile Zola, jadis aussi, professait une belle horreur. Mais autour du sujet essentiel viennent graviter différents *adjutorium* qu'il faut signaler. D'abord l'introduction, dans ce drame moderne, d'une légende où nous voyons l'Enfant Jésus laissant couler de ses petites mains des paillettes d'or

dans les ruisseaux, au milieu d'une grotte fantastique qui doit disparaître, entraînant avec elle le métal maudit, le jour où un être humain y pénétrera ; ensuite le collier magique fondu par Véronique avec le lingot d'or trouvé dans la main de son mari assassiné, collier « qui donne le bonheur et la beauté aux êtres purs et qui force les coupables à se livrer » ; enfin, le Berger, personnage épisodique, proche parent du Balthazar de l'*Arlésienne* et qui n'a avec l'action aucune relation d'une rigoureuse nécessité.

Maintenant, je vais laisser la parole à M. Zola lui-même :

« Ce que j'ai voulu faire ? nous dit-il, dans son article sur *Messidor*, paru dans le *Figaro*.

» Donner le poème du travail, la nécessité et la beauté de l'effort, la foi en la vie, en la fécondité de la terre, l'espoir aux justes moissons de demain. Imaginer, dans notre pays de France, un village, des montagnes où les ruisseaux roulent de l'or et dont les habitants ont vécu jusqu'à ce jour de la récolte de cet or ; et, là, faire qu'un deux ait capté tout l'or, en détournant les ruisseaux, ce qui a ruiné le village entier ; et, dans une catastrophe, anéantir l'or, rendre l'eau à la terre pierreuse et inculte, d'où monte l'auguste moisson du blé, lorsque, de laveurs d'or

qu'ils étaient, les hommes sont devenus des
laboureurs.

.....
.....
» Le symbole, ici, est d'une telle clarté,
que les enfants le comprendront. Je crois que
le rôle du poète est de donner au musicien un
large thème où se développent les idées géné-
rales, les grands sentiments humains. J'ai
pris un sujet brûlant, tout actuel, je l'ai traité
dans un milieu simple et coloré et, bien qu'en
le faisant se passer de nos jours, j'ai cru de-
voir y faire la part de la légende. Véronique,
c'est l'antique foi, si grande encore, et qui
attend d'être remplacée par la foi nouvelle.
Au dénouement, quand elle chante la vie et
sa fécondité, elle indique elle-même où va la
croyance. C'est le laboureur Guillaume qui
triomphe, c'est Hélène, l'aimée, la nécessaire,
qui enfantera demain. Et, après la mort du
destructeur Mathias, après la grande poésie
noire du néant, c'est le Berger qui retourne
là-haut, dans la lumière, pour conduire les
hommes au grand air pur de la santé et de la
joie » (*).

(*) Un de mes amis, sociologue distingué, M. A. Richard, voit dans *Messidor* l'apologie du collectivisme. Dans une remarquable conférence faite à la *Maison du Peuple*, il a expliqué de la façon suivante le symbolisme du drame de M. Zola :

« Tant que le torrent aurifère qui symbolise dans

Certes, l'idée dont est né *Messidor* est incontestablement noble, belle et d'une haute portée morale. Combien il est fâcheux que l'exécution scénique ne soit pas en rapport avec la conception générale.

M. Zola n'aime pas Wagner, du moins en tant que poète, car il a horreur du mysticisme et des données légendaires. Pour lui, l'im-

le drame la source même de la richesse a appartenu à tous les habitants du pays de Bethmale, les hommes de cette région ont vécu dans « le bonheur et dans la joie ». Ils ont connu les misères et les souffrances quand l'un d'eux a eu détourné par une ruse le torrent lui-même. Le paysan Gaspard a accaparé par des digues l'eau du torrent et il en retire pour lui seul l'or qu'elle contient. Dans sa formidable usine, il a contraint ses anciens compagnons de travail à devenir ses ouvriers. Il est le monarque absolu de sa fabrique féodale. Il a brisé toutes les existences par sa volonté destructive et il maintient sa domination en affamant ceux qui l'enrichissent. C'est à peine si un maigre salaire leur permet de se procurer un morceau de pain pour se nourrir. Leurs petits champs que l'eau fécondait autrefois et qui leur donnaient des récoltes abondantes, sont desséchés et stériles. Mais, au souvenir des années heureuses où chacun avait sa part dans les richesses communes, les malheureux prennent en haine l'homme qui les a ruinés. Ils se réunissent la nuit, dans une forêt, pour se coaliser contre lui. Et ces esclaves redevenus des hommes marchent vers l'usine pour briser les ouvrages et les machines qui retiennent le torrent. La nature se fait leur complice. Devant les agitations humaines, la nature reste calme, mais fait son œuvre. L'ouragan, l'avalanche, détruisent tous les travaux que Gaspard avait élevés pour détourner la rivière et pour la monopoliser à son profit. Et ceci est la traduction concrète de cette grande idée que tout ce qui défend la propriété privée, les lois et les codes, sera emporté par la force des choses dans la poussée qui

mortel auteur de *Parsifal* personnifié « le salut par l'au-delà, dans la défaite de la bonne nature, toutes les perversions fatales, l'amour aboutissant à la mort, les sexes eux-mêmes inutiles et inféconds, la religion du renoncement poussée jusqu'à ce point louche où la virginité devient le crime humain, l'as-

va balayer le vieux monde. La révolution sociale aura des causes naturelles en même temps qu'elle sera faite par des hommes éclairés et conscients. Le mot de Véronique est vrai : « C'est le destin qui fera régner la justice sur la terre. »

» M. Emile Zola, au dernier acte de son drame, suppose que la révolution sociale est faite, et il nous montre quelle sera la vie des hommes au lendemain de la grande œuvre d'émancipation fraternelle. Le Bonheur, la Prospérité, sont réapparus sur la terre. La rivière (symbole des richesses socialisées), redevenue la propriété commune des habitants de Bethmale, fertilise leurs champs, et les hommes recueillent des moissons abondantes, rémunération légitime de leur travail intensif. M. Zola nous montre leur joie et leur enchantement de se sentir libres, dégagés des servitudes qui pesaient sur eux. Les méchants disparaissent de la surface de la surface de la terre et le suicide de Mathias est la représentation de cette vérité. L'or, qui était autrefois l'instrument de toutes les oppressions, ne sert plus qu'à embellir la vie des hommes. Entre les mains des artistes, il prend des formes esthétiques capables de recréer d'une façon bienfaisante la vie humaine. La Bonté, la Justice, la Fraternité, règnent sur le monde tout entier, apaisé et pacifié. Les anciens riches eux-mêmes trouvent dans la nouvelle cité un bonheur inconnu. Gaspard ne regrette plus la vie soucieuse qu'il menait autrefois ; il accepte avec joie sa part dans les richesses communes, et le drame s'achève dans l'apothéose du Travail. L'humanité nouvelle, guidée par les paroles des sages et des philosophes comme le troupeau par le Berger, marche heureuse vers le grand Idéal de Paix et d'Égalité véritable. »

sassinat même de la vie ». C'est-à-dire tout le contraire de l'idéal du père de *Nana*, qui est « pour l'amour qui enfante, pour la mère et non pour la vierge ; car il ne croit qu'à la santé, qu'à la vie et qu'à la joie ; car il n'a mis son espérance que dans notre travail humain, dans l'antique effort des peuples qui labourent la bonne terre et qui en tireront les futures moissons du bonheur ».

Avant d'écrire des assertions semblables, M. Zola aurait bien fait de lire attentivement les œuvres de Wagner, car il paraît fort douteux qu'il les ait seulement parcourues. Où, en effet, le célèbre écrivain a-t-il vu dans les chefs-d'œuvre du maître allemand « la défaite de la bonne nature » et surtout « les sexes inutiles et inféconds ? »

Ce dernier point, particulièrement, touche M. Zola, car, dans *Messidor*, la fécondation sous toutes ses formes — hormis pourtant l'artificielle — occupe une place prépondérante. Prenons donc les héros wagnériens et voyons s'ils sont tels que M. Zola se les figure.

Senta, pour sauver le Hollandais, consent à l'épouser par un mariage en bonne et due forme qui aurait sa fin naturelle la première nuit des noces, sans la catastrophe finale. Tannhæuser dans la grotte voluptueuse, fait tout autre chose que de parler, avec Vénus,

d'amour platonique. Lohengrin épouse Elsa et, si la consommation du mariage est empêchée, ce n'est point « par défaut » de l'un ou l'autre conjoint. Tristan et Isolde s'aiment carrément et ils se le prouvent. Wagner donne même sur leur attitude, au second acte, des indications de ce genre : « Ils s'étreignent avec une ardeur de plus en plus en plus grande », ou bien « leurs têtes se renversent en arrière dans un long et muet embrassement ». Vu les convenances scéniques reçues, ils ne peuvent guère aller plus loin en public. Si, dans leur amour, Tristan et Isolde aspirent à la mort, c'est que la mort les débarrassera des entraves qui, ici-bas, les empêchent d'être franchement l'un à l'autre. Pourtant, ils ne se tuent pas. Nombre d'amants parisiens vont plus loin qu'eux, chaque jour, en allumant un réchaud de charbon, et M. Zola n'a pas l'idée de les accuser de mysticisme. Walther et Eva s'aiment, se le disent, finissent par s'épouser malgré les obstacles, et l'on peut être sûr qu'ils ne bouderont pas à la douce besogne. Wotan a engendré dix filles et un fils. Quel héros des *Rougon-Macquart* a fait jamais preuve d'une pareille prolificité ? Siegmund aime sa propre sœur Sieglinde, et de leur embrassement naît Siegfried. Ce dernier, aussitôt la Walkyrie réveillée, l'enlace de sa triomphale étreinte. Albérich, il est

vrai, pour conquérir l'Or, maudit l'Amour, mais l'amour en tant que lien moral des âmes. Quant à l'acte charnel et fécondateur, à celui qui importe surtout à M. Zola, il ne s'en prive en aucune façon, et il a un fils, Hagen. Parsifal, enfin, s'il résiste aux séductions de Kundry et des Filles-fleurs, se marie quand il est grand maître du Graal, et il a un fils qui n'est autre que Lohengrin. Encore une fois, où M. Zola voit-il dans tout cela le triomphe de la vierge contre la mère et de l'amour qui n'enfante pas ??!

Revenons maintenant à *Messidor*. Cette digression, toutefois, n'était pas inutile.

M. Zola semble persuadé que les reproches adressés à *Messidor* viennent de l'engouement dont jouissent actuellement les poèmes de Wagner. Si la chose peut être vraie pour certains *snobs* qui connaissent aussi mal les œuvres du grand réformateur que M. Zola lui-même, elle est fautive en ce qui concerne la critique sérieuse. Je suis, personnellement, wagnérien par raisonnement autant que par enthousiasme, j'aime les poèmes de Wagner et leur signification à la fois si poétique et si directement humaine, quoiqu'en pense M. Zola. Mais cela ne m'empêcherait pas d'aimer et d'apprécier un poème conçu dans un tout autre ordre d'idées, car j'estime, moi aussi, qu'il serait fâcheux de s'immobiliser dans une

même forme, et je vois avec plaisir toute tentative tendant à élargir les horizons de l'Art. Si le poème de *Messidor* ne semble pas réunir les conditions nécessaires d'un bon livret, la faute n'en est pas certes à Wagner.

Et pourtant... qui sait ? Pour la seconde fois, nous retrouvons ce phénomène dont j'ai parlé plus haut à propos du rythme de la prose, cette force occulte qui a agi sur M. Zola. L'auteur de *Messidor* -- il l'a déclaré dans sa lettre à M. de Fourcaud -- a horreur du mysticisme (*) et de la légende. Or, il a introduit dans son poème, *alors que ce n'était nullement nécessaire* à la marche du drame, au développement des sentiments humains, une légende qui, en réalité, n'est que le prétexte d'un grand ballet symphonique. De plus, sa Véronique est une mystique de village qui fabrique des colliers doués d'un pouvoir magique. Dans sa polémique avec M. de Fourcaud, M. Zola déclare que Véronique est là seulement pour nous dire la mort de l'ancienne légende. Et, sincèrement, il le croit. Pour nous, il en est autrement. C'est la Légende méprisée, niée, qui a pris sa revanche et s'est imposée à M. Zola dans toute la force de son utilité poétique et musicale. Et, de ce

(*) Cela ne l'a pas empêché de faire son plus beau poème lyrique sur un sujet d'un mysticisme bien autrement raffiné que celui de Wagner.

conflit entre l'Intuition abstruse et immanente des grands artistes et le Vouloir rigoureux d'un homme s'entêtant dans un système arrêté et y ramenant tout, sont nées les défaillances que, à regret, l'on est forcé de constater dans ce poème dont l'idée mère est pourtant si remarquable. En introduisant une légende dans *Messidor*, M. Zola donnait un premier accroc à ses principes ; cependant, une fois cette légende admise, encore aurait-il fallu que l'auteur se préoccupât de la souder à l'action d'une façon logique et compréhensible. Or, il n'en est rien ; elle est superposée au drame, elle ne fait pas corps avec lui. Et, chose absolument déconcertante, dans cette cathédrale d'or qui n'existe pas, qui n'est qu'un produit de l'imagination populaire, nous voyons entrer vivante, en chair et en os, Véronique elle-même !!! Parbleu, il est bien certain que c'est un rêve, une hallucination que M. Zola a voulu reproduire, mais en art dramatique, pas plus qu'en autre chose, les intentions ne peuvent tenir lieu de fait. Tel quel, ce tableau, scéniquement et logiquement, est incompréhensible (*).

(*) Les auteurs s'en sont rendu compte après la répétition générale de l'Opéra, où la longueur considérable de l'entr'acte avait accentué terriblement l'arrêt de l'œuvre dramatique. La *Légende de l'or* fut placée en prolongue et l'on coupa l'apparition

Quant au collier magique « qui donne le bonheur aux êtres purs, qui force les coupables à se livrer », toute l'admiration respectueuse que j'éprouve pour M. Emile Zola ne peut m'empêcher de trouver ce moyen d'une puérilité par trop naïve !! M. Zola affirme que Véronique seule croit au pouvoir du collier. Pourtant, nous lisons textuellement, au dernier acte, cette phrase de Mathias : « Ah ! collier maudit, collier qui m'a *vendu en me forçant* à galoper, collier qui me brûlait et qui me fait tout dire, alors que je devrais me taire ! » En voilà pourtant un qui accuse directement le collier de le livrer ; et celui-là, c'est l'ouvrier anarchiste, l'esprit fort !! Plus loin, Guillaume passe le collier au cou d'Hélène, en lui disant : « Il n'y a plus d'or que l'or de ce collier, c'est l'or de beauté, l'or de tendresse, celui qui *rend belle et qui fait aimer*. Porte-le pour que la *maison soit heureuse*. » Si Mathias et Guillaume ne croient pas au collier, pourquoi viennent-ils nous raconter tout cela ? Pourquoi ? Tout simplement parce que ce collier est un symbole, et un symbole à quadruple signification encore, puisqu'il

de Véronique. Il y avait mieux à faire. C'était de supprimer carrément ce tableau qui, en prologue, perd toute signification musicale, sans contribuer, d'ailleurs, à la clarté de l'action.

personnifié, à la fois, la crédulité et le fanatisme de Véronique, le réveil de la conscience chez les coupables, enfin le bonheur promis aux époux. Ce symbole est trop riche : il arrive à ne plus avoir aucun sens !

Oh ! le danger de vouloir, à toute force, être symbolique, d'avoir arrêté d'avance que telle chose serait un symbole, au lieu de laisser le symbole naître naturellement, si le sujet en contient les germes !!! Le symbole doit être un résultat et non un but. Dans *Messidor*, il est constamment le but.

MM. Zola et Bruneau tiennent essentiellement à prendre leurs sujets dans la vie contemporaine, à placer l'action de leurs drames dans des milieux connus de tous. Ils voient à cela un affranchissement. Quelquefois, c'est possible, mais, le plus souvent, ce pourrait bien être une servitude. Le recul de l'action, non pas dans « les brouillards », comme le croient, faussement, les auteurs de *Messidor*, mais dans l'atmosphère libre de toute contingence de la Légende, met le poète à l'abri d'une foule d'in vraisemblances qu'il ne sait pas ou ne peut pas éviter et qui choquent d'autant plus qu'elles ont trait à des conditions archi-connues de la vie de tous les jours. Dans le remarquable livret du *Rère*, aucun passage heurtant les us et coutumes de l'existence actuelle n'est à rele-

ver ; dans celui de *l'Attaque du Moulin*, il existe déjà une fâcheuse contradiction entre le drame tel qu'il est et tel qu'il aurait été possible en l'an de grâce 1870, pendant la guerre franco-allemande : — je veux parler de la scène entre Marceline et la sentinelle. Dans *Messidor*, c'est bien autre chose ! M. du Tillet, dans son excellent article de la *Revue bleue*, s'est étonné, avec juste raison, du beau mépris de Gaspard pour la loi sur le captage des sources ; de l'absence invraisemblable non seulement de gendarmes, mais du moindre garde-champêtre, dans un village en effervescence ; de la ruine tellement complète de l'usinier que celui-ci est forcé, du jour au lendemain, d'aller mendier par les routes, alors qu'il a dû, sûrement, économiser des gros sous pendant les années prospères de son industrie. M. de Fourcaud, lui, estime, à bon droit, qu'un ingénieur aurait facilement évité la ruine de l'usine. De mon côté, je me permettrai de trouver que ce brave Guillaume fait preuve non de persévérance, mais d'une aberration étrange chez un laboureur en ensemençant « le lit desséché du torrent ». Quiconque connaît les gaves pyrénéens peut juger de l'impossibilité matérielle de les labourer et de les ensemencher, Mais il y avait un symbole, et fort beau, ma foi, dans le blé poussant là où jadis l'or roulait. Dans un

sujet légendaire, l'invraisemblance s'estompait, finissait par s'évanouir ; dans un sujet moderne, elle grandit et s'impose. M. Zola, naturellement, accusera la critique de s'arrêter à de minces détails, de voir petit alors que lui a vu grand. Certes oui, il a vu grand, mais, en plaçant son œuvre dans ce qu'il croit être « la lumière et la vérité », il l'a rapetissée aux exigences banales de la vie courante (*).

Si, de l'ossature matérielle du drame, nous passons maintenant à la psychologie des personnages, nous trouvons, hélas ! encore ma-

(*) Outre les invraisemblances inhérentes au drame lui-même, il faut encore signaler celles propres à la mise en scène routinière de l'Opéra. Par une chaleur torride, Guillaume défriche son champ *tête nue*. Véronique et son fils, quoique dans la misère la plus complète sont habillés comme des paysans à l'aise. Et tous les personnages en sont là, sauf Mathias, qui est, lui, bien dans la vérité. A l'acte de l'usine, qui se passe en plein hiver, par un temps de neige « gris et morne », le décor est baigné de flots de lumière électrique. Enfin, au dernier acte, « les grands blés verts » sont d'un superbe jaune d'or (!!) et ils ont l'air d'être sur le point d'être moissonnés alors qu'on est, *au plus tard*, aux premiers jours de juin ! En résumé, *Messidor* a été desservi par l'Académie nationale de musique, inconsciemment, bien entendu. La salle du palais Garnier est beaucoup trop vaste pour des œuvres de ce genre. *Messidor* aurait produit un effet bien plus grand à l'Opéra-Comique.

tière a critiquer. Les paysans de M. Zola ne sont paysans que de nom ; sous leurs différents masques, c'est le même personnage qui parle, qui vaticine, qui émet ses théories philosophiques, c'est le chef illustre du *Naturalisme*. Dans sa lettre à M. de Fourcaud, lettre à laquelle il faut toujours revenir, car elle est un document caractéristique, M. Zola déclare que ses héros sont « des personnages d'épopée, qu'il a voulu aussi grands que ceux d'Homère » et qu'on « le jugerait bien sot si l'on s'imaginait qu'il a fait parler là des paysans ». Parfait. Mais voici que, dans la même lettre, à quatre lignes de distance, M. Zola affirme « qu'il s'est efforcé de donner à chaque personnage sa langue propre ». Il faut avouer que voilà deux assertions qui se contredisent. En réalité, c'est la première qui est la seule vraie. Les héros de *Messidor* pensent et parlent comme M. Zola, ils soutiennent les théories de M. Zola. Examinons chacun d'eux. Les caractères de Guillaume et d'Hélène sont assez indécis ; si la musique n'était pas là pour accentuer les physionomies de ces deux personnages, elles demeureraient vagues et sans grand intérêt, quoique représentant l'élément jeune, ou plutôt étant censé le représenter. A entendre nos amoureux, on dirait qu'ils ont pâli sur des traités de philosophie. Dans leurs conversations, ces deux

cœurs de vingt ans ne pensent qu'à la chose qui, chez M. Zola, est passée à l'état de hantise : à la fécondité !! Ecoutez Hélène : « Toi seul feras de moi l'épouse heureuse, la mère féconde ! » Appréciez maintenant cette réponse de Guillaume : « Je t'aime parce que tu es l'unique, la prédestinée, l'adorée ! Je t'aime pour que naissent de nous d'autres amours et d'autres joies ! Ou bien encore celle-ci, faite par le jeune homme à sa mère quand il lui déclare qu'il veut épouser Hélène : « Oh ! ma mère, c'est l'amour qui fait la vie, c'est l'amour qui embrase tout, sans lequel rien ne se crée. Je l'aime, elle est ma joie, ma force et ma fécondité ! » Et c'est ainsi à peu près tout le temps ! Daphnis et Chloé, où êtes-vous ? Au lieu d'essayer de rivaliser avec Homère, l'auteur des *Rougon-Macquart*, puisqu'il incline maintenant vers l'antique, devrait se borner tout simplement à imiter Longus. Le personnage de Véronique est mieux dessiné et plus vrai, bien que M. Zola apparaisse encore parfois derrière lui. Un exemple : Véronique représente « l'antique foi, si grande encore ». Or, voici comme elle s'exprime à deux reprises : « Cè ne sont pas les hommes qui font la justice, c'est le *Destin* » ; « Patientez ! vous ne pouvez rien ; le *Destin* seul est le maître ». Vous voyez cette bonne femme, en qui M. Zola symbolise la

Foi, venir parler du Destin comme si elle connaissait l'ANAKH antique !! Pour elle, c'est le « bon Dieu » qui est le maître, et il n'y en a pas d'autre. Mais M. Zola ne croit pas en Dieu, il ne croit qu'à « la santé, à la vie et à la joie », et c'est encore lui, toujours lui qui parle aux lieu et place de Véronique.

Gaspard l'usinier est peint avec rondeur, mais parfois, lui aussi, se laisse aller à n'être que M. Emile Zola. Oyez ceci : « C'est l'eau qui, d'elle-même, est venue à moi, pareille à la femme désirée, qui *va au plus fort*, à celui qui la fécondera ! » Encore !!!

Mathias, lui, malgré quelques velléités romantiques dans sa façon de s'exprimer, est plus nature. Ce personnage est très vigoureusement tracé. Néanmoins, dans ce drame où les revendications sociales jouent un si grand rôle, on peut s'étonner de la physionomie prêtée à l'ouvrier socialiste par M. Zola. Du moment que ce dernier avait la prétention de tout élever à la hauteur du symbole n'y avait-il pas lieu de faire de Mathias le pendant de Souvarine, de *Germinal*, et de le présenter comme un illuminé, un fou dangereux, mais non comme un voleur et un assassin ? L'œuvre aurait gagné en grandeur ce qu'elle aurait perdu en moyens mélodramatiques.

Quant au Berger, il est encore une nouvelle preuve de la Force mystérieuse à laquelle M. Zola a souvent obéi. M. Zola ne veut que « des héros de lumière et de vérité ». Or, son Berger, figure mystique et symbolique, est un personnage archi-faux, si on le considère comme appartenant à la vie réelle. Il est là, nous confie l'auteur, pour nous montrer la splendeur du « rêve nécessaire et fécond ». Mais, alors, si le Rêve est nécessaire, s'il est fécondant, la Légende, qui est la sœur du Rêve, qui n'est que le Rêve mis en action, n'est pas aussi à dédaigner que le prétend M. Zola. Ce rôle du Berger, rôle à côté, rôle irréel, rôle qui n'a rien à voir dans « ce sujet brûlant, tout actuel », rôle qui contient des phrases d'une nébulosité telle qu'on les dirait plutôt écloses dans les « brumes perverses du Nord » que sous la plume d'un écrivain de « sang latin » est, littérairement et musicalement, l'un des plus beaux de l'œuvre. Serait-ce simplement parce qu'il n'est pas dans la vérité moderne, mais seulement dans la vérité humaine, universelle? Qu'en pensent les auteurs de *Messidor* ?

Les héros de M. Zola expliquent leurs états d'âme avec une abondance philosophique fâcheuse, avec une précision invraisemblable chez d'humbles montagnards. Ils pouvaient, ils devaient, en toute sécurité, se

contenter de parler une langue sobre et naturelle, La musique était là pour nous faire connaître leur psychologie, pour nous dévoiler leurs significations symboliques, car, comme l'a si excellemment écrit M. Alfred Bruneau, « elle a pour fonction essentielle et magnifique d'exprimer des sentiments, d'éveiller des sensations, de pénétrer jusqu'au plus profond des cœurs, afin d'en surprendre le secret, d'évoquer l'invisible ».

Le poème de *Messidor* est donc fort discutable. C'est une œuvre inégale, mais non indifférente ; les controverses passionnées qu'elle a soulevées en sont la meilleure preuve. Elle fourmille en contradictions, en invraisemblances, en anomalies. Néanmoins, la griffe puissante de l'illustre romancier y est fréquemment empreinte en des pages tour à tour pleines de grandeur ou de vibrante poésie. *Messidor*, contrairement aux autres ouvrages de M. Zola, renferme une idée morale d'une élévation réelle. Malgré des défaillances qui, par le fait de la haute personnalité de l'auteur, prennent une importance particulière, ce livret est bien supérieur aux trois quarts des livrets français et italiens (*).

(*) Il suffit de rappeler les fantaisiques élucubrations de *l'Africaine*, de *Robert*, de *l'Etoile du Nord*, de *le Roi de Lahore*, de *le Trouvère*, de *la Vivandière*, etc., etc.

Enfin, ce drame — et c'est son grand honneur — a su inspirer la partition de tout premier ordre à laquelle il est grand temps d'arriver.

II

L'Œuvre musicale

Pas d'ouverture, pas même de prélude. Le rideau se lève après quatorze mesures entièrement basées sur un rapide dessin de trois notes :

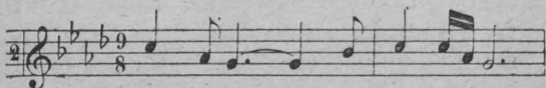


clamées par presque tout l'orchestre, et sur le renversement de ce thème qui symbolise la *Misère*. En même temps, une cloche lointaine tinte pour l'angelus de midi. Au lever du rideau, le même motif revient, traité en diminution par les violons et les altos et, en augmentation, par le cor anglais, la clarinette-basse, les trombones et le tuba.

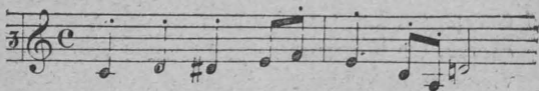
Seule dans sa chaumière, alors que dans la

(*) Une faute de gravure s'est glissée dans ce thème. Le trait initial des quatre doubles croches doit être en petites notes.

campagne tout flambe sous l'ardent soleil d'aout, Véronique (soprano dramatique) s'inquiète du retard de son fils. Son monologue est une page d'une intensité d'expression rare, d'un superbe coloris. Il est accompagné à l'orchestre par un fort beau thème descriptif, le premier de ceux appelés à caractériser dans l'œuvre les quatre saisons. Ce motif de l'*Été* :

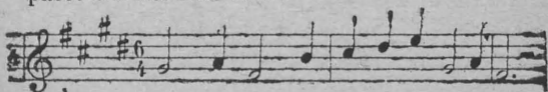


chanté d'abord par les trompettes, puis repris par les mêmes instruments, auxquels viennent se joindre le hautbois et le cor anglais, donne bien la sensation d'un accablement, d'une lassitude. Tout ce début (p. 2-6) est un véritable tableau de maître. Signalons p. 4, m. 9, 10, aux bassons, une déformation d'un des plus importants *leitmotive* de la partition, celui du *Travail*, que l'on trouve exposé p. 6, m. 8, 9, sous sa forme principale, par le quatuor :



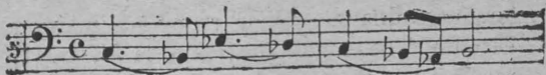
lorsque Guillaume (ténor) rentre à la maison, découragé. Les notes incisives de la *Misère* (1) reparaissent çà et là. Au milieu d'elles s'esquissent, p. 8, m. 7, aux cors, le thème de

l'Or, qui revient à la page suivante alternativement chanté par les flûtes, la clarinette, la harpe, celles-ci unies, et les violoncelles, sur une longue pédale des violons et des altos. Il passe ensuite à la voix :



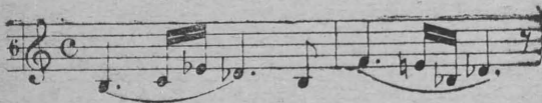
et étincelle aux violons dans le flamboiement des harpes pendant que Véronique rappelle à son fils, en une chaude mélodie, les jours heureux, disparus à jamais, où le torrent appartenait à tout le monde. Lorsqu'elle vient à parler de « l'antique lavage à la main et de l'usine établie en amont du torrent », l'inspiration du compositeur faiblit, forcément annihilée par des explications et des termes que la musique est impuissante à exprimer. M. Bruneau se relève vite de cette courte mais fatale défaillance de six mesures, et Véronique maudit Gaspard en un cri de farouche énergie.

Deux nouveaux thèmes sont apparus dans ces pages. Le premier se rapporte à la *Richesse*. On le rencontre p. 12, m. 1 et 2, aux violoncelles et aux contrebasses :



En réalité, ce motif n'est autre que celui de

l'Or (4) renversé et modifié de rythme. Ici, c'est le mauvais or dont il s'agit: l'idée est ingénieuse. Le second, confié au cor, p. 13, m. 1, 2, s'applique à l'*Usine* :



Guillaume, maintenant, a repris courage et, sur le motif du *Travail* (3), il célèbre la Terre, dont il attend la moisson nourricière. A remarquer, p. 16, une très belle phrase de Véronique, d'une merveilleuse justesse de déclamation.

La vieille paysanne prépare maintenant le maigre repas. Lentement et *piano*, les violoncelles exhalent, p. 17, m. 2 et suiv., ce délicieux motif, qui chante l'*Hospitalité* :



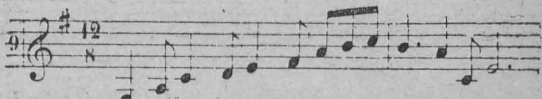
pendant qu'au-dessus les flûtes, alternant avec les clarinettes, soupirent les premières notes du thème de l'*Eau*, que je donne immédiatement sous sa forme principale :



- Ce passage ravissant, soutenu presque tout le

temps par une pédale de dominante, confiée aux altos, est d'une sonorité exquise.

Brusquement, les cors lancent le motif suivant p. 17, m. 12 :



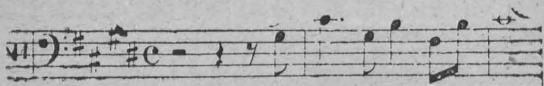
qui, bien qu'accompagnant constamment Mathias (baryton), s'applique moins à cette figure particulière qu'à une idée générale, celle de la *Discorde*. Le motif de l'*Hospitalité* (7) et le début de celui de l'*Eau* (8) soulignent le bon accueil fait à l'ouvrier. Ce dernier thème apparaît en entier, p. 20, m. 3 et suiv., chanté par les flûtes et accompagnant une charmante phrase de Guillaume. Les motifs du *Travail* (3), de l'*Hospitalité* (7), de la *Misère* (1), de la *Discorde* (9) en valeurs diminuées, de la *Richesse* (5), reparaissent pendant le dialogue entre Véronique et Mathias. P. 23, m. 7 et suiv., nous trouvons, ramenés en valeurs augmentées, les thèmes de l'*Hospitalité* (7) et de l'*Eau* (8).

Deux autres motifs conducteurs, d'un caractère sauvage, s'affirment, exposés par la voix de Mathias et doublés l'un par les violoncelles et les basses, l'autre par les trombones. Le pre-

mier, p. 24, m. 14, et p. 25, m. 1, 2, est celui de la *Révolte* :



Le second, p. 25, m. 8, 9, 10, désigne la *Paresse* de l'ouvrier anarchiste :



La réponse de Guillaume aux paroles haineuses de Mathias (p. 26-30) et son toast, deux fois répété : *A la paix, à la santé de tous !* sont d'une simple et fière sérénité. A l'accompagnement reparaissent successivement les motifs de de l'*Eau* (8), de l'*Hospitalité* (7), du *Travail* (3) et de l'*Or* (4). Pendant que Mathias boit, lui, à *la destruction de tout !* bois et cordes ramènent, ainsi qu'une protestation, le thème du *Travail* (3). Quand l'ouvrier parle de détruire l'usine, la *Révolte* (10) gronde à l'orchestre et le motif de la *Discorde* (9) subit une transformation, p. 32, m. 13 et p. 33, m. 2.

Le leitmotiv qui a trait au *Collier* est exposé pour la première fois p. 33, m. 7, 8, 9, par les violoncelles et les contrebasses :



On se demanderait ce que signifie son apparition à un moment où il n'a pas été encore question du bijou magique, si l'on ne se rappelait le quadruple symbolisme voulu par M. Zola. Ce symbolisme est, au plus haut point, incompatible avec la précision d'évocation du motif conducteur. Un musicien, réunirait-il en lui les génies de Bach, de Beethoven, de Wagner et de Franck, ne peut arriver à évoquer clairement, par la même forme musicale, quatre choses absolument différentes. Si encore le thème se transformait particulièrement, profondément, pour chacune de ses acceptations ; mais non, il se modifie indifféremment pour les unes ou les autres. Ce n'est pas au compositeur que revient la véritable responsabilité de cet état de choses, c'est à l'étrange conception de M. Emile Zola. A son apparition première, le thème du *Collier* se rapporte à la crédulité de Véronique. Il précède, en effet, la *Légende de l'Or* que la paysanne nous conte en une page qui est une des plus belles, non seulement de *Messidor*, mais des quatre partitions dramatiques de M. Alfred Bruneau. Ici, encore, le résultat obtenu vient donner tort à la théorie : c'est d'un fait légendaire, irréel qu'est née cette adorable inspiration. Le récit qui précède la légende proprement dite offre un début plein de charme et une péroraison d'une ma-

jesté réelle. A l'orchestre, le thème de l'*Or* (4) légèrement soutenu par la harpe, résonne au cor doublé bientôt par un trombone, puis au cor anglais, aux bassons, aux cors, pendant que les violons, ensuite la flûte et la clarinette, enfin les violons et les altos, esquissent une délicate broderie issue du même motif.

Quant à la légende elle-même, elle se développe en entier, à part un nouveau rappel de l'*Or* (4), sur le motif suivant, symbolisant l'*Enfant Jésus* :



L'orchestration de tout ce passage est remarquable. M. Bruneau y a fait un heureux emploi du célesta.

Véronique nous confie ensuite les vertus du collier. Son récit, bâti sur un développement du motif précité (12), ne manque pas de caractère. Le thème de l'*Enfant Jésus* (13) reparait p. 44 et 45, quand la paysanne fait allusion à la légende. Mais, pendant que l'*Eté* (2) éclate, flamboyant, voici venir Gaspard avec sa fille. Celle-ci, frappée par la chaleur, est sur le point de se trouver mal et l'usinier demande à Véronique un verre d'eau pour elle. Le motif de la *Misère* (1) éclate renversé à l'orchestre. Son allure accablée devient par

là même agressive comme celle de Véronique qui, farouche, refuse le service demandé. En vain, la mélodie hospitalière (7) s'épanouit en valeurs augmentées au hautbois, puis aux flûtes et aux violons ; trois fois, la vieille paysanne, implacable, repousse la demande de Gaspard. Cette scène superbe est d'un grand effet dramatique, obtenu par des moyens très simples. On trouve p. 51, m. 15, au hautbois, une transformation du thème de l'*Or* (4) et p. 52, m. 2, un renversement de cette forme. La cruauté de sa mère indigne Guillaume et il tend à Hélène (soprano) une tasse pleine, alors que le *leitmotiv* de l'*Eau* (8) retentit joyeusement, suivi de celui du *Travail* (3). Aussitôt après, les cors exposent p. 54, m. 8, 9, 10 et suiv., ce thème d'*Amour* :



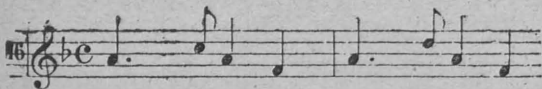
qui revient à la p. 55, exulté par les flûtes, les hautbois et les violons et superposé à celui de l'*Eau* (8) que chantent la clarinette-basse et les cors. Gaspard (baryton ou basse chantante) remercie chaleureusement le jeune homme pendant que hautbois, cor anglais et clarinette nous font faire connaissance, page 56, m. 3, 4, 5, avec un

motif désignant la ronde *Bonhomie* de l'usinier :



Le thème d'*Amour* (14) subit une transformation p. 58, m. 11, 12, 13 et p. 59, m. 1, 2, 3.

Dans cette seconde partie de la scène, j'attire spécialement l'attention sur deux exquis phrases d'Hélène : *Ah ! qu'elle est fraîche et délicieuse !* et : *Guillaume ! c'est la force et l'amour que j'ai bus*. Signalons aussi p. 59, m. 4 et suiv., le retour aux violoncelles, en valeurs considérablement augmentées, du thème de la *Bonhomie* (15). Gaspard et Hélène partis, Véronique reproche à son fils son action charitable. Mais celui-ci répond en déclarant son amour. Tout ce passage est d'un accent chaleureux et convaincu. Les motifs du *Travail* (3) et de l'*Amour* (14) reparaisent, commentaires naturels, et un nouveau thème soupiré, p. 59, m. 16, 17, par la flûte :



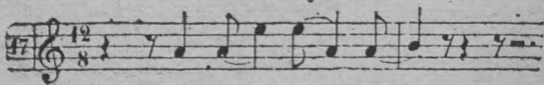
rappelle les *Souvenirs d'enfance* qui chantent dans le cœur de Guillaume. Pour détruire la passion de son fils, Véronique lui fait alors

part de ses soupçons et elle accuse Gaspard d'avoir assassiné son mari. Le motif du *Collier* (12) reparait ici avec une signification bien arbitraire et peu saisissable. Le retour de celui de la *Discorde* (9) est autrement logique. Alors que Véronique accuse l'innocent Gaspard, il est là, justicier, révélateur, dénonçant le vrai coupable. Ce motif subit dans cette fin d'acte diverses modifications rythmiques ; d'abord p. 67, m. 4, 5, 11, 12, puis p. 68, m. 1, 2, 3, 4, celle-ci très curieuse ; ensuite, p. 69, m. 1, 2, 3, 12. Pendant les accusations de Véronique, Guillaume proteste de toute la force de son *Amour* (14), qui éclate à l'orchestre. La crédule paysanne déclare qu'elle va chercher la cathédrale d'or et qu'elle y pénétrera pour la faire s'écrouler. Réapparition des motifs de l'*Enfant Jésus* (13), de l'*Or* (4) et du *Collier* (12).

ACTE SECOND

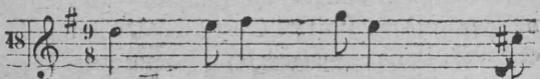
Le second acte nous transporte dans une clairière, à l'orée de la forêt et à proximité du champ de Guillaume. C'est le soir, en novembre.

Un motif d'une mélancolie douce :



qui s'élève alternativement du hautbois et des basses, p. 77, m. 2, 3, caractérise l'*Automne* de la façon la plus heureuse. Les motifs d'*Amour* (14) et du *Travail* (3) sont encadrés par ce nouveau thème pittoresque qui revient encore à l'orchestre souventes fois après le lever du rideau.

Le récit de Guillaume, apportant son sac de semence, est d'une excellente déclamation. Quand le jeune homme aspire à la pluie, le cor et les violoncelles murmurent le motif de l'*Eau* (8). Rudement rythmé, le thème des *Semilles* :



est posé par le hautbois, les bassons, les harpes et le quatuor, p. 82, m. 3, 4. Mais voici le Berger (baryton *) qui survient précédé par un motif d'une allure pastorale et agreste, exhalé, p. 84, m. 5, 6 et suiv., par le hautbois :

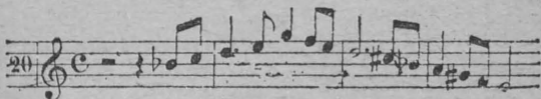


On peut considérer ce dessin comme la contre partie de celui accompagnant Mathias et personnifiant, on le sait, la *Discorde humaine* (9).

(*) Ce rôle a été primitivement écrit pour ténor.

Ce nouveau motif, lui, symbolise la *Paix de la Nature*.

Page 85, m. 12, et p. 86, m. 1, 2, 3, on rencontre, lancé par les flûtes et les violons, le troisième des grands thèmes descriptifs de l'œuvre, celui de l'*Hiver* :



Les deux chants du Berger (p. 85-87 et p. 89-93), soutenus par le motif de la *Paix de la nature* (19) et par différents dessins qui en découlent, sont d'une beauté tranquille et qu'on ne saurait trop admirer. C'est à la fois simple et grand. Dans ces pages, on retrouve aussi le motif de l'*Automne* (17) qui, p. 87, m. 8, 9, paraît en valeurs augmentées, et ceux de la *Révolte* (10), de la *Misère* (1), de la *Discorde* (9), sous la forme entrecoupée, déjà signalée à l'acte précédent, et de l'*Amour* (14).

Le Berger s'éloigne en apercevant Hélène, que Guillaume, d'abord, feint de ne pas voir. Tandis que le doux motif des *Souvenirs d'Enfance* (16), soupiré par les clarinettes le pousse vers la jeune fille, celui du *Collier* (12) qui gronde aux basses, lui rappelle l'épouvantable accusation lancée par Véronique contre Gaspard. Le motif de la *Richesse* (5) élève aussi son obstacle entre les deux amoureux. Ce-

pendant, quand il entend Hélène l'appeler par son nom, Guillaume ne résiste plus et il se précipite vers elle. Le motif de l'*Eau* (8) s'élève alors, victorieux, des flûtes, des violons et des altos, superposé à celui du *Collier* (12), dont le renversement indique clairement que Guillaume ne tient plus compte des soupçons de sa mère. Et pendant que les jeunes gens se rapprochent, l'*Automne* (17) égrène au hautbois puis au violon solo ses notes mélancoliques alternant avec l'*Amour* (14) qui palpite au violoncelle solo.

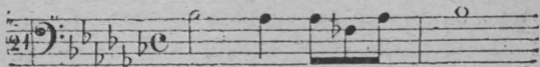
Tout le début du duo est ravissant dans sa libre et juvénile allure. Par suite, la fâcheuse phraséologie philosophique de ces amants campagnards, sans enlever au compositeur toute la vigueur de son inspiration, la rend cependant moins franche. L'ensemble terminant la première partie du duo est vraiment curieux au point de vue de la difficulté vaincue. On retrouve dans cette scène les motifs du *Travail* (3), des *Semailles* (18), de l'*Eau* (8) et, quand les amoureux s'embrassent, l'*Automne* (17) chante, triomphal, aux pistons, aux trompettes et aux trombones.

Le motif de la *Richesse* (5) reparait et se dresse de toute sa force entre les interlocuteurs lorsque la question du mariage vient à se poser. En passant, étonnons-nous du scepticisme peu naturel d'Hélène. La femme

qui aime sincèrement — sainement, dirait M. Emile Zola — ne se laisse pas arrêter par des considérations pareilles. Le motif d'*Amour* (14) qui éclate altéré, désespéré, p. 114, 115, clame la douleur de Guillaume, et celui de l'*Automne* (17) pleure maintenant avec lui.

Les violons ramènent doucement le thème de l'*Or* (4) quand Hélène dit qu'elle va porter des secours à une mourante. Guillaume tombe désespéré aux pieds de sa mère qui est survenue et lui reproche sa désobéissance. Le *Collier* (12), en sa forme renversée, revient p. 119, m. 8, uni à celui de l'*Eau* (8).

Peu à peu les paysans arrivent pour le conciliabule organisé par Mathias. Le mauvais ouvrier souffle habilement la haine et le Berger essaye en vain de calmer les esprits irrités. Cette scène populaire est remarquablement traitée avec des moyens très sobres. Pas de grands chœurs, pas d'ensembles inutiles, mais de simples murmures de foule, coupés par d'impressionnants silences. A signaler deux nouveaux motifs, d'abord celui du *Complot*, que l'on trouve p. 122, m. 13 au chant :



ensuite celui de la *Haine*, p. 132, m. 5 :



Nous réentendons en outre les thèmes de la *Discorde* (9), de la *Misère* (1), de la *Révolte* (10), de la *Paix de la Nature* (19), de la *Paresse* (11), du *Travail* (3), de l'*Or* (4), de l'*Amour* (14), enfin de l'*Automne* (17), qui, lui, enveloppe toute la scène. Les discours de Mathias et de Guillaume sont pleins d'énergie. Quant à celui du Berger prêchant la concorde, il mérite une mention toute particulière, car c'est une page éloquente et sereine. Les motifs du *Collier* (12) et de l'*Enfant Jésus* (13) réapparaissent quand Véronique annonce qu'elle part à la recherche de la cathédrale d'or.

Resté seul, Guillaume se laisse aller à ses réflexions. Le thème de l'*Automne* (17), qui monte doucement dans la nuit étoilée, exhalé par la clarinette, puis par les cors, éteint les derniers grondements de la *Révolte* (10). La courte rêverie du jeune homme, p. 156, est d'une exquise poésie. Le motif d'*Amour* (14), puis celui des *Semailles* (18) le rappellent en réalité. Saisissant alors le sac de blé, le laboureur se met à ensemer son champ sous la pâle clarté lunaire, alors que de sa bouche s'exhale un hymne à la semence. Cette péroraison est magnifique et le symbole éclate ici net et clair, effaçant l'in vraisemblance de la situation. Tout le morceau est construit sur le thème des *Semailles* (18). Le rideau tombe sur un rappel de celui de l'*Automne* (17).

ACTE TROISIÈME

Nous arrivons maintenant au ballet de la *Légende de l'Or*. Ce tableau symbolique et symphonique n'a, je l'ai déjà dit, aucune utilité dramatique ; mais, au point de vue musical, il ne manque ni de puissance, ni d'intérêt.

Je ne raconterai pas en détail le sujet de ce ballet, M. Zola l'a exposé dans une maîtresse page. J'y renvoie le lecteur. Qu'il suffise de savoir que nous assistons à la lutte de deux peuples de danseuses, les unes sujettes de la Reine, les autres de l'Amante, pour la conquête de l'Or.

Certains thèmes importants, déjà entendus, reparaissent dans ce tableau, mais presque toujours modifiés de façon plus ou moins importante. Nous retrouvons successivement : le motif de l'*Enfant Jésus* (13), proclamé par les instruments graves au milieu des aériennes sonorités des flûtes, hautbois, clarinettes, violons et altos divisés, développant la broderie dérivée du thème de l'*Or* (4) ; ce dernier, dont les principales altérations et modifications se rencontrent p. 163, m. 5 et suiv. ; p. 177, m. 19 et suiv. ; p. 179, m. 4, 5 ; p. 196, m. 4 et suiv. ; p. 197, m. 1 et suiv. ;

ceux de la *Révolte* (10), de la *Richesse* (5), enfin celui de l'*Amour* (14), qui apparaît p. 184, 185, transformé, agrandi, magnifié.

Quatre nouveaux thèmes complètent l'ossature symphonique du ballet :

La *Lutte*, p. 169, m. 23 :



dont les deux principales transformations se rencontrent p. 188, m. 1, 2, 3 et 6, 7, 8, 9, 10.

La *Reine*, p. 171, m. 9 et suiv., aux violoncelles et aux contrebasses :



Ce motif subit, p. 173, m. 17, 18, une intéressante altération rythmique,

L'*Amante*, qui apparaît d'abord modifié, p. 179, m. 6 et suiv., au cor et que voici sous sa forme principale :



Signalons p. 185, m. 8, l'union de ce thème avec celui de l'*Amour* (14).

Le *Désir*, chanté par les flûtes et les clarinettes, p. 180, m. 7 et suiv.



est issu du motif précédent.

Le beau dessein des violons, p. 180, m. 19 et p. 181, est très expressif et vaut la peine d'être cité. Enfin, p. 194, m. 1 et suiv., on ne saurait passer sous silence la très curieuse et très habile fusion de quatre thèmes. Celui de l'*Amante* (25) s'enlace à celui de la *Reine* (24), bien que le premier soit majeur et le second mineur, pendant que retentissent le motif de la *Lutte* (23) et la phrase sonore de l'*Or* (4).

Le point faible du ballet est l'ensemble des pages 199 et 200 dont le motif se mêle plus loin à celui de l'*Enfant Jésus* (13). L'idée en est triviale, vulgaire, ce qui est rare chez M. Bruneau.

L'auteur, à diverses reprises, a fait figurer le grand orgue dans l'instrumentation de ce tableau. (*)

(*) A l'Opéra, ce tableau est médiocrement mis en scène. Non seulement le décor est d'un effet peu heureux, mais, chose plus grave, le maître de ballet n'a pas su régler les expressives pantomimes rêvées par les auteurs.

Le second tableau du troisième acte se passe dans l'usine de Gaspard, au milieu du tic-tac de la roue gigantesque et du brouhaha des machines.

Pendant les quelques mesures du prélude, le motif de l'*Hiver* (20) gronde aux trombones et au tuba.

Au lever du rideau, celui de l'*Usine* (6) revient, lancé par les instruments graves et enveloppé dans un trait chromatique des autres voix de l'orchestre.

Page 205, m. 9, ce dernier thème apparaît renversé aux cor anglais, clarinette basse, cors, altos et violoncelles. Dans tout l'acte, cette forme alternera avec la principale. Tandis que Gaspard, joyeux, admire la machine neuve, elle persiste à l'orchestre comme une sourde menace et un présage de destruction.

Hélène arrive, mais elle ne partage pas la quiétude de son père. A signaler, p. 209 et 210, une superposition des motifs de l'*Usine* (6) et de la *Bonhomie* (15) ; le premier, chanté d'abord par les violons, passe ensuite au hautbois, puis aux flûtes et au cor : le second se maintient aux violoncelles, auxquels vient s'adjoindre le basson. Plus loin, reparait le thème de la *Misère* (1) et celui de l'*Enfant Jésus* (13), quand Gaspard parle de l'avalanche possible qui détruirait l'usine.

Le Berger accourt, annonçant l'arrivée

prochaine des émeutiers. Le motif de la *Paix de la Nature* (19) reparaît ici notablement agrandi et p. 217, magnifiquement harmonisé. Le rôle du Berger ne contient, dans cet acte, que quelques courtes phrases, mais elles sont toutes de premier ordre. Une surtout : *Je ne suis que la voix qui prévient et qui passe*, est d'une remarquable expression.

Le motif d'*Amour* (14) revient p. 220, quand Hélène, désespérée, apprend que Guillaume marche à la tête des paysans. Dans le lointain, on entend des cris de : *Justice ! justice !* pendant qu'à l'orchestre éclatent, juxtaposés, les motifs de la *Misère* (1) et l'*Hiver* (20). Quand la foule fait irruption dans l'usine, à ce dernier thème s'adjoignent ceux du *Complot* (21) et de la *Haine* (22). Page 226, m. 7, superposition de celui-ci avec le motif de la *Bonhomie* (15).

Le dialogue entre Guillaume et Gaspard se déroule sur le motif du *Travail* (3) opposé à celui de la *Bonhomie* (15) ; et quand l'usinier, en une phrase fort belle, répond que le torrent est venu lui-même le trouver, le motif de l'*Eau* (8), chanté par les flûtes et les premiers violons, s'unit à celui de la *Bonhomie* (15), que murmurent les altos et les seconds violons. Le motif de la *Richesse* (5) est rappelé à son tour. Pendant les objurgations d'Hélène à Guillaume, c'est l'*Amour* (14) qui se super-

pose maintenant à la *Bonhomie* (15), soulignant éloquemment le conflit des caractères.

Le jeune homme se laisse toucher. Alors Mathias entre en scène et l'accuse d'être un traître. Le motif de la *Misère* (1) siffle aux flûtes pendant que la clarinette basse, les violoncelles et les contrebasses ramènent celui de la *Discorde* (9). Puis c'est l'*Hiver* (20) qui se joint à la *Misère* pour soutenir les revendications des misérables.

Pages 238 et 239 (lignes supplémentaires), une curieuse transformation du motif hiémal (20) a lieu aux trompettes et au quatuor. Tout à coup retentit un épouvantable fracas. Le motif de l'*Enfant Jésus* (13), éclate, superposé à celui de l'*Hiver* (20) et Véronique apparaît tragique. Quand elle annonce qu'elle a vengé le crime, la clarinette basse et les violoncelles murmurent le motif du *Collier* (12). Deux mesures plus loin, reparaît celui de l'*Or* (4). Le récit de la paysanne racontant qu'elle est entrée dans la cathédrale légendaire ramène, naturellement, le thème de l'*Enfant Jésus* (13) entouré du trait dérivé de l'*Or* (4).

La dernière phrase de Véronique : *La nuit soudaine, la nuit noire et glacée ! J'étais là sous la neige, et il n'y avait plus d'or !* mérite d'être signalée pour sa large et dramatique déclamation. A la chute du rideau, le motif

du *Collier* (12) revient encore, clamant la superstition de Véronique.

A l'Opéra, il est impossible de bien apprécier ce tableau. L'attention est distraite et par la beauté du décor et par le bruit exagéré de la machine qui couvre, non seulement les voix, mais, parfois aussi, l'orchestre.

Par l'habile agencement des thèmes, par leurs retours justes et ingénieux, par quelques belles phrases de chant, cet acte, sans valoir peut-être les autres, n'en possède pas moins une réelle valeur.

ACTE QUATRIÈME

Un superbe prélude d'un caractère calme et pénétrant précède le quatrième acte. Il nous fait faire connaissance avec le thème du *Printemps* (27) :



exposé p. 247, m. 3 et suiv. par les harpes, les altos, les violoncelles, les contrebasses et les flûtes, ces dernières seulement à partir de la sixième mesure, et repris ensuite, à la page suivante, dans un mouvement moins lent, par

les violons et les altos. Ce même motif revient encore p. 249, uni, cette fois, à celui des *Semailles* (18). Le motif de l'*Eau* (8) rentre en scène ; celui d'*Amour* (14) vient bientôt s'y superposer et, quand la toile se lève, c'est le *Travail* (3) qui chante à son tour. Le *Printemps* (27) revient à nouveau, en des sonorités délicieuses, célébrant l'espoir éternel et le cri de tous les cœurs vers les moissons futures.

Le Berger converse avec Guillaume, dont la joie déborde en voyant la fécondité recouvrée par la terre. Les motifs de la *Paix de la Nature* (19) et du *Printemps* (27) soutiennent leur dialogue. L'hymne de Guillaume (p. 254-258), qui ramène ce dernier thème ainsi que ceux des *Semailles* (18), du *Travail* (3), de l'*Eau* (8) est un des fragments les plus remarquables de l'œuvre, autant par la beauté et la largeur du style que par la splendeur de l'instrumentation. A citer aussi, la délicieuse phrase par laquelle le Berger prend congé de Guillaume.

Resté seul, le jeune laboureur songe, avec amertume, que, dans la joie générale, Hélène, bien que pauvre maintenant, lui reste toujours défendue. Les *Souvenirs d'enfance* (16) murmurent au hautbois pour s'effacer bientôt devant le motif du *Collier* (12), rappelant l'accusation lancée par Véronique contre Gaspard. Mais le thème de la *Discorde* (9), murmuré

par le cor, insinue le nom du vrai coupable.

Les trois notes brutales de la *Misère* (1) retentissent à l'entrée de Véronique accourant annoncer à son fils le vol du bijou magique. Le motif du *Collier* (12) revient tantôt en entier, tantôt fragmentairement, tantôt renversé. Quand Véronique accuse Gaspard du vol, on trouve une superposition des motifs d'*Amour* (14) sous une forme altérée, et de la *Bonhomie* (15). Le récit du Berger dénonçant Mathias est d'une remarquable justesse de déclamation. A l'orchestre reparaît le motif de la *Discorde* (9). La scène de rage de l'ouvrier anarchiste, vigoureusement traitée, s'élève parfois à une grandeur sauvage. Elle est bâtie au point de vue vocal sur les motifs de la *Révolte* (10) et de la *Paresse* (11). Le motif du *Collier* (12), souvent renversé et transformé (*), et ceux du *Travail* (3), de la *Haine* (22), de la *Discorde* (9), de l'*Or* (4), en une de ses formes altérées, de la *Misère* (1), reviennent constamment. Quand Mathias, avant de se jeter dans le gouffre, s'écrie : *A la mort des autres ! à la mort de tout !* le motif du *Travail* (3) proteste chaleureusement aux hautbois, aux trompettes et aux violons. Mais l'adorable thème du *Printemps* (27) vient rasséréner les fronts obscurcis, et voici le Berger

(*) Ces principales transformations se trouvent p. 278, m. 8 et suiv., et p. 281, m. 1 et suiv.

qui s'avance et fait ses adieux en une superbe mélodie, se déroulant sur le motif de la *Paix de la Nature* (19) considérablement agrandi. Quand il annonce son retour, le motif de l'*Automne* (17) pleure au hautbois et au cor. Il reparaît p. 294, m. 3, 4, cette fois à tous les cors, tandis que celui du *Printemps* (27), se superposant à lui, éclate aux flûtes, aux hautbois, aux clarinettes et aux violons, en valeurs augmentées. Le Berger s'éloigne, pendant que le motif de la *Paix* (19), sous une autre forme, résonne encore aux trombones et aux basses, alors que flûtes, hautbois, clarinettes et violons l'enveloppent d'une broderie issue de ce motif et déjà rencontrée plus d'une fois.

Page 292, m. 5 et suiv., on trouve une altération du *leitmotiv* d'*Amour* (14); m. 10 et 11, une superposition de ceux de la *Bonhomie* (15) et de la *Richesse* (5); enfin. m. 12, 14, une superposition des *Souvenirs d'enfance* (16) et de la *Misère* (1).

Quand Gaspard et Hélène, quittant le pays, apparaissent dans le sentier, ils sont accompagnés par les thèmes de la *Bonhomie* (15) et des *Souvenirs d'enfance* (16). Murmuré par la clarinette, l'*Hospitalité* (7) supplie Véronique de faire accueil à l'ancien usinier. Ce thème ainsi que le début de celui de l'*Eau* (8) et ceux de la *Bonhomie* (15) et du *Printemps* (27), soutiennent le dialogue des deux vieillards.

La courte scène entre Hélène et Guillaume est absolument charmante. La ligne vocale qui se déroule à l'orchestre, sur les motifs des *Souvenirs d'enfance* (16), de l'*Amour* (14) et du *Travail* (3), est exquise,

Les cloches lointaines et un murmure de de voix annoncent l'arrivée de la procession. Peu à peu, elle s'avance, au milieu des chants latins, alors que les jeunes gens et leurs parents, tout à leur bonheur, célèbrent l'Amour, la Vie et la Fécondité. Quand la longue théorie est tout entière engagée dans les blés qui ondulent au souffle d'une brise légère, le prêtre, d'un grand geste, asperge les moissons d'eau bénite, en chantant les paroles liturgiques, et le rideau tombe.

Ce final fait le plus grand honneur à l'artiste qui l'a conçu et exécuté ; c'est un tableau largement brossé, une immense fresque d'un superbe coloris. Le thème du *Printemps* (27) exultant, radieux, forme, pour ainsi dire, l'atmosphère sonore de cette péroraison magnifique où reparaissent aussi les motifs du *Collier* (12), de l'*Amour* (14) et du *Travail* (3). A la chute du rideau, le thème de l'*Eau* (8) est triomphalement lancé, pour la dernière fois, par tout l'orchestre, pendant que les cloches sonnent à toute volée.

*
* *

De même que son illustre collaborateur, M. Bruneau a déclaré dans le *Figaro* ce qu'il avait voulu faire. Écoutons-le donc :

« Unir aussi intimement que possible la musique au poème. Par le moyen des sons, sans que cela porte préjudice à la bonne harmonie de l'œuvre, à son équilibre, dessiner de manière très différente les six personnages de ce poème, chantant les uns et les autres, selon la logique de leurs caractères, selon la vérité du drame. A l'aide des multiples couleurs instrumentales, mettre ces personnages dans l'atmosphère changeante des quatre saisons de l'année, en lesquelles se passent les quatre actes de la pièce, et mêler ainsi la voix mystérieuse et puissante de la nature au cri de passion et d'espérance que jette toute âme humaine. Vers le milieu de cet ouvrage, où les sentiments de la vie sont exprimés de façon directe, dans la précision du verbe, par ceux qui les ressentent, donner en un tableau de féérique irréalité la parole à la symphonie, laisser le geste vague des pantomimes et des danses, élargir jusqu'à l'au-delà de l'imagination le lumineux symbole et contenter ma fantaisie orchestrale. Ecrire librement, sans souci des querelles d'écoles, une partition

d'indépendance et de franchise où, en toute fidélité, se reflète l'esprit de notre race, où le besoin d'imprévu et de nouveau, mais aussi de saine raison et de belle clarté, qui reste en nous, soit satisfait. »

Le musicien me paraît avoir atteint avec plus de précision que le poète le but poursuivi.

Les partitions du *Rêve* et de l'*Attaque du Moulin*, celle-là si franchement hardie, d'un sentiment si élevé, celle-ci moins profondément originale d'allure, moins révolutionnaire, mais puissamment vibrante et dramatique, avaient déjà placé M. Alfred Bruneau au premier rang des compositeurs français de l'heure présente. Et maintenant, voici *Messidor* que certains esprits malintentionnés affirmaient, d'avance, devoir être une reculade et qui ne contient, au contraire, pas la moindre concession au public, pas la plus petite recherche d'effet facile. Cette œuvre met définitivement M. Bruneau hors de pair et le sacre chef d'école.

La jeune musique française se trouve désormais partagée en deux clans. L'un, issu directement de Richard Wagner et de César Franck se range, nombreux, derrière M. Vincent d'Indy ; l'autre, bien que subissant, lui aussi, l'influence du grand maître de Bayreuth, essaie vaillamment de nouvelles formes,

mais ne compte jusqu'ici, derrière M. Bru-
neau, que de rares combattants, parmi les-
quels MM. Charpentier et Debussy.

La partition de *Messidor* se recommande
par une haute probité artistique, par une
belle tenue d'ensemble, par l'emploi intelli-
gent et judicieux des thèmes, tous, à l'excep-
tion de celui du *Collier*, — et la faute en re-
vient uniquement au poète, — de significa-
tions très nettes, très précises, par le choix
des harmonies qui, tout en étant pleines d'in-
térêt, offrent plus rarement l'exemple de cer-
taines duretés, parfois inutiles, qu'on trouvait
dans le *Rêve* et même dans l'*Attaque*, par la
recherche constante d'un coloris orchestral
varié et typique (*), enfin par la parfaite jus-
tesse de la déclamation lyrique.

Mais je n'ai encore loué, en somme, que
des qualités de métier et de faire. Il importe,
avant de terminer, de rendre hommage au
créateur. Dans *Messidor*, le style de M. Bru-
neau s'est élargi ; l'inspiration, à part deux
ou trois légères faiblesses imputables à la
non-musicalité du texte, se soutient constam-
ment et atteint, parfois, à des sommets où elle

(*) Il faut reconnaître, cependant, qu'en quelques
rares endroits, l'instrumentation offre certains em-
pâtements fâcheux qui semblent provenir de ce que
l'auteur, écrivant pour la funeste salle de l'Opéra, a
cru devoir renforcer, par instants, les sonorités.

n'était encore jamais parvenue dans les œuvres précédentes ; enfin, les idées sont marquées au coin d'une personnalité vigoureuse et indiscutable.

Ce qu'il faut aussi admirer tout particulièrement dans cette partition, c'est le profond sentiment de la nature qu'elle respire, non pas d'une nature conventionnelle telle qu'on l'a rencontrée déjà chez d'autres musiciens, mais de la nature simple et vraie. Dans le prélude de l'*Attaque du Moulin*, cette qualité s'affirmait déjà ; dans *Messidor*, elle éclate, à chaque instant, en des pages empreintes d'une rare poésie.

Il y a des défaites plus honorables que certaines victoires. L'insuccès relatif de la nouvelle œuvre de M. Bruneau à l'Opéra n'infirme en rien ses qualités et elle prendra, peut être plus tôt qu'on ne pense, une éclatante revanche. Quoi qu'il en soit, l'apparition de *Messidor* marquera une date dans l'histoire de la musique française.

