

La postérité d'Alfred Bruneau De Roger Martin du Gard aux adaptations cinématographiques

par Jean-Sébastien Macke
(Centre Zola)

La postérité d'Alfred Bruneau, au XX^e siècle, est finalement très riche, quoi que l'on puisse en penser ! Deux exemples nous permettent d'illustrer la présence du compositeur bien après sa collaboration avec Emile Zola. Le premier est la relation de Bruneau avec l'écrivain Roger Martin du Gard et son ami Pierre Margaritis. L'écrivain, dans son journal, note avec précision ses rencontres avec le compositeur ou ce que lui en dit Margaritis. Le second exemple nous amène à nous intéresser au cinéma, avec l'adaptation du *Rêve* réalisée par Jacques de Baroncelli et dont la musique est pratiquement entièrement tirée de l'opéra d'Alfred Bruneau, moyen inédit pour l'époque de rendre hommage au musicien.

Roger Martin du Gard et Pierre Margaritis

Parmi les nombreuses relations littéraires entretenues par Alfred Bruneau il en est une qui est très peu connue et qui est d'une teneur très particulière. Le musicien entretenait en effet des relations avec l'écrivain Roger Martin du Gard grâce à un ami commun : Pierre Margaritis.

Pierre Margaritis était un ami très proche de Martin du Gard, passionné de musique et qui s'était pris de passion pour les opéras d'Alfred Bruneau. Peu fortuné, il se sacrifiait afin de prendre, de temps à autre, des leçons de musique avec le compositeur. Sa volonté était très grande tandis que la pression familiale allait à l'encontre de sa sensibilité artistique. C'est au travers du *Journal* de Roger Martin du Gard que l'on peut suivre pas à pas cette aventure musicale qui amènera l'écrivain et le musicien à se rencontrer dans des circonstances tragiques.

Dès le mois de septembre 1908, Martin du Gard rapporte les difficultés de son jeune ami à exprimer ses talents de musicien :

Augy, septembre 1908

Pierre Margaritis me dit : « Tu comprends, pour faire quelque chose, il faudrait être seul. A la maison, je n'ai même pas un piano ! Il est dans le salon. Le soir, quand je joue quelque chose de moi, papa fait sa patience, maman coud. Papa lève le nez et dit : " Qu'est-ce que c'est

que ça ? " Je n'ose pas dire que c'est de moi, je dis : " C'est du Bruneau ... "

- Ah ! ... C'est bien laid "

Alors, tu comprends, moi ça me coupe pour quinze jours ... »

Il me dit : « Je travaille. Impossible à expliquer ... Je veux faire quelque chose qui n'a jamais été fait, très nouveau. (Il cherche ses mots.) Je veux ... exprimer ... des sentiments ... des idées ... des images ... en musique ... Comprends-tu ? Rien qu'avec des musiques ... quelque fois des ballets ... raconter une intrigue ... quelque chose de léger, de charmant¹. »

Pierre Margaritis apparaît donc comme un jeune musicien à la sensibilité à fleur de peau, écrasé par le poids des conventions familiales du milieu bourgeois dans lequel il est né. Sa passion pour l'œuvre de Bruneau semble être née de la création de *La Faute de l'abbé Mouret*, en 1907, et c'est vraisemblablement vers l'année 1912 qu'il commence à prendre des leçons avec lui : « Il [Margaritis] s'est attaché à Bruneau, le compositeur, et c'est bien le maître qu'il lui fallait, un homme de conscience, dont la vie est très belle. [...] Il a bien du mal à se payer, tous les mois, une matinée de leçon avec Bruneau². » De ces leçons, Alfred Bruneau n'en parle pratiquement pas. On remarque simplement une note à ce propos, dans une lettre à Philippine : « Dans l'après-midi, je donnerai ma leçon à mon élève et je gagnerai cinquante francs³ ... »

Roger Martin du Gard, par le biais de son ami, est alors amené à s'intéresser à l'œuvre d'Alfred Bruneau et, plus largement, à la notion même d'opéra, révélant son goût pour des drames musicaux à l'image de *La Faute de l'abbé Mouret* :

J'ai bien peur que l'opéra, le vieil opéra, soit mort et bien mort. C'est un genre trop conventionnel, trop entièrement faux pour être jamais susceptible de reprendre la vie. Car comment l'améliorer ? C'est comme le drame en vers. Ce sont des genres fossiles. Nous sommes trop délicats, nous aimons trop la vie, telle qu'elle est, nous voyons trop la beauté de la vie, telle qu'elle est, pour nous plaire à ces échafaudages de convention, où rien ne nous rend cette vibration intérieure et profonde de ce qui est vraiment vivant. Je ne vois plus le théâtre que comme l'a traité Maeterlinck (*L'Oiseau bleu – Pelléas*) ou Franc-Nohain (*L'Heure espagnole*). Et je ne vois plus guère le drame musical que comme un accompagnement au sujet, une sorte de commentaire

¹ Roger Martin du Gard, *Journal*, Paris, Gallimard, Tome I, p. 255.

² Roger Martin du Gard, *op. cit.*, p. 346.

³ Alfred Bruneau à Philippine Bruneau, lettre du 12 juillet 1912, coll. Puaux-Bruneau.

sacré, le rôle des chœurs antiques ; avec, si tu veux, pour relier l'action à la musique, une réglementation musicale des paroles, sous forme de phrases mélodiques très simples et très voisines de la parole parlée. En somme, *L'Abbé Mouret*⁴.

Curieusement, c'est dans les transports en commun parisiens que Roger Martin du Gard rencontre Alfred Bruneau pour la première fois. Il n'ose pas l'aborder mais il se plaît à le dévisager, à retenir le moindre de ses gestes et les plus petits détails de son physique et de son habillement. Il laisse ainsi un portrait touchant et rare du compositeur :

Je viens de voyager avec Bruneau dans Passy-Bourse. Je l'ai beaucoup regardé, tu penses ! Ses tics, ses gestes ! Sa barbe de hérisson gris, sa bouche sur la défensive, son nez de paysan probe, ses yeux sous le lorgnon, son regard, surtout, tourmenté et distrait. Il est bien bossu (un portemanteau oublié dans sa veste !). Il était vêtu de papier gris avec un chapeau de paille que trois années de pluie gondolaient ... Il lisait *Excelsior*. Puis, avec des gestes maniaques, il a sorti un portefeuille grenat, et dans ce portefeuille un petit « agenda-semainier » grenat aussi, et puis il a tout rentré l'un dans l'autre de ses doigts velus, en laissant tomber son lorgnon, prêt à laisser choir sa canne pour rattraper son binocle. Tu vois ?

Quelle curieuse enveloppe de grand homme ! Comme l'enveloppe d'un grand homme est toujours curieuse et révélatrice⁵ !

Car, pour le jeune écrivain, Alfred Bruneau est plus qu'un musicien. C'est un « grand homme » dont l'engagement dans l'affaire Dreyfus auprès de Zola fait toute son admiration. C'est le côté engagé et humaniste du musicien que Roger Martin du Gard admire plus que tout, lui qui est en pleine rédaction de son roman, *Jean Barois*, dans lequel l'affaire Dreyfus est largement évoquée. Le romancier envoie d'ailleurs son livre à Bruneau avec cette dédicace qui résume parfaitement les sentiments que Martin du Gard éprouve vis-à-vis du musicien :

Monsieur,

Ce que je connais de votre œuvre et de votre vie suffirait à excuser l'indiscrétion que je commets en vous offrant ce « Jean Barois » d'un inconnu.

Mais j'obéis à un sentiment plus précis. Votre nom évoque pour tous une amitié célèbre. C'est au confident, au frère de lutte de Zola

⁴ Roger Martin du Gard à Pierre Margaritis, lettre du 6 décembre 1912, *op. cit.*, p. 388.

⁵ Roger Martin du Gard à Pierre Margaritis, lettre du 9 mai 1913, *op. cit.*, p. 406.

que j'adresse ce livre, où j'ai tenté de faire revivre les points culminants de l'Affaire, l'atmosphère brûlante des années 1898 et 1899.

Je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments de respectueuse sympathie⁶.

La guerre ne va pas interrompre les relations entre Bruneau et Margaritis. Le professeur a, pour son élève, une tendresse toute particulière et il va entretenir avec lui une correspondance abondante afin de le soutenir dans ces terribles épreuves, Margaritis ayant été envoyé, tout comme Roger Martin du Gard, sur le front. Malheureusement, cette correspondance n'a pas été retrouvée mais on en garde quelques traces, grâce au journal de l'écrivain :

Il [Margaritis] m'écrit : « La guerre est bien ce que je pensais, je souffre de tout et tout le temps [...]. Je suis en parfaite santé, mais je fais provision de douleurs pour le reste de ma vie. Je te raconterai ça si j'en reviens ... J'ai monté des gardes à huit mètres de l'ennemi. Je souffre surtout du froid, de la promiscuité, je suis très énervé. Mais je pense beaucoup à l'avenir, je note même certaines impressions rythmées ; Bruneau m'écrit des lettres qui me soutiennent. Pourvu que nous ne claquions pas dans tout ce bordel⁷ ! »

Le cortège de souffrances apportées par la guerre n'empêche nullement les deux jeunes gens de se préoccuper d'art et de littérature. Alors que l'écrivain est lui-même envoyé dans le nord de la France, il note les anecdotes littéraires de Margaritis :

Il [Margaritis] me cite une anecdote qu'il tient de Bruneau. Au Conservatoire, après un examen, [André] Antoine se lève et défend une petite actrice qui n'a pas eu de prix, mais dont il loue les qualités de naturel, la justesse de ton, l'allure pour les pièces modernes. Mounet-Sully se lève, hésite, comme s'il allait prononcer un oracle, et finit par dire, de sa voix caverneuse : « Mon cher Antoine, vous avez fait beaucoup de bien au théâtre ... Mais vous avez fait aussi beaucoup de mal⁸ ... »

La guerre est même une source d'inspiration pour Margaritis qui compose une œuvre, *Le Retour*, dont le ton déplaît à Martin du Gard. En effet, il est dérangé par l'idéalisation qui est faite de la guerre (à l'opposé même de l'esprit de *l'Attaque du moulin*) alors même que tous les deux souffrent dans leur chair de cette horreur. Malgré tout, la

⁶ Roger Martin du Gard à Alfred Bruneau, dédicace de *Jean Barois*, novembre 1913, coll. Puaux-Bruneau.

⁷ Roger Martin du Gard, *op. cit.*, 18 décembre 1914, p. 574.

⁸ *Ibid.*, p. 693.

littérature tient toujours sa place au milieu de la guerre. Roger Martin du Gard évoque un livre que Léon Daudet vient de faire paraître, *Devant la douleur* : « Il vide sur Zola des poubelles dont l'éclaboussure atteint le fidèle Bruneau⁹. » Il est vrai que, dans cet ouvrage de souvenir, Léon Daudet adopte un ton très virulent lorsqu'il évoque Emile Zola et sa passion subite pour la musique :

Zola [...] découvrit la musique dans la personne de son fidèle Bruneau, prédestiné de toute éternité à cette collaboration cacophonique, par une lointaine ressemblance physique avec le maître. Jusqu'alors Zola, dénué de tout sens du rythme, ce qui apparaît assez dans sa prose, et désireux d'imiter sur ce point Victor Hugo, dont il enviait la popularité, déclarait volontiers qu'à part Beethoven – « un très grand homme et d'une belle silhouette broussailleuse, mon ami », - les assembleurs de sons ne valaient pas tripette. Quand, à la maison, Massenet, Pugno, ou un autre se mettait au piano, Zola se renfrognait et commençait à agiter fébrilement le pied droit, tout en secouant son oreille droite de son petit doigt boudiné. C'était chez lui le signe de l'énerverment et de l'impatience¹⁰.

Et Bruneau n'est pas non plus épargné par le ton acerbe, aux relents habituellement antisémites de Léon Daudet :

Du moment que ce brave Bruneau s'offrit à mettre en sonorité les bruits divers de l'épopée naturaliste, tout changea. Zola, frappé par la révélation de la gamme ascendante et descendante, entrevit tout de suite une musique nouvelle, comme, avec l'aide de l'épouvantable juif de crasse et de mélodrame William Busnach, il avait entrevu un théâtre nouveau.

Chaque fois que la damnation du destin me fait entendre une de ces dégringolades de piles d'assiettes dans un tub de zinc auxquelles excelle le maître Bruneau, orchestrant de Médan et de ses pompes, j'évoque les pivoinies épanouies en chromatiques du « grand vardin¹¹ enchanté » de *La Faute de l'abbé Mouret*¹² !

Mais ces préoccupations littéraires des deux jeunes gens vont bientôt passer au second plan. En effet, la guerre s'achève tragiquement pour les deux amis puisque Pierre Margaritis finit par mourir de maladie, au début du mois de novembre 1918, dans une complète solitude qui révolte l'écrivain :

⁹ Roger Martin du Gard à Pierre Margaritis, lettre du 28 novembre 1917, *Ibid.*, p. 860.

¹⁰ Léon Daudet, *Devant la douleur*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1915, p. 112.

¹¹ Daudet fait ici allusion au défaut de prononciation d'Emile Zola.

¹² Léon Daudet, *op. cit.*, pp. 112-113.

Il est mort avec une simple grandeur. Seul, affreusement seul. Sa femme, sa mère, étaient alitées à Versailles. Le dernier jour, il a écrit quelques lettres d'adieux. Il m'a écrit : « Je suis rétamé. Quelle guigne ! » Son père est venu à l'hôpital, le soir. Pierre l'a supplié de rester afin « que quelqu'un soit là pour le voir mourir ... » Le père, pour le rassurer, ne croyant pas la fin si proche, l'a cependant laissé seul. L'agonie a commencé. Fermement, il a repoussé les offices du prêtre. Il était seul avec la garde de nuit. Vers cinq heures du matin, souffrant trop pour écrire, il lui a dicté : « Dire à Roger que je pense à lui, et que c'est très simple de mourir. » Puis il est mort.

Je l'ai retrouvé, deux jours après, dans un sous-sol de l'hôpital, toujours seul, sans une fleur¹³.

Dans une autre lettre que Martin du Gard écrit à Bruneau, l'écrivain exprime toute sa douleur d'avoir perdu un ami si proche et cherche une consolation auprès de celui qui fut le plus proche, avec lui, de Pierre Margaritis. Dans cette lettre se retrouve toute l'émotion de la relation qui unit le musicien à son élève et c'est grâce à ce seul document que nous en conservons la mémoire.

Martin du Gard commence, tout d'abord, par marquer l'importance que Bruneau eût dans la vie de Margaritis :

Sans doute suis-je pour vous un inconnu. Je suis l'ami, le frère aîné de Margaritis. Il me répétait souvent : « Nous sommes comme étaient Zola et Bruneau. » Et c'est en évoquant votre souffrance, votre solitude à la mort de Zola, que je viens vers vous, certain que ma douleur ne vous sera pas étrangère. De telles séparations sont des mutilations, incurables.

[...] Je puis témoigner que votre œuvre a été l'essentielle lumière de sa vie intérieure. Elle lui a permis de se comprendre lui-même, et de comprendre l'univers. Il était votre disciple ; et, permettez-moi de le dire, il eût certainement été votre fils spirituel, le prolongement de vous-même. La mort l'empêche d'accomplir sa mission, qui était de recueillir de votre main le flambeau sacré, et de le porter, avec vous, après vous, plus avant¹⁴.

L'écrivain révèle ensuite quelle vénération Margaritis avait pour Bruneau, avec quelle ferveur il suivait ses leçons. Il y avait là une véritable adulation, une vénération sans borne, que le musicien ne pouvait soupçonner et qu'il découvre grâce à cette lettre de Martin du Gard :

¹³ Roger Martin du Gard à Alfred Bruneau, lettre du 6 novembre 1918, coll. Puaux-Bruneau.

¹⁴ *Ibid.*

Quelles que soient ses espérances que votre perspicacité de maître avaient pu fonder sur lui, j'affirme que vous serez stupéfait de l'intensité de cette force secrète : son admiration et son humilité l'empêchaient de la laisser jaillir devant vous. Il me disait : « Devant lui, je ne peux même pas jouer ... » Quand il vous a fait sa première visite, et qu'il a obtenu de vous sa première leçon, vous ne vous doutiez pas qu'il atteignait enfin le but unique, fervent, qu'il avait fixé pendant des années. Vous ne soupçonniez pas, le dimanche matin, quand il entrait dans votre cabinet de travail (paisible et « pur », disait-il), que ce garçon timide qui vous soumettait avec gaucherie ses premiers essais, ne vivait que de vos chants, et recueillait vos moindres paroles, vos moindres intonations, comme une nourriture de vie dont il faisait sa substance pendant des mois. Je voudrais que vous entendiez la façon mystique dont son fils aîné, qui n'a pas dix ans, dit « Bruneau »¹⁵ ...

La lettre s'achève sur l'intention de Martin du Gard de perpétuer la mémoire de son ami disparu, de faire lire à Bruneau ses lettres afin de lui faire comprendre qui il était réellement. Enfin, l'écrivain finit sur une touche optimiste, plaçant Bruneau dans le cercle restreint des amis de Margaritis : « Ce sera pour ceux qui le pleurent, une dernière consolation, de savoir que parmi les trois ou quatre privilégiés qui ont pu soupçonner, avant sa floraison, la prodigieuse richesse de cette nature, « son » Bruneau est au premier rang¹⁶. »

Roger Martin du Gard attend le mois de novembre 1919 pour envoyer à Bruneau les lettres de Margaritis, concentrées et fragmentées dans un cahier qui réunit tout ce que l'écrivain garde de souvenir de son ami. Il demande à Bruneau de les lire sans hâte : « Songez à l'attachement exceptionnel, à cet amour timide et souvent douloureux, qu'il vous avait voué, et accordez-lui, de cœur à cœur, ce dernier entretien¹⁷. » Suite à cet envoi, Martin du Gard et Bruneau conviennent d'un rendez-vous, ce qui constituera leur première véritable rencontre. L'écrivain ne manque pas de rapporter cette entrevue dans son journal et propose une vision originale du Bruneau âgé, devenu monstre sacré de la musique mais déjà relégué dans le passé. Nous en retirons ainsi une description débarrassée de toute idéalisation :

J'ai reconnu ce cabinet blanc décrit par Pierre. Mais dès l'abord, j'ai aperçu qu'il n'était pas du tout voulu, qu'il n'était pas du tout « abbé Mouret », mais qu'il était tel par hasard, parce que

¹⁵ Roger Martin du Gard, *op. cit.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Roger Martin du Gard à Alfred Bruneau, lettre du 17 novembre 1919, coll. Puaux-Bruneau.

l'appartement est blanc ; que les partitions sont presque toujours blanches, et que ce blanc ne signifiait rien de particulier.

J'ai trouvé en effet un Bruneau très différent de l'image exaltée et religieuse que Pierre s'en faisait. J'ai touché encore une fois cette déformation de la vision, cette exagération, cette tendance à embellir, à exhausser, à grossir qu'avait Pierre, et qu'il appelait « poésie ».

Bruneau est, sans aucun doute, un grand artiste. Ce que Pierre pensait de sa musique, de son génie musical, je le tiens pour vrai, jusqu'à preuve du contraire.

Mais, tel que je l'ai vu là, pendant deux grandes heures, simple, familier, abandonné, tour à tour ému et gai, toujours simple et vrai, l'homme est différent de ce que Pierre imaginait. Et faute de l'avoir vu comme il était, il s'est souvent mépris sur son compte, et cela lui a valu bien des douloureuses déceptions.

J'ai vu un brave homme barbu et myope, et derrière le lorgnon un regard plus souvent clair, droit, bon, que finaud et profond. Une figure, une attitude, une conversation loyale. Un brave homme. Un bon ouvrier, consciencieux, actif, aimant sa tâche, aimant la vie, et aimant le bonheur humain, aimant la nature, la campagne, les fleurs, les saisons, avec une âme simple et directe, sans aucune volonté d'art. Une grande simplicité de manières, une grande distinction de cœur¹⁸.

Ce portrait ne manque pas de condescendance vis-à-vis de Bruneau et semble pernicieux au premier abord. Mais, au fil de la conversation entre les deux hommes, l'écrivain va trouver en Bruneau un homme lucide, pas dupe du personnage qu'il est, peu enclin à se mettre en valeur. Le musicien lui parle abondamment de Margaritis et lui donne son avis sur les possibilités musicales qu'il renfermait :

Je lui pose la question : « Que valait Pierre au point de vue musical ? » Il me répond : « Je ne mets pas en doute un instant que cette source ardente et si naturelle qui était en lui n'ait dû, un jour ou l'autre, jaillir librement, et s'exprimer. Mais il était terriblement en retard pour la technique ; et je crois qu'il avait souffert très, très longtemps, peut-être toujours, de cette exceptionnelle disproportion entre la force de son génie et sa maladresse technique pour l'exprimer. Il avait l'ignorance d'un musicien de dix-huit ans et la maturité d'un génie de quarante ans ; il aurait affreusement souffert de ce retard, et il aurait été pendant des années impuissant à le vaincre. Il souffrait d'une

¹⁸ Roger Martin du Gard, *op. cit.*, II, p. 66.

espèce de congestion de génie, il y avait en lui des forces déchaînées qui n'avaient pas d'issues possible¹⁹. »

Puis, la conversation tourne inmanquablement autour de la mémoire d'Emile Zola que Bruneau ne peut évoquer sans émotion et que Roger Martin du Gard retranscrit scrupuleusement :

Bruneau se laisse, ensuite, aller à propos de Barois, à parler de Zola. Il s'essuie les yeux. Il me dit : « Quand il est mort, j'ai cru que tout était fini pour moi, que je ne travaillerais jamais plus. Et puis, c'est son exemple qui m'a sauvé. Zola était un homme heureux. D'abord il avait son travail, sa tâche de tous les matins, ces quelques pages, auxquelles il ne manquait jamais, et qui était l'équilibre moral de toute sa journée. Et puis il s'efforçait à comprendre la vie, à composer avec elle, à accepter le bonheur humain. Il était heureux, autant qu'on peut l'être. Pendant son procès, je ne l'ai pas quitté, nous risquions tous les jours notre vie, nous montions avec Zola et Desmoulins dans cette voiture et nous pensions tous les jours que nous allions être jetés dans la Seine par la foule, eh bien, il exultait, il donnait l'impression d'un homme prodigieusement heureux. Quand il avait étudié un projet, raisonné, décidé, il s'y lançait éperdument, sans retour possible, et dans un élan prodigieux de joie. Pourtant, à la fin de sa vie, il n'était plus si heureux. Sa dernière lettre, la dernière qu'il ait écrite avant de rentrer à Paris et de mourir, est triste. Il m'écrit : « Je me promène dans mon jardin, et je vois que tout meurt autour de moi ... » Il aurait eu de grandes joies en voyant la réhabilitation de Dreyfus. Oui, c'est certain. Et quand j'ai été voir Picquart, le premier jour de son ministère de la Guerre, et que je l'ai vu assis dans le fauteuil de Mercier, j'ai pleuré, je lui ai dit : « Ah ! si Emile vous voyait là ! » Mais comme il aurait souffert aussi de tout ce qui a suivi ! »

Il me montre des photos de Zola, de Picquart avec une animation charmante. C'est bien le centre de sa vie, la grande heure de sa vie²⁰.

Enfin, au moment de se quitter, Bruneau a encore ces dernières paroles, mettant un point d'honneur à garder la place qui lui revient, avec beaucoup d'humilité. Ces mots montrent avec quelle acuité Bruneau analysait sa place dans l'histoire de la musique :

Au moment où je pars, il me dit : « Et puis, vous savez, tout ce que Margaritis vous a dit de moi, tout ce qu'il a écrit sur moi, ce n'est pas vrai, tout ça ... Il me voyait avec sa tendresse, avec ses illusions ... Je me connais bien, je sais bien ce que je vaudrais, il se trompait, tout ça est follement exagéré ... Il n'y a qu'une chose qui m'ait fait plaisir, c'est

¹⁹ Roger Martin du Gard, *op. cit.*, p. 66.

²⁰ *Ibid.*

quand il écrit que j'ai le sens de l'équilibre, le goût de l'ordre ... Oui, ça, c'est peut-être vrai ... Ca m'a fait plaisir ... Mais tout le reste, non, non, il se trompait, je ne mérite pas la place qu'il me faisait, je ne suis qu'un ouvrier consciencieux, pas plus²¹ ... »

Dans cette rencontre du 1^{er} décembre 1919, Bruneau s'intéresse également à la vie de Margaritis, sa jeunesse, ses parents. Roger Martin du Gard lui raconte alors toutes les péripéties de la vie du jeune disparu et Bruneau a ces quelques mots : « Quel beau roman cela ferait, que cette vie-là ! » Et l'écrivain, dans son journal, renchérit sur cette remarque :

Et j'y pense, en effet : l'enfance, l'escapade au Havre, Mettray, les années perdues sans direction, l'orientation peu à peu ressaisie, le mariage, l'effort de volonté de ce travail tardif, l'énorme et vertigineuse progression de l'intelligence et de son génie, la guerre, la souffrance, la « vie intérieure », l'épuration, l'hôpital, la mort ensuite. Et autour de ça, la famille Margaritis, le grand-père philanthrope, le père Rivière, la famille Bertrand, Bruneau, moi ...

Oui, c'est un beau sujet de livre²².

C'est là un germe incontestable des *Thibault*, vaste série romanesque qui constitue le grand œuvre de Roger Martin du Gard. D'ailleurs, cette page de journal est inscrite à l'index général commencé par l'écrivain pour l'écriture de son roman et à la rubrique « Au travail. Première idée des *Thibault*. » Alfred Bruneau est ainsi, et sans conteste, à l'origine d'un des romans majeurs de la première moitié du vingtième siècle. D'ailleurs, on retrouve la figure de Bruneau dans ce roman, avec une allusion qui ne fait aucun doute sur la personne qui a inspiré ces lignes. C'est lorsque l'académicien Jalicourt envoie une lettre à Jacques Thibault et qu'il parle d'un « maître musicien » :

J'ai lu votre nouvelle avec un intérêt très vif. Vous devinez, de reste, les réserves que peut inspirer au vieil universitaire que je suis, une formule romanesque qui heurte, et ma culture classique, et la plupart de mes goûts personnels. Je ne puis véritablement souscrire ni au fond ni à la forme. Mais je dois reconnaître que ces pages, dans leur outrance même, sont d'un poète, et d'un psychologue. J'ai plus d'une fois songé, en vous lisant, à ce mot d'un maître musicien de mes amis, auquel un jeune compositeur révolutionnaire (qui pourrait être des

²¹ Roger Martin du Gard, *op. cit.*, p. 69.

²² *Ibid.*, p. 67.

vôtres) montrait un essai d'une troublante audace : « Rempotez vite tout cela, Monsieur, je finirais par y prendre goût²³. »

C'est donc une relation originale et peu connue qui unit Roger Martin du Gard et Alfred Bruneau par l'intermédiaire de Pierre Margaritis et qui révèle toute la bonté et la sincérité du compositeur. Il resterait maintenant à retrouver cette correspondance entre le maître et l'élève et s'intéresser de plus près au travail musical de ce musicien trop tôt emporté par la guerre.

La partition du *Rêve* d'Alfred Bruneau dans le film de Jacques de Baroncelli

C'est en 1921 que Jacques de Baroncelli réalise un premier film d'après le roman d'Emile Zola, *Le Rêve*. Dix ans plus tard, il choisit le même roman pour, cette fois, tourner une version parlante. Suivant fidèlement la trame romanesque de Zola, il fait appel à Roland-Manuel pour les illustrations musicales. Le compositeur ne conçoit pas une musique originale pour le film mais réalise un choix d'extraits musicaux pour la plupart issus du drame lyrique composé par Alfred Bruneau, le *Rêve*, sur un livret de Louis Gallet et créé à l'Opéra-Comique le 18 juin 1891. Curieusement, le nom de Bruneau n'apparaît pas au générique de présentation du film et nul ne peut savoir, à moins d'être spécialiste, que la musique de Bruneau est largement utilisée.

Le *Rêve* d'Alfred Bruneau est construit selon un système de motifs conducteurs, phrases musicales caractéristiques associées à un personnage, un sentiment ou une action. Les principaux motifs conducteurs du drame lyrique sont repris par Roland-Manuel dans son adaptation musicale, dès le générique de présentation qui défile avec, pour musique, le prélude imaginé par Bruneau et qui débute par un thème central de l'œuvre, illustrant la devise des Hautecœur : « Si Dieu veut, je veux. »

Les premières images montrent une petite fille, Angélique, errant dans une ville déserte et couverte de neige. Elle se réfugie sous le porche d'une cathédrale et se place sous la protection des Saintes statufiées.

Cette petite fille se prénomme Angélique et l'on va apprendre, par la suite, son parcours chaotique depuis qu'elle a été abandonnée par sa mère. La petite fille est représentée par un thème aigu et guilleret, le thème d'Angélique. Cette phrase musicale encadre un motif incontournable du drame lyrique et qui représente le rêve de la jeune

²³ Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, Paris, Gallimard, 1928, Folio, 1997, pp. 147-148.

filles, celui d'épouser un prince, thème amplifié par celui du Désir qui s'achève sur un retour du motif des Saintes.

Ainsi, dès la première séquence du film, le personnage d'Angélique est mis en place par la musique : jeune fille mystique rêvant de sortir de sa condition et de réaliser son désir d'épouser un prince.

Les séquences suivantes se déroulent sans musique et, hormis un chant religieux dans la cathédrale, il faut attendre la scène de la lessive dans le Clos-Marie pour retrouver la présence de la musique de Bruneau. C'est une mélodie gaie et enjouée que Bruneau avait lui-même emprunté au recueil de mélodies populaires du musicologue Julien Tiersot.

De retour dans sa chambre, ivre de son rêve et troublée par sa rencontre avec un jeune ouvrier, Angélique s'enferme dans son imagination et ressent la présence des Saintes de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. La mélodie qui accompagne ce passage est celle des Voix des Saintes qui, dans le drame lyrique de Bruneau, enjoignent Angélique de réaliser son rêve puis de venir les rejoindre et de grossir leurs rangs. Les Saintes sont omniprésentes tant dans l'opéra que dans le film et nous les retrouverons lorsque Angélique ira se présenter à l'évêque et que celui-ci lui interdira d'épouser son fils Félicien.

C'est lors de la procession de la Fête-Dieu que nous retrouvons la musique de Bruneau. Les femmes chantent un cantique populaire, *Les Anges dans nos campagnes*, tandis que les hommes reprennent un *Pane Lingua* et que l'on entend à nouveau le thème du rêve d'Angélique lorsqu'elle découvre que Félicien, le maître vitrier, n'est autre que le fils de Monseigneur Jean d'Hauteœur.

Rejetée par l'évêque, Angélique est désespérée. Lors d'une nouvelle lessive, on entend de nouveau cette mélodie populaire reprise de manière beaucoup plus lente et mélancolique. Angélique laisse de nouveau échapper un linge mais Félicien n'est plus là pour le récupérer. Le rêve d'Angélique s'éloigne et elle finit par s'évanouir en apprenant le mariage prochain de Félicien avec Claire de Voincourt.

Voilà donc les différents thèmes empruntés par Roland-Manuel à Alfred Bruneau et qui structurent le film. On pourra regretter que le thème de Jean d'Hauteœur n'ait pas été repris, à l'image du choix de Baroncelli de ne pas donner au personnage de l'évêque toute l'ampleur qu'il avait dans le drame lyrique de Bruneau.

Alfred Bruneau et le cinéma français

C'est vraisemblablement au début du mois de juillet 1930 qu'Alfred Bruneau s'intéresse de près au cinéma et à l'utilisation qui

peut être faite de ses musiques dans les adaptations cinématographiques des romans d'Emile Zola. Il s'en inquiète aussitôt auprès de Maurice Le Blond afin que les droits de ses partitions soient sauvegardés au cas où l'on utiliserait sa musique pour un film parlant. Il évoque alors *Le Rêve* de Jacques de Baroncelli, film dans lequel le réalisateur, comme nous l'avons vu, souhaite avoir l'autorisation de reprendre une partie de la musique d'Alfred Bruneau. C'est cette demande qui rend le compositeur sensible à cet art encore nouveau et vis-à-vis duquel il ne sait pas encore se positionner quant à la protection de ses droits. Sa demande à Maurice Le Blond est, à ses yeux, capitale car elle représente tout l'hommage que le musicien doit encore à Emile Zola :

Les partitions que je viens de vous citer sont l'unique fruit de mon travail durant trente années. Tout mon cœur y est, toute la tendresse que m'inspire Celui qui fut le guide souverain de ma longue existence et qui reste, quand j'interroge chaque jour son esprit si vivant, le conseiller suprême de mes actions, de mes pensées²⁴.

Si Alfred Bruneau désire défendre au mieux ses intérêts, ça n'est pas tant pour lui que pour ses descendants : « Je voudrais laisser quelque chose à mes enfants, à mes petits-enfants et que mon effort dans ce but ne fût pas rendu vain²⁵ ... »

Maurice Le Blond répond à cette lettre en assurant le compositeur que les descendants d'Emile Zola feront tout pour préserver les droits de Bruneau :

Est-il nécessaire de vous rappeler le culte que Jacques [Emile-Zola] et nous avons pour votre œuvre. Nous ferons tout, pour notre part, afin que son rayonnement continue de s'élargir. Nous savons bien la confiance et la tendresse que Zola avait placées en vous. Nous respectons et admirons trop le magnifique travail que constitue votre collaboration musicale avec lui²⁶.

C'est le 15 juillet 1930 que la société Pathé Cinéma, par l'intermédiaire de Nathan, demande officiellement à Alfred Bruneau d'utiliser sa musique pour le *Rêve* de Jacques de Baroncelli. L'exigence du compositeur est que l'on utilise le plus possible sa partition (à hauteur de 50 %) et que sa musique soit toujours utilisée dans les films qui seront tirés des romans ou nouvelles de Zola mis en musique par lui. Eugène Fasquelle, chargé des intérêts de l'œuvre

²⁴ Alfred Bruneau à Maurice Le Blond, lettre du 9 juillet 1930, coll. Puaux-Bruneau.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Maurice Le Blond à Alfred Bruneau, lettre du 17 juillet 1930, coll. Puaux-Bruneau.

d'Emile Zola, comprend cette demande mais doute qu'elle puisse être appliquée à chaque fois :

Notre premier souci, en autorisant Nathan à tirer un film parlant du roman de Zola, le *Rêve*, a été d'insister auprès de lui pour qu'il se mette en rapport avec Choudens dans le but d'introduire dans le scénario en préparation le plus possible de fragments du maître Bruneau. Il en sera évidemment toujours ainsi dans l'avenir, car c'est à nous que cela fait le plus de plaisir. Ceci dit, si nous nous trouvions en face d'un empêchement absolu d'imposer votre musique, je ne me reconnaîtrais pas le droit de sacrifier les intérêts dont j'ai la charge, lorsqu'il s'agit de films tirés des romans ou nouvelles de Zola, et non des livrets²⁷.

Fasquelle propose alors à Bruneau d'établir un contrat stipulant que les ouvrages de Bruneau (*L'Attaque du moulin*, *Messidor*, *L'Ouragan*, *L'Enfant roi*, *Naïs Micoulin*, *Les Quatre Journées*, *Lazare*) ne puissent être adaptés au cinéma sans que sa musique soit employée. Bruneau est satisfait de cet accord mais il souhaite ajouter à la liste *La Faute de l'abbé Mouret*, ce que Fasquelle accepte de faire.

Quant au *Rêve* de Baroncelli, la maison Choudens traite directement avec la maison Pathé qui imposera finalement de prendre 33 % de la partition d'Alfred Bruneau. Et c'est donc Roland-Manuel qui est chargé de l'adaptation musicale. Une fois cet accord signé, le musicien n'entend plus parler de cette affaire et ce n'est qu'un an après, en juillet 1931, que la maison Choudens lui confirme la réalisation du film : « Le film le *Rêve* a d'abord passé à Marseille. Il y a eu un vif succès. C'est à la suite de ce résultat que les Etablissements ont décidé de le projeter à l'Olympia. Rassurez-vous. J'ai tenu strictement auprès de Roland-Manuel qui a fait l'adaptation musicale à ce que votre musique figurât dans les conditions convenues. J'espère, si le film a une belle carrière, que vous toucherez beaucoup de droits²⁸. »

Et c'est Suzanne Puaux-Bruneau qui est la première de la famille à voir le film dont elle s'empresse de rendre compte dans une lettre à son père :

Je me suis dirigée vers le *Temps* pour chercher René [Puaux] et quelle n'a pas été ma surprise de voir qu'on donnait enfin le film du *Rêve* à l'Olympia.

J'y ai conduit les enfants dès hier midi et je puis donc t'en parler. A part quelques airs d'église insignifiants, quatre ou cinq au plus, toute la musique est la tienne.

²⁷ Eugène Fasquelle à Alfred Bruneau, lettre du 20 juillet 1930, coll. Puaux-Bruneau.

²⁸ Choudens Editeur à Alfred Bruneau, lettre du 21 juillet 1931, coll. Puaux-Bruneau.

C'est sur le prélude et le commencement du I^{er} acte que l'écran annonce le *Rêve* et indique la distribution qui est excellente.

A quelques variantes près on suit le roman depuis Angélique enfant se blottissant dans la neige sous le porche de Sainte Agnès jusqu'à sa mort en mariée, dans les bras de Félicien, au seuil de l'église et, par une merveilleuse réalisation cinématographique, on voit Angélique en mariée monter au ciel, se confondre avec les nuages, ne laissant sur terre qu'une dalle blanche mortuaire.

Il y a des parties très réussies. On a d'ailleurs applaudi, ce que l'on fait rarement au cinéma²⁹.

Si Bruneau se réjouit du succès du film, l'aventure est nouvelle pour lui et il ne sait encore comment il pourra toucher ses droits d'auteur. La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques le rassure à ce sujet et l'informe que c'est le service des films sonores de la S.A.C.D. qui gère ces questions.

Le compositeur est ainsi confronté à un nouvel art dont il ne maîtrise pas encore toutes les arcanes. Son unique souci est de préserver les intérêts de sa famille ainsi que le souvenir de sa collaboration avec Emile Zola. Pourtant, le traité passé avec Fasquelle ne sera jamais appliqué puisque, lorsque Marcel Pagnol réalisera un film d'après *Nais Micoulin*, il ne prendra pas la musique d'Alfred Bruneau et préférera la collaboration de Georges Auric. Après la mort de Bruneau, Philippine tentera vainement d'imposer la musique de son mari à tous les réalisateurs qui s'intéresseront aux romans de Zola portés sur la scène lyrique. Mais ce sera en pure perte car le cinéma ne pouvait plus s'accommoder de telles exigences. La musique originale de film était née ...

²⁹ Suzanne Puaux à Alfred Bruneau, lettre sans date, coll. Puaux-Bruneau.

