

ZOLA ET L'OPÉRA GARNIER : DU MÉPRIS POLITIQUE À L'ALLÉGORIE LITTÉRAIRE DANS LE LIVRET DE *SYLVANIRE*

Sylvanire, drame lyrique dont Émile Zola termina le livret quelques jours avant sa mort en 1902, est d'abord resté inachevé. Alfred Bruneau, le compositeur avec qui Zola avait déjà collaboré plusieurs fois et qui portait avec lui ce projet, renonça en effet à le mettre en musique, par respect envers l'écrivain décédé. Ce n'est qu'en 1925, à la demande d'Alexandrine Zola et avec l'approbation de Bruneau, que le texte fut orchestré, par Robert Le Grand, un élève de Gabriel Fauré. Le recul de Bruneau en 1902 s'imposait sans doute d'autant plus que ce livret est particulièrement empreint de la littérature de Zola. L'écrivain y fait en effet entrer tout son art, voire ses créations précédentes. Le cadre même de ce récit d'amour entre un sculpteur et une danseuse est riche en symbole pour Zola puisque son intrigue se déroule dans l'Opéra Garnier. Ainsi le Palais Garnier incarne à la fois ce cadre et le centre de l'écriture de *Sylvanire*. L'écrivain a toujours entretenu une relation ambiguë avec ce lieu, faite à la fois de séduction et de mépris, et qui évoluera au fil du temps. Celle-ci transparait dans le livret : le palais est le décor de son intrigue, une poupée russe ou l'écrin de ce drame lyrique. Les échos multiples des *Rougon-Macquart* mais aussi l'absorption de tous les autres arts deviennent la mise en abyme de l'écrivain lui-même – le sujet de sa démiurgie créatrice. Ce *Sylvanire* de Zola correspond parfaitement à l'expression populaire qu'« on n'est jamais mieux servi que par soi-même » et devient donc son involontaire hommage posthume.

Remontons donc aux origines de ce livret, qui ont sans doute façonné la particularité de ce drame lyrique. Ainsi prendrons-nous le chemin de la relation très conflictuelle qu'installera le journaliste Zola avec l'Opéra Garnier lors de la construction et de l'inauguration du monument. Arrive par la suite une véritable tension entre cet engagement et la séduction exercée par le lieu, qui s'exprimera aussi bien à l'intérieur des descriptions romanesques que dans les propos théoriques de l'auteur sur le théâtre. Ces orages du couple Zola-Palais Garnier nourriront dès lors notre étude de l'ambiguïté esthétique de *Sylvanire*.

L'Opéra Garnier face à l'économie, l'architecture et la politique chez Zola

Ce bâtiment du nouvel Opéra se fait l'emblème du second Empire chez Zola, et cristallise par là même son rejet de Napoléon III. Et pourtant. Peu à peu, une relation flottante s'installe dans cette inimitié. Entre exécration et magnétisme, ce rapport complexe illustre bien le lien de Zola au signe et au symbole.

Le marronnier de la « grande laide bâtisse »

Dans un premier temps, l'écrivain multiplie dans la presse les articles sur la construction du nouvel Opéra. Le rejet de Zola repose sur deux points : l'existence même du projet dont le coût est démesuré ; et la décoration du monument dont il juge de mauvais goût l'éclectisme empruntant à tous les styles. Le bâtiment devient dès lors pour Zola un symbole glorifiant l'image de l'empereur, et donc son règne que l'écrivain associe systématiquement à une soumission au monde de l'argent et au relâchement des mœurs, réunis dans le thème de la courtoisnerie.

Un de ces premiers articles traitant de la nouvelle construction se présente comme une proposition de visite guidée pour la venue de la reine Fatouma-Djombé en 1868. C'est l'occasion d'une sorte de lettre persane à la Montesquieu sur les préjugés des Parisiens à l'égard de l'étrangère, sur la coquetterie des Parisiennes et sur les prétendues nouveautés de Paris (et accessoirement de piquer à nouveau le goût dévoyé du public pour les œuvres d'Offenbach). Le chantier de l'Opéra s'inscrit dans ce contexte polémique : « Le jeudi matin, allez voir les travaux du nouvel Opéra. Vous demandez la somme que nous coûtera cette grande laide bâtisse, et vous serez pénétrée d'admiration pour un peuple qui jette ainsi les millions par les fenêtres¹. » En revanche, c'est dans un très long article de 1870 consacré à « l'affaire » des sculptures de la façade réalisées par Carpeaux que le symbole prend toute sa dimension. Zola réécrit ainsi l'histoire du groupe sculpté – qui a fait scandale à cette époque – de façon très virulente, en y voyant une « allégorie hostile que la postérité nommera sans aucun doute les « plaisirs du Second empire » », celle du faux, de l'hypocrisie, de la prostitution, de l'argent, mettant en scène l'empereur lui-même et ses maîtresses :

Eh ! mon Dieu ! c'est bien simple : le groupe de M. Carpeaux, c'est l'Empire ; c'est la satire violente de la danse contemporaine, cette danse furieuse des millions, des femmes à vendre et des hommes vendus. Sur cette façade bête et prétentieuse du nouvel Opéra, au beau milieu de cette architecture bâtarde, de ce style Napoléon III, honteusement vulgaire, éclate le symbole vrai du règne².

Le gouvernement aurait reconnu, selon la fable moqueuse du romancier, le prétendu « pot aux roses » de Carpeaux, et prétexterait un manquement à la morale pour déplacer les statues, afin que l'allégorie ne puisse pas être lue par le peuple :

L'administration, qui est, comme vous le savez, une personne très fine, a vite compris le sens révolutionnaire du groupe. Alors elle a laissé courir le bruit que la morale demandait qu'on cachât la ronde folle. Au fond, elle se disait : « Un jour ou l'autre, le peuple pénétrera le symbole, et nous aurons sur les bras une belle affaire. L'empereur est capable de faire raser l'Opéra³. »

Le texte se double même d'une ironie consistant à utiliser à rebours les techniques critiques des détracteurs des tableaux de Manet au même moment, détracteurs qui inventaient toutes sortes de plaisanteries pour expliquer la nudité des femmes aux côtés d'hommes habillés :

Les colonnes ont une lourdeur mensongère ; les autres groupes sont là, raides, figés, déguisés pour tromper l'histoire ; le monument entier, avec ses lignes froides, son luxe bourgeois, son air de Prudhomme endimanché semble bâti pour dire à nos petits-fils : « Voyez ces statues de carton : vos pères étaient chastes. Et voyez ces marbres de couleur maçonnés sans goût ; vos pères étaient cossus, mais honnêtes. » Tout ment dans cette grande bâtisse, l'Empire y cache ses nuits chaudes sous un peinturlurage de jouet à treize sous. Mais, tout à coup, des corps vivants de femmes sortent de cette grande boîte à momie, barbouillée de jaune et de rouge. Imaginez un sénateur se déshabillant en plein Sénat, montrant ses plaies, se livrant aux culbutes joyeuses qu'il exécute dans l'alcôve de Mlle Gredinette. Ou bien encore imaginez un ministre pris de folie, et pinçant le cancan de sa jeunesse au milieu d'une réception officielle. C'est absolument l'effet que me produit le groupe de Carpeaux. Il crie : « Et ta sœur ! » dans la façade morne. Il « engueule » les autres groupes : « Eh ! les amis, ne faites pas tant votre tête ! Nous sommes tous aussi souls les uns que les autres, et vous êtes encore de rudes canailles, de rester là à faire

¹ Émile Zola, « À Fatouma-Djombé, reine de Mohély », *La Tribune*, 12 juillet 1868 (Émile Zola, *Chroniques* dans *Œuvres complètes*, tome XIII, éd. H. Mitterand, Paris, Tchou, 1966-1969, « Cercle du Livre Précieux », p. 131).

² Émile Zola, « Une allégorie », *La Cloche*, 22 avril 1870 (*ibidem*, p. 278).

³ *Ibid.*, p. 280.

de la dignité ! » Il se déhanche, il se pâme, il vit seul la vie de l'Empire, au bas du grand mensonge de l'édifice. Parfois l'art a de ces cris inconscients de vérité⁴.

Cet article ironique décrivant abondamment l'esthétique de « cet éclat faux, cette banalité pompeuse, cet éclectique grotesque » contaminera le premier chapitre de *La Curée*. Dans ce roman, la façade de l'hôtel particulier d'Aristide Saccard présente ainsi la même grandiloquence bariolée parvenue, elle aussi associée à un bâtiment symbolique du régime : « C'était une réduction du nouveau Louvre, un des échantillons les plus caractéristiques du style Napoléon III, ce bâtard opulent de tous les styles⁵. » Toutefois, « tout ce bruit pour rien » dénoncé par l'écrivain s'avère bien paradoxal puisqu'il participe aussi de cette agitation qui le séduit tant dans la ville de Paris.

Un suivi bien scrupuleux

Ce rejet du bâtiment doit cependant être nuancé en raison de la place que prend ce chantier dans les écrits journalistiques de Zola les années suivantes. L'auteur suit les travaux du nouvel édifice, l'incendie de l'ancien Opéra et la question financière liée à sa réouverture ou son abandon, puis le financement pour accélérer les travaux du nouveau bâtiment, le spectacle prévu pour l'ouverture, la décoration intérieure, l'annonce de l'inauguration, les premiers bals – soit une somme conséquente de textes⁶.

Certes, Zola écrit beaucoup ; certes, il se fait alors *reporter* pour la province du *Sémaphore de Marseille*, et l'exercice se prête moins à la diatribe politique qu'à la « chose vue » ; néanmoins, il semble qu'au fil du temps le discours vis-à-vis de la « grande laide bâtisse » évolue vers une plus grande neutralité, qui semble due au fait que l'Empire appartient désormais au passé. Le symbole d'une richesse galvaudée de la décoration perdue (« les dorures sont prodiguées avec une abondance de mauvais goût ; elles tuent littéralement les peintures⁷ »), le rejet des sommes astronomiques du budget également, mais commence à transparaître une certaine fascination toute zolienne pour le gigantisme du projet, aussi bien dans la taille que dans le luxe. Le récit de la soirée d'inauguration est assez représentatif de cette ambiguïté : il est assez neutre dans le compte rendu, décrivant avec complaisance l'opulence de la salle et des invités, ce qui permet à l'auteur de laisser fleurir ses énumérations, tout en se distanciant de la bêtise de l'apparence masquant le vide que ce trop-plein suggère :

[L]es diamants ruisselaient, des buissons de fleurs s'épanouissaient, un luxe écrasant s'étalait à tous les étages de loges. Et le resplendissement de ce luxe était tel que la salle critiquée les premiers jours comme trop chargée de dorure, s'est trouvée hier soir presque pâle, et véritablement éteinte par les feux des pierreries et les reflets des étoffes. [...] Je pense que les artistes n'ont dû être que médiocrement satisfaits de ce public d'élite. Rien n'est froid comme ces représentations officielles, dont la claque est absente. Puis, la salle se soucie peu de la scène : la salle est tout entière à se regarder, à se saluer, à se sourire. C'est un jeu d'éventail immense, une causerie qui ne cesse pas. On est dans un salon⁸.

À l'accumulation fascinée des objets et des richesses succède dans le dernier paragraphe de cet article de 1875 l'inflation des prix. Le signe de la spéculation se détache dès lors de plus

⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁵ Émile Zola, *La Curée* [1872], dans *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. Henri Mitterand et Armand Lanoux, Paris, NRF-Gallimard, 1960-1967, « La Pléiade », p. 1608.

⁶ Seize articles sont ainsi écrits entre le 20 juin 1872 et le 2 juin 1875. Il s'agit là de chroniques très anecdotiques souvent non reproduites dans les œuvres intégrales mais publiés dans le volume *Écrits sur la musique* édité par Olivier Sauvage (Paris, éditions du Sandre, 2013).

⁷ Émile Zola, « Lettre de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, 22 décembre 1874 (Émile Zola, *Écrits sur la musique*, éd. cit., p. 122).

⁸ Émile Zola, « Lettre de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, 8 janvier 1875 (*ibidem*, p. 126).

en plus de l'objet, ramenant l'auteur au rejet, ce qui lui fait formuler une chute des plus brutales sur la « bêtise humaine » :

Et pour finir, quelques chiffres stupéfiants. Les fauteuils d'orchestre se vendaient cent francs aux agences, pendant la journée ; le soir, ils sont montés à deux et trois cents francs. Mme de Païva, dit-on, a payé une loge douze mille francs. Un agio terrible a lieu sur les loges pour les représentations suivantes. Vendredi prochain, une loge se paiera trois mille francs. La bêtise humaine est sans fond⁹.

L'écrivain reprend sans cesse ce mode d'opposition ironique entre richesse des participants et manque de vie de la fête devenue trop policée. On est toutefois bien loin du discours de 1870 : à la façade « canaille » succède une fête monumentalisée incapable de s'amuser comme les cohues vulgaires de la rue Le Peletier¹⁰.

Une critique ne portant plus sur l'Opéra lui-même

Le journaliste Zola commente alors non plus l'Opéra lui-même mais les spectacles et le public. Son discours officiel est alors que la salle vaut souvent davantage le coup d'œil que les représentations offertes, ce qui, pour être des critiques sévères des spectacles, n'en valide pas moins une certaine attention à l'architecture monumentale de l'édifice :

C'est le deuxième ouvrage que joue l'Opéra depuis son installation dans le monument splendide du boulevard des Capucines. [...] Jusqu'ici, le public n'est guère allé à l'Opéra que pour voir l'escalier d'honneur et le foyer. Mais le directeur, quelles que soient les recettes qu'il réalise, fera bien de songer au jour où on lui demandera de grandes œuvres¹¹.

Les bals de l'Opéra sont quant à eux un autre véritable « marronnier » du reporter Zola en 1877, à l'image du bruit que semblent faire dans la société parisienne de l'époque ces événements. De ces articles, l'aspect résolument « logistique » retient l'attention de l'écrivain : du bal, c'est la prouesse technique des ouvriers installant un plancher immense, ce sont les chiffres des objets décoratifs accumulés qui semblent l'intéresser, plus que l'ambiance une fois encore morne des mondains invités. Le texte joue à nouveau sur le vide et le plein, le contraste entre l'accumulation des décors et le manque, de vie, de femmes... Néanmoins, la critique du bâtiment semble avoir disparu du discours zolien pour se tourner vers l'afféterie des convives :

Les machinistes se sont mis à la besogne. Ils ont travaillé jusqu'à samedi soir six heures, c'est-à-dire pendant dix-huit heures. Quatre équipes d'ouvriers se relayaient pour effectuer ce travail. La décoration de la salle était superbe. Les fleurs surtout abondaient, des roses, des camélias, des plantes rares. Dans le foyer de la danse, on avait poussé la profusion à un tel point qu'on marchait littéralement sur un lit de fleurs et de feuillages. Partout flambaient des lustres, des girandoles, des tordières. Un large escalier, partant des loges, descendait dans la salle. [...] Eh bien ! malgré toutes ces fleurs, malgré tous ces flamboyements, le bal a été froid. [...] À trois heures du matin, un monsieur est monté dans une loge, et a jeté à trois reprises cet appel furieux et lamentable : « Des femmes ! des femmes ! des femmes ! » [...] À coup sûr, ces bals ne ressembleront en rien à ceux de l'ancienne salle, car l'édifice est aujourd'hui trop grand, trop beau, trop sévère. [...] Quelle forme aura le plaisir, au milieu de toutes ces dorures ? c'est ce qu'il est encore impossible de savoir. Ce qu'on peut dire aujourd'hui, c'est que le coup d'œil est splendide, c'est qu'on se croirait dans l'ancienne Venise, à quelque fête princière¹².

⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰ Émile Zola, « Lettre de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, 10 février 1875 (*ibid.*, p. 130-131).

¹¹ Émile Zola, « Notes parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 17 juin 1876 (*ibid.*, p. 147 et 149).

¹² Émile Zola, « Notes parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 17 janvier 1877 (*ibid.*, p. 165-166).

Un renversement progressif : l'emploi littéraire de l'Opéra Garnier

La victime de la campagne de Zola contre les œuvres lyriques

Si l'édifice en lui-même ne cristallise plus les reproches de Zola, il reste néanmoins par son caractère monumental, surdimensionné, un réceptacle symbolique pour l'écrivain, quel que soit le discours qu'il veuille bien lui appliquer. Or l'année 1880 voit le début d'une vague de « militantisme » zolien en faveur du « bon combat » naturaliste au moment de la publication controversée de *Nana*, conjuguée avec celle de nombreux écrits-manifestes : celle du *Roman expérimental*, suivi par les *Romanciers naturalistes*. Zola essaie alors de percer sans grand succès au théâtre en adaptant certains de ses romans. Plusieurs de ses articles s'intéressent donc non plus seulement à la critique des pièces du moment, mais élargissent leur propos au système de création et de production des pièces de son époque, comme dans *Le Naturalisme au théâtre* :

[L]e théâtre de l'Opéra, avec son gonflement démesuré, me fâche. Il tient une trop large place, qu'il vole à la littérature, aux chefs-d'œuvre de notre langue, à l'esprit humain. [...] [J]'estime qu'un peuple qui élève un pareil temple à la musique et la danse, montre une inquiétante lâcheté devant la pensée¹³.

L'écrivain développera dès lors ses propres idées sur l'art lyrique. Le Palais Garnier fait ainsi son retour sous la plume de l'écrivain, comme symbole du luxe et de la faveur financière accordée à l'opéra au détriment des auteurs de théâtre, bien plus mal lotis. Selon lui, l'attrait des spectateurs pour le bâtiment de l'Opéra Garnier en tant que tel révèle en creux l'indigence des textes des librettistes. Zola déplore un abêtissement général du public, en visant notamment le vaudeville et les opérettes d'Offenbach. Le goût pour la musique devient un symptôme indirect de cet abrutissement qui fait négliger les bons auteurs de textes :

L'Opéra lui-même, qui reste une entreprise particulière très prospère, n'a plus produit de grandes œuvres depuis longtemps et doit vivre sur son répertoire, avec une troupe que la critique compétente déclare de plus en plus médiocre. N'importe, on s'entête. [...] Je ne puis, personnellement, passer devant l'Opéra sans éprouver une sourde colère. J'ai une si parfaite indifférence pour la littérature qu'on fait là-dedans¹⁴.

L'argumentaire est quasiment repris tel quel dans plusieurs articles, mais il est intéressant de constater que parfois, Zola utilise le cadre de l'Opéra Garnier de façon plus inattendue comme un contre-argument de la qualité des spectacles : le lieu aurait un attrait bien plus important que les spectacles qui s'y jouent, et finalement, le seul intérêt de venir à l'Opéra, serait d'en visiter l'écrin, puisqu'« on va aujourd'hui à l'Opéra autant pour voir le grand escalier¹⁵. » L'écrivain dénonce également l'indigence des œuvres avec prééminence du langage verbal sur celui de la musique : une absence de postérité dans des livrets non adaptés à la modernité, ni même à la musicalité. Pour monstrueux qu'il soit, le traitement zolien de l'Opéra Garnier n'a pas pour autant de connotation véritablement négative. Le romancier exploite finalement plutôt la grandiloquence de ce bâtiment, chose admirable par certains côtés, pour mieux discréditer les spectacles qui y prennent place.

¹³ Émile Zola, « Revue dramatique et littéraire », *Le Voltaire*, 1^{er} octobre 1878, repris dans « La critique et le public », *Le Naturalisme au théâtre* en 1881 (*Œuvres complètes*, tome XI, éd. cit., p. 318).

¹⁴ Émile Zola, « Revue dramatique et littéraire », *Le Voltaire*, 18 février 1879, repris dans « Des subventions » du même essai (*ibidem*, p. 323-324).

¹⁵ Émile Zola, « Lettres de Paris. La fermeture de l'exposition universelle à Paris », *Le Messager de l'Europe*, décembre 1878 (*Écrits sur la musique*, éd. cit., p. 207-208).

Un monument indispensable dans toute description de Paris

Ce bâtiment cristallise moins de ressentiment chez Zola car il commence à tenir dans le paysage parisien une stature de monument non plus lié à Napoléon III mais à l'image même de Paris. Son utilisation descriptive dans *Une page d'amour* à la même époque en témoigne. Il s'agit là d'une exploitation littéraire précoce (rédigée en 1877), mais surtout risquée puisqu'elle constitue un anachronisme. Le romancier le revendique toutefois dans la préface de la première édition du roman, alors même qu'il vient de justifier l'omniprésence de ses descriptions de Paris comme un plaisir coupable, mais aussi comme une nécessité afin de transmettre à l'intrigue les sentiments du « chœur », de ce personnage qu'est pour lui cette ville :

[J]e fus très ennuyé de ne trouver, au nord, aucun repère qui pût m'aider à fixer mes descriptions. Seuls, le nouvel Opéra et Saint-Augustin émergeaient au-dessus de la mer confuse des cheminées. Je luttai d'abord pour l'amour des dates. Mais ces masses étaient trop tentantes, allumées sur le ciel, me facilitant la besogne en personnifiant de leurs hautes découpures tout un coin de Paris, vide d'autres édifices ; et j'ai succombé¹⁶.

L'Opéra est en effet mentionné dans quatre des cinq tableaux-descriptions qui interviennent à la clôture de chaque partie du roman, selon un *leitmotiv* qui le réduit à un seul caractère, son aspect lourd, massif, imposant : « plus loin, derrière la toiture écrasée de la Madeleine, semblable à une pierre tombale, se dressait la masse énorme de l'Opéra », « derrière la toiture écrasée de la Madeleine, la masse énorme de l'Opéra semblait un bloc de cuivre », « en arrière, la masse énorme et sombre de l'Opéra faisait penser à un vaisseau démâté, la carène prise entre les deux rocs, résistante aux assauts de la tempête. » Seule la dernière description offre une variante ; elle monumentalise plus encore la grandeur de l'édifice, en l'associant à l'intemporalité de la nature : « Saint-Augustin, l'Opéra, la tour Saint-Jacques étaient comme des monts où règnent les neiges éternelles¹⁷. » Les deux dernières métaphores filées associées au monument utilisent d'ailleurs étrangement des thématiques qui sont celles du sublime (la tempête en mer, la haute montagne), mêlant sentiment d'horreur et de plaisir. L'ambiguïté du bâtiment s'installe donc autour de sa grandeur, de la lourdeur de sa structure, à la fois admirable et effrayante, caractère qui éclipse peu à peu le détail de son décor.

La suite de l'exploitation littéraire du motif de l'Opéra fait apparaître un lien entre ce dernier et les grandes machines à produire du signe et de l'argent en particulier, que sont le grand magasin *Au Bonheur des Dames*, la Bourse et Nana. En 1896, *Paris* est quant à lui le roman épilogue du cycle de l'errance désenchantée du prêtre Pierre Froment, après *Lourdes* et *Rome*, où le signe, l'argent, le pouvoir ont progressivement remis en cause tout ce que le personnage pensait jusque-là être une adéquation parfaite entre le signe et le sens, entre le discours religieux et ses valeurs. La description du lieu de l'Opéra apparaît au terme d'une nouvelle errance du personnage, cette fois-ci dans Paris et ses différents quartiers, comme la clause de la crise du sens rencontrée par le personnage :

Au moment où il arrivait à la place de l'Opéra, Pierre, brisé de fatigue, éperdu, leva les yeux. Où était-il donc ? Le cœur de la grande ville semblait battre là, dans la vaste étendue de ce carrefour, comme si le sang des quartiers lointains eût afflué de tous les côtés, par de triomphales avenues. Il regarda se perdre à l'horizon les trouées de l'avenue de l'Opéra, des rues du 4-Septembre et de la Paix, claires encore d'un reste de jour, déjà étoilées d'un fourmillement d'étincelles. Le boulevard traversait la place du torrent de sa circulation, où venaient se heurter les afflux des rues voisines, en de continuels remous, qui faisaient de ce

¹⁶ Émile Zola, « Lettre-préface » de la première édition d'*Une page d'amour* [1885], dans *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. cit., p. 1608.

¹⁷ *Ibidem*, p. 852, 908, 1032 et 1091.

point le gouffre le plus dangereux du monde. Vainement les gardiens de la paix tâchaient de mettre là quelque prudence, le flot des piétons débordait quand même, les roues s'enchevêtraient, les chevaux se cabraient, au milieu du bruit de marée humaine, aussi haute, aussi incessante que la voix de tempête d'un océan. Puis, c'était la masse isolée de l'Opéra, peu à peu noyé d'ombre, énorme et mystérieux, tel un symbole, et dont l'Apollon, porteur de lyre, tout en haut, gardait un dernier reflet de lumière, dans le ciel blême¹⁸.

Comme la Bourse, comme le *Bonheur des dames*, comme Nana, et même comme Paris, l'Opéra n'est pas le mal, mais un monstre froid, neutre, indifférent, pouvant susciter à la fois l'horreur mais aussi une forme de fascination devant sa grandeur démesurée et sa mécanique. Le lieu n'est donc pas en lui-même négatif, mais il matérialise des problématiques qui, elles, le sont. La suite du rapport de Zola à l'Opéra le confirmera : allégorie vide, il sera alors investi de valeurs absolument différentes, reposant pourtant sur cette même idée de démesure et d'abstraction.

Le temps de l'envoûtement : Zola librettiste vise l'Opéra

Les préoccupations personnelles de Zola vont faire évoluer son traitement de l'Opéra Garnier qui n'était dans *Le Naturalisme au théâtre* qu'un symbole utilitaire. Dans sa correspondance, on note une quasi inexistence de préoccupations liées à l'art lyrique, jusqu'à la rencontre de Zola avec le compositeur Alfred Bruneau en 1890¹⁹, par l'entremise de Frantz Jourdain (sources en architecture). Bruneau compose l'adaptation lyrique du *Rêve*, dont le livret sera rédigé par Gallet ; c'est un succès. En 1893, à la veille de la création de l'adaptation lyrique de la nouvelle « L'Attaque du moulin », réalisée par la même équipe, Zola modifie dans l'article « Le drame lyrique » son discours sur les pièces lyriques tout en faisant l'éloge de Bruneau. L'auteur déplore le choix de la prééminence du langage verbal sur celui de la musique : une absence de postérité dans des livrets trop courts, non adaptés à la modernité, ni même à la musique : « le poème n'y est que prétexte à la musique ». Il appelle dès lors de ses vœux une « nouvelle formule » du drame lyrique, nécessitant « un bon poème », avec un « milieu nettement indiqué et des personnages vivants », et non « une histoire baroque et des pantins sans cœur ni cervelle²⁰ ». Zola valorise l'idée d'un compositeur qui écrirait son propre poème où « la musique fait corps avec le personnage », comme Wagner. Or, cet écrivain non musicien prétend en même temps que « ce drame lyrique français, [le] hante ! ». Mais un génie comme Wagner écrase sa génération, et la France n'en voit pas poindre à l'horizon... Il prétend avoir essayé d'endoctriner sans succès Bruneau à ce sujet, mais l'on sent que le projet n'est pas loin : « Ah ! ce drame lyrique français, il me hante²¹ ! » Son projet serait d'adapter le succès wagnérien, qui ne se dément pas dans les recettes de l'Opéra, au « génie français », « plus directement humain et non pas dans le vague des mythologies du Nord » :

Je ne suis pas à demander l'opéra en redingote ou même en blouse. Non ! Il suffirait qu'au lieu de fantoches, au lieu d'abstractions descendues de la légende, on nous donnât des êtres vivants, s'égayant de nos gaietés, souffrant de nos souffrances. Et je voudrais encore que tout poème intéressât par lui-même comme une histoire passionnante qu'on nous raconterait. On peut l'habiller de velours, si l'on veut ; mais qu'il y ait des hommes dedans, et que de toute l'œuvre sorte un cri profond d'humanité²².

¹⁸ Émile Zola, *Paris* [1898], dans *Œuvres complètes*, tome VII, éd. cit., p. 1248-1249.

¹⁹ Sur leur lien étroit, voir la thèse de Jean-Sébastien Macke, *Émile Zola – Alfred Bruneau : pour un théâtre lyrique naturaliste* (Université Reims Champagne-Ardenne, 2003).

²⁰ Émile Zola, « Le drame lyrique », *Le Journal*, 24 novembre 1893 (*Œuvres complètes*, tome XV, éd. cit., p. 830).

²¹ *Ibidem*, p. 832.

²² *Ibid.*

La ficelle était grosse, et en 1894, Zola composera donc ses premiers livrets en prose, mis en musique par Bruneau : *Lazare*, et *Messidor* qui sera monté à... l'Opéra, devenu le lieu lyrique à atteindre. *Messidor* est monté en 1896, et la correspondance montre que Zola prend une réelle part aux préparatifs, notamment concernant la maquette des décors. La première a lieu le 15 février 1897, et au-delà du réalisme, l'utilisation de la prose dans le livret suscite une polémique. Mais cette œuvre connaît malgré tout un certain succès, et est rangée dans la lignée du wagnérisme. *Messidor* est interrompu par la maladie d'un des premiers rôles ; or sa reprise acceptée par Eugène Bertrand n'avance guère avec son successeur, Pedro Gailhard. Commence alors un conflit qui oppose Zola et Bruneau au Palais Garnier. Zola porte en effet au nouveau directeur le livret de *Violaine la Chevelue*, une féerie choisie, pour être reçue à l'Opéra. La réponse qu'on lui renvoie fait l'éloge de l'œuvre, tout en précisant que celle-ci effraierait trop le public, qu'elle est trop révolutionnaire et trop chère à monter. L'écrivain écrit dans un échange avec Bruneau qu'il veut « risquer la partie » mais hésite toutefois sur son parti pris esthétique, se trouvant dans un dilemme : il est impossible de s'accommoder aux exigences et « contingences » de l'Opéra, mais si on ne connaît pas le sort de l'œuvre, comment s'engager à écrire quelque chose ? Une des dernières lettres de l'écrivain avant sa mort, adressée à Bruneau le 25 juillet 1902, évoque le sujet qu'il a choisi de développer, et qu'il est sur le point d'achever :

Sylvanire, ou plutôt *Paris en amour*, titre que je préfère pour plusieurs raisons, avance. J'aurai certainement fini dès les premiers jours d'octobre. Je suis content de ce qui est fait. Mais quand je travaille pour vous, vous savez mes scrupules. Et je me tourmente beaucoup, hanté d'idées pratiques, me demandant comment nous allons pouvoir décider Gailhard à passer un traité avec nous. Dès que vous serez là, nous lirons d'abord la pièce, vous me direz franchement ce que vous en pensez, au point de vue musical et point de vue de la réception plus ou moins possible à l'Opéra. Et puis, nous causerons de la façon de la soumettre à Gailhard. Je n'ai pas trop chargé le rôle de Sylvanire, qui irait très bien à Mlle Ackté, je crois. Les rôles des deux barytons ne sont également pas trop lourds. Je crains que le rôle du ténor ne soit le plus dur. Beaucoup de mouvement et même de légèreté, une variété très grande et des choses très poignantes vers la fin. Mais cela ne ressemble à rien, tout y est nouveau comme drame lyrique, et j'ai la terreur de Gailhard²³.

Bien que Zola ait des « scrupules », nous pouvons remarquer que son discours tend vers son rêve, celui de sa propre œuvre totale. Les pronoms personnels sont très révélateurs, puisque la lecture du texte s'ouvre par un étonnant « nous ». Certes, ce nous marque l'association parfaite entre l'écrivain et le compositeur ; certes, l'avis prononcé par Bruneau est évoqué à la deuxième personne ; mais l'action de lire n'est plus sa propre lecture, puisque cette action est celle d'un « nous ». Par ailleurs, le pronom à la première personne domine naturellement l'ensemble de cet extrait : aussi bien sur l'existence et l'idée du projet que, plus étonnamment, sur son aspect musical, avant même que Bruneau connaisse ce texte. Zola utilise inconsciemment des termes sylleptiques équivoques qui désignent aussi bien la structure du récit que celle de la composition musicale elle-même avec « beaucoup de mouvements et même de légèreté, une variété très grande ».

Or ce livret semble lui-même annoncer cette médiation entre les différents arts –souhait zolien enfin réalisé. Trois des actes de *Sylvanire* se passent au sein même de l'Opéra, si bien que ce drame « exigeait l'Opéra » comme lieu de création selon Bruneau. La pièce ne sera toutefois pas créée, le compositeur ne souhaitant pas commencer une partition sans travailler en présence de l'écrivain. Un accompagnement sera composé plus tard par un élève de Fauré, donnant lieu à une relecture de l'œuvre dans les années 1920. Le choix de l'Opéra comme

²³ Lettre à Alfred Bruneau, 25 septembre 1902 (Émile Zola, *Correspondance*, tome X, éd. B. H. Bakker *et al.*, Paris-Montréal, CNRS Éditions/Presses de l'université de Montréal, 1995, p. 392-393).

point central de *Sylvanire* répond certes à une stratégie de conquête de l'Opéra comme salle de spectacle pour le duo en butte à Gailhard. Cependant, le contenu de l'œuvre, qui semble une synthèse de plusieurs thématiques récurrentes chez Zola, attribue au Palais Garnier un rôle plus qu'envahissant. Apparaît dès lors *Sylvanire*.

***Sylvanire* : le lac des signes des œuvres zoliennes**

L'intrigue de la pièce est simple : un jeune artiste, Gilbert, tombe amoureux d'une danseuse étoile, Sylvanire, dont il doit réaliser une statuette commandée par son vieux protecteur, le Comte (I). La jeune femme a remarqué le jeune homme à plusieurs reprises dans le public de l'Opéra et décide de s'enfuir avec lui (II). Ils disparaissent pendant quelques mois, et assistent un peu plus tard incognito aux festivités du 14 juillet organisées par l'Opéra (III). La jeune femme ne peut résister à la tentation de renouer avec son art, et remonte sur scène. Gilbert en est jaloux, et soupçonne même Sylvanire de se lier à nouveau avec le Comte. Il croit surprendre un rendez-vous entre eux, et se poignarde dans les coulisses (IV). Il mourra dans son atelier, alors que Sylvanire lui assure son amour et sa fidélité (V). Cette œuvre musicale semble s'approcher d'un art total à la Wagner – souhait de l'écrivain, qui rejoindrait celui d'une création d'un monde à part entière dans *Les Rougon-Macquart*. Zola semble se transformer en directeur de ce futur drame lyrique, l'écrin/écran fictif de l'Opéra Garnier, vu depuis les coulisses des machinistes et des danseuses dans trois actes. Le Palais deviendrait donc lui-même son propre décor à l'intérieur du drame lyrique de Bruneau. Or, dans ce premier cadre spéculaire, le contenu du livret dévoile une véritable synthèse intratextuelle de l'œuvre entier de Zola dans un « *melting pot* » du cycle des *Rougon-Macquart*.

Des désirs dangereux et incompatibles : l'art et la femme

Gilbert, le jeune sculpteur, vit dans un atelier qui doit beaucoup à celui du peintre Claude dans le roman *L'Œuvre*. Sa volonté de se retirer du monde avec Sylvanire rappelle celle du peintre avec sa compagne à Bennecourt, une identique rivalité entre l'amour et l'art. Dans *Sylvanire*, cette lutte a lieu chez deux artistes, le sculpteur et la danseuse, et c'est la femme qui semble incapable de renoncer aussi bien à son art – comme Claude –, qu'au désir de s'illustrer devant le public. Après avoir observé Sylvanire à l'Opéra pour les besoins d'une commande, Gilbert tombe amoureux de la figure ciselée qu'il façonne d'après son modèle, atteint qu'il est du complexe de Pygmalion :

GILBERT. Je fais le brave, mais je tremble, je tremble comme un enfant peureux, comme le fidèle qui a forcé le sanctuaire, et qui se sent mourir dans l'air sacré où vit la déesse adorée et redoutable²⁴...

GILBERT. (*Il regarde la statuette.*) Oui, la voilà, et c'est tout ce qui me reste de mon rêve, c'est tout ce que j'ai pu sauver du désastre, l'image au vêtement d'argent et d'or, à la chair de dur et froid ivoire²⁵.

Or c'est l'ombre même de Mahoudeau dans *L'Œuvre* qui plane ici, ce sculpteur amoureux de sa « bonne femme » de glaise, et qui précède la folie du peintre Claude voulant faire entrer lui aussi la vie dans ses tableaux :

[Mahoudeau] la désemmaillottait, la tête d'abord, puis la gorge, puis les hanches, heureux de la revoir intacte, souriant en amant à sa nudité de femme adorée. [...] Les seins, des seins amoureux, [étaient] pétris dans le désir de la femme [...]. À ce moment, Claude, les yeux sur le ventre, crut avoir une hallucination. La Baigneuse bougeait, le ventre avait frémi d'une onde

²⁴ Émile Zola, *Sylvanire ou Paris en amour* [1902], dans *Œuvres complètes*, tome XV, éd. cit., p. 736.

²⁵ *Ibidem*, p. 758.

légère, la hanche gauche s'était tendue encore, comme si la jambe droite allait se mettre en marche. [...] Peu à peu, la statue s'animait tout entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. Et, brusquement, la tête s'inclina, les cuisses fléchirent, elle tombait d'une chute vivante [...]. Il y eut un craquement, on entendit des os se fendre. Et [le sculpteur], du même geste d'amour dont il s'enfiévrant à la caresser de loin, ouvrit les deux bras, au risque d'être tué sous elle²⁶.

Le héros de *Sylvanire* articule ainsi un chiasme au sein du roman : en Gilbert, la vie prend le pas sur l'art puisque l'amour pour Sylvanire l'empêchera ensuite d'être créatif ; mais l'amour de Sylvanire pour son art condamne dès lors le sculpteur au désespoir et à la mort, à l'inverse du suicide de Claude. Cette confrontation entre l'art et la vie se décèle également dans la menace que constitue pour l'artiste une femme devenue une idole fétichiste. Cette beauté est dès lors décrite sur un mode plus péjoratif à la manière de son évocation dans *Nana*. La figurine de Gilbert, faite d'ivoire, d'argent et d'or, rappelle ainsi le lit d'argent ciselé de Nana, fait à son effigie et mettant en abyme ses « coucheries » dans l'image d'une nymphe batifolant avec des satyres :

[Les] orfèvres avaient l'intention de donner à la Nuit sa ressemblance. Cette idée, d'un goût risqué, la fit pâlir de plaisir. Elle se voyait en statuette d'argent, dans le symbole des tièdes voluptés de l'ombre²⁷.

[C]'était le lit d'or et d'argent qui rayonnait avec l'éclat neuf de ses ciselures, un trône assez large pour que Nana pût y étendre la royauté de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe, et où elle l'égalait à cette heure même, découvert, dans une religieuse impudeur d'idole redoutée²⁸.

Les mêmes matériaux et éléments marmoréens, très négatifs dans cette description, renvoient Sylvanire, pourtant chaste, à un univers très noir chez Zola. De même, le choix de Mélusine, rôle tenu avec succès par Sylvanire à l'Opéra à l'orée du drame, rappelle le dernier rôle joué par Nana, avec le même jeu de mots sur l'« idole » qu'est Mélusine dans les deux textes. Ici encore, apparaissent un mélange de fascination/répulsion et un rôle de monstre séducteur, lié au vide. Dans *Nana*, le rôle de Mélusine était en effet muet ; il consistait à la faire tenir debout quasi-nue dans une grotte miroitante recouverte de glace, incarnation de son propre néant. Comme Nana, Sylvanire est également issue du ruisseau, vieux mythe zolien de l'actrice, né dans *La Confession de Claude*, roman autobiographique de 1865 où un artiste juvénile cherche à extraire une jeune femme du milieu dans lequel il l'a trouvée (présent aussi de manière naïve avec Christine dans *L'Œuvre* et aussi avec l'adolescente Nana dans *L'Assommoir*). Sylvanire méprise quant à elle en tout point l'argent. Et pourtant, son dernier rôle est celui de Salomé, variante de la séductrice monstrueuse mélusiniennne, encore liée à l'argent (le plateau d'argent servant la tête de Jean Baptiste). Cette référence ajoute ainsi l'idée d'un sacrifice de l'innocence, ici celui de Gilbert :

GODEFROID. Comment veux-tu qu'elle ait vu Florise triompher le 14 juillet, sans être mordue du désir de venir ici reprendre sa royauté ? Elle n'a pu résister à l'offre qu'on lui a faite de créer, dans le ballet nouveau, *Salomé* la danseuse sanglante.

GILBERT. Ah ! oui, la danseuse sanglante... Elle a déjà été Mélusine, la femme en qui le serpent renaît, un jour par semaine. Et la voilà Salomé, la fille charmeuse et cruelle, qui a du sang à ses pieds d'ivoire²⁹.

²⁶ Émile Zola, *L'Œuvre* [1885], dans *Les Rougon-Macquart*, tome IV, éd. cit., p. 222-224.

²⁷ Émile Zola, *Nana* [1880], dans *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. cit., p. 1439-1440.

²⁸ *Ibidem*, p. 1462.

²⁹ Émile Zola, *Sylvanire ou Paris en amour*, éd. cit., p. 749.

Or, Nana était elle aussi décrite lors de sa première entrée en scène par l'intermédiaire d'une métaphore filée non annoncée, celle de l'histoire de Salomé. Elle est clairement suggérée par les voiles de la tenue, les mouvements de danse (en gras) aussi bien qu'une tête coupée (en italique) où la vision de Muffat devient le vrai spectacle (souligné) :

Alors, Muffat voulut voir ; il appliqua l'œil à un trou. Au-delà de l'arc de cercle éblouissant de la rampe, la salle paraissait sombre, comme emplie d'une fumée rousse ; et, sur ce fond neutre, où les rangées de visages mettaient une pâleur brouillée, Nana se détachait en blanc, grandie, bouchant les loges, du balcon au cintre. *Il l'apercevait de dos, les reins tendus, les bras ouverts ; tandis que, par terre, au ras de ses pieds, la tête du souffleur, une tête de vieil homme, était posée comme coupée, avec un air pauvre et honnête.* À certaines phrases de son morceau d'entrée, des **ondulations** semblaient partir de son cou, descendre à sa taille, expirer au bord traînant de sa tunique. Quand elle eut poussé la dernière note au milieu d'une tempête de bravos, elle salua, les **gazes volantes**, sa chevelure touchant ses reins, dans le raccourci de l'échine. Et, en la voyant ainsi [...] venir à reculons vers le trou par lequel il la regardait, le comte se releva, très pâle³⁰.

Dans *Sylvanire*, le Comte, qui a permis le succès de *Sylvanire* et qui commande la statuette de la danseuse en costume de Mélusine, ne peut quant à lui que faire songer à ce Muffat décomplexé. Le Comte a toutefois une relation beaucoup plus paternelle avec la jeune femme qui lui doit toute sa carrière. De même, le suicide de Gilbert rappelle celui du naïf « petit Georges » chez Nana. La tache de sang de son corps sur le tapis de la demeure de l'actrice sera progressivement pâlie en étant piétiné sans la moindre attention pendant toute la fin du roman. Une remarque cynique de Gilbert semble y faire une allusion : « Quand elle va redescendre, mon corps lui barrera le chemin³¹. » Toutefois, contrairement à la personnalité futile de Nana, c'est bien l'art lui-même, machine infernale, qui entraînera la mort dans le monde de *Sylvanire*.

L'impossibilité de clore une œuvre : le combat entre le hors-scène et le hors-vie

Cette œuvre *Sylvanire* est naturellement chantée sur la scène de l'Opéra en face du public ; néanmoins, le décor du ballet fictif de l'Opéra Garnier où danse *Sylvanire* se situe justement à l'extérieur de la « vraie » scène de l'Opéra – ballet qui sera invisible pour le public du drame lyrique. Ce « système » spatial n'est finalement qu'un reflet du drame narratif entre les personnages, qui eux-mêmes posent une réflexion profonde sur l'illusion entre la création et la vie, mais aussi sur la difficulté de supprimer la réalité dès lors qu'on crée. Plusieurs scènes mettent ainsi en abyme le spectacle vu par la salle, en montrant des sorties avec des coulisses où pullulent des habitués aux propos répétitifs et vides de sens. Les *mêmes* habitués utilisent toujours les *mêmes* adjectifs laudatifs dans un *même* ordre au fil des scènes :

Une loge d'artiste de la danse à l'Opéra ; mais d'une exceptionnelle grandeur [...] et d'une installation très luxueuse. – Au fond, porte donnant sur le couloir. À droite, porte de service permettant de s'échapper par un autre couloir. À gauche, porte conduisant à un cabinet garde-robe. La toilette est à gauche, à moitié cachée par un paravent. À droite, des sièges, une chaise longue, une petite table. Tentures, tapis, tableaux, œuvres de prix. – La loge est encombrée de fleurs superbes, corbeilles, gerbes, bouquets ; et il y règne un grand désordre : des costumes, des linges, une toilette de ville, tous les dessous intimes d'une jolie femme, jetés au hasard çà et là³².

³⁰ Émile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1220-1221.

³¹ Émile Zola, *Sylvanire ou Paris en amour*, éd. cit., p. 754.

³² *Ibidem*, p. 731.

On va lever le rideau pour le second acte du nouveau ballet, *Salomé*, dont on donne, ce soir-là, la première. Une grande agitation sur la scène, au fond. Les machinistes se retirent. Beaucoup d'habitues sont encore là, causant avec des danseuses. Plusieurs de celles-ci se hâtent, traversant vivement, pour regagner la scène³³.

Rumeur, musique au loin, applaudissements. L'acte est fini, le rideau vient de se baisser, et l'on assiste à tout ce qui suit. Les danseuses passent et se dispersent ; quelques-unes restent à causer avec les habitués qui envahissent la scène. Les machinistes changent le décor, sous la surveillance du régisseur. Et Sylvanire qui va monter à sa loge, suivie de Victoire et en compagnie de Juliette, est arrêtée par les trois habitués et par le comte, au pied de l'escalier³⁴.

Ainsi apparaît un intertexte flagrant avec les coulisses de théâtre dans *Nana*, le lieu de tractation des soirées galantes des habitués entre chaque acte. Il en est de même avec les descriptions de chroniques que nous avons observées précédemment sur le trop-plein de luxe des soirées de bal à l'Opéra. Les didascalies de *Sylvanire* sont d'ailleurs bien trop développées du point de vue descriptif pour un drame lyrique et non un roman :

L'arrière-scène de l'Opéra. La plantation est faite de façon que la scène et le rideau se trouvent au fond, de biais, à droite à l'envers de la salle naturellement. Mais on ne voit pas le rideau, car le décor du ballet que l'on joue, vu à l'envers, le cache. Donc, tout l'envers de ce décor, éclairé vivement par les herbes et les rampes. Les piliers, les cases à décors, les murs du théâtre dans leur nudité. À gauche, se trouve un escalier qui descend des loges des artistes³⁵.

Peut-être faut-il y voir une volonté de l'auteur de diriger à l'avance la future mise en scène de cette œuvre – chose qui expliquerait les interventions de Zola sur les décors de *Messidor*. Contrairement à l'écrivain, Sylvanire est quant à elle insensible à la présence d'un « hors-scène », elle est uniquement tournée vers son art. À la différence de *Nana*, elle est un monstre positif, qui se transforme en une double allégorie de l'art et de Paris, les deux monstres qui séduisent Zola et dévorent son écriture. Tous les éléments de la transformation de Sylvanire en monstre froid et négatif semblent présents, mais elle ne se produit pas.

La dimension perverse de la situation est désamorcée par la tonalité idyllique que le texte emprunte à deux autres romans des *Rougon-Macquart*. L'idylle de Gilbert et Sylvanire menant à la mort fait écho à celle de Félicien et d'Angélique dans *Le Rêve* ; mais aussi à celle de Miette et de Silvère dans *La Fortune des Rougon*, qui seront sacrifiés lors des luttes qui accompagnent le coup d'État de Louis-Napoléon. Gilbert rappelle dans l'aspect « artisanal » de son art et dans l'évidence inconditionnelle et merveilleuse de son amour, le personnage de Félicien créant des vitraux pour le plaisir, héros amoureux et naïf de l'idylle contrariée du *Rêve*. La jeune Angélique se transforme quant à elle en une nouvelle sainte de la *Légende dorée* qu'elle idéalise, avant de mourir à la sortie de l'église, le jour de son mariage. Comment réussir en effet à rejoindre la « vraie vie » dans un récit où la vie n'est faite que d'illusions ? Le technisme de l'Opéra, ce « principe de réalité », met un terme à l'idylle amoureuse et à l'utopie républicaine. L'écrivain montre en effet l'envers du décor, les machinistes en action, et la représentation du ballet qui avance coûte que coûte :

[Godefroid] le pose doucement par terre, à quelque distance de l'escalier. Le décor a été posé, il y a encore là des machinistes, des danseuses, des habitués. Rumeurs. Du monde s'approche.

LE RÉGISSEUR. De grâce, ne lui dites pas un mot, cachez-lui ce spectacle !... Elle n'entrerait pas en scène, le ballet ne finirait pas. [...]

SYLVANIRE. Maintenant, Salomé va danser devant Hérode, et la tête de Jean saigne sur un plat d'or... (Elle aperçoit l'attroupement.) Qu'y a-t-il donc ?

³³ *Ibid.*, p. 748.

³⁴ *Ibid.*, p. 751.

³⁵ *Ibid.*, p. 748.

LE RÉGISSEUR. Oh ! rien, un accident sans conséquence... Vite, vite, en scène, mademoiselle³⁶ !

La mort de Gilbert en est l'illustration même, lorsque tout est organisé pour la dissimuler à Sylvanire et au public, afin de laisser la représentation arriver à son terme, sans grain de sable dans ses rouages. L'écrin de Sylvanire, l'Opéra devenu son image personnifiée, entraîne une exaltation allégorique de la ville de Paris et de la République lors du 14 juillet, qui aboutira aussi au décès.

L'allégorie de l'Opéra : Paris, le monde, l'écriture

La ville de Paris est le cœur de l'œuvre, comme l'indique déjà le sous-titre *Paris en amour* que préférait Zola. Tout montre que l'Opéra et Sylvanire sont l'image même d'un Paris aimé par Zola. La passion des personnages pour l'art est identique à celle de l'écrivain : une dévotion pour le travail nécessaire de la création artistique pourtant fait de souffrance et d'étouffement de la vie personnelle. L'ouverture de la pièce contient une description de Paris vue depuis l'atelier, depuis Passy, point de vue déjà utilisé dans *Une page d'amour* qui, comme nous l'avons évoqué, chante lui aussi l'amour de Zola pour Paris, en incluant à tout prix l'Opéra dans le paysage. Paris y incarne une femme, une maîtresse, ce qui l'associe à Sylvanire, à l'art (danse, musique et sculpture) et à la République, toutes causes pour lesquelles l'homme se damne selon Zola :

GODEFROID. Tant mieux pour ton repos, pour ton art, pour ta mère, car Sylvanire est l'envahissante, la dévorante, et c'est assez que ton vieux maître se soit laissé manger par ses pareilles... (*Montrant Paris, au fond.*) Regarde ! le monstre est là, le brasier resplendissant d'où sortent toute gloire et toute mort, la ville incendiée qu'il faut conquérir et qui vous brûle de l'haleine de ses femmes. Paris, Paris ! l'immense champ d'amour où Sylvanire a poussé et dont elle est le charme adorable et destructeur³⁷ !

GILBERT. Et que l'amour m'emporte et me brûle. Et que tu me prennes, ô chimère, ô Sylvanire, pour faire de moi, de mon art et de ma vie, ce qu'il te plaira !... (*Il se tourne vers Paris.*) Et que Paris soit le complice, Paris dévorateur, avec tout ce qu'il roule jusqu'à ma fenêtre de passion et de vie, avec l'haleine odorante de ses femmes. Paris, Paris ! l'immense champ d'amour où Sylvanire a fleuri comme une fleur vivante et souveraine³⁸ !

L'acte du ballet voit enfin l'actualisation complète de cette dimension allégorique de l'Opéra de Paris avec la mise en scène du spectacle du 14 juillet consacré par le Palais Garnier au « Triomphe de Paris » :

La place de l'Opéra, un jour de 14 juillet. – Au fond, l'Opéra ; à droite et à gauche, les maisons ; au milieu, le grand refuge. – L'Opéra est pavoisé de draperies et de drapeaux, ainsi que les maisons voisines. – Sur le refuge, orné de mâts et d'oriflammes, se trouve un petit orchestre de six à huit musiciens, et le public danse. Grande foule. Les voitures ne circulent pas. – Au lever du rideau, le soleil se couche, un crépuscule très clair et très gai. Puis, pendant la scène de Gilbert et de Sylvanire, la nuit se fera ; et, avant l'entrée du ballet, toute la place, les maisons et l'Opéra s'illumineront³⁹.

Dans la deuxième scène de l'acte III, le discours de Godefroid auprès du Comte ne porte pas sur le récit fictionnel du ballet mais sur sa mise en scène et ses volontés de réception. Le chant du comédien qui joue Godefroid en arrive donc à analyser un spectacle à l'intérieur de son propre spectacle :

³⁶ *Ibid.*, p. 754-755.

³⁷ *Ibid.*, p. 728.

³⁸ *Ibid.*, p. 730.

³⁹ *Ibid.*, p. 741.

GODEFROID. Moi, je suis venu voir le spectacle que la ville de Paris doit donner ici à son bon peuple. Dès la nuit tombée, les portes de l'Opéra s'ouvriront, les chœurs et le corps de ballet, en costumes, descendront les marches, pour chanter et danser sur la place une œuvre de circonstance. Et quel sujet, *Le Triomphe de Paris*⁴⁰ !...

Par la suite, une des nombreuses didascalies de cet acte se trouve détournée. Étonnamment, au-delà de ses fonctions habituelles de gestes ou d'expressions mimiques, dans l'extrait suivant, elle se rapproche encore plus dangereusement d'une mise en scène de l'écrivain :

La foule s'est rangée des deux côtés, **on** a enlevé l'estrade du petit orchestre, et l'immense place est vide, au milieu. Les fenêtres, les balcons des maisons voisines, se garnissent de spectateurs. Alors, au fond, les portes de l'Opéra s'ouvrent, et l'**on** voit sortir et descendre, à droite et à gauche, les chœurs. À gauche, ce sont les vieillards, hommes et femmes, puis les jeunes hommes et les jeunes femmes. Les quatre groupes distincts se rangent de chaque côté de la scène. Ensuite, par les portes du milieu, le ballet paraît à son tour et descend, pour occuper le milieu de la scène. Au centre, sur un vaisseau symbolique se trouve Florise, debout à la proue, costumée en Ville de Paris. Et, autour d'elle, marchent toutes les danseuses en nymphes de la Seine. Une symphonie se joue à l'orchestre, pendant ces mouvements d'entrée, jusqu'à ce que les divers groupes occupent leurs places. Enfin, les chœurs chantent, et la strophe de chacun est accompagnée d'une danse différente mimée et dansée par Florise et par le corps de ballet⁴¹.

Les excessives indications techniques de lieu correspondent parfaitement à l'adaptation d'un plan lors de sa mise en place, à savoir celle du spectacle fictif dans l'espace réel du Palais Garnier. Ces précisions « techniques » sur la position des danseurs sont très anonymes, floues et générales comme des masses, comme s'ils n'étaient que des outils (souligné). Ces remarques de l'écrivain remplacent donc le point de vue d'un metteur en scène adaptant son propre regard à celui du public, qu'exprime directement ce texte : « et l'on voit sortir et descendre, à droit et à gauche, les chœurs ». L'omniprésence de ce pronom personnel indéfini se multiplie étrangement. Il permet, nous semble-t-il, de révéler la volonté de diriger l'ensemble de cette œuvre et d'associer le « je » de l'écrivain et les « ils » des petites mains (en gras). Il en est de même avec les mouvements évoqués de manière très détaillée, et surtout avec l'insistance des structures de chants dans les deux dernières phrases, telle une direction de la composition musicale... Grâce à cette mise en abyme du spectacle joignant tous les arts à l'intérieur de l'écriture, le livret parvient à faire oublier son simple statut de texte qui n'est normalement qu'une partie d'un drame lyrique.

Le *leitmotiv* des vendeurs de la place de l'Opéra qui scandent leurs articles dans ce ballet fictif – des médailles, allégoriques elles aussi, rendant hommage à la fête : « la médaille du 14 juillet ! le portrait de la République ! » – donne à leur tour une idée du jeu de spécularité qui est à l'œuvre dans cet acte. Ce jeu de miroirs est infini : Zola voit Paris dans l'Opéra qui représentera le triomphe de la ville dans un spectacle où les poètes font partie de sa gloire... Sylvanire la danseuse, l'allégorie de Paris, observe quant à elle Florise danser dans le rôle d'une allégorie de Paris. La danse est d'ailleurs toujours vue dans le texte comme un art primitif et en lien avec le sacré, reposant entièrement sur le principe de « mime ». Naît ainsi une autocélebration positive de ce Paris, ville de l'art et de l'amour grâce aux poètes qui lui ont livré leur dévotion, images d'un certain Zola :

LE CHŒUR DES POÈTES ET DES SAVANTS. Ô Paris, toi dont le génie flambe comme un astre, nous t'acclamons, nous, les poètes et les savants, qui sommes ton cerveau toujours en enfantement de chefs-d'œuvre et de bienfaits, ô Paris, ville auguste d'où la Vérité s'envole chaque jour pour sauver le monde⁴² !

⁴⁰ *Ibid.*, p. 743.

⁴¹ *Ibid.*, p. 746.

⁴² *Ibid.*, p. 747.

Paradoxalement, la mort du jeune homme donnera également lieu à une nouvelle déclaration d'amour à Paris, jumeau de *Sylvanire*, dans un écho certain avec l'agonie de Maurice dans le roman *La Débâcle*. Ce jeune soldat blessé, aux valeurs républicaines, se trouve exalté par l'incendie de la Commune qui détruit la ville à sa fenêtre, au moment où la mort progresse dans son corps :

[La] fenêtre venait d'être ouverte de nouveau. Et, de son lit, la tête haute, le blessé regardait [...]. De cette hauteur de la butte des Moulins, toute une grande moitié de Paris s'étendait sous eux... [...] Maurice, que le délire devait reprendre, murmura avec un geste long qui embrassait l'horizon sans bornes : « Est-ce que tout brûle ? Ah ! que c'est long ! » [...] Un silence se fit, Maurice murmura, les yeux au loin, sur la ville, par la fenêtre ouverte à l'air tiède de la nuit : « Enfin, ça continue, Paris brûle ! » C'était vrai, les flammes avaient reparu [...]. Et, [...] en face de la fenêtre qu'il avait forcé sa sœur à ouvrir, montrant la ville redevenue noire, qu'un nouveau reflet de fournaise éclairait : « Hein ? ça recommence, Paris brûle, Paris brûle tout entier, cette fois ! » [...] Dans le ciel saignant, les quartiers rouges, à l'infini, roulaient le flot de leurs toitures de braise. « C'est la fin, répéta Maurice, Paris brûle ! » [...] Il délira encore, il voulut se lever, s'accouder à la fenêtre. « Paris brûle, rien ne restera... » [...] Et, sur Paris immense, le reflet de braise avait encore grandi, la mer de flammes semblait gagner les lointains ténébreux de l'horizon, le ciel était comme la voûte d'un four géant, chauffé au rouge clair⁴³.

La reprise des mêmes mots dans les paroles du personnage et dans la description de Paris semble déjà annoncer l'adaptation musicale de cette scène. La demande de Maurice de pouvoir regarder sans relâche Paris par sa fenêtre depuis son lit de mort répond exactement à la volonté énoncée par Gilbert d'ouvrir les rideaux de son atelier pendant qu'il agonise. La fin abrupte de ce livret manifeste son indécidabilité axiologique, puisque Gilbert se tue finalement de croire que *Sylvanire* lui ment, à tort, elle qui ne le trompe pas mais qui ne reconnaît pas non plus lui avoir été totalement dévouée :

GILBERT. Regarde ton œuvre, je vais mourir. [...] Pourquoi m'as-tu menti ?

SYLVANIRE. Menti, t'ai-je menti ?... Ah ! tu ne me comprends pas, tu ne m'as jamais comprise. Je t'ai donné tout ce que j'ai pu, je t'aurais suivi au bout du monde, sans souliers et sans pain. Je t'aimais si follement ! Mais je ne puis me changer. Ma tête, comme mon cœur, brûle et m'emporte.

GILBERT. Oui, le serpent chez Mélusine... (*Il lui montre la statuette.*) Tiens ! regarde-toi, tes pieds d'ivoire ont du sang... Et te voilà Salomé, avec ta danse tout éclaboussée du sang d'un juste. [...] Va, va, laisse-moi mourir, et retourne à ton art, puisque tu as préféré ton art à mon amour. [...] Il faut que je meure. Tu es retournée à ta flamme, n'était-ce pas nécessaire ? Moi, je suis payé, de t'avoir possédée une heure à moi seul... Danse, Mélusine, danse Salomé, aie plus de génie d'avoir bu mon sang, et c'est moi qui te remercie... (*Il est pris d'une syncope.*) Oh ! j'étouffe, de l'air, de l'air !

GODEFROID. Attends, mon pauvre petit. (*Il va ouvrir la baie du fond, le Paris nocturne apparaît, éclairé de ses milliers de lumières.*)

GILBERT, *regardant, agonisant*. Paris, Paris étincelant... Il m'avait donné mon amour, il est là qui en reçoit le dernier souffle... (*Sa tête retombe sur l'oreiller.*) Sylvanie, *Sylvanire*... Mère, pauvre mère chérie... (*Il meurt.*) [...]

GODEFROID, *en larmes*. Mon pauvre petit !... Ah ! Paris qui mange les cerveaux et les cœurs, Paris qui tue et enfante⁴⁴ ! »

La clause de *Sylvanire* semble conclure sur l'infini de toute création qui ne fait que s'absorber, se digérer puis se recréer, idée que confirment les multiples échos, intertextes et

⁴³ Émile Zola, *La Débâcle* [1892] dans *Les Rougon-Macquart*, tome V, éd. cit., p. 899-907.

⁴⁴ Émile Zola, *Sylvanire ou Paris en amour*, éd. cit., p. 760-761.

intratextes des œuvres zoliennes, tels des compositions de Wagner ou de Bach. Monstre indifférent, peut-être, dangereux comme Salomé, mais pour la bonne cause, somme toute, celle du travail et de l'œuvre, l'Opéra a une dernière dimension, celle de la mise en abyme du monde de la création, de la représentation. L'association systématique de la danse au « mime » est un indice de cet aspect spéculaire du ballet pour l'écrivain qui ne fait finalement que mirer son œuvre dans ce drame lyrique. Les nombreuses références du texte aux *Rougon-Macquart* l'attestent amplement. On remarquera d'ailleurs que les idées personnifiées, scandées dans chaque refrain du ballet par les chœurs, renvoient aux dernières œuvres utopiques écrites par le romancier dans son cycle des *Évangiles* : la *Vérité* et la *Vie* (intitulé *Fécondité*). La machinerie infernale de l'Opéra, qui ne peut être stoppée lorsque Gilbert meurt, détruit son idylle sans toutefois incriminer l'artiste séductrice mais sincère qui a voué sa vie à son art. Voici l'image même d'une œuvre de Zola souvent conçue elle aussi comme une machine : elle étouffe la vie pour créer l'illusion du vivant et du vrai, au risque de s'apercevoir qu'elle n'est qu'une simple représentation, un simple signe.

Ballet, sculpture, architecture, musique, offrent dès lors à Zola dans *Sylvanire* la propre composition, la cadence, les sons et la construction de son écriture – point rythmique qu'Auguste Dezalay a déjà magistralement démontré dans *Les Rougon-Macquart*⁴⁵. Ils deviennent ainsi ses instruments, le moyen d'atteindre son rêve, celui d'un art total wagnérien. La résonance permanente du cycle des vingt romans ne relève donc en aucun cas d'une simple copie transportée dans le livret. Au contraire, *Sylvanire* se révèle être le « *puzzle* », la miniature du monde créé par Zola – la dernière signature de l'écrivain.

Émilie POUTON-FOUCAULT
Université Rennes 2

⁴⁵ Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.