
Les stratégies médiatiques d'Émile Zola et Alfred Bruneau dans la presse

Émile Zola and Alfred Bruneau's media strategies in the press

Olivier Sauvage

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/tangence/3165>

ISSN : 1710-0305

Éditeur :

Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2025

Pagination : 125-147

ISSN : 1189-4563

Ce document vous est fourni par Université Catholique de Lyon

**Référence électronique**

Olivier Sauvage, « Les stratégies médiatiques d'Émile Zola et Alfred Bruneau dans la presse », *Tangence* [En ligne], 137 | 2025, mis en ligne le 01 janvier 2026, consulté le 12 février 2026. URL : <http://journals.openedition.org/tangence/3165>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Les stratégies médiatiques d'Émile Zola et Alfred Bruneau dans la presse

Émile Zola and Alfred Bruneau's media strategies in the press

Olivier Sauvage

Université de Toulouse

Résumé

Ayant fait ses premières armes dans la presse, Émile Zola sut utiliser sa plume de critique pour défendre avec fougue ses conceptions littéraires. Lorsqu'il devint librettiste et collabora avec le musicien Alfred Bruneau, les journaux furent là encore considérés comme une vitrine permettant de diffuser ses vues naturalistes en matière de musique et d'opéra, d'autant que Bruneau était lui-même critique musical. La lecture attentive des textes critiques de l'un et de l'autre renseigne sur les stratégies discursives déployées par eux afin de prendre position dans les débats esthétiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Malgré des différences de ton et quelques spécificités, les deux artistes surent conjuguer leurs efforts pour promouvoir leur théâtre lyrique.

Mots-clés: Alfred Bruneau, Critique musicale, Idées esthétiques, Naturalisme musical, Opéra, Presse et littérature, Émile Zola

Abstract

Thanks to an early career in journalism, Émile Zola knew how to use his critic's pen to passionately defend his literary conceptions. When he became a librettist and was collaborating with the musician Alfred Bruneau, newspapers were still considered a showcase for disseminating his naturalistic views on music and opera, especially given that Bruneau was himself a music critic. A careful reading of both men's critical writings provides information on the discursive strategies they deployed to position themselves in

the aesthetic debates of the late nineteenth and early twentieth century. Despite differences in tone and a few specifics, the two artists successfully combined their efforts to promote their lyrical theatre.

Keywords: Alfred Bruneau, Music criticism, Aesthetic ideas, Musical naturalism, Opera, Press and literature, Émile Zola

Romancier fécond, Émile Zola laisse aussi à la postérité une abondante production journalistique, d'abord publiée dans de nombreux périodiques avant d'être partiellement reprise en volume. *Mes haines*, *Mon salon*, *Le naturalisme au théâtre* ou *Nouvelle campagne* constituent ainsi autant de jalons de son activité critique, synthétisant ses combats esthétiques sur plusieurs décennies. Sa rencontre avec le musicien Alfred Bruneau à la fin des années 1880 lui donna l'opportunité de prolonger sa défense du naturalisme sur la scène lyrique, Zola se faisant librettiste de plusieurs opéras, dont une partie fut mise en musique. La collaboration musicale de l'écrivain avec Bruneau s'accompagna de la publication d'un manifeste esthétique dans la presse lors de la création de *L'attaque du moulin*. Il parut le 24 novembre 1893 dans *Le Journal* sous le titre « Le drame lyrique ». Quatre ans plus tard, à l'époque de la création de *Messidor*, Zola développa ses idées pour les lecteurs du *Figaro* en leur faisant part de son projet de transposer à l'opéra les idées naturalistes qu'il défendait déjà pour le roman et le théâtre, en faisant souffler un vent de renouveau sur une scène lyrique qu'il jugeait sclérosée par les conventions. Défenseur de Wagner, Zola voyait en lui un compositeur d'avant-garde dont les idées novatrices sur la mise en scène, le jeu des chanteurs et la valeur littéraire du livret rejoignaient les siennes. Le naturalisme musical qu'il va promouvoir repose sur un désir d'imposer des costumes modernes, la prose contre le vers et des intrigues ancrées dans le monde contemporain (Robert, 1968; Favre, 1982; MacDonald, 1989; Leroy, 2002). Les textes de 1893 et 1897 renouent avec certaines réflexions parues dans divers périodiques depuis les années 1860. Très tôt en effet, le futur créateur des *Rougon-Macquart* s'intéressa à la musique et aux questions de mise en scène, et il développa ses vues à plusieurs reprises par la suite. L'opéra nourrit très tôt sa réflexion sur la réforme scénique qu'il convenait selon lui de mener pour combattre la sclérose des théâtres de son époque.

La presse fut aussi un support prisé par son ami Bruneau, qui conserva une remarquable fidélité à Zola après la brutale disparition de celui-ci en 1902. Le compositeur tint ainsi la chronique musicale de plusieurs journaux, qu'il sut utiliser pour défendre le naturalisme musical face au vérisme et au wagnérisme.

La lecture attentive des textes critiques de l'un comme de l'autre renseigne sur les stratégies discursives déployées par Zola et Bruneau afin de prendre position dans les débats esthétiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e.

La presse comme tribune et champ de bataille

Le XIX^e siècle apparaît incontestablement comme le « siècle de la presse », pour reprendre le titre de l'ouvrage de référence de Christophe Charle (2004). Chambre de résonance des débats littéraires et artistiques, le journal est l'outil idéal pour se faire entendre et diffuser ses idées. À l'image de la plupart des autres écrivains de la période, de Balzac à Stendhal, en passant par Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Hugo, George Sand ou encore Alexandre Dumas, Zola travailla pour une multitude de supports imprimés, au point qu'il put écrire en 1881 : « Nous sommes tous les enfants de la presse, nous y avons tous conquis nos premiers grades » (2011, p. 318). Le jeune Zola exerça sa veine de polémiste dès les années 1860. Son « premier recueil de critique générale » (Mourad, dans Zola, 2012, p. 7) parut en 1866 avec un titre particulièrement éloquent : *Mes haines*. La mise en avant d'un tel sentiment, chargé de tant de négativité, peut surprendre, voire choquer. Zola (2012, p. 41) s'en explique toutefois en préambule :

La haine est sainte. Elle est l'indignation des cœurs forts et puissants, le dédain militant de ceux que fâchent la médiocrité et la sottise. Haïr c'est aimer, c'est sentir son âme chaude et généreuse, c'est vivre largement du mépris des choses honteuses et bêtes.

La haine soulage, la haine fait justice, la haine grandit.

Je me suis senti plus jeune et plus courageux après chacune de mes révoltes contre les platitudes de mon âge. J'ai fait de la haine et de la fierté mes deux hôtes ; je me suis plu à m'isoler, et, dans mon isolement, à haïr ce qui blessait le juste et le vrai.

Le jeune écrivain inverse donc littéralement les valeurs en transformant la haine en révolte noble et saine contre la médiocrité

artistique. La haine devient chez lui amour, amour de la justice et de la vérité dans le domaine esthétique. De ce point de vue, Zola restera fidèle à cette profession de foi, qu'il étendra au combat intellectuel en général, en particulier au moment de l'affaire Dreyfus, trois décennies plus tard. Deux des quatre volumes de son ultime cycle romanesque, les *Quatre Évangiles*, se nommeront *Vérité et Justice*.

Cette haine, comparable à une sainte colère, se double d'une fierté revendiquée. Quitte à paraître arrogant, Zola met en avant un autre sentiment qui pourrait lui être reproché, d'autant qu'il est associé à l'« isolement » dans lequel le rédacteur dit se plaire. Toutefois, là encore, une lecture attentive de ses propos incite à y voir l'expression d'un artiste qui veut faire entendre sa voix dissonante et sa singularité. Dans cette perspective, ce texte liminaire, qui va droit au but sans souci de ménager ses lecteurs, indique que « Zola a vite saisi l'importance des professions de foi militantes et des métadiscours clairs et performatifs », ainsi que l'écrit François-Marie Mourad (Zola, 2012, p. 8). Le texte d'ouverture de *Mes haines* a d'ailleurs lui aussi été publié dans la presse, et non écrit spécialement au moment de la parution du recueil en librairie. On peut en effet le lire dans *Le Figaro* du 27 mai 1866.

La presse est ainsi utilisée comme une arme par un fin stratège qui a échafaudé « [s]a tactique » (Zola, 2011, p. 316). Revues et quotidiens sont le théâtre d'affrontements parfois brutaux au sein de leurs colonnes respectives, et Zola n'hésita pas lui-même à filer la métaphore guerrière, au point que celle-ci occupe « une place centrale dans le métadiscours zolien sur la presse » (McNeil Arteau, 2018, p. 241). Dans ce qu'il pensait être ses « adieux » à la presse, en 1881, il se décrit comme un soldat blanchi sous le harnais mais toujours enclin à se jeter dans la mêlée pour faire triompher sa cause en dépit du poids des ans et de l'ampleur désespérante de la tâche : « [J]e le confesse, au moment de remettre mon grand sabre au fourreau, je suis pris du regret de la bataille, malgré les lassitudes et les dégoûts qu'elle m'a souvent apportés » (cité dans McNeil Arteau, 2018, p. 12). Le lexique employé est bien celui d'un combattant : « sabre », « fourreau », « bataille ». La suite de l'article reste dans le même ton : « Depuis plus de quinze ans, je me bats dans les journaux. [...] Plus tard, lorsque j'aurais pu vivre de mes livres, je suis resté dans la bagarre, retenu par la passion de la lutte. » « Adieux » clôt une série de contributions hebdomadaires publiées pendant un an

dans *Le Figaro*, de septembre 1880 à septembre 1881. Les 52 articles seront repris dans un recueil baptisé *Une campagne*. Lesté de connotations martiales, le terme affiche clairement la couleur : Zola mène campagne, à la façon d'un général, ou plutôt, d'un chevalier sans peur et sans reproches, contraint par les circonstances à se battre seul. La figure qui se dessine dans cet autoportrait est celle d'un critique farouchement indépendant, et qui ne peut compter que sur lui-même : « Je me sentais seul, je ne voyais aucun critique qui acceptât ma cause, et j'étais décidé à me défendre moi-même ; tant que je demeurerais sur la brèche, la victoire me semblait certaine. Les assauts les plus furieux me fouettaient et me donnaient du courage » (Zola, 2011, p. 316).

Si le mot ressortit du domaine militaire, il évoque aussi l'univers de la politique, car on peut également faire campagne pour des idées et contre des adversaires idéologiques. Dans « L'encre et le sang », publié le 11 octobre 1880, Zola donne lui-même une portée explicitement politique à sa campagne critique : « On veut que la bataille soit entre la littérature et la politique. De tout temps, elles ont fait très mauvais ménage, et il est bon, en effet, de vider la querelle. » Le 8 août 1881, l'article « Le suffrage universel » prendra la forme d'une charge violente contre les républicains dits opportunistes, et Zola ne dissimule pas son dégoût pour le spectacle électoral, qu'il qualifie de « grande comédie moderne » où se déchaînent « les appétits et la sottise des hommes » dans une « cuisine » « des moins ragoûtantes ». Les attaques zoliennes ne sont toutefois pas gratuites, et vont au-delà de la simple polémique politicienne, car l'écrivain se place du point de vue de l'artiste, qu'il juge supérieur. Selon lui, politique et littérature sont deux mondes bien distincts, et sa préférence va à l'univers des lettres, « règne des supériorités, du talent, et des individualités fortes », ainsi que le résume Adeline Wrona (dans Zola, 2011, p. 293). Quinze ans auparavant, il prenait déjà son rôle très à cœur, en déclarant dans *L'Événement* du 1^{er} février 1866 que son travail de journaliste et de lecteur critique était une « mission » (Zola, 2011, p. 99). Zola adopte ainsi une posture de solitaire intransigeant, fier d'évoluer à contre-courant des opinions dominantes. Assumant ce rôle avec constance au fil des années, il finit par récolter les fruits de son attitude. « Seul contre tous, écrit Adeline Wrona, le journaliste a gagné le prestige de la singularité » (dans Zola, 2011, p. 21). « Le voici donc en mesure de manifester, dans une orgueilleuse exception, ajoute

A. Wrona, les traits d'excellence qui fondent "l'élite artiste"¹ » (dans Zola, 2011, p. 21).

En dépit de ses déclarations de 1881, Zola interviendra à d'autres reprises dans la presse pour défendre des idées qui lui sont chères. Cela sera notamment le cas à partir de décembre 1895, lorsqu'il proposera dans *Le Figaro* une nouvelle série d'articles dans lesquels il exprime son opinion d'artiste et de citoyen vis-à-vis de questions sociales, politiques et religieuses brûlantes. Il en tirera un autre recueil critique, *Nouvelle campagne*, publié en 1897, peu de temps avant la retentissante parution de son « J'accuse » dans *L'Aurore* du 13 janvier 1898.

La musique n'échappa point à sa réflexion. La rencontre du jeune compositeur Alfred Bruneau en mars 1888 lui permit même de mettre en pratique ses conceptions en matière de théâtre lyrique. Zola, qui avait écrit sur la musique dès les années 1860 (Zola, 2013), devint le librettiste de Bruneau, et de leur collaboration naquirent plusieurs opéras naturalistes, dont *Messidor* et *L'ouragan*, créés respectivement en 1897 et 1901, furent les points culminants². Élève de Massenet, et fervent admirateur de Wagner, comme Zola, Bruneau partage un autre point commun notable avec son ami, qu'il qualifia de « grand cœur » (Bruneau, 1931) : il était lui aussi critique. Sa carrière journalistique, résumée par Jean-Christophe Branger (2013, p. 229), fut d'une remarquable longévité :

Bruneau tient successivement la revue musicale de *La Revue indépendante* (février-mars 1889 à mai-juin 1890), de la *Revue illustrée* (1891), du *Gil Blas* (25 octobre 1892 au 28 juillet 1895), du *Figaro* (4 octobre 1895 au 4 octobre 1901), de *La Grande Revue* (1^{er} janvier 1902 au 1^{er} juillet 1902), puis du *Matin* (1^{er} février 1904 au 18 novembre 1907 ; 16 juillet 1909 au 24 avril 1933).

On peut relever que ses débuts dans la presse coïncidèrent avec ses premières partitions pour Zola. Fidèle à sa réputation de modestie (Macke, 2003, p. 123), Bruneau écrit dans son livre de souvenirs qu'il doit au romancier ses débuts dans *Gil Blas* (1931, p. 45-46). Il n'en demeure pas moins que ses presque quarante-cinq années de

-
1. Expression empruntée par Adeline Wrona à la sociologue Nathalie Heinich (2005).
 2. Pour *Le Rêve* (1891) et *L'Attaque du moulin* (1893), l'écriture du livret avait été confiée à Louis Gallet, mais Zola avait suivi son travail de près, comme le prouve sa correspondance.

présence dans des revues mensuelles et des quotidiens de grande diffusion témoignent d'un engagement critique sans faille. Une lettre de Bruneau à Claude Debussy datant du 23 mars 1903 présente ses conceptions en la matière : « L'artiste qui ne s'entête pas dans ses croyances ne vaincra jamais. Mais on peut penser différemment sur certains points esthétiques sans chercher à se dévorer, se tuer. C'est la ligne de conduite que je me suis imposée quand j'ai fait de la critique » (dans Branger, 2013, p. 340).

S'il revendique une plume plus pondérée que celle de Zola, Bruneau partage avec son ami la conviction qu'il faut se montrer persévérant dans la défense de ses idées. Il parle lui-même, du reste, de « [s]a lutte artistique » (Bruneau, 2003, p. 21) dans une lettre du 12 août 1902 adressée à Zola, dont il suivit les traces en publiant des recueils de ses articles, regroupés en fonction de thèmes qui lui tenaient à cœur, ainsi que des monographies à visée encyclopédique : *Musiques d'hier et de demain* (1900), *La musique française*³ (1901), ou encore *Musiques de Russie et musiciens de France* (1903), proposent des études précises autant que fouillées qui montrent la cohérence de la pensée critique développée par leur auteur. Adolphe Boschot (1937, p. 28) relève que Bruneau « continu[e] ainsi la tradition des compositeurs-critiques », que nous pouvons mettre en parallèle avec l'émergence de la figure de l'écrivain critique d'art à partir de Diderot.

Le canal de diffusion offert par les journaux va de ce fait être mis à profit par l'un comme par l'autre avec une préoccupation commune : faire triompher la cause du naturalisme musical en gagnant l'opinion du public et des professionnels. Ainsi, Zola fit paraître un texte intitulé « Le drame lyrique » dans *Le Journal* du 22 novembre 1893. La date de publication n'est pas fortuite, car elle correspond à la veille de la première de *L'Attaque du moulin*, deuxième opéra composé par Bruneau à partir d'un texte de Zola, après *Le Rêve* créé deux ans plus tôt. Manifeste esthétique, « Le drame lyrique » se caractérise par sa longueur, supérieure aux dimensions habituelles des chroniques et recensions courantes. Zola affiche sa volonté de prendre le temps de développer sa pensée. Son texte débute par un aveu : « Sur le tard de ma vie, je me suis intéressé à la musique, ayant

3. Rapport commandé par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900.

fait l'heureuse rencontre d'Alfred Bruneau, une des intelligences les plus vives, un des passionnés et des tendres les plus pénétrants que j'ai connus. » Cette confession est à prendre avec du recul, car en réalité, Zola s'est intéressé à l'art musical dès les années 1860, comme en atteste son enthousiasme pour Wagner dès 1868 (Brady, 1967, p. 88). Il n'en demeure pas moins que la rencontre de Bruneau lui permit de s'impliquer plus directement dans les débats musicaux de son temps. La question du livret d'opéra se trouve d'entrée posée : « [D]ans cette question si intéressante de la musique au théâtre, je suis frappé chaque jour davantage de l'importance capitale, décisive, pour le musicien, de ce qu'on appelle un bon poème. » Zola propose ensuite un aperçu rétrospectif retraçant l'évolution des rôles respectifs dévolus au librettiste et au compositeur dans la musique européenne depuis l'aube du *xix^e* siècle. Ce regard en arrière semble destiné à légitimer la réflexion du romancier, qui ne veut pas apparaître comme un pur novice. Contextualiser une problématique esthétique en rappelant ses enjeux historiques lui offre une légitimité pour juger des débats contemporains. Au mot « autrefois », qui se trouve au début du deuxième paragraphe, répond la locution adverbiale « Aujourd'hui » qui ouvre le quatrième paragraphe. La deuxième partie du texte se concentre sur la période contemporaine, qui est celle où « la nouvelle formule du drame lyrique triomphe » grâce à la réforme wagnérienne. Zola recourt à nouveau à une rhétorique militaire, en écrivant que l'on a « bataillé dans la Presse ». Le nom de Bruneau apparaît alors, comme exemple de ce que la jeune musique française produit de plus prometteur. Zola n'hésite pas à le présenter comme son « ami », et salue ses qualités de musicien qui correspondent à ce qu'il attend du « drame lyrique français » qu'il appelle de ses vœux. Il offre par la même occasion un témoignage assez unique sur le travail d'un musicien vu par un romancier :

Ce qui me frappe, c'est la probité absolue de Bruneau devant le poème qu'il met en musique. D'abord, il étudie les personnages, dans leur tempérament, dans leur caractère; puis, son effort est d'en exprimer l'exacte psychologie, sans oublier l'apparence physique, le trait original. Ensuite, quand une situation se présente, il tâche d'en rendre tout le pathétique par le simple heurt des volutes ou des sentiments. Il agit de même pour les milieux, que l'orchestre est chargé de peindre, ce qui lui permet de baigner l'action

dans l'air vivant où elle se passe. (Zola, 1893, p. 1, repris dans Zola, 2013, p. 233-234)

Un peu plus de trois ans plus tard, Zola, qui est devenu entre-temps le librettiste attiré de Bruneau, intervient dans la presse pour défendre leur nouvel opéra, *Messidor*. Cette fois, le tandem se partage le travail et le terrain jusque dans les colonnes du *Figaro*. Dans l'édition du 20 février 1897, les lecteurs purent découvrir un «*Messidor* expliqué par les auteurs» adoptant la forme d'un diptyque. Dans une première section, dénommée «Le poème», Zola détaille les raisons qui l'ont poussé à devenir librettiste, et présente les grandes lignes de l'intrigue. Bruneau le relaie dans le texte suivant, sobrement titré «La musique». Leurs deux interventions sont de longueur comparable – approximativement deux colonnes chacune – et se composent d'un nombre de paragraphes très voisin. L'une et l'autre débutent par la même phrase : «Ce que j'ai voulu faire?» La répétition de cette question rhétorique liminaire n'est pas qu'une cheville journalistique, car elle souligne la complémentarité des deux textes autant que la synergie entre le compositeur et le librettiste. Il est également permis d'y voir une volonté de faire œuvre didactique auprès du public dans un support de presse qui leur était familier, Bruneau et Zola étant des plumes connues des lecteurs du *Figaro*.

La presse comme vecteur de reconnaissance

Comme nous l'avons vu, Zola s'est saisi du porte-voix que devient la presse au XIX^e siècle pour en faire un outil à son service au-delà de la nécessité alimentaire qui est à l'origine de la collaboration de beaucoup d'écrivains à des journaux. Il convient à cet égard de rappeler qu'il a débuté chez Hachette en 1862, et qu'il y devint chef du bureau de publicité dès l'année suivante. Son métier, alors nouveau, s'apparentait à de la communication commerciale, à l'image de ce que sera la mercatique moderne à partir du siècle suivant. Son expérience, qui s'acheva en 1866, se révélera décisive pour la suite de son cheminement littéraire. Colette Becker (2018, p. 87) remarque fort justement que Zola est l'un des premiers écrivains à prendre conscience «d'un changement fondamental»: «[L]'entrée de son époque dans l'ère des *mass media*, grâce aux énormes progrès techniques faits dans l'imprimerie, qui ont abaissé les prix de revient, et

au développement des chemins de fer», facteurs auxquels s'ajoute «le développement de l'instruction». Zola (1880, p. 177) exprima lui-même le constat suivant : «En un demi-siècle, le livre, qui était un objet de luxe, devient un objet de consommation courante». Pour lui, un auteur «est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail» (Zola, 1880, p. 177). Tout en critiquant les excès de la promotion à outrance et les engouements versatiles, il reconnaît l'utilité d'une publicité bien comprise. Il raille en parallèle les

accusations éplorées contre notre démocratie qui envahit les salons et les académies, qui détraque le beau langage, qui fait de l'écrivain un marchand comme un autre, plaçant ou ne plaçant pas sa marchandise selon la marque de fabrique, amassant une fortune ou mourant dans la misère» (Zola, 1880, p. 159).

Comme le souligne Becker (2018, p. 88), «Zola va utiliser à son profit ce qu'il a appris chez Hachette : pouvoir de la publicité dans le monde contemporain, nécessité de se constituer et d'utiliser des réseaux dans les mondes du journalisme et des lettres, compétence rédactionnelle».

Le jeune employé d'Hachette, préposé à la rédaction de notules promotionnelles vantant les dernières publications de la maison, put effectivement peaufiner son efficacité rhétorique. Requérant de grandes qualités de synthèse, l'exercice impose aussi de séduire le lecteur dès les premiers mots par des formules susceptibles de marquer les esprits. L'apprenti écrivain put aiguïser sa plume et mûrir son écriture, au point que ses romans et ses articles ultérieurs conservent des traces de ses années de formation chez Hachette. Dans son étude stylistique, Rita Schober (1964, p. 161) note que «Zola avait une préférence marquée pour les images fortes, les comparaisons qui frappent [...]. Il désirait ardemment rendre palpable la réalité objective». Son «style bref, haché, haletant» (Schober, 1964, p. 161) traduit une volonté d'aller à l'essentiel que l'on trouve déjà dans ses premiers textes journalistiques. Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre et Véronique Lavielle (1993, p. 341) constatent pour leur part que son «goût de la formule percutante» peut parfois s'apparenter à un «vrai slogan publicitaire», et en donnent quelques exemples convaincants : «La République sera naturaliste ou elle ne sera pas», «La haine est sainte», «Haïr c'est aimer» – déjà rencontrés plus haut –, «sans oublier les schématisations, les exagérations,

la technique qu'il a appelée du "coup de poing" et dont peut-être le plus bel exemple est le célèbre "J'accuse" ».

La formation d'Alfred Bruneau apparaît par contraste plus classique : après des études au Conservatoire de Paris et des engagements comme violoncelliste au Concerts-Pasdeloup, le musicien embrassa une carrière de critique parallèle à ses activités de composition et de direction d'orchestre. Sa longévité dans la presse, que nous avons déjà relevée, indique néanmoins un haut degré d'implication dans les débats musicaux. L'un de ses plus proches amis, en dehors de Zola, était lui aussi très engagé dans la défense du naturalisme musical : le Nantais Étienne Destranges. Bruneau entretint une correspondance très nourrie avec ce dernier (Bruneau, 2003). Leurs lettres prouvent qu'une convergence de vues esthétiques les réunissait, et tous deux se rejoignaient aussi dans leur stratégie. Destranges désirait utiliser la presse comme une tribune promouvant les musiciens innovants qu'il voulait mettre en valeur : Wagner, Bruneau, Chabrier, Verdi. On retrouve son nom dans de multiples périodiques nantais, mais aussi parisiens : *Le Populaire*, *Le Phare de la Loire*, *Le Courrier musical*, *Le Guide musical*, ou encore *Le Monde musical* (Bruneau, 2003, p. 32). Destranges peut de ce fait apparaître comme un relais provincial efficace de la propagande naturaliste menée par Zola et Bruneau à Paris, d'autant que certains de ses articles sont repris en volume, la plupart du temps sous forme de monographies analytiques (Destranges, 1896, 1897, 1901, 1902). Le 23 septembre 1894, le musicien l'en félicite avec feu : « J'attends *L'Ouest-Artiste* avec la plus vive impatience et je me réjouis à la pensée de lire chaque semaine vos chaudes et combatives chroniques » (Bruneau, 2003, p. 87).

Les rubriques de critique ne sont pas les seules à être investies par les défenseurs du théâtre lyrique naturaliste. L'émergence d'un nouveau genre journalistique va en effet favoriser les desseins prosélytes de Zola et de Bruneau. L'interview artistique et littéraire apparaît dans la dernière décennie du siècle. Dorothy Speirs (1990, p. 301) relève que « [l]e mot "interview" fait sa première apparition chez Pierre Larousse dans le deuxième supplément du *Grand Dictionnaire universel* de 1890 ». Cependant, en tant que « genre, l'interview a débuté dans la presse française dans les années 70⁴ »

4. Philippe Lejeune et Jean-Marie Seillan proposent une datation plus précise, et considèrent tous les deux que l'interview littéraire est apparue dans la presse

(Speirs, 1990, p. 301). D. Speirs (1990, p. 301) relève à ce propos que Zola fut « pendant vingt ans l'homme le plus interviewé de France ». Quoi d'étonnant ? Il ne pouvait qu'être réceptif aux possibilités nouvelles de publicisation de ses combats offertes par des entretiens menés dans la presse. Dans un amusant entretien avec lui-même préparé avec la complicité d'Henry Leyret (1893, p. 4), Zola pointa simultanément les défauts et les qualités de l'interview littéraire :

que voulez-vous ? Si l'interview, telle qu'elle est pratiquée par ce temps de journalisme à vapeur, bâclée en vingt minutes, rédigée à la va-comme-je-te-pousse, écrite au galop sur une table de café, à côté d'un vermouth ou d'une absinthe, si elle est le plus souvent un fleuve d'erreurs, elle n'en reste pas moins l'un de principaux éléments du journalisme contemporain : d'abord parce qu'elle en est la partie la plus vivante, ensuite parce qu'elle est le joujou préféré du public !

Au moment de sa collaboration avec Bruneau, il intensifia sa présence dans les colonnes des quotidiens, seul ou accompagné par son ami musicien. Dès le 2 novembre 1888, *L'Événement* offrait à son lectorat un entretien avec Zola et Bruneau sous le titre « *Le Rêve au théâtre* ». Eugène Clisson met en scène sa rencontre de manière plaisante, en adoptant un ton enjoué qui vise à instaurer une connivence immédiate avec le public, qu'il feint de mettre dans la confiance d'une nouvelle sensationnelle :

Ô sainte indiscrétion ! que deviendraient sans toi les reporters des journaux parisiens, toujours à l'affût de nouvelles palpitantes ? Tu embrasses tous les domaines ; politique, science, art, théâtre, rien ne t'échappe ; tu alimentes chaque jour la curiosité toujours avide du public qui t'accueille bien d'où que tu viennes.

La dernière indiscrétion, déjà vieille puisqu'elle date d'hier, a fait dresser l'oreille à tous les vrais boulevardiers et, en vérité, elle le méritait. Nos lecteurs l'ont apprise par ce journal ; nous la reproduisons avec sa simplicité qui n'est pas dépourvue de grandeur : Émile Zola a autorisé MM. Bruneau et Gallet à tirer un opéra de son dernier roman, [*Le Rêve*].

Suivent alors une série de phrases interrogatives destinées à attiser la curiosité : « Comment sera échafaudée la pièce ? Comment l'action,

française en 1884, au moment de la publication du roman *À rebours* d'Huysmans (mentionnés dans Lavaud et Thérenty, 2006, p. 11).

comment l'intrigue esquissées de main de maître dans le livre seront-elles produites à la scène ? » Clisson donne ensuite la parole à Zola, puis à Bruneau. Un tel dispositif produit l'illusion d'entrer dans l'intimité des créateurs, qui sont le plus souvent présentés à leur table de travail. Il instaure de ce fait une proximité qui peut contrebalancer le caractère potentiellement intimidant d'une tribune écrite *ex cathedra* par un artiste se drapant dans une posture hautaine et refusant toute médiation avec son public.

Le 10 janvier 1890, le *Gil Blas* publia un double entretien similaire : « *Le Rêve*. Chez Émile Zola. Chez M. Bruneau ». La parole est donnée successivement à l'un comme à l'autre, avec une préséance accordée à l'aîné. Cette fois, l'intervieweur, Lucien Puech, s'efface et démarre ses entrevues *in medias res* : la parole est d'emblée laissée à Zola, puis à Bruneau, le journaliste leur donnant la réplique de manière discrète. L'obligeance de Puech permet à l'auteur des *Rougon-Macquart* de rectifier les approximations répandues par les autres organes de presse à propos de la promotion du *Rêve* : « [T]ous les journaux ont commis de graves erreurs à ce sujet. L'un d'eux, entre autres, a raconté que je venais de donner une soirée intime pour faire entendre à mes invités la partition du *Rêve*. Rien n'est plus inexact. » L'écrivain saisit l'occasion pour décrire en quelques mots son environnement de travail : « Voyez, il n'y a même pas de meubles dans mon salon, encore en plein déménagement ; mon cabinet de travail est un fouillis » (cité dans Puech, 1890, p. 2). En donnant à imaginer le désordre de son nouveau domicile, Zola se présente sous un jour plus familier, qui peut créer une plus grande proximité entre l'artiste et ses lecteurs. Puech (1890, p. 2) décrit Alfred Bruneau de la même façon, saisi en plein travail, comme si le journaliste pénétrait chez lui par effraction : « C'est rue Fortuny que nous trouvons M. Bruneau entre un piano et une contrebasse en train de mettre sur cinq lignes noires de petits signes noirs que l'on appelle notes. Nous coupons l'inspiration du compositeur pour entrer dans la réalité de l'interview ». De tels procédés devinrent monnaie courante, la radio et la télévision les reprenant par surcroît à leur compte au *xx^e* siècle, mais à l'époque ils relevaient d'une volonté d'innover que Zola et Bruneau accueillirent avec enthousiasme. Le 13 août 1890, Bruneau réitéra l'exercice pour le *Gil Blas*, cette fois en solo. Le souci de montrer l'implication des deux artistes dans leurs projets lyriques se traduisit aussi par des reportages au cours desquels Zola

est présenté en train d'assister aux répétitions du spectacle données par Bruneau, comme dans *Le Rappel* du 25 mai 1891.

Pour *Messidor*, l'accent fut pareillement mis dans la presse sur la complicité du librettiste et du musicien. *Le Gaulois* publié le jour de la première, le 19 février 1897, donnait à lire un « M. Alfred Bruneau raconté par M. Émile Zola ». Le romancier y revenait sur les circonstances de sa rencontre avec le jeune disciple de Massenet, en insistant sur le rôle que celui-ci avait joué dans son évolution artistique. Il y révèle notamment que Bruneau est celui qui l'a poussé à devenir son librettiste, avant d'en broser un portrait des plus louangeurs :

C'est un garçon, d'abord, dont les méthodes de travail se rapprochent des miennes; il est très savant dans la technique de son art; avec cela, d'un caractère charmant, très doux, très affectueux; il a des qualités qui le font aimer de tous ceux qui le connaissent. Jamais avec lui je n'ai eu la moindre divergence. (Zola, 1897a, p. 1)

Bruneau ouvrit lui aussi bien volontiers sa porte aux intervieweurs. Répondant en 1900 à une enquête menée sur les « conquêtes du siècle », il put partager ses jugements sur l'évolution musicale au XIX^e siècle et le rôle décisif tenu par Wagner. Interrogé sur le degré d'éducation musicale du public, il convient que les concerts populaires de Jules Pasdeloup ont été utiles, mais souligne que la critique journalistique a aussi eu son importance : « [J]'admets très bien – c'est ici le collaborateur du *Figaro* qui parle – qu'un musicien soit critique à ses heures. Pourquoi pas? La critique écrite par Berlioz fut admirable, et les feuilletons de Reyer d'un esprit cinglant » (Bruneau, 1900b, p. 5).

L'engagement de Zola et Bruneau en faveur de Dreyfus causa peu après un changement brutal dans la réception de leurs œuvres, beaucoup de publications attaquant l'un et l'autre pour des raisons idéologiques, dans lesquelles les considérations musicales et théâtrales n'avaient plus guère de place.

La presse comme lieu d'affirmation d'une différence

L'usage de la presse par Zola et Bruneau mérite d'être abordé sous un dernier angle. Il s'agit de leur volonté de se singulariser dans un paysage artistique déjà très diversifié. Journaux et revues servent à mettre en relief les différences entre tel ou tel « camp » esthétique et à se distinguer des autres, et Zola prend bien soin de distinguer l'opéra naturaliste des autres options esthétiques alors concurrentes

et dominantes. «Le drame lyrique» cité précédemment en constitue de ce point de vue une illustration révélatrice. Si le romancier rend un hommage sincère à Richard Wagner et à ses partis pris esthétiques, qu'il estime pertinents, au point de le suivre dans beaucoup de domaines, il ne manque pas non plus de souligner les différences qui le séparent du compositeur allemand. Ainsi, il commence par déclarer: «Négliger Wagner, ce serait enfantin. Toute sa conquête doit être acquise. Il a renouvelé la formule, il n'est plus permis de retourner en arrière et d'en accepter une autre» (Zola, 1893, p. 1). Mais il s'empresse d'ajouter: «Seulement, au lieu de s'immobiliser avec lui, on peut partir de lui; et la solution n'est certainement pas ailleurs, pour nos musiciens français» (Zola, 1893, p. 1). Zola tient à se placer dans une optique dynamique, voire dialectique: l'opéra wagnérien est une étape décisive dans l'évolution de la musique, ce que Zola a bien compris dès les années 1860 (Zola, 2013, p. 15), mais pas un terminus. «Rien n'est immobile, tout marche et progresse. D'autres maîtres viendront qui feront vieillir Wagner» (Zola, 2013, p. 1). Zola prend ainsi ses distances avec les wagnériens les plus intransigeants, quitte à passer pour un traître à la cause. Au lendemain de la création de *Messidor*, le 19 février 1897, le chroniqueur du *Gaulois* Louis de Fourcaud ouvre les hostilités (Robert, 1968, p. 205) en développant sur quatre colonnes une analyse très sévère des partis pris zoliens (Fourcaud, 1897a). Alléguant un curieux problème typographique qui aurait altéré le sens de ses derniers paragraphes, Fourcaud (1897b, p. 3) fit insérer dans le numéro du 21 février une sorte d'*erratum* qui avait le mérite de récapituler ses griefs de manière plus synthétique:

1° Je dis que le style du poème manque, au point de vue de la musique, de la vertu de concision. Il est conçu suivant un idéal exclusivement littéraire, non d'après tes convenances de la rythmique musicale largement entendue. J'ai cité, à titre d'exemples, deux phrases de type très différent: une phrase cursive, empruntée au rôle de Guillaume, et une phrase poétique à effet d'accumulation empruntée au rôle du berger. À écrire de la sorte un drame lyrique comme on écrirait un roman-poème, on va le plus souvent contre le but dramatique, qui est la vérité de l'expression, et l'on met presque toujours le musicien aux prises avec d'inutiles difficultés, qu'il lui est impossible, en dépit des plus grandes ingéniosités, de complètement vaincre. Je dis également que les

personnages de *Messidor*, loin de parler selon leur condition, s'expriment couramment comme d'authentiques hommes de lettres et comme M. Zola lui-même. Rien n'est plus contraire à toute bonne dramaturgie, et, en particulier, aux théories professées par l'auteur.

La réplique de Zola ne tarda pas. Dès le 23 février, *Le Gaulois* lui donna la parole. Tout en adoptant un ton moins véhément qu'à l'époque de *Mes haines* ou de sa campagne de 1880-1881, le nouveau librettiste balaie d'un revers de main toutes les objections formulées par son contradicteur. L'apparente neutralité de sa réponse, combinée à des phrases brèves, s'avère d'autant plus cassante qu'elle s'accompagne de piques sarcastiques à l'encontre de la wagnérolâtrie de Fourcaud : « Votre vénéré Dieu Wagner en a vu bien d'autres, n'est-ce pas ? On a trouvé longtemps ses poèmes ineptes, impropres à tout usage musical, antilyriques, comme vous dites du mien, si parfaitement imbéciles que des huées s'élevaient de toute la presse française » (Zola, 1897b, p. 1). Zola recourt à la prétériorité pour pointer sans détours les erreurs d'appréciation de son juge : « Pourtant, si je ne veux pas défendre mon poème contre les maladroites et les incohérences que vous lui prêtez, me permettez-vous de vous dire que vous l'avez bien mal écouté et lu ? » Il répond ensuite point par point aux allégations de Fourcaud en six paragraphes aussi brefs que précis portant sur ses choix stylistiques et prosodiques, insistant sur sa volonté de faire chanter en prose et non plus en vers. Le wagnérisme de son contradicteur est ensuite une nouvelle fois égratigné, mais Zola souhaite surtout montrer les divergences idéologiques qui l'éloignent de l'auteur de la *Tétralogie* :

Vous vous êtes fait des poèmes de Wagner la sublime idée qu'ils méritent, vous vous êtes enfermé dans cette formule avec un noble entêtement, qui a le tort de vous rendre trop exclusif. Et, si mon poème vous déplaît, c'est que vous croyez sentir qu'il est la négation même des poèmes de Wagner. Je mets la littérature à part, je parle des tendances sociales et philosophiques. (Zola, 1897b, p. 1)

Le romancier rejette de toutes ses forces ce qu'il nomme le « mysticisme » du compositeur allemand : « Et vous avez raison alors de ne pas m'admettre dans votre formule, car j'ai horreur de ce mysticisme wagnérien. Dites-le, soyez franc, vous ne voulez pas de moi

dans le temple de Parsifal, et vous avez raison » (Zola, 1897b, p. 1). La métaphore de l'excommunication religieuse qui conclut ce développement est bien entendu à prendre comme un clin d'œil ironique au culte artistique dont bénéficiait l'œuvre de Wagner à la Belle Époque (Lavignac, 1897; Fantin-Epstein, 1992, 1999). Zola achève sa mise au point en contestant toute présence de surnaturel dans *Messidor*, dont le ballet met pourtant en scène des éléments pouvant ressortir d'une forme de merveilleux. L'œuvre est au contraire profondément humaine et terrestre, selon lui. La conclusion de Zola (1897b, p. 1) se veut apaisante : « Pardonnez-moi, mon cher Fourcaud, de vous écrire ces choses, qui ne changeront sans doute en rien votre opinion. Mais il est peut-être bon qu'elles soient dites. Cordialement à vous. » Le débat se poursuit le 25 février avec une réponse de Fourcaud (1897c, p. 1), lequel qualifie les propos de Zola de « bon procédé de polémique, où [il] reconnaît [sa] subtilité ». Fourcaud conteste le bien-fondé des arguments avancés par l'écrivain, et va jusqu'à lui dénier toute réelle connaissance de Wagner. Ce combat à fleurets mouchetés prouve en tout cas que Zola est considéré comme un interlocuteur légitime pour parler de musique et d'opéra. *Le Gaulois* avait d'ailleurs pris soin de faire précéder sa mise au point du 23 février par un court texte introductif justifiant que le journal lui ait accordé un droit de réponse :

M. Émile Zola nous demande de publier la lettre suivante, adressée par lui à notre collaborateur M. de Fourcaud.

Déférer au désir de l'auteur de *Messidor* est pour nous un simple devoir de courtoisie.

Nous nous en acquittons d'autant plus volontiers que la lettre de M. Zola, protestant contre certaines assertions émises par le critique du *Gaulois* avec l'absolue indépendance qui lui est coutumière, institue un débat artistique d'une haute portée, dont le public peut, dès maintenant, escompter l'intérêt.

Alfred Bruneau appelait aussi de ses vœux un renouveau de l'opéra français qui ne passât point par une imitation servile de la formule wagnérienne, tout en se distinguant du vérisme italien. Pour faire entrer le théâtre lyrique dans une troisième voie inédite, il considéra comme Zola que la presse pouvait être utilisée efficacement. Au sujet de Wagner, il écrivait dans sa recension critique de la *Gwendoline* de Chabrier publiée dans le *Gil Blas* du 29 décembre 1893 : « À cette

heure le drame wagnérien est partout acclamé et son triomphe est définitif. La bataille n'est déjà plus là, elle s'engage nettement sur un tout autre terrain, et c'est l'avenir de la musique française qui maintenant est en jeu » (cité par Branger, 2013, p. 341). Faudrait-il alors se tourner du côté de l'Italie ? Le vérisme était alors fort déconsidéré en France. Danièle Pistone cite dans son étude quelques jugements d'une grande sévérité : pour Debussy, c'est « l'usine du néant » (*Gil Blas*, 16 février 1903, dans Pistone, 2004, p. 422), tandis que Xavier Leroux écrira en juin 1911 dans *Musica* que « le vérisme italien [...] [est] le contraire de ce qu'on est en droit d'attendre d'un air qui se réclame d'une sorte de naturalisme musical » (Pistone, 2004, p. 422). Bruneau se montra plus tolérant, reconnaissant même dans son compte rendu de *La bohème* de Puccini l'effort de renouvellement déployé par la jeune école :

Je ne suis pas de ceux qui n'accordent aucune attention à la bousculade théâtrale où se ruent, depuis quelques années, les jeunes compositeurs italiens et j'estime, au contraire, que tant d'ouvrages mis au jour coup sur coup, tant de brutale hâte à les concevoir, à les écrire, à les faire jouer, tant d'étroits liens de parenté dramatique les unissant nous doivent frapper comme un des effets les plus curieux, les plus significatifs du mouvement musical moderne. (*Le Figaro*, 14 juin 1898, repris dans Bruneau, 1900a, p. 167)

Il qualifia en revanche le *Paillasse* de Leoncavallo de « cochonnerie » dans une missive du 19 décembre 1902 adressée à Étienne Destranges (Bruneau, 2003, p. 160). Plutôt que de regarder en arrière ou vers l'étranger, Bruneau, tout autant que Zola, défend un drame lyrique français, reposant sur un « naturalisme élargi » (Guieu, 1983, p. 147) : « J'ai eu l'ambition d'être à la fois de mon temps et de mon pays. [...] Je serais pleinement heureux d'avoir fait œuvre de moderne et de Français » (Bruneau, 1897, p. 1). Un sommaire dépouillement de ses comptes rendus critiques parus dans *Le Figaro* entre octobre 1895 et octobre 1896, réalisé à titre d'échantillonnage, confirme sa préférence affichée pour les compositeurs français contemporains : environ huit chroniques sur dix les mettent en avant, les autres parlant de Wagner, Gluck ou de l'école russe. Parmi eux, une place prépondérante est accordée aux plus jeunes : Debussy (33 ans alors), Omer Letorey, Henri Rabaud (22 ans chacun), Xavier Leroux, Fernand Le

Borne, Gabriel Pierné (32 ans tous trois), Georges Marty (35 ans), Henri Büsser (24 ans), Alfred Bachelet, Guy Ropartz, Gaston Carraud, Paul Vidal (31 ans chacun), Henri Hirschmann (23 ans), ou encore André Messenger qui, à 42 ans, fait quasiment figure de patriarche, titre que pourrait lui disputer Vincent d'Indy, avec ses presque 45 ans. La constance avec laquelle Bruneau promet la jeune garde se conjugue avec une bienveillance envers les tentatives de s'émanciper des modèles d'abord imités avec dévotion. À propos de *l'Évangéline* de Xavier Leroux, il écrit ainsi le 29 décembre 1895 :

C'est un Massenet jeune.

En résumant ainsi ce que je pense de M. Xavier Leroux, dont le théâtre de la Monnaie de Bruxelles vient de représenter avec un vif succès le premier ouvrage dramatique, je ne prétends point que l'élève emprunte au maître ses formules, imite son style, utilise ses matériaux. Sorti du Conservatoire il y a une dizaine d'années, le diplômé du prix de Rome en poche, M. Leroux s'efforce, au contraire, de se dégager de l'influence de M. Massenet, encore reconnaissable, en son œuvre, à quelques fins de phrases, à quelques harmonies, à quelques procédés mélodiques, et il témoigne d'un louable désir de parler une langue personnelle et originale. Je constate avec joie ces tendances et je ne crois pas faire un mauvais compliment à M. Xavier Leroux en disant que sa partition de début me semble avoir les qualités précises des partitions de début de M. Massenet : la grâce, le charme, la poésie, l'ardente flamme et cette espèce d'éloquence juvénile qui demande tout et obtient plus encore.

De tels compliments sont d'autant plus précieux qu'ils émanent d'un ancien élève de Massenet...

En guise de conclusion

En un siècle où la presse était devenue un moyen de communication de masse, Émile Zola et Alfred Bruneau comprirent parfaitement l'intérêt de diffuser leurs convictions esthétiques dans les journaux. Par leur pratique de la critique dans les colonnes de divers périodiques, ils purent en outre mettre leur plume au service de combats artistiques souvent difficiles à mener. Les interviews qu'ils accordèrent fréquemment, et parfois ensemble, leur permirent de toucher un public plus large en se montrant au travail, créant de ce fait une forme de proximité mieux à même de servir

leurs œuvres que l'enfermement dans une tour d'ivoire. Grâce à leur visibilité médiatique, ils purent expliquer leurs choix et montrer en quoi le théâtre lyrique qu'ils bâtissaient ensemble représentait une voie nouvelle résolument en marge des sentiers battus. Bien que la presse puisse aussi se retourner contre ceux qui l'utilisent – ce dont Bruneau aussi bien que Zola firent la cruelle expérience au moment de l'affaire Dreyfus –, il n'en demeure pas moins qu'elle constitue une auxiliaire irremplaçable. À la fin de sa campagne de 1880-1881, Zola (2011, p. 319) dressait ce constat lucide mais résolument optimiste :

Mais la colère et le dégoût s'en vont, la presse reste toute puissante. On revient à elle comme à de vieilles amours. Elle est la vie, l'action, ce qui grise et ce qui triomphe. Quand on la quitte, on ne peut jurer que ce sera pour toujours, car elle est une force dont on garde le besoin, du jour où l'on en a mesuré l'étendue. Elle a beau vous avoir entraîné sur une claie, elle a beau être stupide et mensongère souvent, elle n'en demeure pas moins un des outils les plus laborieux, les plus efficaces du siècle, et quiconque s'est mis courageusement à la besogne de ce temps, loin de lui garder rancune, retourne lui demander des armes à chaque nécessité de bataille.

Note biographique

Docteur en Lettres modernes (spécialité: littérature comparée), **Olivier Sauvage** est chercheur associé au laboratoire LLA-CREATIS (EA 4152, Université Toulouse 2 – Jean Jaurès). Il est par ailleurs chargé d'édition au sein de l'Unité de recherche Confluence (EA 1598) de l'Université catholique de Lyon, et enseignant vacataire à Paris Nanterre. Ses travaux portent sur les rapports entre littérature et musique, en particulier l'opéra. Olivier Sauvage est d'ailleurs secrétaire du Musée virtuel Richard Wagner. Il étudie également la question du naturalisme littéraire et musical dans une perspective européenne, et rédige en outre des recensions de livres et d'expositions pour le site de la SERD (Société des études romantiques et dix-neuviémistes) et pour les revues *Le Magasin du XIX^e siècle*, *Miranda*, *Romantisme* et *La Main de Thôt*.

Bibliographie

BECKER, Colette, 2018, «Se vendre: l'exemple de Zola», dans Myriam Boucharenc et Laurence Guellec (dir.), *Portraits de l'écrivain en publicitaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. «La Licorne», n° 128, p. 87-108.

- BECKER, Colette, Gina GOURDIN-SERVENIÈRE et Véronique LAVIELLE, 1993, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- BOSCHOT, Adolphe, 1937, *La vie et les œuvres de Alfred Bruneau. Notice lue par l'auteur à l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, Fasquelle.
- BRADY, Patrick, 1967, « L'œuvre » de Émile Zola. *Roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 83.
- BRANGER, Jean-Christophe, 2013, « Alfred Bruneau, compositeur et critique musical (1889-1902): quelle réforme pour l'opéra français? », dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », p. 339-350.
- BRUNEAU, Alfred, 2003, *Alfred Bruneau: un compositeur au cœur de la bataille naturaliste. Lettres à Étienne Destranges, Paris-Nantes, 1891-1915*, éd. Jean-Christophe Branger, Paris, Honoré Champion, coll. « Musique – Musicologie », n° 36.
- BRUNEAU, Alfred, 1931, *À l'ombre d'un grand cœur. Souvenirs d'une collaboration*, Paris, Bibliothèque Charpentier/Fasquelle éditeurs.
- BRUNEAU, Alfred, 1900a, *Musiques d'hier et de demain*, Paris, Bibliothèque Charpentier/Eugène Fasquelle.
- BRUNEAU, Alfred, 1900b, « Les conquêtes du siècle : II. La musique. M. Alfred Bruneau », propos recueillis par Eugène Allard et Louis Vauxcelles, *Le Figaro*, 7 octobre, vol. 46, n° 280, p. 4-5.
- BRUNEAU, Alfred, 20 février 1897, « Messidor expliqué par les auteurs. La musique », *Le Figaro*, 43^e année, n° 51, p. 1.
- CHARLE, Christophe, 2004, *Le siècle de la presse. 1830-1939*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique ».
- DESTRANGES, Étienne, 1902, *L'ouragan d'Alfred Bruneau, étude analytique et thématique*, Paris, Fischbacher.
- DESTRANGES, Étienne, 1901, *L'attaque du moulin, étude analytique et thématique*, Paris, Fischbacher.
- DESTRANGES, Étienne, 1897, *Messidor, d'Alfred Bruneau, étude analytique et critique*, Paris, Fischbacher.
- DESTRANGES, Étienne, 1896, *Le Rêve d'Alfred Bruneau, étude thématique et analytique de la partition*, Paris, Fischbacher.
- FANTIN-EPSTEIN, Marie-Bernadette, 1999, *Wagner et la Belle Époque. Le regard de Willy*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud.
- FANTIN-EPSTEIN, Marie-Bernadette, 1992, « Richard Wagner – Émile Zola : analogies et correspondances », *Les Cahiers de Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 55-63.
- FAVRE, Georges, 1982, *Musique et naturalisme: Alfred Bruneau et Émile Zola*, Paris, La Pensée universelle.

- FOURCAUD, Louis de, 20 février 1897a, «Musique», *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, n° 5588, p. 3.
- FOURCAUD, Louis de, 21 février 1897b, «Lettre à Nicolet datée du 20 février 1897», *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, n° 5589, p. 3.
- FOURCAUD, Louis de, 25 février 1897c, «Réponse à M. Émile Zola», *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, n° 5593, p. 1.
- GOUBAULT, Christian, 1984, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève/Paris, Slatkine.
- GUIEU, Jean-Max, 1983, *Le théâtre lyrique d'Émile Zola*, Paris, Fischbacher.
- HEINICH, Nathalie, 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Sciences humaines».
- LAVAUD, Martine et Marie-Ève THÉRENTY, juin 2006, «Avant-propos», *Lieux littéraires/La revue*, n° 9-10 (*L'interview d'écrivain*), p. 7-25.
- LAVIGNAC, Albert, 1897, *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Librairie Ch. Delagrave.
- LEROY, Christian, 2002, «Le chant de la prose : remarques sur le statut de la prose dans les livrets d'opéra français entre 1875 et 1914», dans Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (dir.), *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 115-137.
- LEYRET, Henry, 12 janvier 1893, «M. Émile Zola interviewé sur l'interview», *Le Figaro*, 39^e année, 3^e série, n° 12, p. 4.
- MACDONALD, Hugh, 1989, «The Prose Libretto», *Cambridge Opera Journal*, n° 1, p. 155-166.
- MACKE, Jean-Sébastien, 2004, «Le naturalisme d'Alfred Bruneau et Émile Zola : de la théorie à l'application», dans Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (dir.), *Le naturalisme sur la scène lyrique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. «Travaux», n° 117, p. 61-79.
- MACKE, Jean-Sébastien, 2003, *Émile Zola – Alfred Bruneau. Pour un théâtre lyrique naturaliste*, thèse de doctorat, Université de Reims.
- McNEIL ARTEAU, Guillaume, 2018, *Le relevé des jours : Émile Zola écrivain-journaliste*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Études romantiques et dix-neuviémistes», n° 72.
- PAGÈS, Alain et Owen MORGAN, 2002, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses.
- PISTONE, Danièle, 2004, «Naturalisme et vérisme dans la France musicale d'aujourd'hui», dans Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (dir.), *Le naturalisme sur la scène lyrique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. «Travaux», n° 117, p. 421-439.
- PUECH, Lucien, 10 janvier 1890, «Le Rêve. Chez Émile Zola. Chez M. Bruneau», *Gil Blas*, 12^e année, n° 3706, p. 2.

- ROBERT, Frédéric, avril-mai 1968, «Vers ou prose? (à propos des poèmes lyriques de Zola)», *Europe*, vol. 46, n^{os} 468-469, p. 203-208.
- SCHOBBER, Rita, 1964, «Observations sur quelques procédés stylistiques de Zola», *Cahiers naturalistes*, 10^e année, n^o 28, p. 149-161.
- SPEIRS, Dorothy E., août 1990, «Un genre résolument moderne: l'interview», *Romance Quarterly*, vol. 37, n^{os} 3-4, p. 301-307.
- ZOLA, Émile, 2013, *Écrits sur la musique*, éd. Olivier Sauvage, Paris, Éditions du Sandre.
- ZOLA, Émile, 2012, *Mes haines*, éd. François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, coll. «GF», n^o 1489.
- ZOLA, Émile, 2011, *Zola journaliste. Articles et chroniques*, éd. Adeline Wrona, Paris, Flammarion, coll. «GF», n^o 1280.
- ZOLA, Émile, 19 février 1897a, «M. Alfred Bruneau raconté par M. Émile Zola», *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, n^o 5587, p. 1.
- ZOLA, Émile, 23 février 1897b, «À propos de *Messidor*. Une lettre de M. Émile Zola», *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, n^o 5591, p. 1.
- ZOLA, Émile, 22 novembre 1893, «Le drame lyrique», *Le Journal*, 2^e année, n^o 421, p. 1.
- ZOLA, Émile, 1880, «L'argent dans la littérature», dans *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, p. 159-202.