

La réception du *Tribut de Zamora*

Gunther Braam

AVANT LA PREMIÈRE

L'histoire de la réception du *Tribut de Zamora* débute bien avant sa première représentation. Le public fut ainsi instruit par les journaux que la composition de l'œuvre était déjà commencée en 1879 (« la nuit du 16 janvier » précise le *Journal de la musique*), que Gounod souhaita d'abord écrire un *Cid* (*Le Figaro*) et que Verdi avait voulu acheter le livret du *Tribut* à d'Ennery, ce dernier refusant d'abandonner ses droits contre une rétribution unique (*Journal de la musique*). Plusieurs mois avant la création, des périodiques comme *Le XIX^e Siècle* régalerent leurs lecteurs par des indiscrétions de coulisses et des anecdotes montées en épingle.

Le public allait apprendre par ce *XIX^e Siècle* que les « répétitions en scène » ont commencé le 11 janvier, que « des airs et des duos ont été ajoutés » et que « le grand duo de M^{mes} Krauss et Daram, dans lequel la mère, folle, retrouve sa fille esclave [...] semble devoir être le point culminant de la partition ». On révèle encore au lecteur que les quatre actes dureraient chacun « une heure au minimum », et qu'on avait pour cette raison effectué des coupures considérables :

Dans la finale du premier acte, une romance de M^{lle} Daram, qui faisait longueur. Au commencement du deuxième acte, on a enlevé la moitié du chœur d'introduction. Au troisième acte, on a coupé aussi la moitié d'un grand trio chanté par MM. Sellier, Lassalle et Melchissédec. Ces trois amputations raccourcissent la pièce de quarante minutes.

Le 29 mars, jour de la générale, on apprenait que « les artistes ne sont pas encore en possession de leurs costumes », et, quelques jours après, que M^{lle} Daram, « très enrhumée ces jours derniers, a pu prendre part à la répétition générale ». La presse révèle aussi qu'on avait remplacé le pursang (« une magnifique bête arabe ») initialement prévu pour l'entrée à cheval de Ben-Saïd dans le premier acte – à cause du pesant armement du chanteur – contre un « percheron qu'on a d'ailleurs très mauresquement harnaché » (*Le Gaulois*); que le baryton Lassalle avait « abîmé un doigt » du ténor Sellier pendant les répétitions du duel du troisième acte (*Le Petit Parisien*); et que les armes et surtout le casque de Ben-Saïd (« copié sur un vrai casque maure qui est au musée de Madrid ») étaient fabriqués d'après des photographies envoyées exprès d'Espagne (*Le Gaulois*).

Mais, au-delà de ces anecdotes, la presse demeura stupéfaite de deux directives dont le responsable était Auguste Vaucorbeil (1821-1884), directeur de l'Opéra depuis 1879. En premier lieu, celui-ci avait consenti que Gounod dirige en personne les trois premières représentations de son ouvrage. Blaze de Bury s'indigne :

Libre aux compositeurs, membres de l'Institut ou simples mortels, d'aller chez Padeloup et chez Colonne conduire l'orchestre tant qu'il leur plaira, l'Académie nationale ne se prêle pas à ces petites fêtes de famille.
(*Revue des deux mondes*)

Peu de journalistes se prononcèrent favorablement à ce sujet, si ce n'est D. Magnus (« Berlioz dirigeait d'une façon merveilleuse ; Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Delibes, Guiraud et nos autres jeunes ont fait leurs preuves ; nous leur souhaitons la même faveur, – si faveur il y a. ») et Octave Fouque (« M. Gounod tient à honneur de se trouver, en des jours pareils, à la tête des troupes ; il ne s'abrite pas derrière les conventions, et veut assumer les responsabilités. C'est d'un véritable artiste et d'un vaillant. »)

Le même Vaucorbeil avait consenti à ce que la répétition générale fût jouée à huis-clos, contrairement à l'habitude : on en bannit même – et

surtout – la presse. Au lendemain de la première, plusieurs critiques avouèrent qu'il leur était difficile de juger objectivement une œuvre après une seule audition. Mais aussi « sans la partition sous les yeux », car, comble de tracasseries, Choudens, l'éditeur de Gounod, n'avait pas distribué les réductions pour voix et piano avant la première, alors même qu'elles étaient imprimées. Edmond Stoullig s'en plaignit amèrement, regrettant cette « partition que MM. Choudens père et fils ont précieusement et maladroitement gardée dans leur magasin, jusqu'au moment où nous n'en aurons plus besoin pour notre travail ». Achille de Thémis dédia à ce problème une colonne et demie de sa critique (sur sept) !

Privés de générale, certains bravèrent l'ordre de Vaucorbeil. Ce n'est pas sans fierté que le rapporteur du *Gaulois* avoua :

Nous étions là tout de même. Où ? M. Vaucorbeil ne le saura jamais. Peut-être sous la tunique de mailles d'un soldat maure de la figuration... Et nous avons vu, écouté et retenu.

Même « scoop » dans *Le Figaro* qui, « dans cette chasse aux indiscretions, ne sera pas moins bien renseigné que ses confrères. Nous allons donc raconter à nos lecteurs, acte par acte, le *Tribut de Zamora*. » Suivent des détails de l'intrigue et la description des décors, repris littéralement par *Le National* et *Le Ménestrel*. Dans le même article, *Le Figaro* se fait prophète – et claqueur prématuré – en écrivant du troisième acte :

Le récit de la prise de Zamora [...] produira beaucoup d'effet. C'est là qu'elle [M^{me} Krauss] rappelle et qu'elle redit le chant national que l'on a entendu au premier acte : [...] Dans les coulisses, on appelle cela la *Marseillaise* du *Tribut de Zamora*.

Cette désignation de « Marseillaise » sera reprise par pas moins de vingt journaux...



LA SOIRÉE DE PREMIÈRE

Une double salve d'applaudissements salue l'installation au pupitre de M. Gounod. [...] [II] répond par deux saluts très sobres, imitant en cela la modestie de Verdi en pareil cas. Puis il s'assied, embrasse son orchestre d'un coup d'œil circulaire, frappe sur son pupitre les deux coups traditionnels et le *Tribut de Zamora* commence.

(*Le Gaulois*)

Détail important, « les abonnés paraissent tout à fait contents » du ballet du troisième acte. Mais c'est dans ce même acte qu'eut lieu l'incident considéré, après les deux directives autoritaires de Vaucorbeil, comme le « troisième scandale » du *Tribut*. « M^{lle} Krauss, qui était étendue par terre, s'était relevée pour serrer la main du maestro, et avait repris ensuite la position horizontale exigée par le rôle » (*Le Gaulois*).

Edmond Stoullig fut le premier – mais pas le seul – à regretter ce comportement :

Pourquoi faut-il que l'élément comique se mêle à toutes choses ? On a bien ri, quand, tombée à terre, M^{lle} Krauss s'est relevée pour aller serrer la main que lui tendait M. Gounod, après quoi elle s'en fut se recoucher tout de son long... M^{lle} Daram, ne voulant pas être en reste de politesse, a de même cordialement pressé la main du compositeur, debout à son pupitre de chef d'orchestre... Quand donc serons-nous sérieux, et quand en aurons-nous fini avec ces façons de faire toutes italiennes ?

(*Le National*)

Critiquée ainsi publiquement, Gabrielle Krauss répondit par journal interposé en faisant amende honorable :

Paris, 4 avril.

Cher monsieur Stoullig,

Je ne sais plus comment vous exprimer ma reconnaissance...

Je ne puis que vous dire un immense *merci* pour tous les éloges que vous m'avez adressés dans votre bel article sur le *Tribut de Zamora*.

Vous avez raison quand vous me reprochez de m'être levée pour donner la main à Gounod au milieu du duo. Mais que voulez-vous ? J'étais grisée par le succès et heureuse de pouvoir dire au maître combien j'étais contente *pour lui*.

Je sais que j'aurais mieux fait d'attendre, pour exprimer ma satisfaction, que la toile fût tombée. J'espère que cela ne m'arrivera plus.

Ne soyez pas fâché, cher monsieur Stoullig, du petit incident, et croyez-moi votre bien reconnaissant

Gabrielle Krauss.

(*La Renaissance musicale*)

La grande majorité de l'auditoire se moqua bien de cette anecdote. Pour *La Patrie*, M^{me} Krauss « a eu des élans si beaux, à son chant patriotique, que la salle toute entière, électrisée par ses accents chaleureux, a poussé un cri d'enthousiasme et fait éclater une triple salve d'applaudissements » ; et, selon *Le Siècle*, « les bravos, les acclamations, les rappels en l'honneur de l'artiste et du compositeur ont duré cinq minutes. C'était beau au-delà de ce que l'on pourrait dire. »

Plusieurs journaux, comme *Le Rappel*, estimèrent un succès « tiède aux deux premiers actes, [...] chaud à la fin du troisième [acte], et que le quatrième [acte] n'a refroidi que dans une certaine mesure. » Achille de Thémis explique ce comportement :

L'auditoire s'est tenu sur la réserve pendant les deux premiers actes. Par moments il en fût sorti si une claque maladroite n'avait pas fait mine de lui forcer la main, entravant ainsi ses acclamations en leur enlevant toute spontanéité.

(*La Patrie*)

Moins intransigent, *Le Petit Parisien* applaudit à « ce très grand, ce très légitime succès ».

On fut très content de l'interprétation, « au-dessus de toute louange ». *Le Gaulois* la jugea « remarquable », détaillant combien « M^{lle} Krauss est une grande tragédienne et une cantatrice hors pair ; M^{lle} Daram fait plaisir ; M. Lassalle remplace absolument M. Faure, et M. Sellier tire de son gosier des notes de ténor admirables. » La presse s'accorda à désigner Gabrielle Krauss comme la « Rachel du drame lyrique », estimant qu'elle avait « rencontré peut-être dans Hermosa le rôle le plus émouvant de sa carrière. » Les costumes, les décors et la mise en scène furent de même loués à l'unanimité (« les plus beaux qu'on puisse voir ») et l'on se félicita que la direction n'ait « pas économisé les chevaux »... Quoi de plus naturel, alors, qu'à la fin de la soirée, « la salle, tout entière debout, battait des mains frénétiquement ».

Pourtant, dès les premières chroniques « nocturnes », une critique de l'œuvre plus mitigée se fit sentir. L'article de Louis de Fourcaud en est un bel exemple :

Si l'on se reporte aux acclamations enthousiastes qui ont salué la chute du rideau, le succès a été éclatant. Mais il reste douteux, si l'on tient compte de la froideur avec laquelle on a écouté les premiers actes. Je crains, en ce qui me touche, qu'il n'y ait eu dans les ovations finales un sentiment de profond respect pour la haute personnalité de M. Gounod et une marque d'estime publique accordée aux artistes – notamment à M^{lle} Krauss et à M. Lassalle – plutôt qu'une sincère admiration pour le *Tribut de Zamora*.

(*Le Gaulois*)



LA CRITIQUE DU LIVRET ET DE LA PARTITION

Il est nécessaire de prendre du recul pour comprendre les attaques adressées par plusieurs journalistes à Gounod. Comme souvent dans l'histoire de la musique – surtout française –, la question des différentes

« écoles » stylistiques fut posée. Adrien Laroque (pseudonyme d'Émile Abraham) déclare :

Nous sommes à un moment décisif de l'histoire de la musique. Entre ce qui fut et ce qui sera, la démarcation est tranchée avec la même netteté qu'entre les romantiques et les classiques, il y a un demi-siècle.
(*Le Petit Journal*)

Aux yeux des puristes, il existait en 1881 deux traditions lyriques à Paris : celle du grand opéra d'Auber, Halévy et Meyerbeer et celle du répertoire italien de Rossini, Donizetti et Verdi. Mais une troisième voie avait été frayée par Gounod lui-même, depuis son *Faust*. Quelques jeunes compositeurs, Bizet et Massenet en tête, suivirent l'exemple de cet « illustre chef de l'école musicale française » (*Le Constitutionnel*), tandis que résonnaient dans le lointain les harmonies de Wagner, présence menaçante pour les uns, prophétique pour les autres. Après la guerre de 1870, le wagnérisme ambiant prit une teinte politique qui entacha considérablement les discussions artistiques. Restait néanmoins posée la question fondamentale de l'avenir de l'art. Ce débat omniprésent permet de comprendre les commentaires sévères à l'égard du *Tribut* et de son auteur. Louis de Fourcaud (*Le Gaulois*) tempête :

L'éminent compositeur, qui ouvrit à notre drame lyrique des horizons si nouveaux, paraît s'engager de plus en plus dans une voie de réaction musicale [...] *Le Tribut de Zamora* est, à proprement parler, un opéra à la vieille mode. [...] L'école nouvelle n'existait pas encore quand il [Gounod] s'affirmait, et voici qu'il s'affilie à l'école ancienne lorsque déjà elle n'existe plus !

Jacques Hermann (*Le Constitutionnel*) renchérit :

[*Le Tribut de Zamora*] est la troisième venue, dans une manière si différente, que dis-je, si opposée aux deux manières qui l'ont précédée, qu'on

est tenté de croire à un parti-pris, à une conviction nouvelle. Il est cependant impossible de supposer que M. Gounod croie s'être trompé dans *Faust*, dans *Roméo et Juliette*, dans *Philémon et Baucis*. *Cinq-Mars*, *Polyeucte*, le *Tribut de Zamora*, rétrogradent pourtant jusqu'à l'école dont les platitudes et les erreurs ont été chassées de la musique française par M. Gounod lui-même. L'auteur de *Faust* a donc le premier, en France, inspiré le désir des œuvres lyriques, expressives, vraies, humaines ; musiciens et public, nous lui devons tous des satisfactions artistiques de premier ordre. Nous lui en demandons encore, et il en devient avare.

Johannès Weber (*Le Temps*) voit là une démarche volontaire :

Si M. Gounod avait écrit le *Tribut de Zamora* avec le dessein de renier toute alliance avec Wagner, il n'aurait pu faire mieux ; il a incontestablement fait un pas pour s'éloigner de l'école allemande et pour se rapprocher de l'école italienne, pour faire même à celle-ci des emprunts assez fréquents. [...] il y a des gens qui l'en loueront, d'autres qui le blâmeront ; il me suffit de constater le fait.

Le livret déçut fortement tout un pan de la critique : « très médiocre et suranné au dernier point » (*Le Gaulois*), « action [...] puéride, [...] passions [...] nulles, [...] caractères négatifs » (*Le Gaulois*), « drame faux [...] venant droit de quelque fond de répertoire du boulevard » (*Le Constitutionnel*), « gros mélodrame rebattu, vulgaire et plein d'invéraisemblances » (*Paris moderne*). On insista sur « la déplorable facture du vers et les naïvetés sans nombre » (*Revue littéraire et artistique*). Les journalistes bienveillants furent D. Magnus dans *Gil Blas* (« une pièce dramatique bien charpentée »), Achille Denis dans *L'Entr'acte* (« [M. d'Ennery] aborde pour la première fois l'opéra et sa première tentative est couronnée par une victoire »), Louis Gallet dans *La Nouvelle Revue* (« d'une bonne marque, faite pour inspirer de la confiance au public, après en avoir inspiré aux directeurs ») et Charles Pigot dans *L'Artiste* (« Le livret, il faut le reconnaître, est construit de main d'habile ouvrier ; les scènes dramatiques y abondent ; l'originalité, la

couleur n'y font point défaut »). Saint-Saëns, dans son article du *Voltaire*, pointa en particulier le caractère peu attrayant de Manoël. Ernest Reyer fut du même avis : « [Ben-Saïd] m'était on ne peut plus sympathique, et j'avoue qu'entre Manoël et lui, à la place de Xaïma, j'eusse peut-être hésité. » (*Journal des débats*)

Et le jugement véritablement musical ? Les avis divergent plus fortement encore. Au rang de la réprobation, on lit : « Où donc [Gounod] a-t-il pris cette orchestration grise, incolore, ne se souciant pas de la couleur locale, attraction si puissante sur les musiciens modernes ? » (*Le Constitutionnel*) ; « Prélude suivi de deux actes d'opéra-comique se terminant, le second, par un finale à l'italienne un peu bien connu » (*Le National*) ; « Œuvre inégale [...], œuvre rétrograde » (*Le Petit Journal*) ; « La musique [...] manque d'originalité, et il semble, dans certains passages, qu'on ne l'entend pas pour la première fois » (*La Lanterne*) ; « Gounod, c'est l'hymne, c'est l'ode, c'est l'idylle, c'est l'élégie ; ne lui demandez pas l'épopée » (*La Patrie*) ; « Le grand reproche que nous ferons à M. Gounod, c'est l'abus qu'il fait de certaines formules ; il est vrai qu'elles sont bien à lui, et c'est peut-être parce que tant d'autres se les sont appropriées qu'elles nous paraissent plus usées aujourd'hui » (*La Presse*) ; « La partition, prise dans son ensemble, a paru froide » (*L'Illustration*).

Les oreilles plus attentives, mieux instruites, ou ayant eu l'occasion d'entendre plusieurs fois l'ouvrage, ne furent pas si catégoriques. Ceux-là, d'ailleurs, n'insistèrent pas sur l'idée reçue que seul le troisième acte possédait une valeur à la fois dramatique et musicale. Parmi les morceaux à sensation, l'épithalame choral de l'acte I (« Entendez-vous la cloche ailée ») rappelle immédiatement à l'oreille d'aujourd'hui le carillon de *L'Arlésienne* de Bizet. Sans doute parce qu'il était moins connu à l'époque, seuls deux journalistes (sur près de quarante) remarquèrent cette parenté : Hippeau dans *La Renaissance musicale* (« Cela est aussi intéressant que le célèbre carillon de *L'Arlésienne* ») et Weber dans *Le Temps* (« Dans *L'Arlésienne*, Bizet avait écrit un morceau d'entr'acte sur un carillon de trois notes aussi »). Sans pouvoir lister ici tous les numéros favoris dans le détail, il est légitime de donner raison à ce critique pour qui « le *Tribut*

de Zamora est riche, somme toute, en morceaux de choix. Cet ouvrage comptera parmi ceux où M. Gounod s'est le plus dépensé ; il y a mis son âme et son cœur. » (*L'Union*)

On recommandera au lecteur, comme bel exemple d'article pondéré et argumenté, celui de Camille Saint-Saëns publié dans *Le Voltaire* du 4 avril 1881. Le compositeur ne craint pas d'assaisonner sa critique de remarques humoristiques, qu'il s'agisse d'évoquer le Roi (« passablement ganache, entre nous ») ou de décrire le décor du troisième acte (« grands arceaux moresques donnant sur la campagne ; l'un d'eux s'ouvre sur un précipice au fond duquel roule un torrent, comme au fond de tout précipice qui se respecte »). Il ajoute, sur le même ton : « Ben-Saïd, par galanterie pour les abonnés de l'Opéra, donne une fête à sa maîtresse. Il en a toujours été ainsi, il en sera toujours ainsi jusqu'à la consommation des siècles. » Autre bon mot : « N'importe, Xaïma l'aime toujours. Ben-Saïd lui fait horreur ! Les prières, les menaces, rien n'y fait. Que voulez-vous ! Manoël est ténor et Ben-Saïd n'est qu'un baryton ! »

Plus consistant est l'avis de Saint-Saëns sur la partition :

La musique est écrite tout le temps avec cette plume élégante et impeccable à laquelle M. Gounod nous a habitués depuis longtemps. Les voix sont admirablement traitées, et soutenues par un orchestre de velours qui les habille richement sans les étouffer. On ne saurait imaginer des sonorités mieux fondues. [...] On reprochera peut-être à cette musique son charme continu, son manque d'âpreté, l'absence de cette turbulence si fort à la mode aujourd'hui. M. Gounod – et c'est là sa force – est toujours resté lui-même ; nourri de la moelle des lions par l'étude approfondie des grands maîtres, il a creusé lui-même son sillon et ouvert une route par laquelle toute une génération de musiciens a passé ; puis il est resté sur son terrain, plus disposé à prendre contrepied de la mode que de la suivre, ou, pour mieux dire, franchement dédaigneux de la mode. [...] J'admire toujours ce calme olympien, ce mépris de l'opinion du vulgaire, ce respect de sa propre conscience qui caractérisent l'auteur du *Tribut de Zamora*. (*Le Voltaire*)

Terminons ce panorama de la réception dans la presse parisienne par ce fait peu connu : *Le Tribut de Zamora* fut le premier opéra de l'histoire à être retransmis *via* des fils téléphoniques dans un autre immeuble. Au lendemain de la 15^e représentation, on pouvait lire dans *Le Ménestrel* du 22 mai 1881 :

[Le téléphone] a été mis en communication avec la salle de l'Opéra, à l'heure même des représentations. Réussite complète ! On entendait parfaitement, rue Richer [dans les magasins de l'Opéra], les voix de M^{mes} Krauss, Dufrane, Janvier, celles de MM. Sellier, Melchissédec et Lorrain, dans *Le Tribut de Zamora*.



LE TRIBUT DE ZAMORA HORS DE PARIS

S'il est vrai que la carrière de la partition à l'Opéra fut de courte durée (47 représentations en 1881 et 1882 et 3 en 1885), la littérature gounodienne omet jusqu'à présent de signaler que l'ouvrage voyagea néanmoins dans presque trente villes jusqu'en 1905. D'après des journaux locaux et de nombreuses annotations du matériel d'orchestre loué par Choudens, la liste suivante – non exhaustive – a pu être reconstituée : Paris (1881, 1882, 1885), Turin (1882), Lyon (1882), Anvers (1882), Vienne (Autriche) (1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1891), La Haye (1883, 1884), Hambourg (1884), Marseille (1884), Béziers (1885, 1886, 1889, 1893), Avignon (1885, 1896), Narbonne (1885), Genève (1885), Liège (1885/86, 1901), Bruxelles (1887/88), Nouvelle-Orléans (1888), Nîmes (1888), Amiens (1889), Montpellier (1889, 1890, 1894), Pau (1889/90), Carcassonne (1890), Prague (1892), Cette (1893), Limoges (1893), Constantine (1893/94), Douai (1895), Cambrai (1895), Agen (1900), Tournai (1905).

La représentation à Turin du 5 mars 1882 semble être la première production du *Tribut* hors de Paris. Elle faisait partie d'une série de cinq spectacles. À Lyon, des indispositions retardèrent la création jusqu'au 17 mars

de la même année. Gounod se rendit à Anvers pour conduire lui-même les répétitions et la première locale du 16 novembre 1882.

La série de 23 représentations à Vienne est la plus remarquable : à l'image de Gabrielle Krauss à Paris, c'est Pauline Lucca qui fut, pendant six ans, garante du succès de l'œuvre dans la capitale autrichienne. Chaque fois qu'elle y séjourna, l'opéra de Gounod parut à l'affiche. À noter que la 23^e représentation, donnée sans l'artiste, fut une expérience unique et... la dernière.

Nous concluons avec une citation qui aurait sûrement plu au compositeur du *Tribut de Zamora*, aussi l'auteur de *Mireille*. Il s'agit d'un article publié à l'occasion d'une des huit représentations à Montpellier (première le 28 novembre 1889). Il paraît dans *La Cigalo d'or* du 1^{er} décembre 1889... en langue occitane !

Per tout dire, lou *Tribut de Zamora* es estat un sucés. En desirant à Moussu Miral qu'aquel sucés siègue duradis, la *Cigalo d'or* pago soun tribut... à Zamora.



En haut : Quadrille d'Arban sur *Le Tribut de Zamora*.
En bas : Suite de valse de Métra sur *Le Tribut de Zamora*.
Archives Leduc.

Above: Quadrille by Arban on themes from *Le Tribut de Zamora*.
Below: Waltz suite by Métra on themes from *Le Tribut de Zamora*.
Leduc Archives.