

Le succès d'une œuvre maudite : La Lépreuse de Sylvio Lazzari

Sylvie DOUCHE

Comme son nom ne l'indique pas, Sylvio Lazzari est un compositeur d'origine autrichienne (par sa mère)¹. Il est né, en effet, dans le Tyrol méridional le 30 décembre 1857 d'un père napolitain qu'il perdra à l'âge de 3 ans. Afin de contenter sa famille, il entreprend, à Innsbruck, Munich et Vienne, des études de droit achevées en 1882, année de sa venue à Paris. Là, ses talents de musiciens sont avérés par Chausson et Gounod qui le poussent à intégrer le Conservatoire de Paris en 1883, où il sera élève de Guiraud et Franck. Rapidement, il se fait une place très honorable au sein du monde musical, notamment parce que son *Quatuor* est créé (en 1887 à la Société nationale de musique) avant celui de son professeur César Franck qui put lui-même se laisser inspirer par son disciple. Lazzari va occuper des postes prestigieux dans les théâtres et sera naturalisé français en 1896. La majeure partie de sa production concerne la musique de chambre qui accuse l'influence franckiste², mais aussi celle de Chausson et une réelle ascendance germanique. L'ensemble de ses mélodies suscite également l'admiration et le respect de ses contemporains, faisant écrire à René Dumesnil : « Ses mélodies, à elles seules, suffiraient, n'eût-il laissé rien d'autre, à faire vivre

¹ Ce qui explique l'édition en allemand, simultanée, de *La Lépreuse : Die Augestossene*.

² Voir son Trio pour piano-violon-violoncelle (1886), son Octuor pour instruments à vent (1890) ou sa Sonate pour violon et piano dédiée à Ysaÿe (1894). Ses premières pièces pour piano sont très riches et particulièrement polyphoniques, mais certaines sont véritablement assimilables à des pastiches baroques. Dès ses années d'étude initiales (et jusqu'en 1930), il composa des mélodies : une cinquantaine au total, dont plus d'une dizaine avec orchestre, dans la veine d'Henri Duparc.

son nom près de ceux de Fauré et de Duparc³. » Et le musicographe n'hésite pas à comparer le rôle de Lazzari à l'égard de la mélodie française à celui de Schubert, Schumann, Brahms ou Wolff pour le Lied. À côté de pièces pour orchestre de type poèmes symphoniques – non dénuées d'effets impressionnistes⁴ – et après une pantomime sur Félicien Champsaur (*Lulu*, 1889) oubliée, Lazzari laisse cinq opéras, respectivement, *Armor*, *La Lépreuse*, *Melaenis*, *Le Sautériot* et *La Tour de feu*⁵. Dans ce dernier, Lazzari, compositeur de musiques de film, se montre très novateur, étant le premier à insérer l'image cinématographique dans l'opéra. Mais ce qui frappe davantage encore, c'est que là, comme dans la plupart de ses œuvres, la source d'inspiration la plus essentielle est la Bretagne. Georges Pioch ne manque pas de remarquer que *La Lépreuse* – de même que *Le Sautériot* ou *La Tour de feu* – émane d'une même veine populaire⁶. C'est en effet non loin de l'île de Groix que Lazzari ira composer sa *Lépreuse*, se laissant bercer par le bruit des vagues et les embruns vivifiants, amenant avec lui un ténor dévoué qui lui chantera pièce par pièce au fur et à mesure de l'avancement de la composition de l'opéra⁷.

Nous allons voir ce que fut le texte initial d'Henry Bataille pour lequel Lazzari conçut un véritable « coup de foudre⁸ », avant d'en envisager la réalisation musicale. Nous passerons ensuite en revue les longues tribulations que connut l'œuvre avant d'être portée sur la scène de l'Opéra-Comique, son directeur Albert Carré s'étant montré particulièrement rétif à la crudité du texte. En effet, le sujet de l'œuvre (déjà contenu dans le titre) faisait reculer celui qui prétendait devoir protéger la sensibilité de son public féminin... Quoique transposée au Moyen Âge et en Bretagne, une œuvre artistique mettant la maladie au cœur de

³ René DUMESNIL, *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Paris, Genève, Montréal : éd. Milieu du Monde, 1946, p. 86.

⁴ Par exemple avec ses *Effets de nuit* (1890, d'après Verlaine), sa *Fête bretonne*, ses *Impressions d'Adriatique* ou ses *Tableaux maritimes* (1920).

⁵ Sur un livret d'Ernest Jaubert, *Armor* est créé en 1896 à Prague, avant d'être donné dans les Landes le 7 novembre 1898. *Melaenis* est écrit sur un livret de Georges Spitzmüller d'après Louis Bouilhet en 1907, mais donné à Mulhouse le 25 mars 1927 seulement. Quant au *Sautériot*, c'est un drame lyrique sur un livret d'Henri-Pierre Roché et Martial Périer d'après Édouard de Keyserling daté de 1913-1915 et créé à Chicago le 19 janvier 1918. Lazzari est son propre librettiste pour *La Tour de feu*, drame lyrique conçu en 1925 et créé à l'Opéra de Paris le 28 janvier 1928.

⁶ Voir son article, Georges PIOCH, « A. Bruneau, S. Lazzari, E. Moret », *Histoire du Théâtre lyrique en France. Troisième partie : De l'année 1900 à nos jours*, coll., [Paris] : ministère des P.T.T.-Direction de la radiodiffusion Poste national Radio-Paris, [1938], p. 37-49.

⁷ C'est ce que raconte le compositeur lui-même dans « Comment je fis *La Lépreuse* », *Excelsior*, 5 février 1912. Le manuscrit de la partition fait apparaître deux dates : Le Pouldu, 12 septembre 1900 (f. 1) et Eaux-Bonnes, 10 septembre 1901 (f. 679), ce qui laisse penser que l'ouvrage fut conçu en l'espace d'une année.

⁸ Même référence.

sa trame dramatique pouvait avoir de quoi choquer. Toutefois, Verdi n'avait-il pas déjà fait de même avec sa *Traviata* (qui, il est vrai ne fut pas de suite un succès, pour d'autres raisons probablement)? Or, comme l'affirme un chroniqueur, « au théâtre, il y a des maladies sympathiques et des maladies que ne le sont pas⁹ », et force est de constater que la lèpre appartient, selon lui, à cette dernière catégorie. Elle avait disparu de l'Europe, pourtant (coïncidence ou fait exprès?), quatre jours après la création de *La Lépreuse*, *Le Matin* publie un article du docteur Gastou, intitulé : « Paris a encore ses lépreux, mais ils ne sont pas dangereux ». Il conclut : « Nous sommes loin aujourd'hui de l'extension qu'avait prise la lèpre au Moyen Âge. Grâce aux conditions d'hygiène moderne, la lèpre dans nos pays n'est plus à craindre », mais il ajoute : « [...] qui sait si la colonisation, qui devient de plus en plus une nécessité pour tous les peuples, ne servira pas de moyen d'importation à de nouvelles endémies ou épidémies¹⁰ ? » D'ailleurs, c'est ce qu'avait affirmé son collègue, le docteur Jeanselme trois jours plus tôt¹¹. Nous nous permettons cet encart pour souligner la portée sociale et symbolique de l'évocation de la lèpre. Dans un ouvrage important sur le sujet, Françoise Beriac¹² insiste sur l'allégorie que représente cette maladie. En créant une société marginale, la lèpre tangue entre une allégorie du péché et un devoir de charité. Lorsque cette équivocité se mue en certitude, les lépreux stigmatisent le mal et font l'objet de persécutions véhémentes (comme celle de 1321 dans le sud de la France). L'enfermement et l'éloignement dans lesquels on les tient confèrent à cette catégorie de population un statut de paria alimentant la peur et le dégoût. Pourtant, dans le dossier de presse que nous feuilleterons en dernière partie, rarement apparaît une expression de rejet du sujet lui-même (la lèpre) et le public parisien ne se reconnaît nullement dans les terreurs nosologiques médiévales¹³. En rédigeant son drame, Bataille entendait avant tout creuser des profils psychologiques et se livrer à une étude de relations filiales.

⁹ B. M., « Les Premières », *L'Humanité*, 9 février 1912.

¹⁰ Docteur GASTOU (de l'hôpital Saint-Louis), « Paris a encore ses lépreux mais ils ne sont pas dangereux », *Le Matin*, 11 février 1912.

¹¹ Après un bref rappel historique où le médecin indique que « la lèpre rétrocede en France à partir du XVI^e siècle », il précise qu'un « arrêt royal du 24 août 1693 ordonne la fermeture des léproseries en France ». Il signale la présence de la maladie dans les colonies françaises et achève ainsi : « N'est-il pas urgent d'instituer une surveillance tout au moins discrète, des lépreux, afin d'exclure des écoles les enfants contaminés et d'interdire aux adultes l'exercice de certaines professions ? » (Docteur JANSELME, « La lèpre et sa Prophylaxie », *Le Journal*, 8 février 1912.)

¹² Françoise BÉRIAC, *Histoire des lépreux au Moyen Âge. Une société d'exclus*, Paris : Imago, 1988 (réédité en 1998).

¹³ Même si Samazeuilh évoque encore la « hardiesse du sujet » dans un article de 1940 sur Sylvio Lazzari. Voir Gustave SAMAZEUILH, *Musiciens de mon temps. Chroniques et souvenirs*, Paris : éd. Marcel Daubin, p. 96.

Acte I – Henry Bataille entre symboles et symbolisme

En 1896, Henry Bataille conçut un drame, *La Lépreuse*, destiné au théâtre de l'œuvre de Lugné-Poe pour lequel il avait déjà écrit *La Belle au bois dormant* deux ans auparavant (représentée le 24 mai 1894)¹⁴, et auquel il donnera encore *Ton Sang* (appelé plus tard *L'Holocauste*), en mai 1897¹⁵. Cette trilogie participe, à bien des égards, d'une esthétique symboliste que Bataille contribua grandement à répandre avant d'illustrer le théâtre de boulevard et de tomber dans l'oubli le plus total. On y relève un certain nombre de stéréotypes symbolistes, représentatifs de la Belle Époque, tels que l'emploi du silence et de la stase, le rôle du souvenir, la place du rêve, les lieux imaginaires, etc. Le jeune dramaturge s'attira les sympathies de Maeterlinck dont le rôle fut déterminant dans l'écriture de *La Lépreuse*. Bataille avoue en effet : « Il fallut l'intervention d'écrivains comme Marcel Schwob et Maeterlinck, à qui j'avais lu quelques fragments de ma pièce nouvelle [*La Lépreuse*], pour me décider à affronter le public¹⁶. » D'ailleurs, les contemporains saisirent cette ascendance sans ambiguïté : « Chaque silhouette se dessine étrange comme le hasard, nette comme un dessin primitif ; les phrases les plus simples et les plus profondes sont balbutiées par des êtres aux sentiments mystérieux¹⁷. » Ladite pièce, annoncée par Gustave Kahn dans la presse¹⁸, ne connut qu'une seule représentation, le 4 mai 1896 à la Comédie-Parisienne, mais fut applaudie et connut un large écho dans la presse¹⁹, car elle suscita quelques polémiques. Donnée au bénéfice de Louise France, elle est défendue par Jules Lemaître²⁰ qui met en avant l'écriture de cette tragédie légendaire, « ni tout à fait prose, ni tout à fait vers, ni tout à fait discours, ni tout à fait chanson²¹ ». Adossé à une vieille légende bretonne, le texte simule des tournures du parler populaire sans faire l'économie de profils poétiques grâce à des rythmes récurrents, des allitérations

¹⁴ Cette « féerie dramatique en trois actes » ne fut jamais publiée. Elle fut conçue comme un drame total car s'y associèrent les talents du compositeur George Hüe, du poète Robert d'Humières, des peintres Rochegrosse, Aubertin et Burne-Jones, afin de réaliser une œuvre synthétique qui ne connut finalement qu'un échec retentissant.

¹⁵ Gustave Charpentier y collabore, composant une valse pour cette « tragédie contemporaine en quatre actes ». Il illustre encore l'esthétique symboliste, même si certains aspects de *Ton Sang* le poussent vers un modernisme plus réaliste.

¹⁶ Cité par R. CHARANCE, *Comœdia*, 3 février 1912.

¹⁷ Xavier LEROUX, « *La Lépreuse* à L'opéra Comique », *Musica*, mars 1912.

¹⁸ Gustave KAHN, « *La Lépreuse* », *La Revue blanche*, 1^{er} mai 1896.

¹⁹ Wolfgang Asholt effectua l'analyse de cette réception de presse au sein d'un article : « *La Lépreuse* von Bataille/Lazzari », *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, sous la direction d'Albert GIER, Heildeberg : C. Winter, 1986, p. 299-318.

²⁰ Voir son article enthousiaste dans le *Journal des débats* en octobre 1898 et redonné dans le programme de salle du 5 février 1912 (Opéra-Comique).

²¹ Jules LEMAÎTRE, « *La Lépreuse* », *Journal des débats*, 6 mai 1896.

ou homéotéleutes, de fréquentes anaphores, etc. Voyons-en quelques exemples issus du livret de l'opéra publié chez Eschig en 1912. La fin de l'affrontement entre Ervoanik et son père est marquée par une multiplication d'assonances et d'allitérations²² tissant un réseau de relations à l'image de la *Stabreim* (rime-tige) :

Est-ce **tout** mon père ?...
Et maintenant
Nous laisserez-**vous** seuls **pour** que je lui dise
Des mots plus doux à sa douleur...
Aussi vrai que j'ai la **mort** à passer,
Elle passera cette **porte**... mais retirez-vous,
Car ce n'est **pas** **pour** les yeux des autres
Que l'on **pleure** tant dans la vie...

On peut aussi citer une partie du dialogue de la vieille Tili avec sa fille²³ :

Il est moyen simple de tout savoir...
Votre amour**eux** est²⁴ dans le **vin**,
Il **vous** avouera la **vérité**,
Si **vous** savez **vous** y prendre.
Moi, je vais **faire** **parler** les **trois** chaud**rons**²⁵.

Voici maintenant deux exemples d'anaphores au rythme lyrique :

Vous ne m'auriez pas menti de ces yeux
Ni de ces lèvres...
Vous ne m'auriez pas menti,
Je le jure encore²⁶.

Lyrisme symboliste maeterlinckien aussi avec cette réplique d'Ervoanik : « Je voudrais m'abîmer dans le cœur de la terre²⁷. » L'anaphore suivante se poursuit par une énumération onomastique qui ancre totalement la vie sentimentale de la jeune fille en terre bretonne²⁸ :

Où courent-ils tes amoureux ?
Où courent-ils empoisonnés ?
Guyon Quéré et Prinsaüs,
Et Réder nec, les moltotiers,

²² Livret, Eschig, p. 18.

²³ Même référence, p. 46.

²⁴ Notons le hiatus ici entre « -reux » et « est ».

²⁵ On observera une intensification de la constrictive vélaire [r] au fur et à mesure où se dévoile le dessein funeste de Tili.

²⁶ Livret, p. 20. On remarquera le rythme en diminution : 7+3 +4 ; 7+5.

²⁷ Partition, Eschig, 1912, p. 186.

²⁸ Même référence, p. 42. Sans compter l'expression de Maria : « Ma Doué ! » (p. 67).

Et le seigneur de Rosambon ?

L'anaphore peut également se muer en refrain comme dans le moment central du drame, lorsqu'Aliette présente le verre fatal à son amoureux²⁹ :

Yanik Kantec, mon bien-aimé,
Acceptez à boire de moi.
Voici du vin qui vous donnera des forces pour la vie entière
Et mes lèvres boiront les premières³⁰
Yanik Kantec, mon bien-aimé,
Acceptez à boire de moi.

Le style est quasi johannique avec des constructions syntaxiques qui accentuent le rythme sonore, simulent un côté anodin en totale contradiction avec le destin se nouant alors et l'acte blasphématoire sous-entendu. Par ailleurs, le rôle encadrant des refrains est exploité à l'échelle du drame entier par la présence d'une phrase et d'une situation récurrentes entre la fin du premier acte et la fin du troisième : « Vous n'avez pas peur, n'est-ce pas ? », demande Ervoanik à Aliette par deux fois, traversant la foule, dans un vacarme de cloches.

Bien plus que les libertés langagières, ce sont les sources du drame même qui posèrent problème aux contemporains de Bataille. Dans la préface à l'édition de la pièce, Bataille avait précisé avoir emprunté à Luzel, Le Braz et La Villemarqué. Or, après la première de l'opéra, la polémique est ré-attisée. Un quintette de compositeurs bretons s'insurge contre l'utilisation de la gwerz bretonne à l'origine de *La Lépreuse* et accuse Bataille de plagiat³¹. Le périodique *Comœdia* devient la tribune de lettres ouvertes en un feuilleton qui dure un peu plus de deux mois (janvier-février 1912). Les défenseurs de Bataille rétorquent qu'il ne s'agit pas d'une « mosaïque subtile³² » d'emprunts, lesquels n'ayant d'ailleurs jamais été cachés par le librettiste. Celui-ci réaffirme son intention

²⁹ Même référence, p. 51.

³⁰ Relevons les rimes en fin de vers : « entière/premières ». Il y en a d'autres, voir : « absolution/passion » (p. 61) ; « vie/paradis » (p. 64) ; « mère/terre » (p. 74), etc.

³¹ Voir par exemple « La première *Lépreuse*. Elle a plus de 300 ans », *Comœdia*, 8 février 1912. Les cinq compositeurs bretons signataires de l'accusation sont : Louis Vuillemin, Paul Ladmirault, Maurice Duhamel, Jean Laporte et Paul Le Flem. Réponse avec Charles MÉRÉ, « 13 ans avant. La réponse de *La Lépreuse* aux cinq compositeurs bretons. Ce que M. Henry Bataille écrivait en 1899. Ce qu'il nous dit aujourd'hui », *Comœdia*, 9 février 1912. Suit, de Max HARDY, « Chez Monsieur Henry Bataille ». Le 10 février 1912 paraît « La réponse de l'Association des compositeurs bretons ». Il est assez étonnant de voir que Victorien Sardou (à qui Bataille se comparait, cf. *supra*) subit également la même attaque, qui motive, en 1882, la rédaction d'un ouvrage, *Mes Plagiats : réplique à Mario Uchard*, Paris : Librairie universelle, 1882.

³² MÉRÉ, « 13 ans avant. La réponse de *La Lépreuse* aux cinq compositeurs bretons. Ce que M. Henry Bataille écrivait en 1899. Ce qu'il nous dit aujourd'hui ».

première : « Je voulais écrire la tragédie essentielle, pour ainsi dire, de cette terre admirable et torturée, comme Grieg ou Moussorgski l'ont fait pour leur pays³³. » Notons son parallèle musical. Tout aussi amoureux de la lande bretonne, Lazzari ne pouvait rester indifférent à la pièce de théâtre que l'article de Lemaître avait fait connaître. Il avoua : « Heureux le musicien qui peut avoir une matière aussi belle, aussi généreuse, aussi poétique pour féconder et vivifier ses inspirations³⁴ ». *La Lépreuse* a la prédilection de son auteur qui dit sa fierté de l'avoir enfantée à 20 ans – alors qu'il était jeune peintre – parce qu'elle « soutient, en son essence, les principes originels de la vie : l'Amour et la Mort, la Haine et la Pitié³⁵ ». Il reconnaît sa dette à l'égard de ses inspirations légendaires et défend son texte en ces termes :

[J'ai] conservé strictement les formes séculaires de la légende, j'ai employé telles formes de style qui peuvent paraître incorrectes, mais qui me plaisent : j'ai même respecté les mots faux, parce qu'il y a peu de mots justes dans la vie [...]. C'est pour cela que *La Lépreuse* est un enseignement de poésie et de vérité³⁶.

Nous reviendrons plus loin sur ce souci de vérité qui habite le dramaturge symboliste. Quoi qu'il en soit, le compositeur Lazzari, nullement gêné par le sujet, a parfaitement décelé les intentions du poète dans lequel il s'est reconnu et l'entente fut idéale. Comme l'affirma Xavier Leroux, « le musicien n'a pas trahi le poète³⁷ » et les traces de symbolisme ne pouvaient encombrer ce compositeur admirateur de Wagner, ni même le symbole que représentait la lèpre : « La lèpre n'est ici qu'un symbole : c'est la douleur, c'est l'inutilité de la vie à cause de cette douleur, c'est l'exaltation du refuge suprême qui est la "maison blanche", la mort³⁸. »

Entre symbole et symbolisme, quelle fut l'appropriation musicale du texte effectuée par Lazzari ?

Acte II – « Cette musique porte » (A. Boschot)

Puissamment dramatique, la musique que Lazzari confia à la tragédie de Bataille est d'une grande efficacité. À cet égard, on peut relever quelques rares

³³ Même référence.

³⁴ Charles TENROC, « Les avant-premières – M. Sylvio Lazzari nous parle de *La Lépreuse* que va jouer l'Opéra Comique », *Comœdia*, 8 janvier 1912.

³⁵ Cité par Arthur POUGIN, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 10 février 1912.

³⁶ Cité par Gaston LEBEL, « *La Lépreuse* à l'Opéra Comique », *Excelsior*, 2 janvier 1912. Entretien avec le librettiste.

³⁷ LEROUX, « *La Lépreuse* à l'Opéra Comique ».

³⁸ Louis SCHNEIDER, « La Musique – Opéra Comique – *La Lépreuse* », *L'Information financière, économique et politique*, 14 février 1912.

figuralismes³⁹, mais surtout une déclamation particulière dont témoignait Marie Delna, interprète de la vieille Tili à la création : « Tili est un rôle de diction, plus encore qu'une chose vocale⁴⁰. » Elle s'exprime volontiers en un *recto tono* présent également chez d'autres personnages, comme pour la sentence d'Aliette⁴¹ (ex. 1). L'instant se répète de façon plus accrue (la menace s'est réalisée) quand elle demande à Janik de boire au verre.

Car il suf - fit de boi - reau ver - re d'u - ne lé -
preu - se pour en mou - rir par - fois... sa-vez-vous ce - la?

Exemple 1 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, *recto tono* d'Aliette (partition Eschig, 1912, p. 47)

Nous l'avons vu, le ton poétique est quasi badin avec la présence d'un refrain (« Janik Kantec, mon bien-aimé »), mais Aliette énonce sa requête en *recto tono* et *a capella* sur d'angoissants trémolos d'orchestre (sur *sol*)⁴². Le *recto tono* vire même au parlé rythmé pour les chuchotements des paysans du troisième acte : « Il est dans la maison ? Oui, pas pour longtemps. Il s'est enfermé » (p. 136). Arthur Pougin s'interroge, pointant du même coup la nouveauté musicale : « Est-ce là de la déclamation, est-ce du récitatif ? Impossible de le savoir ; mais à coup sûr, ce n'est pas du chant, tel qu'on est habitué à le comprendre et à le définir⁴³. » L'on songe encore à l'arioso de Maria effarée : « Retombe sur ton front et ta maison le présage horrible⁴⁴ ! »

³⁹ Comme les rires moqueurs des enfants figurés par des glissements de tierces en mouvements contraires (cf. partition Eschig, p. 64-65) et, le plus frappant, l'inclinaison des bannières après les paroles du prêtre sur des gammes-fusées (p. 188-191). Ailleurs, l'orchestre est seul pour une étreinte (p. 53) ou pour exprimer le désespoir d'Aliette (p. 95 ou p. 106).

⁴⁰ Cité par Charles TENROC, « Mme Delna nous parle de son rôle dans *La Lépreuse* », *Comœdia*, 12 février 1912.

⁴¹ Partition, p. 47. Également un peu plus loin, sur une battue de triolets d'orchestre pour : « Celui qui est fiancé de bon gré, et qui rompt par caprice, fait contrat avec le démon. Il est détaché net de Dieu comme la branche de l'arbre, détaché net du paradis, comme le grain de la paille » (p. 50). Voir encore celui d'Ervoanik (sur *ré*) : « Dans peu de temps, je serai mort » (p. 161) ou la lecture du règlement (sur *fa*) par le Sénéchal (p. 191).

⁴² Partition, p. 127 sq.

⁴³ POUGIN, « Semaine théâtrale ». Il ajoute que cette « musique est diablement difficile à chanter, étant donnés certains intervalles biscornus [qu'il] recommande aux amateurs de rébus, et la difficulté d'asseoir la voix sur une tonalité toujours fuyante ».

⁴⁴ Partition, p. 148.

Un an avant la création de *Pelléas*, Lazzari rédigeant cette partition est en pleine recherche post-wagnérienne. Un compositeur rompu à l'écriture vocale, tel que Reynaldo Hahn, ne se prive pas de souligner la « prosodie souvent trop lente » et « une accentuation qui décèle l'origine étrangère du compositeur⁴⁵ ». À notre connaissance, il est le seul à pointer cet éventuel inconvénient. D'autres n'apprécient guère les « fâcheux poncifs aux déclamations d'un rôle subalterne et des effets un peu trop faciles au dernier acte⁴⁶ ».

L'on remarque également un emploi régulier des notes pédales ou des trémolos qui contribuent à instaurer un climat d'attente assez pesant. Ainsi, une grosse pédale de *fa#* (avec trémolos⁴⁷ et triolets d'orchestre) précède la rapide litanie d'Aliette qui vient de commettre l'irréparable : « Ayez pitié de moi, Marie, mère du ciel, mère des anges, mère du Rosaire, mère chérie » (p. 97), ou quand Tili énumère (sur *mi*) tous les amants contaminés par sa fille (p. 107)⁴⁸ ; sans parler des pédales menaçantes au moment du chahut orchestral des chaudrons qui parlent (p. 120), puis lors de la scène de blasphème : « Prenez maintenant. Ceci est mon sang » (p. 130, pédale de *ré*, puis de *do* jusqu'à la fin du deuxième acte). La conjugaison de ces éléments confère à la musique une portée scénique indéniable. Toutefois, c'est surtout l'aspect populaire, en adéquation avec le texte de Bataille, qui frappa durablement les oreilles des auditeurs, nous le verrons en dernière partie. Le registre du religieux est également bien présent. Toute l'action se déroule sur un fond de piété médiévale accentuant le décalage entre malédiction humaine et bénédiction divine, écartèlement qui est peut-être à l'origine du malaise que suscite le sujet. Le pèlerinage au Folgoat est central au drame et fournit à celui-ci les ingrédients d'une couleur orchestrale baignée de bourdons de cloches⁴⁹ et d'harmonies modales. Au troisième acte, le chœur entonne le *Libera me* (avec voix d'enfants pour le *Tremens factus*, ex. 2) et le *Requiem aeternam* en plain-chant, sans compter la prière du jeune homme : « Seigneur, je mets mon âme entre tes mains », en écriture choral⁵⁰.

⁴⁵ Reynaldo HAHN, « La Musique », *Le Journal*, 9 février 1912. Il déplore également « l'habitude d'écrire les voix dans un registre trop grave ».

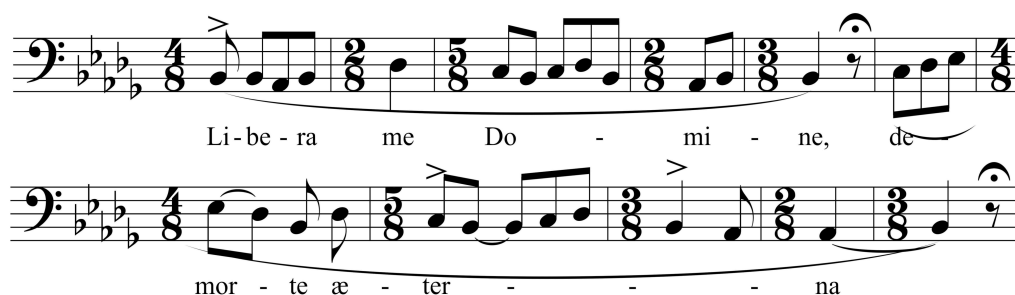
⁴⁶ B. M., « Les Premières ».

⁴⁷ D'autres trémolos sont à relever comme celui sur la pédale de *fa#* à l'évocation du père d'Aliette (p. 38) ou au grondement des basses sur l'anxieux « Pourquoi vous taisez-vous ? » de Maria rentrant chez elle (p. 142).

⁴⁸ À nouveau un peu plus tard, sur *si* et sur *fa*, lorsque Tili invente pour sa fille l'infidélité de son amoureux.

⁴⁹ Par exemple, dès la p. 54, les cloches sur *do-ré* puis sur *mi-fa-sol-ré* s'ajoutent à la trame orchestrale et se maintiennent jusqu'à la fin du premier acte. Elles reviendront p. 153 et le rideau se ferme lentement sur onze mesures de bourdon (*do-sol*) aux cloches.

⁵⁰ Partition, p. 188.



Exemple 2 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, « Libera me » (p. 184)

Quelques intervalles sont enfin investis d'une signification particulière comme le saut de quinte ascendante, parfois mué en quarte, voire en quarte augmentée. Cet intervalle alimente plusieurs des motifs récurrents et se charge de nuances sémantiques intéressantes. Il est celui de la malédiction. Alfred Bruneau l'appelle « motif de la lèpre », « formé des trois notes brèves et menaçantes comme les coups effrayants que frapperait à notre porte l'implacable destin⁵¹ » (ex. 3).



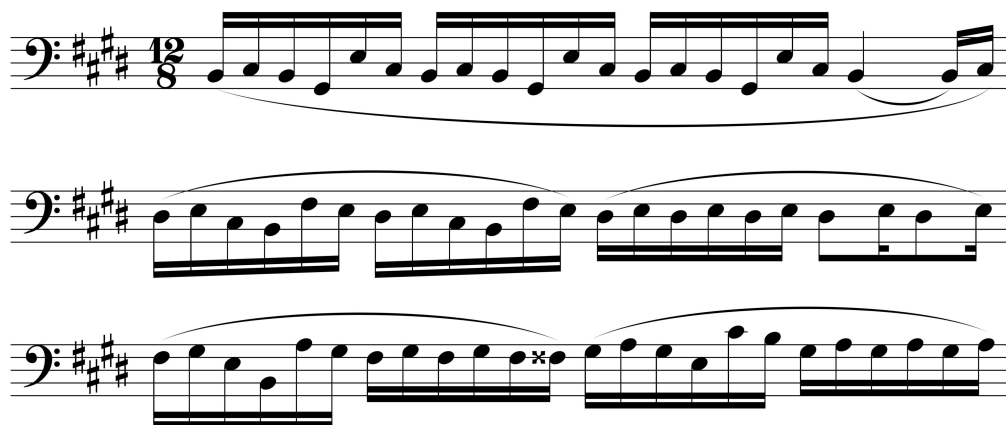
Exemple 3 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, thème de la malédiction (p. 11-12)

Ajoutons le rythme pointé qui fait figure de colère, de mensonge ou de malédiction⁵², et encore les tierces parallèles chromatiques ou diatoniques accompagnant volontiers les expressions ironiques de quelque bord qu'elles soient. Toutes ces couleurs furent déposées sur une trame solide constituée d'un réseau thématique serré. Les critiques évoquent souvent Wagner et ses leitmotifs. De fait, l'apparition des thèmes à l'orchestre se charge du non-dit et une réelle polysémie se met en place. Par ailleurs, la métamorphose des thèmes qui s'entremêlent induit une relation intra-motivique non lisible dans le texte seul. La musique apporte un indéniable soutien au drame qui se joue sur scène et contribue largement à la dimension symbolique de celui-ci. Voyons-en quelques exemples.

⁵¹ Alfred BRUNEAU, « Opéra Comique », *Le Matin*, 6 février 1912. Bruneau compte parmi les admirateurs de la partition qu'il soutiendra encore lors de sa reprise (cf. « Opéra Comique », *Le Matin*, 27 novembre 1922).

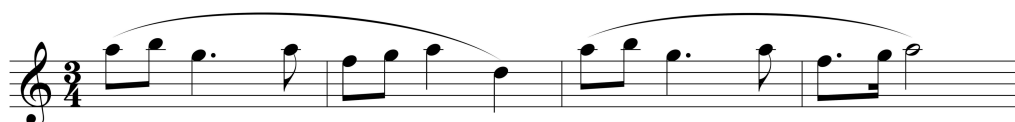
⁵² Colère du père (acte I, scène 2, puis partition p. 24-25), consolation d'Ervoanik (p. 42-43), tristesse de la jeune fille (« Vous m'avez brisée », p. 67), puis sa colère (« Brisez toute la terre mais pas celui-ci », p. 108-109), etc.

Le motif tourbillonnant initial (ex. 4) pose d'emblée les limites d'un dessin mélodique qui évoluera volontiers dans un ambitus restreint et resserré en boucle⁵³.



Exemple 4 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, motif tourbillonnant. Prélude de l'Acte I (p. 1)

Il apparaît que les thèmes essentiels de la partition dessinent un réseau d'appariements mélodico-rythmiques non dénué de sens. Ainsi la quinte ascendante est-elle déjà travaillée par Matelin avant l'apparition en scène de Tili. Le thème du Pardon (ex. 5) associé au Folgoat est repris par Ervoanik présentant ses excuses à sa mère.

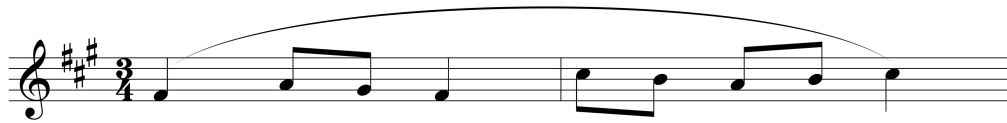


Exemple 5 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, thème du Pardon (p. 31)

Le thème d'Aliette (ex. 6) canalise tout un travail de transposition dans la scène des sanglots, tandis que le thème d'Ervoanik (thème d'aveu) qui lui est corollaire sous-tend les mensonges de Tili à sa fille. Il se poursuit par un motif peu éloigné de celui des basses accompagnant le *recto tono* d'Ervoanik (sur *ré*) lorsqu'il réalise son destin : « Dans peu de temps, je serai mort⁵⁴. »

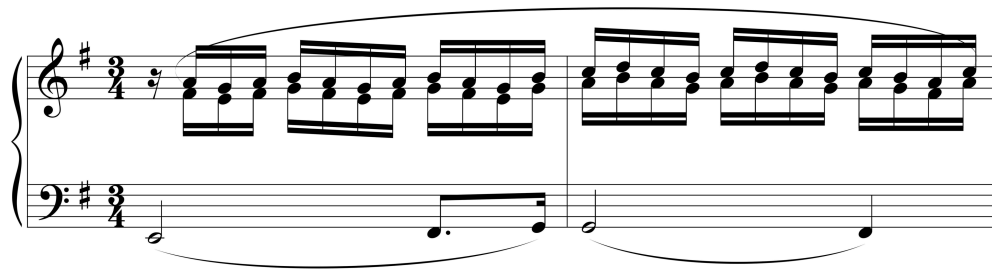
⁵³ Hormis les mélodies populaires et les moments de désespoir d'Aliette. (Cf. même référence, p. 93 : « Ah ! je sais bien, je n'aurais jamais eu la joie d'embrasser... »)

⁵⁴ Même référence, p. 161.



Exemple 6 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, thème d'Aliette (p. 33)

On retrouve le thème du jeune homme en superposition avec le thème tourbillonnant à l'interrogation des chaudrons (p. 120) ou en superposition avec les cloches (p. 153). Curieusement, le motif du mariage précédent (p. 126) revient aussi lors de son apparition à sa mère au dernier acte (p. 150). Autre moment de double discours : la doublure du thème de plainte avec le motif pointé du mensonge (p. 142-143) ou avec le motif tourbillonnant (ex. 7).



Exemple 7 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, motif de tierces parallèles sur thème de plainte (p. 136)

L'on pourrait encore souligner l'évolution de la chanson du moulin (acte I) qui résonne à l'orchestre quand le jeune homme avoue avoir contracté la lèpre (ex. 8).



Exemple 8 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, chanson du moulin lors des aveux de la lèpre (p. 158)

Nous reviendrons sur d'autres aspects de la musique, mais si certains critiques ne goûtèrent que peu l'expansion dramatique musicale⁵⁵, d'autres apprécèrent la compréhension de la pièce qu'eut le compositeur⁵⁶ comme Bruneau.

Pourtant, le premier qui devait se laisser convaincre par un tel sujet et une telle dramaturgie était le directeur de l'Opéra-Comique, théâtre auquel l'œuvre était destinée. Or Albert Carré fut fort lent à accepter une telle pièce.

Acte III – La malédiction (ou « l'affaire de *La Lépreuse* »)

Rarement un ouvrage lyrique accepté rencontra autant de résistance pour son passage à la scène publique. Nous allons en résumer les faits⁵⁷ tant « l'affaire de *La Lépreuse* » est une part importante de son propre destin.

En 1901, après sa composition, l'ouvrage de Lazzari est reçu par Carré et il apparaît régulièrement dans les encarts et affiches promotionnels des saisons à venir. Le directeur ayant souhaité entendre l'œuvre, une audition privée est prévue le 14 février 1901⁵⁸, même si les interprètes qui y furent convoqués n'ont plus eu, au moment du procès, la mémoire exacte de la date⁵⁹. À l'audition de l'opéra, Carré se rétracte et juge le sujet « pénible pour le public familial qui compose la majeure partie des spectateurs de l'Opéra Comique⁶⁰ ». Bataille aurait alors proposé que l'héroïne ne soit plus lépreuse mais « possédée du démon⁶¹ », car, pour Carré, le « baiser d'une possédée ne lui semblait pas avoir un effet aussi contagieux ». Bataille aurait répondu que d'après les ouvrages « spéciaux, le baiser d'une possédée de démon faisait pénétrer Satan dans le

⁵⁵ Cf. le jugement de Pierre Lalo : « On a reproché à la partition de M. Lazzari de n'être point assez raffinée. Il est vrai qu'elle n'a point les petits raffinements qui sont aujourd'hui de mode. » (Pierre LALO, *Le Temps*, 13 février 1912.)

⁵⁶ BRUNEAU, « Opéra Comique ». Il admire encore l'œuvre à sa reprise en 1922 (cf. *Le Matin*, 27 novembre 1922).

⁵⁷ Il existe un document extrait de la *Revue des Grands procès contemporains* qui retranscrit les différentes plaidoiries (Robert, Chenu, Oagnier) afférentes au procès qui s'est déroulé au Tribunal civil de la Seine (première chambre), du 17 au 24 novembre 1909, sous la présidence de M. Ditte, (Paris : Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1910). C'est à ce document que nous avons emprunté le détail des faits, par ailleurs fréquemment relayés dans la presse d'époque.

⁵⁸ En fait, elle aura finalement lieu le mercredi 20 février 1901. (Même référence, p. 53.)

⁵⁹ L'interprète de Tili ayant suggéré février 1901, en précisant que « Monsieur Carré était encore le mari de Mlle Verneuil, l'actrice du vaudeville... », ce qui fit conclure à l'avocat de Carré : « Je suppose que c'est une femme qui a écrit la lettre, car c'est une de ces délicieuses rosseries qu'une femme seule peut avoir. » (Même référence, p. 6.)

⁶⁰ Même référence, p. 7.

⁶¹ Même référence.

corps de celui qui était embrassé⁶² ». Le titre devint donc *La Sorcière* (c'est sous ce nom que l'œuvre est reçue par Carré le 6 juin 1901), puis *L'Ensorcelé*⁶³ ; l'opéra est annoncé comme tel pour les saisons 1901-1902, 1902-1903, enfin 1903-1904⁶⁴. En raison de cette modification, l'œuvre ne bénéficia pas d'un bulletin de réception enregistré à la Société des Auteurs en 1901. Fin mai 1901, Bataille a achevé ses corrections et le manuscrit, recopié par Compère, est porté le 28 mai 1901. La presse en salue la réception⁶⁵. L'année suivante, Lazzari sollicite un emploi de chef d'orchestre à l'Opéra-Comique. Il obtiendra la Gaîté-Lyrique en juin 1903. *La Lépreuse* n'est toujours pas représentée, des sénateurs se mêlent de l'affaire⁶⁶.

Carré montre ses bonnes dispositions et réaffirme son admiration pour le compositeur en assurant à quelques autorités de l'État que l'œuvre sera jouée⁶⁷. Il cherche à gagner du temps, car son privilège expire le 29 février 1904. Il sera renouvelé par l'administrateur des Beaux-Arts, mais en attendant, il préfère ne rien attendre⁶⁸. En mars 1904, mal à l'aise semble-t-il, Carré propose des indemnités à Lazzari qui refuse le procédé. Le directeur rétorque que « la pièce n'a été l'objet d'aucune réception officielle⁶⁹ ». Toutefois, Lazzari, qui a besoin de vivre, accepte la proposition de Carré lui offrant un emploi de lecteur. Une nouvelle audition privée de l'ouvrage est envisagée le 19 avril 1904. Bataille fait savoir de suite qu'il ne viendra pas, mais écrit à Carré pour défendre l'opéra :

⁶² Même référence.

⁶³ Car, souligne Louis SCHNEIDER dans *Le Soleil* du 10 juin 1901, il existe déjà un opéra de Enna qui s'appelle *Die Hexe* (*Revue des Grands procès contemporains*, p. 56). Par ailleurs, une autre *Sorcière* (opéra de Camille Erlanger d'après Victorien Sardou, justement !) fut représentée à l'Opéra-Comique en 1912.

⁶⁴ Carré déclara avoir reçu *L'Ensorcelé* en 1903-1904 et a communiqué à M. Jumel (député) une partie des livrets de *L'Ensorcelé* et de *La Lépreuse* pour en donner lecture à la Chambre. (Même référence, p. 50.)

⁶⁵ Par exemple, *La Petite République* du 9 juin 1901 ou *L'Éclair* du 24 juin 1901. (Même référence, p. 55.)

⁶⁶ Lors du procès, deux autres affaires sont évoquées à mi-mots par les avocats : celle du *Foyer* que Claretie est obligé de jouer pour Mirbeau et Natanson (même référence, p. 61) et celle, perdue par Sarah Bernhardt, autour de la musique de scène pour *Faust* de Bataille (même référence, p. 2, procès du 7 juin 1909).

⁶⁷ À Paul Peyssonnié (Paul Sonniès), il dit être prêt à accueillir favorablement tout autre opéra de Lazzari ; à Déandris, il dit prévoir *L'Ensorcelé* pour la saison 1904-1905 (voire 1903-1904 si « débâcle ») ; à Henry Marcel (directeur des Beaux-Arts devenu conservateur à la BnF) que l'œuvre sera montée, mais *sine die* (même référence, p. 12-13), lui ayant avoué « fort peu goûter le poème » (Albert CARRÉ, lettre à Henry Marcel du 7 mars 1904, même référence, p. 62).

⁶⁸ Même référence, p. 61.

⁶⁹ Albert CARRÉ, lettre à Sylvio Lazzari du 14 mars 1904, même référence, p. 17. La réponse de Lazzari date du 16 mars 1904.

Il y a là [acte III] un classicisme de ligne et une vraie émotion théâtrale qui changera rudement le public de tous les livrets artificiels de l'Opéra : Roi X, Roi Z, Princesse de rêve, situation shakespearienne, etc., etc. Vous en verrez l'effet sur Paris ! J'y crois. Et vous m'accorderez, sans trop de prétention, que je suis le presque seul vrai homme de théâtre qui ait collaboré à un opéra. Sardou, à part, et quelques rares autres⁷⁰...

Toutefois, le scénario primitif subsiste... et le contentieux aussi ! Carré répond à Bataille qu'il ne veut pas compromettre le talent d'un grand musicien comme Lazzari avec un sujet aussi peu approprié⁷¹. Il était venu à cette seconde audition pour réfléchir à une future mise en scène⁷². À nouveau, il fait savoir qu'il cherche à éviter de « choquer la morale des jeunes filles qui fréquentent son théâtre ». Or, réplique l'avocat de Lazzari, il avait bien monté *Aphrodite* (Erlanger) auparavant et il est « impossible de voir au théâtre une pièce plus immorale jouée par des jeunes filles plus dévêtues⁷³ ». Carré attend une assignation et Bataille tente de faire intervenir Dubief, Briand, Dujardin-Beaumetz, etc. Une enquête est commanditée à d'Estournelles de Constant (chef du bureau des théâtres), suite à l'interpellation Levraud⁷⁴, en février 1906. Enfin, Carré semble mieux disposé et *Le Figaro* annonce, le 13 août 1906, la réception de *La Lépreuse*⁷⁵. Or le directeur ne veut plus parler à Lazzari à ce moment-là. Acceptant cependant de monter l'opéra, il écrit à Bataille le 13 août 1906⁷⁶ qu'il prend à sa charge la copie de la partition – condition stipulée par l'article 4 de la Société des Auteurs, selon l'avocat de Lazzari, et nullement un geste généreux⁷⁷. Sauf que la partition n'avait jamais été publiée, les éditeurs s'étant méfiés à l'époque du refus de Carré, l'interprétant comme un déni de l'œuvre. Pourtant, il faut faire vite et le directeur écrit à Bataille qu'il ne peut plus reculer « ni l'engagement de Mme Leble, qui fixe au 1^{er} février la Première d'*Ariane* [et *Barbe-Bleue* de Dukas], ni celui de Mme Calvé qui prend le reste de la saison⁷⁸ ».

⁷⁰ Henry BATAILLE, lettre à Albert Carré du 18 avril 1904, même référence, p. 19.

⁷¹ Albert CARRÉ, lettre à Henry Bataille du 19 avril 1904, même référence, p. 21.

⁷² *Revue des Grands procès contemporains*, p. 69-70.

⁷³ Même référence, p. 71.

⁷⁴ L'avocat de Lazzari précise toutefois : « [...] enquête qui avait consisté à demander un rapport à M. Carré et à n'entendre ni M. Sylvio Lazzari, ni M. Henry Bataille, de nouvelles démarches avaient été tentées : M. Briand, président du Conseil maintenant, qui était alors Ministre de l'Instruction Publique, s'autorisant des rapports excellents qui existent entre lui et M. Carré avait demandé à celui-ci de mettre fin à l'affaire en montant *La Lépreuse* ou *L'Ensorcelé*. » (Même référence, p. 77.)

⁷⁵ Même référence, p. 29.

⁷⁶ Soit le lendemain de son acceptation définitive de la pièce. Même référence, p. 77 et p. 107.

⁷⁷ Même référence, p. 80. Entre-temps, en effet, Lazzari avait adhéré à la Société des Auteurs pour percevoir les droits d'*Armor*. Sa demande d'admission, fin 1905, fut agréée le 23 mars 1906 (même référence, p. 77).

⁷⁸ Même référence, p. 35.

Suite à quoi Bataille s'insurge apprenant par la presse l'intercalation de *Circé* [Paul-Lucien Hillemacher] avant *La Lépreuse* – réduisant *ipso facto* le nombre de représentations à trois – et il accuse Carré d'effectuer cette insertion « comme un défi⁷⁹ ». Par ailleurs, il est mécontent du choix de Mme Leble et réclame Mary Garden, accusant la première de « rendre le rôle incompréhensible et d'en trahir toute la portée⁸⁰ ». Il regrettait aussi que les décors fussent confiés à Bertin et non à Jusseume⁸¹ et présentait là un stratagème du directeur cherchant à discréditer l'œuvre⁸². Ce dernier refuse de prolonger Mary Garden au-delà du 31 décembre 1906, informant Bataille qu'elle « ne pourrait y consentir [...] que jusqu'au 15 janvier [1907]⁸³ ». Ce à quoi Lazzari opposera un démenti ultérieur, la cantatrice lui ayant confié être en fait disponible jusqu'au 15 février⁸⁴. Excédé, Carré écrit au ministre des Beaux-Arts pour lui signifier son refus de monter l'ouvrage. Apprenant cette décision, Bataille fait savoir à Carré, le 24 septembre 1906 : « J'ai le regret de vous annoncer que je n'accepte pas votre refus de jouer *La Lépreuse*⁸⁵. » Le directeur propose alors la somme de 6 000 francs aux plaignants, « sous forme d'une demande en validité d'offres réelles pour le montant d'un dédit⁸⁶ », s'en remettant à l'article 3 de la Société des Auteurs et Compositeurs. Les dits auteurs contestent au directeur la possibilité de se dédire lorsque l'ouvrage a été porté à la connaissance du public par voie d'affichage⁸⁷. Ils exigent la représentation de l'œuvre et 100 000 francs de dommages et intérêts⁸⁸. Carré fait alors intervenir Jumel et l'affaire est portée par Levraud devant la Chambre des députés⁸⁹.

En fait, Bataille ne fut pas présent au procès de novembre 1909, représenté par son avocat, Maître Chenu, s'affirmant solidaire de Lazzari. À la question de savoir pourquoi le procès ne fut pas engagé par Lazzari plus tôt, il a été répondu

⁷⁹ Henry BATAILLE, lettre à Albert Carré du 21 septembre 1906, même référence, p. 38.

⁸⁰ Même référence, p. 39.

⁸¹ *Revue des Grands procès contemporains*, p. 80.

⁸² Même référence, p. 80-81 puis p. 83.

⁸³ Albert CARRÉ, lettre à Henry Bataille du 22 septembre 1906, même référence, p. 86.

⁸⁴ Lettre du 30 octobre 1906, même référence.

⁸⁵ Henry BATAILLE, lettre à Albert Carré du 24 septembre 1906, même référence, p. 43.

⁸⁶ *Revue des Grands procès contemporains*, p. 2.

⁸⁷ « Les auteurs estimaient, appréciant la portée des lois sur le régime de la propriété artistique, qu'un directeur, lorsqu'il a disposé d'un ouvrage en l'affichant, n'a pas le droit de renoncer à la représentation en offrant un dédit. En aucun cas, pensaient-ils, un dédit n'a pu être prévu, en principe, que s'il n'y a pas eu de publicité du fait de la réception de l'ouvrage. » (Même référence, p. 2.)

⁸⁸ Même référence, p. 92. La somme a été calculée en imaginant 100 représentations annuelles dans le monde sur cinq années (63 600 euros), avec frais de partitions et préjudice de perte de temps.

⁸⁹ Même référence, p. 92-93.

que ce dernier n'était pas en mesure de l'assurer financièrement dans un premier temps et qu'ensuite il avait été élevé à la dignité de chevalier de la Légion d'honneur.

Le 24 novembre 1909, la décision de la Chambre fut finalement la suivante, déclarant « Bataille et Lazzari mal fondés dans toutes leurs demandes [...] tant principales que subsidiaires, et notamment Lazzari dans sa demande d'enquête », elle les débouta et condamna « conjointement Bataille et Lazzari en tous les dépens, y compris ceux du dépôt des fonds à la Caisse des Dépôts et consignation, du référé du 25 octobre 1906 et du séquestre, lesquels seront prélevés sur la somme consignée⁹⁰ ». Une telle conclusion souleva une tempête de protestations dont les journaux se firent amplement l'écho. Le critique Georges Baudin demeure cependant optimiste : « Enfin la Justice fut invitée à trancher le litige, elle le fit avec une fantaisie inattendue [...]. Heureusement, cette décision demeure sans importance, et la cour d'appel nous dira sans doute prochainement s'il faut encore croire à l'équité des juges⁹¹. »

De fait, lorsque les rancœurs furent apaisées, Carré reconsidéra sa position⁹² et entreprit de monter l'œuvre à l'Opéra-Comique. Auguste Sérieyx s'en réjouit :

Le théâtre de l'Opéra Comique est entré dans l'ère des réparations [...] convenons en toute sincérité que la belle représentation d'hier soir ne donnait pas l'impression d'avoir été exclusivement préparée « en exécution du dispositif d'un arrêt de la cour d'appel » [...]. [Elle a] suffi à nous transporter en un monde où ne parviennent plus les piètres bruits des querelles du Palais⁹³.

En effet, l'opéra connut un succès d'autant plus grand qu'il apparut subitement comme la résurrection d'une œuvre-martyre injustement condamnée au silence.

Acte IV – L'« ère des réparations » (A. Sérieyx)

La critique est unanime à se réjouir de cette revanche⁹⁴. Vuillermoz ne manque pas de parler, en termes belliqueux, d'une réelle *Iliade* pour conter l'aventure

⁹⁰ Même référence, p. 110.

⁹¹ « L'affaire de *La Lépreuse* », *Actualités musicales*, 15 octobre 1910, p. 395-396.

⁹² « Ce fut enfin Monsieur Albert Carré qui, spontanément, redemanda *La Lépreuse* », nous apprend l'annonce de l'œuvre dans le *Paris-Journal* du 9 janvier 1912.

⁹³ *L'Action française*, 8 février 1912.

⁹⁴ Par exemple, Gaston Carraud : « Un magnifique succès l'a vengé de ce grotesque déni de justice » (*La Liberté*, 9 février 1912). Toutefois, dernier revers pour l'œuvre, elle ne sera pas primée – malgré son succès avéré – au Concours de la Ville de Paris (au profit d'Elsen). Les compositeurs se mobiliseront et appelleront à la grève du dit concours. Voir Pierre MONTAMET, « Les compositeurs contre les édiles parisiens », *Excelsior*, 12 février 1912.

épique et le chemin parcouru par l'œuvre avant d'accéder aux planches de la salle Favart⁹⁵. Et Robert Brussel s'exclame :

M. Sylvio Lazzari a terminé son œuvre depuis dix ans, et depuis dix ans il a supporté avec sérénité l'attente la plus douloureuse. La réparation a été magnifique ; non pas seulement parce que le succès d'hier a été très spontané et très véhément, mais parce que l'œuvre, cause de tant de discussions, est belle et qu'elle a révélé une force tragique et une poésie de sentiment qu'on ne soupçonnait pas à ce point éloquents chez M. Lazzari⁹⁶.

Certains demeurent encore fâchés en février 1912, tirant d'amères leçons de l'affaire de *La Lépreuse*, tel Paul Abram : « [...] n'empêche que cet éloignement de *La Lépreuse* de la scène est à regretter sincèrement, car il prouve combien l'incompréhension et la malveillance peuvent encore faire craindre à l'art⁹⁷... »

Ayant abondamment fait parler de lui, l'ouvrage était très attendu. Du coup, l'effet de surprise est multiplié : « [...] pour la critique aussi la partition de M. Lazzari a été une surprise des plus agréables, mais une surprise [...] il est temps que l'avenir lui fasse oublier des commencements hérissés de difficultés et d'embûches⁹⁸. »

Toutefois, Albert Carré n'est pas étranger à ce succès inattendu. Il mit tout en œuvre pour valoriser l'opéra. Même Bataille lui accorde toute sa confiance, avouant lors d'un entretien : « Le Directeur de l'Opéra Comique est un prestigieux metteur en scène et il montera *La Lépreuse* avec un souci minutieux de la perfection⁹⁹. » Il faut croire qu'il y réussit pleinement, car, des années plus tard, *La Lépreuse* est encore mise au compte des plus grands succès de Carré, aux côtés de *Julien* (Charpentier), *Pelléas et Mélisande* (Debussy)¹⁰⁰, *Bérénice* (Magnard), *Le Pays* (Ropartz) ou *Le Cœur du Moulin* (Séverac)¹⁰¹.

Après l'examen d'une quarantaine de critiques de presse, il est surprenant de constater la prégnance des remarques mettant en avant la musicalité de l'œuvre : « Il nous a rarement été donné, depuis plusieurs années, d'entendre

⁹⁵ « Le récit des assauts que Sylvio Lazzari a dû livrer pour conquérir l'accès à la salle Favart, constituerait un poème incomparable par ses dimensions et son caractère épique à une moderne *L'Illiade*. » (Émile VUILLERMOZ, « Sylvio Lazzari », *Lyrice*, mars 1926 (n° 49.)

⁹⁶ Robert BRUSSEL, « Le Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 6 février 1912.

⁹⁷ Paul ABRAM, *Petite République*, 7 février 1912.

⁹⁸ SCHNEIDER, « La Musique – Opéra Comique – *La Lépreuse* ».

⁹⁹ LEBEL, « *La Lépreuse* à l'Opéra Comique ». Voir aussi l'article de SCHNEIDER, « La mise en scène et les décors ».

¹⁰⁰ Chez Henri BUSSER, « Les Premières à Paris », *La Petite Gironde*, 10 février 1912, ou Georges LINOR, « À l'Opéra Comique – *La Lépreuse* », *Comœdia*, 27 novembre 1922.

¹⁰¹ Cf. SAMAZEUILH, *Musiciens de mon temps*, p. 392-394 (article sur Albert Carré en date de 1939).

une partition aussi belle et aussi musicale », s'exclame Prod'homme¹⁰² emboitant le pas à Gabriel Fauré qui y voit une œuvre « très substantiellement musicale, écrite d'une main très sûre¹⁰³ », tout comme Reynaldo Hahn qui défend le lyrisme de l'ouvrage : « [...] cette musique chante, vit, elle est abondante et généreuse, elle vient du cœur, elle se perçoit, se comprend aisément¹⁰⁴... » Camille Bellaigue, lui, souligne le « rapport généralement juste entre la musique de théâtre et la pure musique », ajoutant que « l'action ne craint pas de céder la place à des épisodes, à des effusions de lyrisme où le sentiment se donne carrière¹⁰⁵ ». Le mot est lâché : le sentiment. Voilà bien ce qu'attendent les auditeurs de 1912. Robert Brussel parle d'une « poésie de sentiment » insoupçonnée au demeurant chez Lazzari¹⁰⁶. Le succès de l'œuvre tient donc pour beaucoup au fait qu'elle sût toucher la corde sensible du public de l'Opéra-Comique. Elle célébrait la douleur et l'amour, enracinés dans une profonde humanité. Albert Dayrolles évoque la « pénétrante impression d'humanité, la touchante compassion envers les déshérités de l'existence¹⁰⁷ ». Cette musique « si profondément humaine¹⁰⁸ » suscite les comparaisons en la matière et fait dire à Louis Schneider : « J'avouerais avoir été aussi touché pour le moins par la mort vivante d'Ervoanik que par la toux de Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias*, ou par le dépérissement de Mimi de *La vie de Bohême*¹⁰⁹. » C'est également l'argument des détracteurs de l'œuvre qui n'imaginent pas de postérité possible à une partition aussi pathétique et douloureuse. Ainsi – réservé dans son jugement par ailleurs –, Marnold ne conteste cependant pas le fait que l'œuvre soit « nullement dénuée d'attrait et

¹⁰² Jacques-Gabriel PROD'HOMME, « Les Premières – *La Lépreuse* », *Paris-Journal*, 8 février 1912. Dix ans plus tard, on lit le même type de commentaire ; *La Lépreuse* est jugée « débordante de musique » (MONTANDRAN, « Notre page musicale – Sylvio Lazzari », *Le Figaro*, 26 novembre 1922).

¹⁰³ Gabriel FAURÉ, « À l'Opéra Comique », *Le Figaro*, 8 février 1912. Georges Linor réitère, lors de la reprise du 25 novembre 1922 : « La musique, que l'on peut qualifier ici de mélodique au meilleur sens de ce terme aujourd'hui galvaudé, coule de source de bout en bout de cette importante partition [...] » (« À l'Opéra Comique – *La Lépreuse* ».)

¹⁰⁴ HAHN, « La Musique ».

¹⁰⁵ Camille BELLAIGUE, *Revue des deux Mondes*, 15 avril 1912, p. 925. D'ailleurs Fourcaud s'exclame : « On dit "c'est du théâtre" ; on dit "c'est de la musique" ! » (*Le Gaulois*, 8 février 1912.)

¹⁰⁶ Robert BRUSSEL, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 6 février 1912.

¹⁰⁷ Albert DAYROLLES, *Annales politiques et littéraires*, 11 février 1912 (n° 1494).

¹⁰⁸ Émile VUILLERMOZ, « Le Mois », *Revue musicale SIM*, février 1912, p. 57-59. Ce dernier conserve les mêmes arguments lors de la reprise de *La Lépreuse*, parlant du lyrisme « loyal et direct parce qu'il est profondément humain », précisant encore : « Il y a dans la langue musicale de Sylvio Lazzari un pathétique direct auquel nulle sensibilité ne saurait résister. » (Émile VUILLERMOZ, « Le jubilé de Sylvio Lazzari », *Excelsior*, 25 décembre 1937.)

¹⁰⁹ Louis SCHNEIDER, *Le Théâtre*, avril 1912, p. 6.

d'émotion¹¹⁰ ». Alfred Bruneau suggère l'émotion en ces termes, appuyant la parfaite empathie de Lazzari :

On sent que le compositeur a subi la hantise de son sujet, de ses personnages, qu'il s'est livré complètement à nous, a marché droit devant lui, sans faiblesse ni lâcheté d'aucune sorte, animé par une généreuse pitié. Je suis de ceux qui ne se sont pas refusés à partager son émotion¹¹¹.

Le compositeur en avait parfaitement conscience, lui qui dédiait « cette tragédie d'amour et de douleur » à son épouse¹¹², termes que reprendra Louis Vuillemin se réjouissant du succès de l'ouvrage¹¹³. Ne nous étonnons donc pas de lire des descriptions de la « couleur sombre¹¹⁴ » ou de la « délectable torture¹¹⁵ » que procure l'émotion d'un ouvrage qui donne « à la passion un nouveau visage » et grossit « d'un sanglot déchirant la somme des douleurs humaines¹¹⁶ ».

Autre motif conducteur de la presse, l'évocation du folklore breton. On apprécie la façon dont l'hymne à la Bretagne écrit par Bataille se trouve réalisé en musique. Chantavoine fait le lien entre l'histoire, son ancrage médiéval et l'efficace présence des thèmes populaires bretons¹¹⁷. Victor Debay se livre même à un vibrant panégyrique des mélodies de l'ouvrage :

Au lieu de se réduire à des citations livresques, elle [la musique] est le fruit personnel de ses impressions recueillies dans un pays mélancolique et doux qui est la seconde patrie de tous ceux au cœur de qui le rêve pleure, sourit et chante. [...] La mélodie, qu'elle soit extraite du folklore breton ou qu'elle soit le plus souvent naturalisée armoricaine de l'imagination de M. Lazzari, a cet accent profond, cette souplesse de lignes, cette naïveté de forme, cette

¹¹⁰ Jean MARNOLD, *Mercur de France*, 1^{er} mars 1912, p. 176.

¹¹¹ BRUNEAU, « Opéra Comique ».

¹¹² Dédicace intégrale : « À la pure et noble mémoire de ma femme, à Bertha Lazzari, je dédie tendrement cette tragédie d'amour et de douleur qu'elle aimait et qu'anima, la première, sa voix de clarté », cité par S. E, « M. Sylvio Lazzari », *Le Courrier musical*, 1^{er} mars 1912, p. 142.

¹¹³ « Telle qu'elle s'est révélée, l'œuvre de M. Sylvio Lazzari n'a point pâti de tant d'années d'attente. Saine, franche et généreuse, elle est bien réellement frémissante de "douleur et d'amour". Et c'est un grand bonheur et une grande justice qu'on l'ait si longuement acclamée. » (Louis VUILLEMIN, « Théâtre National de l'Opéra Comique », *Comœdia*, 6 février 1912.)

¹¹⁴ Voir Gustave BRET, *L'Intransigeant*, 9 février 1912. Arthur Pougin regrette : « Et que tout cela est lent, et long, et lourd, sans jamais une éclaircie, sans un rayon qui apporte un peu de lumière dans l'épaisseur de ces ténèbres. » (« Semaine théâtrale »).

¹¹⁵ Oxymore que l'on doit à la plume de CARRAUD, *La Liberté*, 9 février 1912.

¹¹⁶ Louis BEYDTS, « La Musique – Sylvio Lazzari », *Aujourd'hui*, 17 juin 1944.

¹¹⁷ « Le caractère de l'action et des personnages dans *La Lépreuse*, cette sorte de fatalité impersonnelle qui pèse sur eux, cette superstition d'âge et de race à laquelle ils semblent obéir dans leur "prophylaxie" contre les pestiférés, permet aux thèmes populaires de prendre le caractère lyrique, sans perdre leur saveur ethnique ou régionale. » (Jean CHANTAVOINE, « À l'Opéra Comique – *La Lépreuse* », *Excelsior*, 6 février 1912.)

sobriété et cette justesse de moyens des chants, qui, jaillis comme spontanément de l'âme du peuple et répétés avec amour par les successives générations, sont le miroir musical de l'éternelle humanité¹¹⁸.

L'on voit bien se profiler un désir d'authenticité qui ne pourrait se satisfaire, en 1912, d'un placage couleur locale peu convaincant¹¹⁹. Vuillemin tente, quant à lui, de préciser la façon dont Lazzari a su rendre, musicalement, l'atmosphère bretonne :

Vous auriez tort d'en conclure que le musicien, ayant conçu la partition de *La Lépreuse* au pays d'Armor, s'est contenté de puiser librement aux sources du folklore local. Non. Il s'est seulement inspiré des mélodies merveilleuses. Il en a pénétré le sens profond. À force de les aimer, il est parvenu à naturellement en créer d'autres, qui, tout imaginatives qu'elles soient, exercent sur l'auditeur une séduction égale. N'est-ce pas là la seule et vraie façon dont un artiste doit réaliser l'apport à la musique d'essences populaires ? Il me semble que si. L'emprunt, même heureux, ne saurait être que passager. La couleur reconstituée, non par l'abus d'un procédé, mais par le naturel élan de la pensée, peut au contraire, persister sans dommage. En s'imprégnant des mélodies bretonnes, connues jusqu'ici d'une façon aussi vague que conventionnelle, M. Sylvio Lazzari n'a pas fait seulement une valeureuse partition. Il se pourrait encore qu'il ait fait œuvre utile¹²⁰.

Dans la mesure où la démarche n'est pas neuve en 1912, il est légitime de voir les critiques se livrer à des comparaisons. Prod'homme avait affirmé :

Il y a là une imitation du folklore breton plus directe que dans *Le Pays* [1908-1910] de M. Guy Ropartz. Celui-ci se contentait d'évoquer le « pays » lointain. M. Lazzari fait plutôt une peinture, et donne une importance pour ainsi dire plastique à ses thèmes populaires ou d'allure populaire¹²¹.

Étroitement associée au folklore se trouve être la notion de primitivisme. Henri de Curzon va donc relever l'archaïsme salutaire de l'œuvre : « Sans recherches archéologiques (les passages liturgiques ne peuvent passer pour tels), il [Lazzari] a évoqué l'impression du Moyen Âge¹²². » Quels sont donc les moments les plus significatifs à cet égard ?

¹¹⁸ Victor DEBAY, *Courrier musical*, 15 février 1912.

¹¹⁹ Voir également ce que fit Gabriel Dupont avec son opéra *La Glu* peu auparavant (cf. Sylvie DOUCHE, « *La Glu* de Richepin/Dupont, carte postale d'une époque, d'une région, d'une corporation », *Interculturalité, intertextualité : les livrets d'opéra (fin XIX^e- début XX^e siècle)*, sous la direction de Walter ZIDARIC, Nantes : Crini, 2003, p. 195-204.

¹²⁰ VUILLEMIN, « Théâtre National de l'Opéra Comique ».

¹²¹ PROD'HOMME, dans *Paris-Journal*.

¹²² Henri DE CURZON, *Le Guide musical*, 11 février 1912.

En premier lieu, nous aimerions citer la simplicité de la chanson d'Ervoanik consolant Aliette au premier acte¹²³ (ex. 9).

Pe - tite A-li-et-te, ma pe-ti-te soeur fi - ne ve-nez a-vec moi au jar-
din cueil - lir un bou - quet d'her - bes fi - nes de mar-jo-laine et de thym

Exemple 9 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, chanson d'Ervoanik pour Aliette (p. 51)

L'accompagnement orchestral est constitué de doublures homorythmiques favorisant les mouvements mélodiques parallèles. À quoi répond la berceuse (dite prière) d'Aliette pour Ervoanik au deuxième acte¹²⁴ (ex. 10), sans compter les refrains ouvertement populaires des lavandières joyeuses (ex. 11)¹²⁵. L'ambitus et la nomenclature rythmique y sont volontairement très restreints.

Fer-me tes yeux tout doux Ta mère est i - ci mon
bel en - fant

Exemple 10 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, prière d'Aliette, début de l'air (p. 88)

Tra la la

Exemple 11 : S. Lazzari, *La Lépreuse*, chanson des lavandières (p. 7)

La singularité de Lazzari est encore valorisée dans son travail orchestral. Il lui est parfois reproché une orchestration trop dense, une « instrumentation un peu massive », affirme Georges Linor qui, en même temps, évoque des « harmonies

¹²³ Partition, p. 51-52. Petite chanson qui sera travaillée dans le Prélude de l'acte II.

¹²⁴ Même référence, p. 88. Cette « Prière » fut enregistrée par Jeanne Ségala ou Madeleine Sibille.

¹²⁵ Même référence, p. 5-7.

heureuses et solides¹²⁶ ». Reynaldo Hahn parle de « lourdeur orchestrale¹²⁷ », comme Leroux qui reconnaît une « instrumentation soignée », mais « par endroits un peu lourde, toujours très riche¹²⁸ ». Toutefois, même Pougin peu convaincu par l'œuvre, admet que l'orchestre est « solide, assurément, et écrit de main expérimentée par un homme qui le connaît et sait s'en servir¹²⁹ ». Plus loin, il précise ses griefs : « Il est sonore et substantiel, cet orchestre, mais il manque à la fois d'air, de couleur et d'éclat, et ce n'est pas un trait de flûte par-ci par-là, non plus qu'un certain abus des cors, qui lui donneront le piquant et le relief qu'on lui souhaiterait. »

En effet, si l'orchestration est « très nourrie », c'est « sans être confuse », précise Adolphe Jullien qui reconnaît encore une orchestration « vigoureuse sans tomber dans l'abus de la force et de la sonorité¹³⁰ ». Par ailleurs, nous confie Auguste Mangeot, « [b]ien que le commentaire symphonique ne cesse d'être riche et substantiel, il ne couvre jamais le chant, et le sens des paroles reste intelligible¹³¹ ». Trois décennies plus tard, Louis Beydts se fit plus précis se réjouissant de trouver dans l'orchestre de Lazzari « un vocabulaire harmonique déjà si abondant » ou un accouplement « pour la première fois de timbres rares¹³² ». Malheureusement, l'absence d'enregistrement intégral et récent de l'œuvre ne permet pas à l'auditeur du XXI^e siècle de se faire une idée très précise de la sonorité d'ensemble¹³³.

La Lépreuse fut reprise jusqu'en 1945. Elle suscita, à chaque fois, de chaleureux applaudissements¹³⁴. Un des plus grands thuriféraires de l'œuvre, Vuillermoz, n'hésite pas à la nommer « chef-d'œuvre¹³⁵ ». Probablement en raison de son long périple judiciaire, Lazzari était très attaché à cette œuvre. D'ailleurs, il

¹²⁶ LINOR, « À l'Opéra Comique – *La Lépreuse* ».

¹²⁷ HAHN, « La Musique ».

¹²⁸ LEROUX, « *La Lépreuse* à l'Opéra Comique ».

¹²⁹ POUGIN, « Semaine théâtrale ».

¹³⁰ Adolphe JULLIEN, « Revue musicale », *Journal des débats*, 18 février 1912.

¹³¹ Auguste MANGEOT, « *La Lépreuse* », *Monde musical*, 15 février 1912.

¹³² BEYDTS, « La Musique – Sylvio Lazzari ».

¹³³ Il existe un enregistrement du 29 novembre 1957 sur bande radio de la RTF.

¹³⁴ Voir par exemple Charles Tenroc : « Si bien que cette musique, non seulement n'a pas vieilli, mais encore a semblé rajeunie par un contraste avantageux né des circonstances, en une sorte de retour en arrière vivifiant. » (TENROC, « Les Théâtres – *La Lépreuse* – Reprise », *Courrier musical*, 15 décembre 1922.) Ou Arthur HONEGGER, « *La Lépreuse* acclamée à l'Opéra Comique », *Comœdia*, 10 avril 1943.

¹³⁵ « Cette *Lépreuse* que l'on s'accorde à considérer comme un des chefs-d'œuvre du théâtre musical moderne » (VUILLERMOZ, « Sylvio Lazzari »). Par ailleurs, Louis Schneider affirme également : « Je n'hésite pas à qualifier *La Lépreuse* de quasi chef-d'œuvre » (SCHNEIDER, « La Musique – Opéra Comique – *La Lépreuse* »).

semble que chacune de ses reprises fût accompagnée de houle si l'on en croit le même article de Vuillermoz, trépignant, en 1926 :

Chaque reprise de *La Lépreuse* est marquée par un nouvel incident ou accident, qui en interrompt sans motif la brillante carrière. En ce moment encore elle est éloignée de l'affiche sans aucune raison valable et sa place est prise par des ouvrages médiocres qui réalisent des moyennes de recettes inférieures aux siennes¹³⁶.

Le même redit son amertume en 1937 : « Il est inconcevable que *La Lépreuse*, drame lyrique d'une émotion bouleversante, soit périodiquement mise en quarantaine après chacune de ses courtes visites à la salle Favart. » Dans une lettre de Lazzari à Georges Pioch, on apprend que le compositeur continue de se battre pour le maintien de son ouvrage sur la scène :

[...] qu'on supprime uniquement *La Lépreuse* qui appartient au répertoire depuis 1912 et dont on a dit qu'elle est un des plus beaux ornements du répertoire, cela est évidemment un coup dirigé contre moi [...]. *Et dire que comme toujours, j'ai voté pour un socialiste !...* Belle récompense pour ma fidélité républicaine¹³⁷.

Dans ce courrier, il annonce qu'il entreprend une démarche auprès de Jean Zay¹³⁸. Interrogé l'année suivante, il déclare : « Une [...] promesse de M. Jean Zay, à mon "Comité" : une reprise de *La Lépreuse* avec Mme Alice Raveau, qui a déjà joué le rôle¹³⁹. »

Le consensus favorable que suscite *La Lépreuse* interroge. L'œuvre, dans toutes ses composantes, plaît. Comment cet ouvrage pût-il connaître une telle notoriété, dix, vingt-cinq ou quarante ans après sa composition ? La question générique est incontournable. Souvent classé parmi les compositeurs naturalistes – aux côtés de Charpentier, Bruneau, Leroux¹⁴⁰, Laparra ou Dupont –, l'auteur de *La Lépreuse* semble cependant échapper un peu ici à l'étiquette. Certes, on y retrouve quelques poncifs traditionnels du naturalisme musical

¹³⁶ VUILLERMOZ, « Sylvio Lazzari ».

¹³⁷ Sylvio LAZZARI, carte autographe à Georges Pioch signée du 20 novembre 1936, Catalogue de vente Thierry Baudin, mars 1982, n° 302. C'est l'auteur qui souligne.

¹³⁸ Jean Zay (1904-1944), sous-secrétaire d'État puis ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts en 1936-1937.

¹³⁹ Cité par René SIMON, « Souvenirs et confidences du compositeur Sylvio Lazzari dont on va fêter bientôt les 80 ans », *L'Intransigeant*, 14 novembre 1937.

¹⁴⁰ Voir notre article « Xavier Leroux et le Prix de Rome, 1884-1885 », *Le Prix de Rome de musique (1803-1968)*, sous la direction de Julia LU et Alexandre DRATWICKI, Lyon : Symétrie, 2011, p. 301-321.

français (l'orchestre, les cloches, le populaire, la légende, etc.)¹⁴¹, certes le sujet est ancré dans du quotidien, mais la situation dramatique est issue d'un univers médiéval à la limite du fantastique et tourne donc le dos à un naturalisme trop forcé. Satisfait, Koechlin résume : « Aucun réalisme de mauvais goût, aucune outrance facile ne déparent la mise en scène, le poème, ni la musique¹⁴². » Le souci de vérité est mis en avant depuis la pièce de Bataille. Or, le naturalisme semble se définir comme un style de culture si l'on en croit les contemporains de Lazzari :

Un mouvement comme le Naturalisme ne s'enferme pas dans quelques livres de choix ; il reflète l'âme d'une époque, d'une génération. Il est sorti du Romantisme pour le continuer ; ses idées ne sont pas sans avenir. Le Naturalisme est un ensemble de sentiments plongeant au plus profond de la vie, touchant à la philosophie, à la science, à la politique¹⁴³.

Sous cette acception large, *La Lépreuse* pourrait ressortir du naturalisme, en aucune sorte assimilable au vérisme, quoi qu'il en soit, selon Reynaldo Hahn¹⁴⁴. Mais c'est surtout parce que Lazzari y est totalement lui-même qu'il fût apprécié et qu'il retint l'attention. Les chroniqueurs tentèrent de démasquer des influences dans sa musique pour cerner au mieux la modernité de l'auteur¹⁴⁵. Plus que tout autre, le nom de Wagner revient pour des raisons orchestrales et dans l'emploi des motifs. Cependant, nous voyons souvent sa *Lépreuse* comparée à *Ariane et Barbe-Bleue*, *Louise* ou *Pelléas*, proches chronologiquement. D'un point de vue stylistique, Henri Busser parle de « belles émotions gluckistes¹⁴⁶ », Fourcaud entend des « échos mozartiens¹⁴⁷ » dans la scène du Sénéchal, Louis Beydts pense à Hugo Wolf¹⁴⁸ et plusieurs y

¹⁴¹ Voir notre article « Jean Richepin et le théâtre naturaliste », *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER et Alban RAMAUT, Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne, 2004, p. 284-313.

¹⁴² Charles KOEHLIN, « Chronique musicale », *Chronique des Arts*, 9 mars 1912 (n° 10).

¹⁴³ Gaston SAUVEBOIS, « Idées et doctrines littéraires. Récapitulation », *Revue mondiale*, 1^{er} avril 1924, p. 615.

¹⁴⁴ « [...] parce que l'émotion pittoresque y joue un rôle important (M. Lazzari est un musicien visuel, et il sait rendre ce qu'il voit), parce que, enfin, les "effets" dramatiques, loin d'y être imposés arbitrairement par un instinct grossier de "l'effet", – comme chez les *véristes* – y sont toujours justifiés par l'action psychologique, déterminés par une sagace observation du caractère des personnages. » (HAHN, « La Musique », c'est l'auteur qui souligne.)

¹⁴⁵ Albert Dayrolles évoque sa « nouveauté hardie » (*Annales politiques et littéraires*, 11 février 1912 (n° 1494), on loue son « courage » « en un temps où le courage artistique n'est pas commun chez les compositeurs » (MONTANDRAN, « Notre page musicale »). Toutefois, Arthur Pougin « y cherche la nouveauté » (« Semaine théâtrale »).

¹⁴⁶ BUSSER, « Les Premières à Paris ».

¹⁴⁷ FOURCAUD, dans *Le Gaulois*.

¹⁴⁸ Louis BEYDTS, « La Musique – Sylvio Lazzari », article du 26 septembre 1945 dans un périodique non identifié. Dossier d'œuvre de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

cherchent des effluves debussystes, perceptibles (selon Vuillermoz¹⁴⁹) ou au contraire heureusement absentes, selon Félix Gaiffe :

La partition de *La Lépreuse* date de douze ans déjà ; je ne saurais donc m'affliger, comme tels de mes confrères, de n'y trouver nulle réminiscence debussyste. Oserais-je même avouer qu'en entendant des glissandos de harpes sur une bonne vieille gamme mineure et non sur une gamme par tons, j'ai presque éprouvé une sensation de soulagement, comme au sortir d'une obsession, charmante au début, exaspérante à la fin¹⁵⁰ ?

Un ballet insérable dans l'opéra fut un temps envisagé, mais rapidement abandonné¹⁵¹. L'œuvre, « éloignée de toute excentricité et de toute fadeur¹⁵² » n'aurait donc point d'âge : « Tour à tour grandiose et volontairement rude, féodale et moderne à la fois, elle a la vigueur des symboles éternels¹⁵³ », conclut Montandran.

© Sylvie DOUCHE

¹⁴⁹ « Les debussystes les plus intransigeants, ceux qui attachent le plus d'importance à l'actualité des formes de langage et des modes d'expression ne résisteront pas au grand souffle loyal de cette musique si profondément humaine » (Émile Vuillermoz, « Le Mois », art. cit).

¹⁵⁰ Félix GAIFFE, « Œuvres nouvelles », *Revue française de musique*, 1^{er} mars 1912. Fourcaud aurait souhaité, quant à lui, un climat plus debussyste et suggère à Lazzari de « méditerranéiser » sa musique (*Le Gaulois*).

¹⁵¹ Voir le *Paris-Journal* du 3 février 1912 ou *La Liberté* du 4 février 1912. « Concession à de vieux usages », disait déjà Jules Combarieu à propos de celui des *Barbares* de Saint-Saëns en 1901 (COMBARIEU, « Musique contemporaine », *La Revue musicale*, novembre 1901, p. 404).

¹⁵² FAURÉ, « À l'Opéra Comique ».

¹⁵³ MONTANDRAN, « Notre page musicale ».

Annexe – Résumé du livret selon Louis VUILLEMIN, « Théâtre National de L'Opéra Comique », *Comœdia*, mardi 6 février 1912¹⁵⁴

La scène se passe au Moyen Âge à Ploumillou.

Personnages : Maria (contralto) et Matelin (basse chantante) sont les parents du jeune Ervoanik (ténor)

Tili (mezzo) est la mère d'Aliette (soprano)

Le Sénéchal (baryton)

Le Prêtre (basse profonde)

Les lavandières : deux sopranos, une mezzo, une contralto

« Ervoanik, jeune fermier breton, s'est épris d'Aliette, jeune paysanne, dont on dit hélas ! qu'elle a du sang de lépreux dans les veines. Nous écoutons avec compassion déjà les imprécations sévères qu'adressent au jeune amoureux son père et sa mère. Voici Aliette. Les parents, cela va sans dire, la reçoivent assez mal. Cependant, sur la prière d'Ervoanik, ils consentirent à le laisser seul avec la femme qu'il aime, à laquelle il s'efforce de dire "les bonnes paroles de l'adieu" [...]. Ils iront ensemble au Pardon de Folgoat. Bientôt, Ervoanik est tout à son amour : il enlace Aliette ; il va l'embrasser. Mais la jeune fille n'ignore point sa naissance fatale. Elle s'écarte brusquement et tandis que sonnent les belles cloches du village, tous deux se donnent la main, et partent les pieds nus.

Le deuxième acte, sobre, mais frémissant, a pour décor la maison de Tili, mère d'Aliette. Les gamins du pays en criblent les fenêtres à coups de caillou, tant la vieille lépreuse est un sujet de haine et d'épouvante. Aliette paraît avec son fiancé ; il est si las qu'il ne refuse pas de prendre quelque repos dans l'alcôve. La vieillie femme le hait déjà, car elle hait tout le monde. Et son seul rêve est de communiquer aux êtres sains – qui la redoutent et la méprisent – la terrible maladie. Ainsi la bête enragée veut mordre. Tili, machiavélique, trompe Aliette : "Ton fiancé, dit-elle à sa fille, est infidèle. Il a une maîtresse et deux enfants". Aliette n'en veut rien croire. Mais voici où le stratagème de la vieille Tili devient vraiment infernal. Elle éloigne

¹⁵⁴ La première eut lieu le 7 février 1912 à l'Opéra-Comique, mise en scène d'Albert Carré dans des décors d'Alexandre Bailly et des costumes de Marcel Miltzer. Le livret de mise en scène est rédigé par Ernest Carbonne et publié en 1912 chez Eschig. L'orchestre est dirigé par Ruhlmann. Distribution : Marie Delna (Tili), Marguerite Carré (Aliette), Léon Beyle (Ervoanik), Mlle Brohly (Maria), Jean Vieuille (Mathelin), Mmes Ménard, Billa-Azéma, Thévenet, Villette (lavandières), M. Azéma (Sénéchal), M. Paysan (Prêtre), MM. Vours, Barthez, Pasquier (paysans), Mlle Fayolle (servante), Mlle Carrière (sœur d'Ervoanik). Il existe quelques transcriptions partielles de l'opéra, comme celle à quatre mains pour le Finale du premier acte (par Narici). Également en trio pour piano et violoncelle avec violon, flûte ou clarinette (par Pierre Letorey) et contrebasse. La *Chanson des lavandières*, la grande scène d'Aliette et sa *Berceuse* existent en piano-chant séparés.

Aliette et persuade Ervoanik de répéter le mensonge : "il faut être habile avec les demoiselles", insinue-t-elle.

Pour mieux éprouver l'amour d'Aliette, Ervoanik excitera donc sa jalousie. C'est alors qu'Aliette, folle de douleur et de rage, saisit un verre, en fait tourner les bords sur ses lèvres, et le tend à Ervoanik qui boit avidement. "Prenez, maintenant ; ceci est mon sang..." profère la veille Tili, triomphante.

Au troisième acte, les habitants du village nous apprennent la fatale nouvelle. Ervoanik a pris le mal impitoyable. Sa mère l'ignorant encore, accourt des champs. Elle interroge avec angoisse. Comprenant soudain, elle se rue vers la porte qu'elle frappe désespérément du poing. Ervoanik apparaît, et c'est une scène déchirante. On entend, au dehors, la voix lamentable d'Aliette. Et voici bientôt la procession qui vient chercher le lépreux. Adieux navrants. Mais Aliette est entrée. Tandis que le cortège se met en marche et que les cloches sonnent, la jeune fille saisit la main d'Ervoanik. Comme jadis ils partaient au Pardon, ils s'en iront ensemble. Sur eux, la procession se referme ; les noces d'Aliette et d'Ervoanik sont accomplies. »