

## « *Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté* » : *quelques rêves de Fernand de La Tombelle*

Sylvie DOUCHE

Le corpus à examiner ici est hétéroclite. Situé aux pages 2-3 du *Catalogue*<sup>1</sup>, il regroupe sous le titre « Œuvres scéniques » vingt et un ouvrages édités ou manuscrits aux sous-titres mystérieux si l'on exclut un drame lyrique, un « grande opera seria<sup>2</sup> », un ballet (« breton »), trois musiques de scène et un opéra-comique. Il demeure trois « féeries lumineuses », deux « projections magiques », deux « adaptations musicales » dont l'une avec tableaux lumineux, deux « revues », un poème musical, une pièce d'ombre et une déclamation. Certaines de ces pièces annoncées dans le *Catalogue* n'ont pas d'existence physique. L'exploration est multiple et la variété des titres, des formations voco-instrumentales et des techniques utilisées – par conséquent des destinations d'audiences souhaitées – prouve assez l'ouverture d'esprit, la curiosité de La Tombelle tout autant que son souci de s'insérer dans son époque, avec toute la diversité des approches et les apories que celle-ci suggère au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous avons choisi de restreindre notre corpus à huit œuvres (ou extraits) nous permettant d'embrasser la largeur du spectre générique tout en conservant une unité chronologique sur deux décennies. En effet, nonobstant deux pièces non

---

<sup>1</sup> *Catalogue des œuvres musicales et littéraires de Fernand de La Tombelle*, établi par Jean-Christophe BRANGER et Jean-Emmanuel FILET, Bru Zane Mediabase, septembre 2016, en ligne.

<sup>2</sup> *Gargouillado l'infamo*, opéra de salon édité par Jean-Christophe BRANGER, Lyon : Symétrie, 2016.

datées, les six autres furent composées entre 1889 et 1909<sup>3</sup>. Toutes témoignent d'un rapport particulier au monde du théâtre, de la scène, de la déclamation ou du spectacle vivant. Chacune est un précipité de l'époque et du compositeur à la fois, c'est pourquoi nous ferons de fréquentes allusions aux productions similaires de ses contemporains pour l'y insérer tout en envisageant cette étude selon trois axes structurant la production de La Tombelle : celui des contrastes, celui du progrès et celui de la poétique essentiellement musicale<sup>4</sup>.

## **Ton nom sera Lumière**

L'époque symboliste avait suscité maints ouvrages narratifs (avec ou sans texte explicite) dont le substrat d'origine était pictural<sup>5</sup>. Attentif à toutes les formes d'art, La Tombelle ne pouvait rester insensible à l'émergence de nouvelles pratiques, telles que les séances de projections lumineuses accompagnées de déclamation et de musique. Certes, les techniques de lanterne magique procurant les magies lumineuses ne sont pas nouvelles. Qu'on nous permette en effet un très bref résumé de son évolution. Bien que décrite sous sa forme primitive dès 1572<sup>6</sup>, il faut attendre les écrits du père Athanase Kircher<sup>7</sup> et l'invention de l'abbé Nollet<sup>8</sup> pour susciter l'engouement que l'on connaît, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, parmi les vieillards ou joueurs d'orgue de barbarie,

---

<sup>3</sup> Voir la présentation du corpus en annexe 1. Nous remercions Jean-Emmanuel Filet pour toutes ses précieuses précisions.

<sup>4</sup> Les titres de ces trois parties émanent du dernier vers de la déclamation finale dans *L'Apothéose fleurie de la cité* (poème d'Henri Darsay et Louis Leloir, musique de La Tombelle), pour chœurs mixtes, baryton solo, déclamation, attitudes et chorégraphie avec accompagnement de musique d'harmonie, Paris : L'Orphéon, 1909, p. 41.

<sup>5</sup> Voir ainsi les adaptations musicales (mélodrames français) d'Edmond Diet, *Le Printemps*, « d'après le tableau de Cot » (sur François Coppée, 1893), de Charles Callon, *Soir d'été*, « sur un pastel » (texte de Benjamin Lihou, 1903), *La Nuit divine* de Gabriel Pierné d'après *Le Repos en Égypte* de Luc-Olivier Merson (texte d'Albert Samain, 1905) ou tout simplement chez Alice Sauvrezis, *Nyza chante* et *Hermione et les bergers*, intitulées « illustrations musicales » en 1909, etc.

<sup>6</sup> Dans un traité arabe détruit mais traduit de Al Hazen : *Opticae Thesaurus Al Hazeni*. Vers 1640, est expérimentée la lanterne catadioptrique ou thaumaturgique, enfin, mégalographique !

<sup>7</sup> Voir ses vingt volumes d'*Ars magna lucis et umbrae*, 1646-1671. Le Père de Châle fait de même en France. Le savant néerlandais Christian Huygens met au point en 1659 la lampe dont le foyer lumineux est entretenu par la combustion d'huile ou de bougie, surmontée d'une forte lentille semi-sphérique destinée à faire converger les rayons vers une plaque de verre peinte. Un objectif à tube optique permet de renvoyer l'image agrandie sur une toile blanche/écran.

<sup>8</sup> *Leçons de physique expérimentale*, 1765. Le théâtre d'ombres, de marionnettes et de pupazzi se développera parallèlement.

montreurs d'images et bonimenteurs itinérants (surtout en Auvergne ou en Savoie).

Au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, les représentations de lanterne magique étaient tombées en désuétude – le responsable de ce désintéressement aurait été l'écrivain Florian dont l'une des fables les plus connues de l'époque raconte une projection de lanterne animée par des singes [*Le Singe à la lanterne*]... Mais dès 1830, le métier de montreur de lanterne [ambulant] reprit ses lettres de noblesse<sup>9</sup>.

De nombreuses entreprises de commercialisation du procédé voient le jour et les techniques se perfectionnent en conséquence jusqu'au praxinoscope d'Émile Reynaud (donnant l'illusion du mouvement), inventé pour ses enfants et breveté en 1879. L'État s'aperçut bien vite de l'intérêt pédagogique de l'utilisation des plaques lumineuses. L'instituteur havrais, Gustave Serrurier et ses collaborateurs instaurent en Seine inférieure une société se donnant pour objectif de doter les écoles (ou mairies) de lanternes magiques. Un arrêté du 11 mars 1895, en provenance du ministre de l'Instruction publique, met en place une commission responsable de cette mise à disposition de l'éducation populaire. Le mouvement catholique et l'Instruction publique entrent alors en rude concurrence dans la confection de matériaux éducatifs<sup>10</sup>.

Avec l'apparition de la lumière oxhydrique, l'attraction se généralise devant des publics plus nombreux. La demande de vues se fait de plus en plus pressante. La Maison Mazo (créée en 1892 par Élie Xavier Mazo) imprime alors un volume de narrations, parfois poétiques, écrites pour accompagner 106 séries de vues. Elle édite parallèlement un mensuel *Ombres et Lumières* (à partir de 1895) et *Le Conférencier* (à partir de 1907), tout en mettant en place un système de location<sup>11</sup>. La Tombelle y publie au moins trois pièces<sup>12</sup>. Le format oblong retenu par l'éditeur Mazo permettait un vis-à-vis intéressant entre la partition et l'image projetée.

---

<sup>9</sup> Jac et Pascale REMISE, Régis VAN DE WALLE, *Magie lumineuse du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris : Balland, 1979, p. 64.

<sup>10</sup> Le *Grand Catéchisme en images* est rapidement publié. Voir Michel LAGRÉE, *La Bénédiction de Prométhée. Religion et technologie XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 1999, p. 290.

<sup>11</sup> Larousse fait de même et propose aux instituteurs des conférences illustrées avec vues dans sa revue *Après l'école*, entre 1895 et 1911. Voir aussi les activités des éditeurs Radiguet et Massiot ou de la Bonne Presse, proposant des sujets éducatifs, comiques, documentaires, d'actualités, religieux ou enfantins.

<sup>12</sup> *Sonnerie des Champs*, *L'Âme des cathédrales* et *C'est donc vous Madame la Lune ?* qui appartient au *Circuit des étoiles* sous le titre « Clair de lune ».

La Première Guerre mondiale et l'essor du cinéma mettront fin à ces performances des plus magiques. Les plus belles réalisations artistiques de ces spectacles se concentrèrent probablement au Chat noir, autour des personnalités de Rodolphe Salis<sup>13</sup>, de Charles de Sivry que La Tombelle connaissait bien<sup>14</sup>, surtout de Jacques Rivière et Georges Fragerolle (massivement publié chez Mazo), puis dans tous les théâtres de la Butte<sup>15</sup>. Certaines pièces partirent en tournée en province avant que les activités du Chat noir ne cessent en 1897<sup>16</sup>.

Dénoté « à ses heures, poète coloré<sup>17</sup> », La Tombelle n'ignorait rien de ces spectacles féériques et s'est même montré friand de reproduire en salle obscure la magie des projections de vues merveilleusement découpées, agrémentées de récits et de musique. Plongé dans le noir, le public se laissait envoûter par la fusion des arts, bercer par l'illusion poétique que cet assemblage artistique suscitait. La Tombelle fit appel à Horace de Callias (1847-1921) à dix reprises<sup>18</sup>. Frère cadet du sulfureux Hector de Callias, fils d'une peintre d'origine polonaise, et issu de l'atelier Cabanel (peintre académique du Second Empire), il eut les honneurs du Salon dès 1870<sup>19</sup>. Il est décrit de la sorte :

Il [Callias] a tout à la fois le style et la couleur. Il dessine d'une main sûre, et fait éclater sa palette. Mais comme il se tient dans les sphères élevées, il n'a pas l'approbation bruyante de Monsieur *Tout le monde*. Que lui importe<sup>20</sup> !

---

<sup>13</sup> « M. Rodolphe Salis dirige avec verve cet établissement composite qui est à la fois une brasserie, un restaurant, un cénacle littéraire, un atelier de peintre et un théâtre. Il appelle ses clients “messeigneurs”, et les fait servir par des académiciens. Il leur adresse des discours désordonnés et pittoresques. Il nous a déclaré, l'autre soir, que “Montmartre, cette mamelle, était heureux d'abriter dans ses flancs le cerveau de la France”. Aussi étions-nous dans les meilleures dispositions quand le rideau s'est levé. » (Jules LEMAITRE, *Impressions de théâtre* (II<sup>e</sup> série), Société française d'imprimerie et de librairie, 1888, p. 322).

<sup>14</sup> Ils ont harmonisé de concert les *Vieilles Chansons de France* publiées chez Quinzard en 1898.

<sup>15</sup> Denis BORDAT et Francis BOUCROT, *Les Théâtres d'ombres. Histoire et techniques*, Paris : L'Arche, 1956.

<sup>16</sup> Henri RIVIÈRE, *Les Détours du chemin. Souvenirs, notes et croquis, 1864-1951*, Paris : Équinoxe, 2004.

<sup>17</sup> « Schola Cantorum de l'Orne », *La Liberté normande* (Flers), ca. [10] février 1912.

<sup>18</sup> Durant deux décennies (ca. 1889-ca. 1909), pour *Le Divorce fantastique ou L'Hermitte bienfaisant*, *L'Hippogriffe enchanté*, *Un rêve au pays du bleu*, *Le Circuit des étoiles*, *Sonnerie des champs*, *L'Âme des cathédrales* et *Le Palais royal à travers les siècles*.

<sup>19</sup> Voir Jean-Jacques LÉVÊQUE, *Les Années impressionnistes 1870-1889*, Courbevoie : ACR édition, 1990.

<sup>20</sup> « Chronique », *L'Artiste, revue de l'art contemporain*, vol. 28, XLVII<sup>e</sup> année, 1876, p. 419.

Les illustrations de Callias pour La Tombelle ont disparu, ou presque. Demeurent celles du *Circuit aux étoiles*, épopée de 1905 écrite pour honorer le président de l'Automobile Club de Périgueux dont le compositeur était membre<sup>21</sup>. Se faisant lui-même souvent son propre librettiste (comme pour 25 de ses mélodies<sup>22</sup>, il n'est pas le seul), il est l'auteur du texte versifié publié en 1906 avec les reproductions des tableaux peints sur verre d'Horace de Callias. Représentée le 21 février 1906 au Véloce-Club périgourdin, cette féerie lumineuse en trois parties est servie par les talents de récitant du compositeur. On le voit, La Tombelle ne craint pas de se mettre en scène. Le texte est alerte et humoristique, il décrit le périple automobile d'un rêveur en quête d'espace et d'un ailleurs chimérique. La circulation dans le monde stellaire reflète conjointement son aspiration à un idéal lointain méconnu et son intérêt scientifique pour la magie astronomique. Il partage ce goût avec d'autres de ses contemporains comme O. Bouwens van der Boijen qui publie, en 1909, un *Rêve aux étoiles*, mélodrame avec orchestre sur Paul Berthon et bien d'autres déclamations<sup>23</sup>. La page de couverture annonce quatorze numéros quand la partition n'en contient que huit + le prélude<sup>24</sup>. Seul le n° 7 (« Aubade ») est chanté (comme il est dit dans le livret), les autres sont déclamés sur une partie réduite au piano (partition Mazo, [1905 ?]). Le cinquième numéro fit l'objet d'une ré-écriture. En effet, il devint chanson lumineuse autonome, publiée sous le titre de l'incipit, « Dans les nuages – C'est donc vous, Madame la Lune ? », en une version pour violon, piano et déclamation. Le texte y est plus long et, surtout, la partie de violon est affublée d'indications concernant le déroulement des images des deux lanternes nécessaires à la projection, indications totalement inexistantes dans la version plus complète. Une réelle scénographie se met en

---

<sup>21</sup> Nous remercions Antonia Orsini de ses indications.

<sup>22</sup> Voir annexe 1. Il en va ainsi des deux adaptations musicales *Sonneries des champs* (trois sonnets irréguliers) et *L'Âme des cathédrales* (cinq sonnets introductifs *a cappella* + trois sonnets accompagnés), tout en rimes croisées. Il n'est pas le seul à concevoir ses propres déclamations, les musiciens Pierre Coindreau (pour *Nocturnes maritimes*, 1901) ou Marcel Valogne (pour *La Mort d'Éros*, 1903) adoptent cette même pratique, tout comme Georges Fragerolle pour son *Rêve de Joël*, « composition en couleurs » de Louis Bombled, 1891.

<sup>23</sup> Voir aussi, un an avant, la *Chanson des étoiles* de Petrus Martin sur G. Dallix (1908), ou *Les Étoiles* de Carlos de Mesquita sur Auguste Vacquerie en 1900 et, surtout, dès 1890, *La Marche à l'étoile*, mystère de Georges Fragerolle, pièce d'ombres illustrée par Jean Rivière, ainsi que ses *Étoiles*, chanson lumineuse sur Adrien Dezamy (1907), etc.

<sup>24</sup> Voir l'annexe 2 pour la correspondance entre ces 8 numéros, et les 14 annoncés. D'après J.-E. Filet, 14 correspond probablement au nombre de plaques et pas forcément à celui des interventions musicales. Remarquons par ailleurs, que les fantaisies lumineuses de Georges Fragerolle (baryton) sont toujours chantées, parfois en récitatif, souvent strophiques, mais non déclamées.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

place<sup>25</sup>, ménageant des transitions en fondus, ou plus abruptes, installant des défilés qui vont animer le spectacle de leurs contrastes (illustration 1).

**DANS LES NUAGES**  
"C'est donc vous Madame la Lune"

Poésie et Musique de  
**F. DE LA TOMBELLE**

(La musique commence dans l'obscurité)

**Mouvt modéré**  
VIOLON *sourdine pp*

(Premier Tableau fixe de nuages bleus, Lanterne I)

(Défilé très lent de nuages étoilés, Lanterne I)

(Apparition progressive du second Tableau fixe de nuages colorés, Lanterne II)

(Nuages colorés en pleine lumière) *mf* (Diminution progressive des nuages colorés) *dolce*

ôtez la sourdine *rall.*

(Extinction de la Lanterne II) (Changer le Tableau fixe de la Lanterne II et le remplacer par la Lune au balcon)

*poco accel e cresc.* *mf* *più accel e agitato* *f*

(Imperceptible apparition de la Lune au balcon et fin du défilé lorsqu'apparaît le voyageur) *dim.* *rall.* *pp*

(La Lune complètement apparue)

\* Commencer le 2<sup>e</sup> Parlé : avant la fin de la musique sur la Lune complètement apparue.  
A la fin du parlé, sur le mot : *tonsoir* : Extinction progressive et assez rapide de la Lune, puis des nuages.

MAZO, Editeur, 8, Boulevard Magenta, Paris. E. 268. M. Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.

Illustration 1 : Fernand de la Tombelle, *Dans les nuages* (partie violon)

Nous aimerions lire cette mise en scène du contraste entre ombre et lumière (cette dernière prévalant) dans les textes eux-mêmes de tout notre corpus, choisis ou rédigés par La Tombelle. En effet, un rapide survol de ceux-ci nous autorise à parler de champs lexicaux récurrents<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> La seule partition équivalente serait *Sonneries des champs* qui fait apparaître de façon synoptique au texte le déroulement iconographique d'un côté, les intentions du « déclamateur » de l'autre, tout au long de sept repères.

<sup>26</sup> Les références comportent le numéro d'ordre des partitions (non des livrets) de l'annexe 1, suivi du numéro de page (ou folio) de la partition + numéro de mesure dans cette page. Relevé à titre indicatif et volontairement non exhaustif.

*Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.*  
 Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
 quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

LUMIÈRE	OMBRE
Soleil II-/7 + 9/4 ; III-n° 1/10 ; V-6/1 ; VI-14 ; VI-33/6 ; VIII-16/14 ; VIII-19/21 Chaud III-n° 8/13 « Astre étincelant » V-6/10	Nuit IV-3/8 ; VI-13 ; VI-41 ; VIII-9/18 « Nuits du temps passé » VI-14 Néant VIII-16/10 « Fond noir » VIII-20/2
Feu I-2/1 ; IV-2/28 ; IV-3 : 33 Étincelles/Flammes I-1/12-13 ; IV-2/29 Flambeau VIII-13/7 Embrasés I-3/3 Brûlés III-n° 2/14 Feux follets III-n° 6/34 « Feu d’une lanterne » VI-14	Frimas III-n° 4/10 Bise III-n° 4/14 Neige III-n° 4/16 ; V-5/4 Hiver III-n° 4/20 « Hiver exilé » VI-3
Lumière VIII-8/2 ; VIII-17/25 Cierges IV-1/7 Lampes VIII-2/17 ; VIII-9/1 Clarté II-1/9 + 9-7 ; VIII-16/1	Ombre IV-1/12 « Sombre abîme » IV-2/6 Déclin du jour : III-n° 3/16
Printemps III-n° 1/14 Été III-n° 3/11 « Été de flamme » V-7/2 « Saison des nids » II-9/1	Tombeaux II-8/5 ; VI-13 ; VIII-1723 Mort VIII-13 « Gouffre noir » VII-16/2
Rêve III-n° 1/6 ; III-n° 7-60 ; III-n° 8/4+8 ; IV-3/30 ; VI-14 ; VI-36/3 ; VI-41 ; VIII-3/15	
Idéal VI-39/1 Fraternité III-n° 2/19 Espoirs IV-4/4	

Le contraste ne joue pas seulement sur un plan chromé, mais aussi temporel. En effet, La Tombelle accorde un statut tout à fait privilégié à l’époque médiévale. Son imagination poétique se centre alors sur quelques figures aux valeurs emblématiques, comme celle du courage chez le valeureux chevalier, du charme ingénu chez la princesse en son donjon, de la cruauté des combats singuliers ou de la beauté d’une nature encore indemne. La *Chanson de geste* – partition manuscrite non datée – est une brève narration orchestrée<sup>27</sup> et déclamée en *la*

<sup>27</sup> Une flûte, un cor anglais, deux clarinettes en *si* bémol, un basson, deux cors en *fa* (mais La Tombelle imagine le cas où il n’y ait qu’un seul cor et que sa partie soit trop difficile, une solution alternative *a piacere* est proposée) avec le quintette à cordes. Les moments de déclamation s’effectuent toujours sur un effectif allégé.

mineur (ce qui n'est pas anodin). Elle fait circuler un thème d'amour se superposant aux clichés de la bataille, exposé initialement aux cordes, puis au cor anglais seul pour les dernières mesures<sup>28</sup>. C'est une « flèche acérée » (f. 21) qui doit blesser d'amour la jeune fille qui se languit. Le texte de La Tombelle est issu des *Paysages d'Auvergne*, sous-titré « Les ruines de Ventadour<sup>29</sup> ». C'est également dans un château que s'arrête l'automobiliste du *Circuit des étoiles*<sup>30</sup>. Un premier château féodal surgit de façon providentielle « avec un grand donjon muni d'une échauguette<sup>31</sup> ». Après d'autres périples, il s'arrête à un manoir, « château comparable à ceux de la Touraine<sup>32</sup> » et s'en ira chanter une aubade au pied de la tour où une Belle châtelaine l'attend<sup>33</sup>. Il est évident que La Tombelle s'inspire de paysages rencontrés dans ses excursions, en Auvergne particulièrement, comme nous venons de le dire.

Des ruines (« Le château de Murols<sup>34</sup> ») sont également célébrées en un Rondel dans ce recueil<sup>35</sup>. Autre vestige de l'ère médiévale, la cathédrale dont on va voir qu'elle est surtout célébrée comme partie prenante de la cité. Enfin, le passé idéalisé est plus lointain lorsqu'il s'agit de *Sainte-Cécile*. L'introduction du compositeur précise que cette « tragédie chrétienne [est] conçue dans l'esprit des mystères du moyen-âge<sup>36</sup> », mais l'action se situe sous le règne de Marc-Aurèle (empereur romain du II<sup>e</sup> siècle après J-C) et la mise en scène doit s'inspirer des « tableaux des primitifs, notamment du Pérugin [1446-1523]<sup>37</sup> ». Toutes ces époques reculées viennent donc s'entrechoquer en un présent entièrement tourné vers l'avenir, en une continuité idéalisée. La remise à l'honneur des mystères médiévaux est également totalement inscrite dans les pratiques artistiques de l'époque<sup>38</sup>.

---

<sup>28</sup> Voir également le rôle du cor anglais dans les *Impressions matinales*.

<sup>29</sup> *Paysage d'Auvergne*, édité par l'Automobile Club du Périgord, s.l.n.d, p. 5-6.

<sup>30</sup> *Le Circuit des étoiles*, édité par l'Automobile Club de la Dordogne, 1906, p. 24-27.

<sup>31</sup> Même référence, p. 24.

<sup>32</sup> Même référence, p. 44.

<sup>33</sup> Même référence, p. 44-48.

<sup>34</sup> *Paysages d'Auvergne*, p. 21.

<sup>35</sup> L'ouvrage poétique voit le jour après un voyage à plusieurs voitures vers l'Auvergne, organisé dans le cadre de l'Automobile Club du Périgord, et dont La Tombelle est le concepteur du trajet.

<sup>36</sup> Introduction à la partition, éditions de l'œuvre Saint Luc, 1920.

<sup>37</sup> Même référence.

<sup>38</sup> Voir par exemple *La Colère d'Hérode* de Georges Fragerolle (sous-titrée « la Nuit de Noël »), mystère en huit tableaux, avec ombres de H. Callot, 1905. Ces pièces relèvent d'un religieux scénique, entre-deux générique.

La mise en avant de l'Idéal nous projette dans la partie suivante – celle qui consacre la notion de progrès – mais auparavant, arrêtons-nous un instant à la notion « d'apothéose » qui en est corollaire et qui apparaît très fréquemment (de façon explicite ou non) à la fin des œuvres de La Tombelle et de ses contemporains. Il nous semble qu'il s'agit ici d'un élément d'ancrage dans l'époque, celle de l'entre-deux siècles. Le spectacle scénique (aussi modeste soit-il) se prête aisément à cet élan ultime qui doit universaliser un sentiment, susciter une adhésion enthousiaste, surtout s'il advient au terme d'une plongée dépaysante dans un univers onirique détaché de toute réalité par trop matérielle. Ressort spectaculaire bien connu de tous, le « bouquet final » pyrotechnique intervient comme un élévateur de sentiments – puisqu'étymologiquement l'homme atteint alors le rang divin – comme un catalyseur d'émotions dans la catégorie du merveilleux et de l'allégorique, lumière éclatante. Le soin apporté à ce type de clause traduit les préoccupations croissantes du XIX<sup>e</sup> siècle scénique qui se veut édificateur des foules par le biais de l'art et de la beauté. L'art est aussi une allégorie de la lumière de la connaissance.

Au sein du présent corpus, si l'on excepte la *Chanson de geste, Pourquoi l'amour a-t-il des ailes* et la *Ballade de la fileuse*<sup>39</sup> – œuvres plus intimes – les cinq autres pièces mettent en scène une « apothéose ». À commencer par *L'Apothéose de la cité fleurie* qui s'ouvre magistralement en *fortississimo* sur trémolos massifs de *mi bémol* (ex. 1).

---

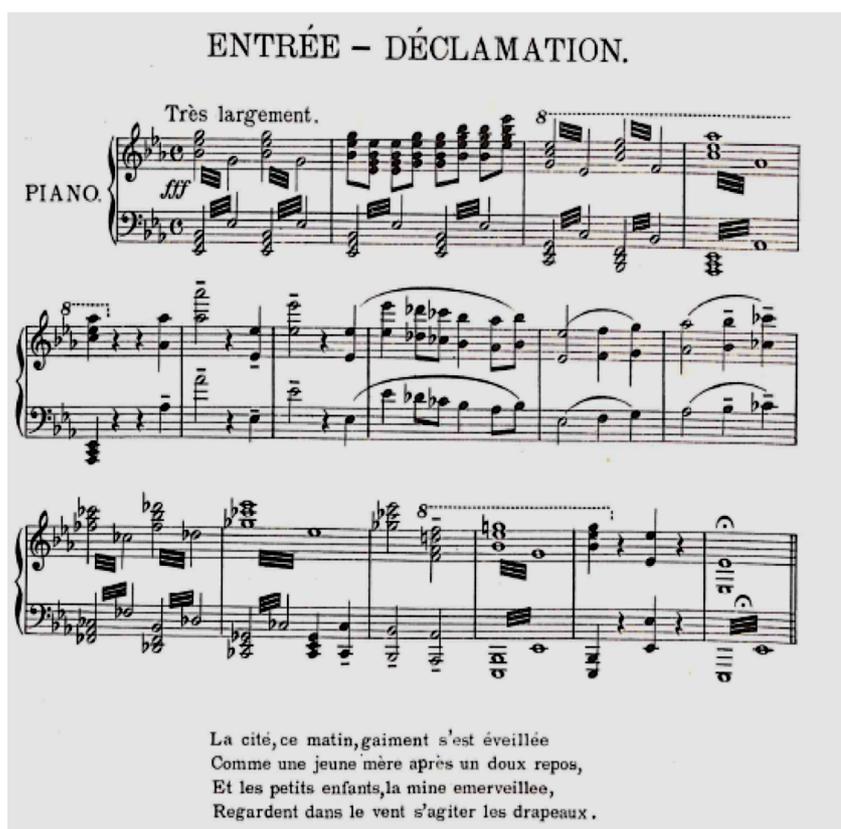
<sup>39</sup> Thématique que l'on retrouve aussi chez Alice Sauvrezis par exemple, dans son adaptation musicale de 1899 sur Herminie Delavault.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

ENTRÉE – DÉCLAMATION.

Très largement.

PIANO.



La cité, ce matin, gaiment s'est éveillée  
Comme une jeune mère après un doux repos,  
Et les petits enfants, la mine émerveillée,  
Regardent dans le vent s'agiter les drapeaux.

Exemple 1 : Fernand de La Tombelle, *Apothéose fleurie de la cité*, début

La partition s'achève également pompeusement en *si* bémol. L'ultime numéro du *Circuit des étoiles* s'intitule « Finale-Apothéose<sup>40</sup> » et se termine en de vastes trémolos sur une large basse arpégée en *la* bémol (ex. 2).

---

<sup>40</sup> Le livret précise : « Nous vous disons : bonsoir ! sur une apothéose ! », p. 51. La partition pour orchestre du *Circuit des étoiles* ne se finit pas par une apothéose mais par une orchestration du duo « Rondels » pour chœur. *A contrario*, l'apothéose qui achève les épisodes symphoniques pour orgue de *Jeanne d'Arc*, se fait dans la douceur...

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
 Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
 quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

VIII FINALE – APOTHÉOSE

H. M. 248 Paris, Imp. MODERNE, rue Clignancourt, 141. 12 Baudouin

Exemple 2 : Fernand de La Tombelle, *Le Circuit des étoiles* (fin)

Or, quoiqu’avec des moyens différents, les deux adaptations musicales ne sont pas de reste à cet égard. En effet, *L’Âme des cathédrales* évoque à deux reprises, à la toute fin, « l’hymne de foi limpide et radieux<sup>41</sup> ». Musicalement, elle se traduit par d’amples accords extatiques, tenus à l’orgue dans le registre aigu, dans une dynamique s’amenuisant (ex. 3).

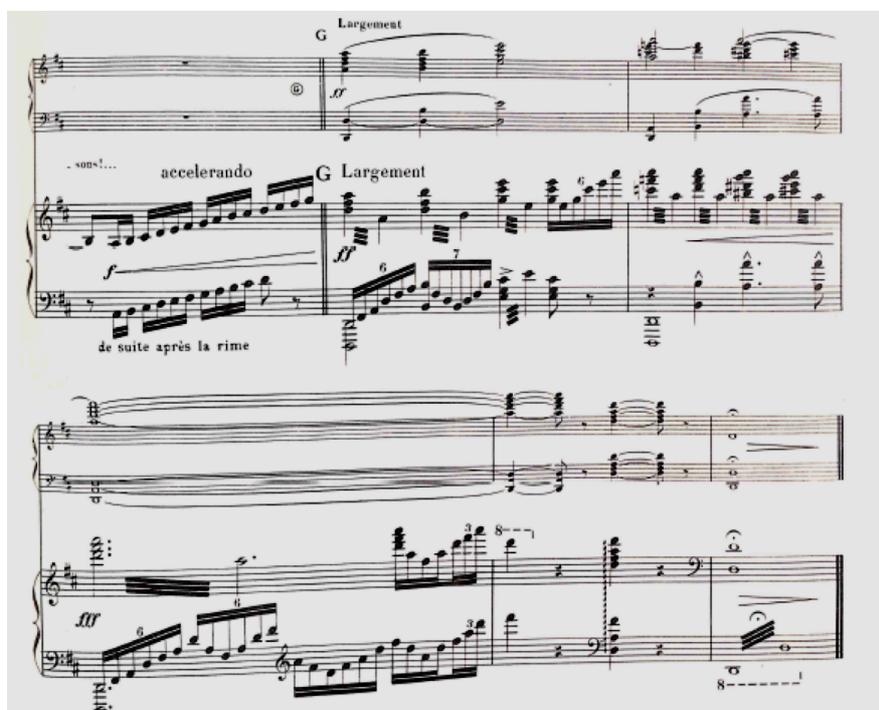
Paris, Imp. Moderne, 511 rue de Clignancourt E. N. 324 Baudouin

Exemple 3 : Fernand de La Tombelle, *L’Âme des cathédrales*, fin

<sup>41</sup> De même que l’on retrouve la joie des « hymnes populaires » dans l’*Apothéose de la cité fleurie* (p. 15). Il existe également une Apothéose pour achever la musique de scène (s.d) de la Tombelle Yannick (« Le frère aveugle – Apothéose), créée le 18 décembre 1909 à Toulouse.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

Les cinq dernières mesures de *Sonneries des champs*<sup>42</sup> sont, au contraire, en vaste crescendo de prolongation de tonique, avec moult trémolos et arpèges brisés en sextolets sur pédale de ré (ex. 4).



Exemple 4 : Fernand de la Tombelle, *Sonneries des champs* (fin)

Enfin, dans la même tonalité de triomphe, la *Sainte-Cécile* s’achève pareillement en des triolets orchestraux polyphoniques sur grandes enjambées de basses (ex. 5).



Exemple 5 : Fernand de la Tombelle, *Sainte-Cécile* (fin)

<sup>42</sup> Les trois sonnets qui en constituent le poème ont été publiés séparément : « Variété », *Semaine religieuse du diocèse de Périgueux et de Sarlat*, XXXVIII<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 8, samedi 20 février 1904, p. 126-127.

Le topos hymnique traverse donc la plupart de ces œuvres au régime scénique sensiblement différent de celui des opéras par exemple. Il répond également à des canons propres à ces genres mineurs de l'époque ; ce qui nous permet de constater la connaissance qu'avait La Tombelle des us et coutumes de cabaret et café-concert, notamment, selon nous, relativement aux spectacles d'ombres tels qu'ils étaient représentés au Chat noir ou ailleurs, comme chez Bodinier où ils furent fréquents entre 1888 et 1900, car il était de bon ton de « se chatnoiriser<sup>43</sup> ». En effet, l'on trouve fréquemment une apothéose en fin des ouvrages de Georges Fragerolle : *La Marche à l'étoile*, *Le Rêve de Joël*, *Paris, sa gloire et ses rayons*, ou entre autres, chez Charles de Sivry pour *L'Épopée* (avec Caran d'Ache), sans compter l'illustration de Callias pour *L'Apothéose de Bernadette*<sup>44</sup>, etc. (ex. 6).

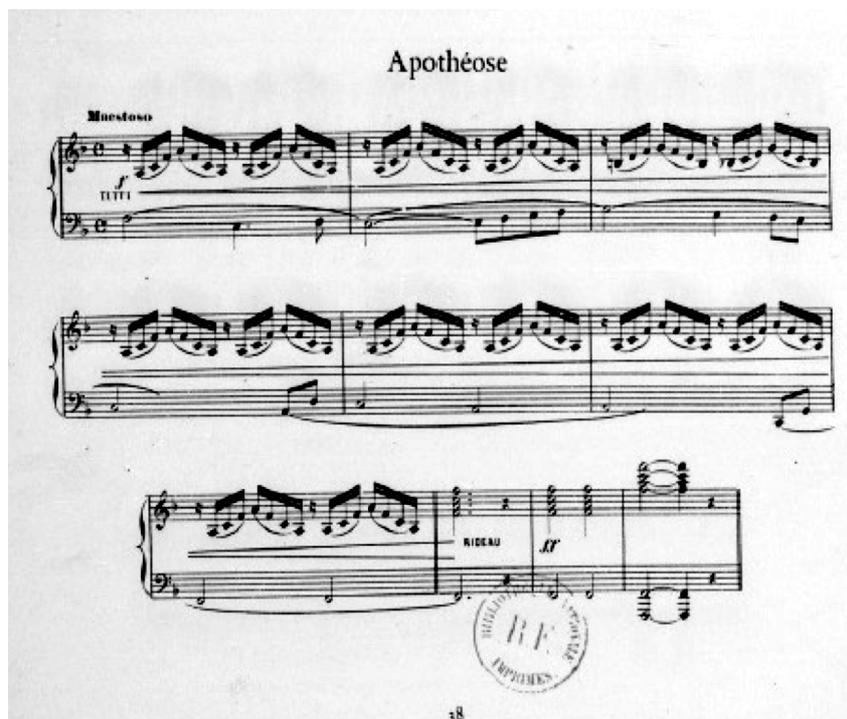
---

<sup>43</sup> Paul JEANNE, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris : Les Presses modernes, 1937, p. 83. Léon Brémont ajoute : « On peut dire que, pendant les années qui s'écoulèrent de 1891 à 1897, tout le monde vient à la Bodinière ; on y vient pour les représentations de *L'Infidèle*, de *La Passion*, pour les pantomimes du Cercle funambulesque, pour les chansons d'Yvette Guilbert et de Félicia Mallet » (*Le Théâtre et la vie. Souvenirs*, Paris : J. Ferenczy, 1930, p. 70).

<sup>44</sup> Respectivement : p. 38, édition Marpon et Flammarion ; p. 33, éditions Enoch Frères et Costallat/E. Flammarion ; p. 30-31, édition Hachette ; s.l.n.d. Les illustrateurs sont H. Rivière, H. Callot ou Caran d'Ache pour les plus célèbres, mais aussi E. Courboin, H. Boureau, E. Lamouche, P. Boissart, A. Vignola...

Sophie Lucet note l'incongruité de la co-existence « surprenante » de « petits mystères d'une piété sulpicienne [...] dans cet antre de l'anticléricalisme [Le Chat noir] » (« Tentation des ombres à l'époque symboliste. L'attraction du Chat noir », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Époque*, sous la direction d'Isabelle MOINDROT, Paris : CNRS édition, 2006, p. 145.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »



Exemple 6 : Georges Fragerolle, *La Marche à l'étoile* (fin)

Par ailleurs, cette vision du « crescendo » géré sur le long terme est comme l'allégorie d'un formidable élan global tourné vers l'avenir, ère dans laquelle tout espoir est permis, autorisé par le progrès industriel et scientifique. Un idéal du futur pousse les hommes de culture à en célébrer les réalisations en marche.

## Ton nom sera Énergie

La propension à célébrer un idéal de progrès scientifique s'avère commune à toute une frange de la société française du basculement dans le XX<sup>e</sup> siècle. En effet, les années 1880-1890 sont celles des nouveaux moyens de transport (comme l'automobile, chère à La Tombelle)<sup>45</sup>, d'éclairage, de télégraphie/téléphonie ; celles de l'invention de l'ascenseur ou de la machine à écrire ; celles de la mise en place du suffrage universel, d'un meilleur accès aux sports et aux loisirs dont le cinéma qu'appréciait le baron<sup>46</sup> ; celles du

---

<sup>45</sup> « L'automobile était associée à un comportement sportif [...] comme l'avait été la bicyclette à l'origine » (LAGRÉE, *La Bénédiction de Prométhée*, p. 253). Voir aussi, depuis le Second Empire surtout, le chemin de fer qui permet aux Provinciaux de venir sur la capitale pour y rechercher magasins et distractions diversifiées.

<sup>46</sup> Il avoue son admiration, pour la musique de Rabaud dans *Le Joueur d'échecs* (film de Raymond Bernard) : l.a.s du 23 février 1927 [à Louis Boyer ?], archives du diocèse de

développement de la presse<sup>47</sup>, de l'électricité<sup>48</sup>, etc. Si bien que le changement, en tant que bouleversement de la vie quotidienne, est intrinsèque à ce bouillonnement vital des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Corollairement à cette propulsion en avant – lisible en littérature, en philosophie, en peinture, etc. – un engagement politique et social se met en place, partagé par maints artistes qui vont tenter la fusion entre modernité technique et réalisation sensible<sup>49</sup>. Même si l'on peut lire dans la presse au même moment : « Il n'y a [...] pas de création musicale collective ; il y a seulement des artistes qui, inconsciemment ou non, s'inspirent plus ou moins de la vie sociale<sup>50</sup> », Fernand de La Tombelle se situe bien à la croisée de ces préoccupations, lui qui est avide de sciences (voir son penchant pour l'astronomie) et préoccupé du charme tout autant plastique que musical de ses partitions. « L'industrie était bonne en elle-même, en tant que victoire de l'intelligence sur la matière, de la liberté sur la fatalité des lois naturelles<sup>51</sup> ». Le positionnement de l'un de ses contemporains, Gustave Charpentier, nous semble assez similaire. Ce compositeur, passionné de technologie d'enregistrement, cherche à traduire « les impressions de l'âme populaire<sup>52</sup> », par exemple dans sa célèbre *Louise*<sup>53</sup> créée en 1900, mais également dès *Le Couronnement de la Muse*<sup>54</sup> de 1897, et dans *Le Chant d'apothéose*<sup>55</sup> de 1902 dont on remarquera de suite le titre ! La Muse est présente dans *L'Apothéose de la cité fleurie* de La Tombelle : « À vos regards charmés la Muse se révèle » (p. 32).

---

Périgueux et de Sarlat : « c'est très remarquable [...] c'est ultra-moderne ». Merci à J.-E. Filet de nous en avoir précisé le contenu.

<sup>47</sup> « La diffusion de la presse réduisait l'écart entre les goûts des élites élégantes et ceux des masses, et donnait toujours plus de prix au fait d'être à la mode, de précéder la foule » nous rappelle Eugen WEBER, *Fin-de-Siècle. La France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'anglais Philippe Delamare, Paris : Arthème Fayard, 1986, p. 191.

<sup>48</sup> Voir les nouvelles techniques d'éclairages des scènes de théâtre.

<sup>49</sup> Voir par exemple l'insertion du cinéma sur la scène lyrique (dans le Prologue de *Bacchus* en 1909 chez Massenet ou chez Lazzari pour *La Tour de feu* en 1928, entre autres).

<sup>50</sup> J[ean] C[HANTAVOINE] [?], « À propos du *Couronnement de la Muse* de M. Gustave Charpentier. Paradoxes sur la musique populaire », *La Revue musicale*, n° 17-18, 1<sup>er</sup> octobre 1906, p. 435-436. Voir aussi Michela NICCOLAI, *La Dramaturgie de Gustave Charpentier*, Turnhout : Brepols, 2011 dont la troisième partie est dédiée à l'art social.

<sup>51</sup> LAGRÉE, *La Bénédiction de Prométhée*, p. 56.

<sup>52</sup> L.P., « La Fête de la Muse du Peuple », *L'Est républicain*, 22 juillet 1909.

<sup>53</sup> La composition débuta à la Villa Médicis en 1888 pour ne se terminer qu'en 1893.

<sup>54</sup> Créé au Nouveau Théâtre en juin 1897, ce spectacle en neuf parties est tiré de l'acte III, scène 2 de *Louise*. La Muse est une ouvrière « vivante incarnation du travail, source de toutes les joies, mère des espérances » (L.P., « La Fête de la Muse du Peuple »).

<sup>55</sup> Spectacle en cinq volets, créé pour le 100<sup>e</sup> anniversaire de Victor Hugo, intégrant une partie du *Couronnement de la muse* et entrepris en collaboration avec Saint-Georges de Bouhélier.

Parallèlement à cette célébration de valeurs « laïques », les années de décadence fin-de-siècle ont attisé de l'inquiétude – la science positiviste ayant mis à mal les piliers de la religion – et la France tente de se confectionner « un bouclier des valeurs humanistes qui devront la protéger de son admiration coupable pour le chant des sirènes germaniques<sup>56</sup> ». À la recherche d'un art rassembleur – témoignant de cet éclectisme de bon ton, même au sein de petites communautés – de nouveaux genres voient le jour trahissant un idéal de largesse de vue, une pluralité expérimentale qui masque mal l'incapacité de cohésion sociale<sup>57</sup> :

En dehors des circonstances où la patrie est menacée et où les canons de l'artillerie se préparent à gronder, nous sommes incapables de penser et d'agir collectivement, le culte intensif de la personnalité individuelle ayant rompu tous les liens sociaux qui ne se sont pas imposés par l'intérêt ou créés par un dilettantisme passager.

Ce propos de 1906 affiche clairement le regret de son auteur de ne pouvoir constater la mise en place d'un art populaire dans lequel « une société tout entière se reconnaîtrait<sup>58</sup> », utopie néanmoins du compositeur La Tombelle.

Gentilhomme humaniste (poète, peintre et photographe), organiste et scholiste, ce dernier fournit au domaine religieux une production conséquente dont l'esprit s'immisce encore dans ses adaptations musicales<sup>59</sup>. Curieusement, ses convictions spirituelles transparaissent également au sein d'œuvres valorisant l'urbanisme et la locomotion moderne. D'ailleurs, l'un des fondateurs de la Schola Cantorum, Vincent d'Indy, insiste sur le lien entre l'art et la religion dès le premier cahier de ses *Cours de composition* (1903) et déjà, en 1894, son op. 39 (chœur d'hommes à quatre voix) s'intitule *L'Art et le Peuple* (sur un texte de Victor Hugo)<sup>60</sup>.

Un nouveau relevé lexical dans les pièces de notre corpus montre la récurrence des allusions au clocher, à l'église ou à la cathédrale, le plus souvent en tant qu'éléments citadins.

---

<sup>56</sup> Joëlle CAULLIER, « Musique et décadence », *Romantisme*, vol. 43, n° 13, 1983, p. 137-150.

<sup>57</sup> L.P., « La Fête de la Muse du Peuple ».

<sup>58</sup> Même référence.

<sup>59</sup> Mais peu avant, W. Chaumet faisait de même avec sa paraphrase évangélique du *Pardon*, sur Saint Jean (VIII, 1-11), adaptation musicale de 1899. Les fantaisies lumineuses de Georges Fragerolle font aussi une large place à ces sujets, voir *Les Disciples d'Emmaüs*, récit évangélique (dessins H. Callot) ou *Le bon larron*, légende biblique (dessins H. Boureau) et bien d'autres. Chez La Tombelle, on peut songer aux chœurs « Vers la lumière », « Les trois âges » ou à son oratorio *Crux* qui prônent un retour de l'humanité vers un idéal religieux.

<sup>60</sup> Voir également les écrits d'un autre scholiste, tel que Déodat de Séverac, totalement imprégnés, dans sa jeunesse, d'une quête d'idéal par le médium musical.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

Occurrences des mots « clochers » « cathédrales », « église » et leurs dérivés <sup>61</sup>
Clocher VI-14
« Vieux clocher du bourg » II-5/3
Cloches II-7/1 ; V-2/5 ; V-4/5 ; V-5/6 + 6/9
Cathédrale III-n° 1/13 ; IV-2/20
Carillons II-5/6
Angélus V-2/8

Or, cette présence carillonnante se lit également chez d'autres contemporains qui illustrent le genre de l'adaptation musicale, forme française du mélodrame<sup>62</sup>. Ainsi, Carlos de Mesquita publie ses *Cloches* sur Edmond Guinand en 1902, L. Skilmans, les siennes sur S. Ardoin en 1908, tandis qu'en 1913, la *Chanson de cloches* de Félix Fourdrain voit le jour (sur Jules Supervielle) avec violon ou violoncelle *ad lib.*, sans compter les chansons lumineuses de Fragerolle telles que *Le Vieux Clocher* (dont il est l'auteur du texte, musique d'Edmond Missa, 1897), les carillons pianistiques de « Notre Dame » à la fin de *Paris, sa gloire et ses rayons*, etc.<sup>63</sup>

Entre Fin-de-siècle et Belle Époque, le baron de La Tombelle pratique un mélange des genres optimiste et idéalisé. L'imbrication des différents topoï se lit par exemple dans l'accompagnement de *Sonneries des champs* confié à l'harmonium (*ad lib.*)<sup>64</sup> et au piano. *L'Apothéose fleurie de la cité* est également un excellent exemple. Conçue pour chœurs mixtes, baryton solo, déclamation, attitudes et chorégraphie, avec accompagnement de musique d'harmonie, l'œuvre (assez courte) célèbre sur un texte dithyrambique le présent non moins

---

<sup>61</sup> Ses deux adaptations musicales (1909) ont pour titre *L'Âme des cathédrales* et *Sonneries des champs*. La couverture des deux partitions est similaire représentant des meules de foin en premier plan avec la découpe d'un clocher et d'une ville en arrière-plan.

<sup>62</sup> Pour ce qui est de l'adaptation musicale française, voir Sylvie DOUCHE, *Le mélodrame français Belle Époque. Résurgences, métamorphoses et enjeux. Le cas de l'adaptation musicale*, Nîmes : éditions du Puits de Roule, 2016.

<sup>63</sup> Voir, édités par la Bonne Presse : *La Voix des clochers*, poème de H. Le Sablais en 15 tableaux, décors de Barozzio, musique d'Esteban Marti ou, des mêmes, *La Cathédrale de Reims*, en 10 tableaux...

<sup>64</sup> Notons que La Tombelle n'est pas le seul et qu'il existe déjà au moins un mélodrame mêlant célesta et harmonium chez Alphonse Mustel, pour sa *Ballade fantastique* de 1894 sur un texte d'Eren Dobselt, dédiée à Gustave Lyon. Voir aussi déjà les *Six Duos* op. 8 pour piano et harmonium de Camille Saint-Saëns (1858), mais aussi Guilmant, Widor, etc.

glorieux que le passé. Un grand air de baryton<sup>65</sup> sur bourdon champêtre s’insère au centre entre un chœur mixte à trois voix : (« Qu’éveillée au son de nos cœurs, celle-là qui vécut, comme elle, en vivra d’autres, ces souvenirs qui sont les nôtres ») et une pavane de voix féminines (« Dans son majestueux cortège, la muse apparaît à nos yeux »). De grandes pages orchestrales effectuent des transitions ou soutiennent en notes tenues les déclamations. Le dernier tiers de l’œuvre s’ouvre par un chœur masculin à quatre voix exaltant un discours vibrant de foi en l’avenir : « Oui c’est l’avenir qui se lève, Car il n’est plus le temps, où pour gagner leur pain, les artisans n’avaient que leurs bras. Les usines frémissent aujourd’hui du fracas des machines [...] Gloire à tous les savants ». Puis vient « l’heure des apothéoses<sup>66</sup> » qui réunit vocalement, en une vaste utopie, « les vigneron de nos coteaux, les forgerons aux lourds marteaux, des ouvriers des champs comme ceux de la ville ». Avant celle-ci, le credo final est une déclamation *a cappella* louant les vertus du progrès en trente vers irréguliers de rimes libres :

Car les lois du progrès, l’appoint de la vapeur,  
Ont changé quelque chose à la face du monde !  
[...]  
Le jour comme la nuit, les ouvriers du fer  
Font jaillir des étoiles.  
[...]  
Chacun, selon sa force, au cours de l’existence,  
Doit sa part de travail à la société.  
Siècle de la vapeur, époque de la Science,  
Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté !

Le ton adopté résonne avec les propos idéalisés sur la fraternité humaine<sup>67</sup> de cette fin XIX<sup>e</sup>. L’on comprend néanmoins qu’une telle œuvre, si datée, ne puisse être remontée, tant le discours semble décalé, et ce, dès le début des années trente si l’on songe aux propos désabusés de Paul Morand : « Pourquoi nous avoir fait croire aux microbes, à l’électricité et à la race blanche<sup>68</sup> ? » Pour autant,

---

<sup>65</sup> Partition piano-chant parue chez l’Orphéon, Monvoisin et C<sup>ie</sup> éditeurs, en 1909. « Fêtons la Muse qui veille sur notre fière cité », p. 18-23. Malheureusement, aucune mention n’est faite de ce qui se passe en matière d’attitudes et chorégraphie, même si E. Filet a retrouvé un manuscrit qui transcrirait cette chorégraphie (non de la main du compositeur).

<sup>66</sup> Même référence, p. 46 *sqq.*

<sup>67</sup> Voir par exemple « Soleil rouge », dernière des *Chansons rouges* de Maurice Boukay (1896) : « Vers la cité de l’avenir l’humanité poursuit sa route, demain les peuples vont s’unir... » (cité par Michèle Alten, *La musique au cœur des enjeux de la société française, 1896-1956*, Paris : L’Harmattan, 2017, p. 25).

<sup>68</sup> Paul MORAND, *1900*, édition de France, 1931, p. 239.

la musique de La Tombelle reste fidèle à ses constantes stylistiques et nous allons en étudier quelques idiomes.

## Ton nom sera beauté

Composée pour soutenir un substrat narratif, la musique de La Tombelle – du moins telle qu’elle se présente dans notre corpus – adopte des stratégies dramaturgiques sobres, mais efficaces qui démontrent des mécanismes bien huilés, tout en demeurant sans doute assez prototypiques du style musical de leur auteur. Nous allons l’entrevoir selon trois paramètres principaux.

1. Tout d’abord, d’un point de vue mélodique, constatons la propension manifeste aux marches harmoniques et à la construction en *sentence*<sup>69</sup> : a-a’ + b. Les carrures sont quasi invariablement de deux mesures (ex. 7).



Exemple 7 : La Tombelle, *L'Âme des cathédrales*, mes. 84-89

Le procédé peut agir en concaténation immédiate. Par exemple, le début de la première déclamation de *l'Apothéose de la cité fleurie*, juxtapose deux courtes sentences bâties sur pédale et sur cycle fonctionnel avant de s’interroger sur un V<sup>e</sup> degré du relatif, précédant les premières phrases : « Surgissez de l’oubli, souvenir des exploits », et leur transposition (ex. 8).

---

<sup>69</sup> Terminologie se référant à Schönberg via William CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford-New York : Oxford University Press, 1998.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

13

1 a

Mouvement modéré

pp

a

b

Pédale de do

c

c

travers

travers

mf

d

Commencez le parlé avant la fin du point d'orgue

Exemple 8 : La Tombelle, *Apothéose de la cité fleurie*, L'Orphéon, Monvoisin et Cie éditeurs, p. 13

La même construction, étendue à des structures de deux mesures se retrouve par exemple dans *Sainte-Cécile* où, après l'installation du balancement sur la première mesure, s'enchaînent deux fois deux énoncés similaires (l'un de deux mesures, l'autre d'une mesure), avant de poursuivre le resserrement de la réitération au sein d'une seule mesure (2+2 temps) et de conclure en une mesure sur une dominante de dominante peut-être (*la* sans sensible). Le canevas se reproduit ensuite pour tout l'air d'Aurèle (ex. 9).

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
 Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
 quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

Sur balancement *la/mi*

(LE CHŒUR) Non tu n'écraseras pas la petite plante. Tu ne détruiras pas le royaume du Christ.

Lent.

pp

Dans l'Évangile il est écrit: Ce royaume est pareil au grain de sénévé, la plus petite des semences. Mais quand le temps est arrivé C'est un arbre aux rameaux immen-

V/V

a

a' + b

b + x + x'

Exemple 9 : La Tombelle, *Sainte-Cécile*, acte I, scène 2, mesure 1 à 9 (p. 6)

Lorsqu'il s'agit de marches harmoniques<sup>70</sup>, c'est un rythme en trois énoncés qui prime, comme pour celles du Prélude de l'acte III dans la même partition, non sans avoir d'abord exposé une courte *sentence* en 2+2 mesures.

2. Le développement sur pédale (comme vu dans l'exemple 8) semble également assez inhérent à son langage<sup>71</sup>; relevons cette double pédale de dominante puis de tonique – précédée de quatre appels de trompettes – à la fin du récit prédicateur confié au chœur de femmes (acte III) dans *Sainte-Cécile*. Toutes les dernières pages de ce mystère sont issues du Livre de l'Apocalypse<sup>72</sup> (ex. 10).

<sup>70</sup> Voir aussi par exemple, celles de la *Ballade de la fileuse*, p. 4, sous les mots : « Dont la tête passait par-dessus le taillis, Et que sur votre cœur vous gardiez une place Pour mettre les bouquets que Pierre avait cueillis. On dit que vous aimiez Pierre le garde-chasse ! »

<sup>71</sup> Voir aussi, par exemple, la pédale de tonique qui sous-tend le cœur du poème de la *Ballade de la fileuse* : « Suzon, vous pensez donc encore au garde-chasse, Vous marmottez [*sic*] son nom parfois entre vos dents... Si, dans votre cerveau, le souvenir se lasse, L'amour de votre cœur est plus vieux que le temps ! » (p. 5-6).

<sup>72</sup> Apocalypse 12, 1-5 + 7-8 + 12 sur pédale de *sol* au début du chœur. Ap. 8, 6-12 pour la fin du chœur en *do*. La réplique de Cécile (p. 22) est issue d'Ap. 14, 14-20 et la réponse de Valérien (p. 24), confirmant la tonalité de *la* bémol prédit la chute de Babylone, selon Ap. 18, 22-23. Six brèves mesures en *ré* confirment un éthos triomphal.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
 Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
 quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

bruit qui se répand Se repercute d'astre en astre: Il est tombé le grand dragon, le vieux serpent, Et  
 1º Moto.  
 sa déroute pour beaucoup est un désastre. Gloire à Dieu: mais malheur à la  
 terre où Satan, Diabole du Ciel comme un pin par l'orage, Vient de descendre, pour  
 y déverser sa rage Car il n'ignore pas le destin qui l'attend! très lent.

Sur péd. de  
*sol*

Sur péd. de *do*

Exemple 10 : La Tombelle, *Sainte-Cécile*, Acte III, chœur de femmes initial,  
 mes. 43-54

3. Le souci de conduite des lignes mélodiques du compositeur le pousse à fréquemment employer la désinence atone (sous forme d'appoggiature descendante) pour assouplir la fin des petites carrures de *sentences*. Voici la présentation de l'une d'entre elles dans sa « Ballade » sur Le Corbeiller (ex. 11).

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
 Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
 quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

Exemple 11 : La Tombelle, *Pourquoi l'amour a-t-il des ailes ?*, mes. 9-12

La place nous manque pour affiner ces considérations mélodiques, mais remarquons sa gestion de la texture thématique dans la *Chanson de geste*. L'ensemble orchestral oppose souvent cordes et vents, les seconds ponctuant les premiers au début, avant que ne s'émanche la clarinette en doublure du premier violon (f. 5). Lorsqu'intervient le thème d'amour (*Andantino moderato*, f. 7), il n'est confié qu'aux violons avant que se superpose un contrechant de flûte. Il n'est présent ensuite que sous formes de bribes avant l'ultime énoncé que se réserve le cor anglais (f. 21). On voit ainsi comment l'illustration d'un contenu épico-narratif nécessite, de la part du compositeur, la gestion d'un discours qui acquiert sa cohérence sur le long terme grâce à la dérivation motivique, héritage beethovénien affectionné des franckistes de l'époque...

Dans *Sainte-Cécile*, autre exemple, le thème sous-jacent<sup>73</sup> de l'ultime réplique de Cécile (p. 22), se retrouve immédiatement après, en accords, pour la réponse de Valérien (p. 24); de même que le prélude de l'acte III présente de fortes similitudes avec celui de l'acte I, confirmant la présence de thèmes-personnages. Des figuralismes y sont encore à relever, comme l'utilisation d'arpeggiandos lors de l'allusion au luth<sup>74</sup> ou comme le dernier chœur de femmes déjà évoqué dont

<sup>73</sup> Il pourrait être issu d'une antienne grégorienne. La broderie ascendante initiale, la présence du saut de quarte ou les quatre notes descendantes conjointes pourraient s'inspirer du profil mélodique du *Pange Lingua*.

<sup>74</sup> *Sainte-Cécile*, p. 3 sqq.

l'écriture orchestrale manifeste une agitation et l'étendue de l'espace par des octaves reportées de registre en registre, puis le martèlement des quintes à vides horizontalisées. S'y ajoutent ensuite (p. 20) une chute chromatique de basse qui passe aux pupitres supérieurs, un rythme fiévreux de triolets et du *stringendo* pour les « combats décisifs », les trémolos de frayeur finaux, etc.

Le corpus retenu présente pour point commun l'usage de la déclamation parlée, très présente ailleurs également dans la production musicale du compositeur<sup>75</sup>. Comment La Tombelle l'envisage-t-il ? Remarquons d'abord que la consistance d'action narrative le contraint à une déclamation à la texture serrée. Aussi doit-il être difficile de dire la *Ballade de la fileuse* sur un piano si bavard en sextolets de doubles, tout du long. Toutefois, afin de laisser le champ libre à un récitant non amplifié, la *Chanson de geste* le fait intervenir sur des zones en *tacet* pour l'orchestre qui est déjà assez dense<sup>76</sup> (f. 3-4, 17-18, 20-21) ou avec allègement de l'effectif, voire avec sourdine (f. 7-11). C'est une bonne solution ; ce principe de succession est issu du mélodrame primitif et Massenet fera de même, le poète intervenant alternativement avec la formation instrumentale, par exemple dans sa *Suite parnassienne* (1912) qui, outre un orchestre imposant, introduit également deux chœurs à bouche fermée (dans « Euterpe »), parfois en latin (comme pour *L'Âme des cathédrales* de La Tombelle<sup>77</sup>). Ce dernier fait vocaliser le sien sur « Ah » dans l'*Apothéose fleurie de la cité*<sup>78</sup>. La déclamation de Massenet se pose alors sur de longues tenues de cordes<sup>79</sup> *senza misura*. C'est la présentation privilégiée par La Tombelle pour la plupart de ses œuvres avec déclamation.

Par ailleurs, il s'insère parfaitement dans les thématiques élues de son époque, telle celle du retour à l'antique qui impose plus facilement le recours à la déclamation parlée, notamment dans les musiques de scène, parce qu'affirme Saint-Saëns dans sa préface à *Antigone* (1893) : « La poésie tient la première

---

<sup>75</sup> Voir par exemple l'adaptation musicale sur un poème de Léon Chadourne *La Madone des pauvres gens*, les poèmes lyriques *L'Abbaye* et *Monasteriolum*, ainsi que *Le Réveil du poète* pour baryton, chœur, déclamation et orchestre. On note aussi la présence de mélodrame ponctuel dans *Paysage grec*.

<sup>76</sup> Voir l'effectif en note 24.

<sup>77</sup> Massenet, *Suite parnassienne*, avec deux harpes et quatuor à cordes, p. 34. Soulignons par ailleurs l'emploi de la lanterne magique pour l'acte II de son *Esclarmonde*, dès 1889.

<sup>78</sup> *Apothéose fleurie de la cité*, p. 32-36.

<sup>79</sup> *Apothéose fleurie de la cité* (« Clio – Visions antiques », p. 13-15), parfois contrepoincée d'un violon solo, comme si ce dernier se chargeait de chanter le texte. D'ailleurs, cette ambiguïté voix/instrument est entretenue par Gabriel Pierné qui nomme « chanson parlée » le mélodrame qui débute son acte IV de *Yanthis* (1894).

place et la musique ici ne saurait être que son auxiliaire ». Ce dernier précise que les unissons concourent à rendre l'effet des chœurs antiques. Nous retrouvons ces unissons, quoiqu'instrumentaux, au tout début de l'acte I de *Sainte-Cécile* puisque dans sa Préface-avertissement, La Tombelle précise que le chœur antique « ne justifie musicalement, aujourd'hui, qu'un soulignement *instrumental* de la parole déclamée ». Aussi, tous les chœurs sont-ils parlés (ex. 12).

The image shows a musical score for the beginning of Act I of *Sainte-Cécile*. It is marked "Très lent" and features three choirs. The first choir (1<sup>er</sup> CHOEUR) sings: "Les portes du palais sont encore fermées, Que se passe-t-il donc?". The second choir (2<sup>e</sup> CHOEUR) sings: "Des lampes allumées Percent le clair obscur de leurs étoiles d'or ; Un impressionnant silence règne". The third choir (3<sup>e</sup> CHOEUR) is indicated at the bottom but has no lyrics shown. The score is written for piano with two staves per choir, showing a mix of vocal lines and accompaniment.

Exemple 12 : Fernand de La Tombelle, *Sainte-Cécile*, début de l'acte 1

Dans les « indications scéniques » qui suivent, le baron ajoute qu'il convient de rechercher « une diction pure et claire, nulle déclamation ». Les tempi doivent demeurer relativement lents, car si La Tombelle indique que la « mélodie des coryphées » a été minutée, il faut se rendre à l'évidence : le texte est très dense, si bien qu'en superposition musicale, il faut parler assez vite... ou jouer lentement<sup>80</sup> ! La question n'est pas neuve et se rencontre déjà en 1852 dans *l'Ulysse* de Gounod ; il n'est que de voir les phrases insérées dans les barres de mesure de son « Invocation libation » (n° 5) ainsi que le « mélodrame » qui suit (n° 30) sur pédale de dominante (p. 29-30), puis sur trémolos d'octaves, en un *allegro ben marcato*, etc.

Pour animer sa dramaturgie, et peut-être pour aménager des interventions plus théâtrales (comme la danse), La Tombelle enchaîne rapidement des morceaux aux effectifs variés, aux tempi contrastés. Par exemple, au cœur de *l'Apothéose de la cité fleurie* :

---

<sup>80</sup> La question peut se poser également pour « L'été » du *Circuit aux étoiles*, parmi d'autres !

*Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.*  
 Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
 quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

Déclamation (en alternance) d'un long texte ponctué de courtes incises musicales	p. 13-15	« Modéré » ; « Plus vite » ; « Lentement »
Chœur (sopranes, ténors, basses)	p. 16-17	« Largement »
Transition orchestrale	p. 18	Sans indication
Solo de baryton	p. 19-23	« Lentement » (mais fluctuant)
Transition orchestrale	p. 24-25	« lentement »
Chœur féminin à l'unisson (s'achevant sur « ah »)	p. 26-28	« Mouvement de pavane »
Transition orchestrale	p. 30-31	Allegro
Déclamation (en superposition)	p. 32-36	

Il s'agit là d'un procédé très courant à l'époque, y compris avec l'insertion d'épisodes déclamés qui obligent sans doute à davantage de vigilance et de souplesse dans le maintien du tempo. Un extrait de *Cléopâtre* de Xavier Leroux (1890) nous en convainc : la « Légende de Nitocris<sup>81</sup> » débute sur des arpèges « à volonté », ponctués de points d'orgue à la fin de chacune des trois mesures. Puis un *Andante* permet au récitant de déclamer (sur pédale de *ré*), avant un orchestre indiqué « plus vite » neuf mesures plus loin, etc. Il en va de même dans l'*Antigone* de Saint-Saëns, où le deuxième épisode se fait très économe musicalement<sup>82</sup>. Notons, chez La Tombelle, une décantation similaire à la fin de la prière de Cécile (avec harmonium seul, ex. 13).

---

<sup>81</sup> *Cléopâtre*, piano-voix, p. 37.

<sup>82</sup> *Antigone*, p. 20.

Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.  
Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

afin que la mort me délivre. (CÉCILE) Si je vous aime moins que je ne le devrais, C'est que j'ignore encor. 15  
doleissimo

Seigneur, tous vos attrait. Mais qui pourrait vous voir, sans s'oublier soi-même, Sans tout abandonner pour

courir après vous. Seigneur, Révélez-vous afin que je vous aime Et vous rende ce cœur qui se livrait à tous.

(TIBURCE) Certes j'ai mérité votre oubli, votre haine. Car je me suis complu dans mon égare-

Exemple 13 : Fernand de La Tombelle, *Sainte-Cécile*, p. 15

La Tombelle utilise donc les deux formes de récitation en musique de l'époque (pour les musiques de scène, comme pour les adaptations musicales), à savoir : en alternance, à la façon des anciens mélodrames, et en superposition ; ces deux traditions contiguës sont encore celles, entre autres, de Reynaldo Hahn pour *Méduse*<sup>83</sup> en 1911.

À notre connaissance, La Tombelle est probablement le seul à concevoir des adaptations musicales avec ombres. Toutefois, pour toutes les autres formes artistiques d'inter-médialité ici entrevues, il s'adapte probablement au public qui est le sien : celui du salon de sa mère<sup>84</sup>, ou la commande périgourdine<sup>85</sup>. Bon représentant de l'éclectisme de l'époque – celui qui ne veut rien omettre d'essentiel – La Tombelle, humaniste au savoir encyclopédique, trouve génériquement une force de renouvellement et une originalité qu'il ne peut sans doute pas développer musicalement. Toutefois, reconnaissons que ces formes de

<sup>83</sup> *Méduse*. Voir le mélodrame n° 4 (p. 22) en superposition et le mélodrame n° 7 en relative alternance.

<sup>84</sup> Voir Jean-Christophe BRANGER, « Fernand de La Tombelle (1854-1928) : un savant et un gentilhomme de la musique », *Revue de Musicologie*, tome 97/2, 2011, p. 361-406.

<sup>85</sup> Voir le programme de la soirée de gala du Véloce-Club Périgourdin Automobile-Club de la Dordogne, le 21 février 1906 où l'on découvre *Le Circuit des Etoiles* en deuxième partie après un intermède musical qui suit le *Pneu Péri... gordien* de René Herbey et Pierre Gilles (en deux actes dont un prologue). Archives familiales La Tombelle.

*Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.*  
Sylvie DOUCHE, « “Ton nom sera Lumière, Énergie et Beauté” :  
quelques rêves de Fernand de La Tombelle. »

théâtre musical ne se prêtent peut-être pas énormément à l'innovation, si l'on excepte l'expérience schoenbergienne du *Pierrot lunaire* peu après. Tout au plus, est-ce le lieu d'une interrogation structurelle dont le but est de fusionner harmonieusement des formes d'art hétérogènes en un divertissement populaire et rassembleur, à moins qu'il ne s'agisse d'une cristallisation artistique d'un engagement social dont La Tombelle se voudrait être un maillon...

## Annexe 1. Présentation du corpus

Titre	Genre	Auteur du texte	Formation	Date
1. <i>Pourquoi l'amour a-t-il des ailes</i> <sup>86</sup>	Ballade pour dire avec accompagnement de piano	M <sup>ce</sup> Le Corbeiller	Voix (parlée) et piano	1889
2. <i>Ballade de la fileuse</i> <sup>1</sup>	Pour dire avec accompagnement de piano	E. Le Mouël	Voix (parlée) et piano	1890
3. <i>Le Circuit des étoiles</i> (manuscrit autographe)	Féerie lumineuse	La Tombelle Tableaux d'H. de Callias	Récitant, soliste, chœurs et orchestre (réduction chant-piano)	1905 ?
4. <i>L'Âme des cathédrales</i>	Adaptation musicale avec tableaux	La Tombelle Tableaux lumineux d'H. de Callias	Voix, chant et orgue ou harmonium	1909
5. <i>Sonnerie des champs</i>	Fantaisie lumineuse avec adaptation musicale	La Tombelle Ombres d'H. de Callias	Déclamation et orchestre (réduction pour piano et harmonium <i>ad lib.</i> )	1909
6. <i>Apothéose fleurie de la cité</i>	Déclamation, attitudes et chorégraphie	Henry Darsay et Louis Leloir	Chœurs mixtes, baryton solo, et musique d'harmonie (réduction chant-piano)	1909
7. <i>Chanson de geste</i> (manuscrit autographe) <sup>87</sup>	Adaptation musicale	La Tombelle	Déclamation et orchestre	s. d
8. <i>Sainte-Cécile</i>	Musique de scène	Alfred Poizat (tragédie-mystère en 3 actes)	Chant-piano	[1920 pour la partition éditée]

<sup>86</sup> Ces deux pièces étaient rangées parmi les mélodies dans le Catalogue (Bru Zane), mais il s'agit bien de deux adaptations musicales, comme la *Sonnerie des champs* et *L'Âme des cathédrales*, quoique non affublées de projections.

<sup>87</sup> Le texte émane des *Paysages d'Auvergne* (Automobile Club du Périgord) et date des années 1909-1913.

## **Annexe 2. Le circuit des étoiles<sup>88</sup> (équivalences livret/partitions)**

Partition complète en 14 tableaux	Livret, 1906 avec illustrations d’Horace de Callias <sup>89</sup>	Partition E.M 240 partielle en 12 pages (Piano-voix) <sup>90</sup>
Prologue		Prélude
Le village	Page 10	
La plaine	Pages 12-13	
Les roches	Page 13	
La forêt	Page 13	
Le château fantastique	Page 24	
La grève <sup>91</sup>	Pages 22 + 29	
Les saisons	Page 31 Page 32 Pages 32-33 Page 34	Le printemps L’été L’automne Hiver - neige
Les nuages	Page 38	Clair de lune
Les constellations	Page 40 <sup>92</sup>	Voix des étoiles
Le palais	Page 44	
L’aubade	Page 46	Aubade
Le jardin	Page 48	
Apothéose	Page 51	Finale - Apothéose

© Sylvie DOUCHE

<sup>88</sup> Le fonds La Tombelle révèle qu’une revue-fantaisie intitulée *Auto-étoile* aurait été donnée à un concert le 31 décembre 1904 (probablement une esquisse dudit projet).

<sup>89</sup> Livret en 52 pages avec insertion de deux pages manuscrites correspondant à la partie piano de « La voix des étoiles » et un « chœur final » en caractères italiques, laissant imaginer qu’il fût chanté : « L’amour est un fils de la Terre », morale visant à s’accommoder des valeurs terrestres : « Les étoiles sont pour les cieux [...] Moins superbes, mais plus fidèles, Ici, nos vierges valent mieux ».

<sup>90</sup> La partition piano et orchestre comprend : un *Prologue*, *Les saisons de la vie*, *Clair de lune*, *La voix des étoiles*, *Aurore*, *Aubade* et *Final*.

<sup>91</sup> Il existe une mélodie de La Tombelle intitulée *Sur la grève*, sans rapport, sur un poème de Paul Bourget.

<sup>92</sup> Le sermon de la lune ne fait pas l’objet d’une mise en musique (p. 42) non plus que le menu (p. 49).