

De l'opéra provincial au drame musical régionaliste

Le rôle de la Schola Cantorum

Gilles SAINT-ARROMAN

Le régionalisme français trouve ses origines au XIX^e siècle, à l'époque de l'émergence des nationalismes en Europe. Vieille nation centralisée autour de sa capitale, la France part comme ses voisines à la recherche de ses racines, et redécouvre ou découvre les richesses de son folklore provincial et colonial. Cet article s'interroge sur la naissance, à la fin du siècle, d'un drame musical régionaliste, dont certains des principaux artisans sont issus des rangs de la Schola Cantorum, école de musique fondée à Paris en 1896. L'inspiration provinciale, qui s'amplifie tout au long du XIX^e siècle dans les domaines littéraire, musical ou pictural, se présente-t-elle comme variante ou comme réaction à l'exotisme, dont la faveur auprès du public d'opéra ne se dément pas ?

Les antécédents du drame régionaliste

Au XIX^e siècle, la France connaît un mouvement sans précédent de collecte de ses chants populaires provinciaux – mouvement qui ne cesse de prendre de l'ampleur jusque dans les premières décennies du XX^e siècle. L'événement fondateur est la publication, en 1839, du *Barzas-Breiz*, un recueil de chants populaires de Bretagne par Théodore Hersart vicomte de la Villemarqué¹, mais l'élan décisif n'est donné qu'à l'orée du Second Empire, en 1852, lorsque le

¹ *Barzas-Breiz: chants populaires de la Bretagne*, recueillis et publiés avec une traduction française, des éclaircissements, des notes et les mélodies originales par Th. de la Villemarqué, Paris: Charpentier, 1839, 2 vol., 275 + 387-12 p. L'ouvrage fut plusieurs fois réédité et augmenté au XIX^e siècle.

ministre de l'Instruction publique et des Cultes, Hippolyte Fortoul, lance par décret une enquête nationale visant à constituer un vaste « Recueil des poésies populaires de la France² ». Cette impulsion officielle du pouvoir politique suscite maintes initiatives locales qui continueront de fleurir sous la Troisième République. Désormais, notables locaux mais aussi musiciens professionnels s'attellent à la tâche, ces derniers utilisant volontiers dans leurs propres partitions les mélodies collectées sur le terrain³.

En 1885, l'Institut de France manifeste à son tour son intérêt pour ce répertoire. Le Prix Bordin de l'Académie des Beaux-Arts propose cette année-là comme thème de recherche :

Des mélodies populaires et de la chanson en France, depuis le commencement du seizième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième. En résumer l'histoire, en définir les caractères et les différentes formes au point de vue musical, et déterminer le rôle qu'elles ont joué dans la musique religieuse et dans la musique profane.

L'Académie distingue, parmi les huit envois reçus, l'*Histoire de la chanson populaire en France* de Julien Tiersot, lui-même collecteur de chants populaires et compositeur. En conclusion de son ouvrage, publié en 1889 après avoir été complété, l'auteur désigne le chant populaire comme moyen de régénération de la musique symphonique et du drame musical modernes :

Ainsi l'art de l'avenir se trouverait appuyé sur l'art du passé le plus lointain ; il retrouverait, au contact de cette forme primitive, une vitalité nouvelle. Et pourquoi n'en serait-il pas ainsi ? N'est-ce pas en puisant aux sources véritablement nationales que cette rénovation peut s'accomplir le plus sûrement ? À cette fréquentation, l'art ne perdra rien de ce qu'il a conquis

² Six volumes de documents réunis dans le cadre de l'enquête furent déposés en 1876 au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. À ce jour, les poésies et chansons collectées n'ont été publiées que pour ce qui concerne la Bretagne : *L'Enquête Fortoul, 1852-1876 : chansons populaires de Haute et Basse-Bretagne*, éditée sous la direction de Laurence BERTHOU-BÉCAM et DIDIER BÉCAM, préface de Marie-Barbara LE GONIDEC, Rennes : Dastum, Paris : Éd. du CTHS, coll. « Patrimoine oral de Bretagne », 2010, 2 vol., 1139 p.

³ Parmi quantité d'autres recueils : *Chansons populaires des provinces de France*, notices par CHAMPFLEURY, accompagnement de piano par J. B. WEKERLIN, Paris : Bourdilliat, 1860 ; *Chants populaires recueillis dans le pays Messin*, mis en ordre et annotés par le Comte DE PUYMAIGRE, Metz : Rousseau-Pallez, 1865 ; *Chansons en patois vosgien*, recueillies et annotées par Louis JOUVE, avec un glossaire et la musique des airs, Épinal : Peyrou, 1876 ; *Chants populaires du Languedoc*, publiés sous la direction de MM. Achille MONTEL et Louis LAMBERT, avec la musique notée, Paris : Maisonneuve, 1880 ; *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, recueillies et harmonisées par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, avec une traduction française en vers adaptée à la musique par Fr. COPPÉE, Paris, Bruxelles : Lemoine & fils, 1885 ; Julien TIERSOT, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble : H. Falque et F. Perrin, Librairie Dauphinoise, Moutiers : François Ducloz, Librairie Savoyarde, 1903.

en richesse, en force, en solidité ; il en peut sortir, au contraire, embelli, épuré et vivifié. Et peut-être, de cette union de la science moderne avec la spontanéité du lyrisme de nos aïeux, il sortira quelque jour une de ces œuvres significatives, qui marquent une date et méritent de demeurer, parce qu'elles révèlent, d'une façon claire et brillante, les goûts séculaires et l'éternel génie d'une race⁴.

Depuis la défaite de la France face à la Prusse en 1871, les compositeurs français cherchent en effet à donner à leur musique une vitalité nouvelle. Ne reniant pas – pas encore – l'influence allemande, ils ne se singularisent pas moins, déjà, en puisant à la fois dans le folklore musical national et dans le plain-chant grégorien⁵ – deux sources que les musiciens de la Schola Cantorum s'emploieront à capter. Dans son *Histoire*, Tiersot donne des exemples de régénération par le folklore dans le domaine instrumental (Saint-Saëns, Massenet, Bourgault-Ducoudray, d'Indy) mais aussi dans le domaine de la musique de scène (*L'Arlésienne* de Bizet) et de l'opéra. Il s'attarde plus particulièrement sur *Le Roi d'Ys* d'Édouard Lalo (1888), dont le livret est inspiré d'une légende du *Barzaz-Breiz* et la partition parsemée de mélodies bretonnes imitées ou authentiques⁶. À dire vrai, les œuvres lyriques situées dans un cadre provincial, campagnard, ou inspirées par la littérature régionale se sont multipliées depuis le milieu du siècle précédent.

La mise en scène du milieu rural n'est pas nouvelle : XVII^e et XVIII^e siècles ont raffolé des bergers et bergères. Toutefois, les divertissements de tragédie lyrique et les entrées d'opéra-ballet avaient pour cadre une campagne rêvée et idéalisée. Par la suite, l'action des opéras-comiques mettant en scène le milieu paysan se situe le plus souvent dans des villages anonymes sans s'enraciner dans une région précise : parmi les plus célèbres exemples, citons *Les Amours de Ragonde* de Mouret (1714), *Le Devin du village* de Rousseau (1752), *Les Troqueurs* de Dauvergne (1753), *Le Maréchal ferrant* de François Philidor (1761), *Les Moissonneurs* d'Egidio Duni (1768), et même encore, un siècle plus tard, *Les Noces de Jeannette* de Victor Massé (1853).

⁴ Julien TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris : E. Plon, Nourrit et H. Heugel, 1889, p. 536.

⁵ La France est à la pointe des recherches en ce domaine à l'époque avec les travaux des bénédictins de l'abbaye de Solesmes. Voir dom Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*, Sablé-sur-Sarthe : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1969.

⁶ Cf. Joël-Marie FAUQUET, « Édouard Lalo et la Bretagne. Les sources du *Roi d'Ys* », *Musique et Société. La vie musicale en province aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles*, actes des journées d'études de la SFM, Rennes, septembre 1981, Rennes : Université de Haute-Bretagne, 1982, p. 25-30.

L'un des premiers exemples de mise en scène d'une province particulière intervient en 1660 dans la première entrée du ballet de *Xerxès*⁷ de Lully, qui comprend une bourrée et un rondeau dansés par « des Basques » – encore ceux-ci sont-ils « moitié François, moitié Espagnols ». Un quart de siècle après, dans la quatrième entrée du *Temple de la Paix* (1685) du même Lully, montent sur scène Basques et Bretons, exotiques au même titre qu'Africains et Sauvages d'Amérique. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, certains opéras-comiques ou opéras prennent pour cadre tel ou tel coin de province : citons *La Rosière de Salency* de Grétry (1773) qui s'inspire de la tradition locale d'une petite ville de Picardie ; *Les Femmes vengées* de Philidor (1775) d'après le conte de La Fontaine *Les Rémois*, dont l'action est située à Reims ; *Le Franc-Breton* (1791) de Kreutzer et Solié, qui a pour cadre la ville de Nantes ; *Le Tambourin de Provence, ou l'Heureuse incertitude* (1794) du citoyen Scio, comédie en prose mêlée de chants et de danses⁸ ou encore *La Maison isolée ou le vieillard des Vosges* de Dalayrac (1797). La tendance s'accroît dans la première moitié du XIX^e siècle. Deux opéras-comiques en un acte du jeune Halévy⁹ ont un cadre provincial : *L'Artisan* (1827) se déroule sur un chantier naval dans le port d'Antibes, *Le Dilettante d'Avignon* (1829) dans un théâtre d'opéra de la Cité des papes. Louis-Ferdinand Hérold compose en 1817 un opéra-comique situé dans un village du bas Languedoc, *Les Rosières*, sur un livret d'Emmanuel Théaulon, natif d'Aigues-Mortes, en 1824 l'opéra-comique *Le roi René ou la Provence au XV^e siècle*, hommage au roi Louis XVIII, comte de Provence. En 1830, il cosigne avec Michele Enrico Carafa un drame lyrique situé en Bretagne : *L'Auberge d'Auray*. À la même époque, les œuvres lyriques inspirées par la Bretagne se multiplient : *L'Héritier de Paimpol* de Nicholas-Charles Bochsa (1813), *La Bergère châtelaine* de D. F. E. Auber¹⁰ (1820), *Bretagne et Mercœur* de Jules Boverly et Théophile Simon (Rennes, 1837)¹¹, etc. Cette province à la forte

⁷ Six entrées de ballet servant d'intermèdes à la comédie *Xerxès* de Cavalli (1654) lors de sa création parisienne en 1660.

⁸ À l'appui de ce que nous verrons plus loin, un critique de l'époque observe : « Un mot nous a fait voir que l'auteur de l'opéra n'a jamais voyagé en Provence. Il envoie Grégoire planter des échelas, tandis qu'on n'en eut jamais besoin dans un climat brûlant, où le soleil dessèche souvent le raisin malgré l'ombrage bienfaisant des feuillages touffus de la vigne. D'ailleurs, comment y ficheroit-on les échelas, puisque la plupart des vignes y sont plantées dans les cailloux ? » (*L'Esprit des journaux, français et étrangers*, avril 1794 (n° 4), p. 273-274.)

⁹ Halévy sera nommé en 1856 membre du Comité constitué sous la présidence de Fortoul (voir *L'Enquête Fortoul*, p. 24).

¹⁰ Un autre opéra-comique et deux opéras d'Auber sont situés dans le sud de la France : *Le Timide ou le Nouveau Séducteur* (1826) dans un château provençal, *Le Philtre* (1831) à Mauléon dans le Pays basque, *Le Serment ou les Faux Monnayeurs* (1832) à Toulon.

¹¹ Voir Marie-Claire MUSSAT, « La Bretagne dans l'art lyrique », *La Bretagne à l'opéra*, sous la direction de Philippe LE STUM, catalogue d'exposition, Quimper : Musée départemental Breton, 1994, p. 8-31.

personnalité tente aussi les musiciens étrangers, peut-être parce qu'elle est avant tout « terre des fées, patrie de Mélusine, lieu imaginaire¹² » – elle le reste pour les compositeurs bretons du XX^e siècle, tels Paul Le Flem, Paul Ladmirault et Adolphe Piriou.

Sous l'influence du mouvement de collecte initié dans les années 1830 et du succès des récits champêtres de George Sand et des romans bretons d'Émile Souvestre, la représentation provinciale sur la scène lyrique ou chorégraphique se fait de plus en plus courante à partir des années 1850 : la Bretagne, la Provence et l'Alsace (province perdue en 1871 au profit de l'Allemagne) sont les mieux représentées¹³. Les compositeurs ne s'inspirent pas pour autant systématiquement du folklore musical et n'ont pas nécessairement d'attaches avec la région concernée. Natif de Toulouse, Louis Deffès, qui mit en musique l'hymne *La Toulousaine* en 1845, est l'auteur d'un opéra-comique intitulé *Les Bourguignonnes*. D'origine juive allemande, Jacques Offenbach compose la musique de plusieurs opérettes situées en province. Quant à Théodore Dubois, bien que son opéra *Xavière* s'inspire d'un roman de l'écrivain régionaliste Ferdinand Fabre, il n'a pas d'origines ardéchoises et se tourne vers Vincent d'Indy afin que celui-ci lui communique des airs populaires cévenols¹⁴. En revanche, si Édouard Lalo est d'origine espagnole, son épouse est bretonne, ce qui explique qu'il se soit intéressé à cette province. Quant à Sylvio Lazzari, d'origine austro-italienne et lui aussi marié à une Bretonne, il montre une véritable fascination pour la Bretagne, au point d'y situer l'action de trois de ses opéras : *Armor*, *La Lépreuse* et *La Tour de feu*.

La plupart de ces opéras ou ballets dont l'action est située dans telle ou telle province s'apparentent à une forme d'« exotisme provincial¹⁵ » concurrent de l'exotisme des lointains plus répandu encore sur la scène lyrique au XIX^e siècle – exotisme qui se manifeste dans les décors et costumes¹⁶, mais aussi par telles « Farandole » et « Chanson du vin de Roussillon » (*Les Noces d'Olivette* d'Audran) ou telle « Chanson berrichonne » (*La Petite Fadette* de Théodore Semet). Peut-on parler pour autant à leur sujet d'opéras « régionalistes » ? Le qualificatif semble peu adapté. Le régionalisme suppose en effet un attachement à la fois charnel et intellectuel à la « petite patrie » qu'est la province (à son terroir, à ses racines ancestrales) – attachement qui ne caractérise pas tous ces

¹² Patrick BESNIER, « Rien n'aura eu lieu que le lieu », *Musique et Société*, p. 19-24.

¹³ Cf. Tableau 1.

¹⁴ Cf. Vincent D'INDY, lettres à Théodore Dubois des 20 juillet 1894, 26 août 1894 et 27 novembre 1895, lettres autographes 373-375, BnF, département de la Musique.

¹⁵ Hervé LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 190.

¹⁶ Voir en particulier les costumes et décors reproduits dans LE STUM (dir.), *La Bretagne à l'opéra*.

auteurs. Le mot ne s'impose d'ailleurs que dans la dernière décennie du siècle¹⁷. En tant que mouvement et doctrine politique, le régionalisme émerge à la même époque sous l'influence d'écrivains et d'intellectuels comme Charles Maurras, Maurice Barrès ou Jean Charles-Brun, qui eurent eux-mêmes pour précurseur Frédéric Mistral, poète provençal fondateur du Félibrige¹⁸. La définition – approuvée par le mouvement régionaliste – qu'en donne en 1934 le *Dictionnaire de l'Académie française* présente le régionalisme comme une « [t]endance à favoriser, tout en maintenant l'unité nationale, le développement particulier, autonome, des régions et en conserver la physionomie des mœurs, les coutumes et les traditions historiques¹⁹ ». C'est dire que politique et culturel sont étroitement liés dans la défense des identités régionales. Dans *Le Régionalisme*, ouvrage de synthèse qu'il publie en 1911, Jean Charles-Brun, fondateur en 1900 de la Fédération régionaliste française, parle même d'un « régionalisme littéraire et artistique », dont les caractéristiques essentielles seraient :

La connaissance approfondie d'une région (de sa région pour chaque artiste), dans son passé, ses traditions, ses mœurs ; la traduction de la sensibilité particulière à cette région, « car [...] un Languedocien n'entend pas de même qu'un Breton la nature, l'amour, l'infini ou la mort » ; une qualité propre d'imagination et un choix d'images empruntées au « décor » régional ; plus spécialement : pour le littérateur, partout où il se peut l'emploi, total ou partiel, de l'idiome de la région ; pour l'architecte, l'accommodation au climat, au sol, aux matériaux ; pour le peintre, la notion de l'éclairage ; pour le sculpteur, le décorateur, la stylisation de la faune et de la flore du pays ; pour le musicien, l'utilisation des thèmes populaires²⁰ ; pour tous, la variété et la sincérité [...] ²¹.

Un écrivain, un artiste est dit régionaliste lorsque son « œuvre possède les caractères spécifiques d'une région particulière²² ». Il semble que ni les compositeurs actifs dans la seconde moitié du XIX^e siècle ni leurs librettistes ne correspondent, pour la plupart, à la définition de l'artiste régionaliste. Ils n'ont généralement qu'une connaissance superficielle de la région dans laquelle l'action de leur œuvre est située, n'en étant pas originaires. Charles-Brun parle de son côté d'un « faux régionalisme littéraire, ou si le mot est trop dur, un

¹⁷ Selon Jean Charles-Brun, « le mot commence à apparaître assez couramment en 1892 ». (CHARLES-BRUN, *Le Régionalisme*, édité et présenté par Mireille MEYER, avec la collaboration de Julian WRIGHT, Paris : éd. du CTHS, 2004, p. 284.)

¹⁸ Fondé en 1854 par sept jeunes provençaux, le Félibrige était une association vouée à la défense et à la promotion de la culture des pays de langue d'oc.

¹⁹ Mireille MEYER, « À propos de Jean Charles-Brun et du régionalisme », CHARLES-BRUN, *Le Régionalisme*, p. 33.

²⁰ V. d'Indy, D. de Séverac, R. de Castéra, etc. [note de l'auteur].

²¹ CHARLES-BRUN, *Le Régionalisme*, p. 202-203 (chap. VI : « Régionalisme intellectuel »).

²² *Grand Larousse universel*, Paris : Librairie Larousse, 1991, vol. 12, p. 8814.

régionalisme littéraire “approximatif” ». Il désigne ainsi des « livres consacrés à la gloire d'une province par des écrivains un peu hâtés, qui, venus de fort loin, ont pensé en acquérir par quelques jours, au plus par quelques mois d'études, une connaissance complète, et qui, suivant les hasards de la vogue, transportent ailleurs, l'année suivante, leur chevalet et leurs brosses²³ ».

Toutefois, de même que George Sand représente en littérature une forme de régionalisme berrichon avant la lettre, deux musiciens, collecteurs de chants populaires et compositeurs, se distinguent en s'inspirant de leur région d'origine : l'Alsacien Weckerlin, auteur de deux opéras-comiques en dialecte alsacien, et le Breton Bourgault-Ducoudray, qui s'inspire de la Bretagne dans plusieurs de ses œuvres lyriques²⁴. Ils ne se privent pas de puiser parallèlement leur inspiration dans des contrées exotiques, conformément au goût que les Français ont toujours montré pour les horizons lointains : Bourgault-Ducoudray est également l'auteur de *Thamara*, opéra orientalisant sur un livret de Louis Gallet, d'une *Rhapsodie cambodgienne*²⁵, et Weckerlin d'une « ode symphonie » intitulée *L'Inde*. De même, ses origines alsaciennes n'empêchent pas ce dernier de signer deux opéras de salon situés l'un en Bretagne et l'autre en Normandie.

La figure de Pierre Thielemans, musicien d'origine flamande devenu en 1865 organiste à Guingamp, est aussi significative. Breton d'adoption, Thielemans défend avec ferveur la cause régionale. En préface à son opéra-comique *Michel Columb* (Rennes, 1867), sur un livret de Sigismond Ropartz – père de Guy –, on peut lire cette déclaration d'intention :

La Bretagne a conservé et conservera encore, quoi qu'on en dise, sa langue, ses costumes, ses usages. Elle a aussi conservé sa musique, dont les caractères, pour être moins originaux peut-être que ceux de la langue, ont cependant leur valeur. Le but principal de cet ouvrage est d'offrir des spécimens choisis de la musique bretonne, non pas en reproduisant

²³ Jean CHARLES-BRUN, *Les Littératures provinciales*, suivi d'une *Esquisse de géographie littéraire de la France* par M. P. de Beaurepaire-Froment, Paris : Bloud et Cie, coll. « Bibliothèque régionaliste », 1907, p. 35-36.

²⁴ Bourgault-Ducoudray est aussi l'auteur de la légende dramatique *Myrdhin*, inspirée de la figure du magicien Merlin et représentée au théâtre Graslin de Nantes en 1912. Merlin inspira également à Paul Ladmirault un *Myrdhin*, resté inachevé (1899-1902).

²⁵ Bourgault-Ducoudray, qui réalisa en Bretagne en 1881 la première mission de collectage subventionnée par un ministère, effectua aussi des collectes en Grèce et en Asie mineure (cf. Marie-Claire MUSSAT, « Bourgault-Ducoudray », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie FAUQUET, Paris : Fayard, 2003, p. 172).

servilement les mélodies populaires, mais en les traduisant, pour ainsi dire, comme Brizeux²⁶ a traduit nos poèmes et nos légendes²⁷.

Cet engagement en faveur de la culture et de la préservation de l'identité bretonne est partagé par Bourgault-Ducoudray. Authentique Breton, il adhère à l'Association bretonne (1876), à l'Union régionaliste bretonne (1897), puis à la Kaeltic Association (1901)²⁸. Il est aussi membre actif de la Schola Cantorum dès ses débuts.

L'attachement à leur province d'origine constitue un trait distinctif de nombre des membres de cette société et de son école, laquelle accueille en ses locaux parisiens de nombreux élèves venus de toute la France. Plusieurs d'entre eux entretiennent des relations amicales avec les précurseurs ou les théoriciens du régionalisme, et beaucoup s'illustrent dans la promotion des traditions musicales régionales et dans l'exaltation musicale de leur terroir.

La Schola Cantorum : esthétique régionaliste et décentralisation

La Schola Cantorum est à l'origine une société de musique religieuse fondée à Paris en 1894 par Charles Bordes, Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant, pour contribuer à la réforme et au renouvellement de la musique de la liturgie catholique. La société donne le jour en 1896 à une école de musique et ne tarde pas à étendre son action à la musique profane. Elle préfigure dans le domaine musical le « développement des œuvres de l'initiative privée dans le domaine des lettres, des sciences et des arts²⁹ » souhaité par Jean Charles-Brun quelques années plus tard. Deux de ses caractéristiques principales signalent sa proximité avec la mouvance régionaliste.

La première réside dans sa ligne esthétique, que Charles Bordes expose en 1903 dans un « Résumé des doctrines esthétiques de la Schola Cantorum³⁰ ». Plusieurs des grands principes mis en exergue dans ce texte font apparaître l'idéal esthétique et musical de la société : « le discours libre dans la musique libre », « la mélodie continue », « la variation infinie » et la « liberté de la phrase musicale ». Bordes s'oppose ainsi délibérément à certains aspects de l'esthétique

²⁶ Auguste Brizeux (1803-1858), poète romantique breton, écrivait aussi bien en français qu'en breton.

²⁷ Cité par MUSSAT, « La Bretagne dans l'art lyrique », p. 24. Mussat voit « apparaître une sorte de pré-régionalisme sur le plan lyrique à la fin des années 1860 ».

²⁸ Cf. MUSSAT, « Bourgault-Ducoudray ».

²⁹ CHARLES-BRUN, *Le Régionalisme*, p. 20.

³⁰ Charles BORDES, « Résumé des doctrines esthétiques de la Schola Cantorum », *La Tribune de Saint-Gervais*, bulletin mensuel de la Schola Cantorum, septembre 1903 (9^e année, n^o 9), p. 307-308.

musicale du XIX^e siècle : carrures symétriques héritées des rythmes de danse et virtuosité démonstrative tant vocale qu'instrumentale. Il cherche à se soustraire à un certain nombre de conventions, en puisant ses références dans un passé plus lointain. Dans le domaine de l'art vocal, ces références sont d'une part des musiques antérieures au XIX^e siècle (Palestrina, Monteverdi, Schütz, Bach, tragédies en musique de Lully, Rameau et Gluck, opéras-comiques du XVIII^e siècle, etc.), d'autre part des musiques des temps les plus reculés, musique religieuse d'abord avec le plain-chant grégorien mais aussi musique profane avec la chanson populaire, dans un esprit de retour à la nature et à la tradition. Bordes affirme, pour clore cette profession de foi esthétique, que la Schola souhaite s'appuyer « sur les monuments de l'art religieux, du théâtre lyrique primitif et sur le culte de la nature, de la *tradition populaire*, en ayant un souci constant, un but avoué : *le triomphe de la musique française* et son culte³¹ ».

Étant donné sa vocation primitive, la Schola s'est d'abord tout naturellement intéressée à la musique populaire exécutée dans le cadre liturgique, c'est-à-dire aux cantiques en langue vernaculaire³². En 1896, la Société d'ethnographie nationale et d'art populaire, fondée en 1895 pour lutter contre l'exode rural par la promotion des cultures provinciales³³, fait appel à la Schola pour la partie musicale des fêtes qu'elle organise à Niort ; celle-ci en profite pour y donner ses premières assises régionales, précisément consacrées à la « musique populaire à l'église³⁴ ». La même année, la Schola lance une collection de « Chant populaire » qui réunira des cantiques en langue vernaculaire mais aussi quelques chansons profanes³⁵. D'autres fêtes renouvelant l'association entre Société d'ethnographie et Schola suivent à Saint-Jean-de-Luz en 1897³⁶ et à Honfleur en 1899³⁷. En 1903, sortant du champ religieux, la Schola organise un concours ayant pour thème la constitution d'un recueil de chants populaires de province³⁸ et en décembre 1905, Charles Bordes fonde une nouvelle société, Les

³¹ Même référence.

³² Cf. Julien TIERSOT, « Le Chant populaire dans la musique religieuse aux XV^e et XVI^e siècles », *La Tribune de Saint-Gervais*, mai, juin et août 1895 (1^{re} année, n^{os} 5, 6 et 8).

³³ Cf. Anne-Marie THIESSE, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris : Puf, 1991, p. 219 et 225.

³⁴ Cf. *La Tribune de Saint-Gervais*, mars 1896 (2^e année, n^o 3), p. 45.

³⁵ Charles BORDES, « Le Chant populaire », *La Tribune de Saint-Gervais*, décembre 1896 (2^e année, n^o 12), p. 183-186.

³⁶ Cf. « Nos sociétés régionales. Section des Pyrénées et des Landes », *La Tribune de Saint-Gervais*, août 1897 (3^e année, n^o 8), p. 120-124.

³⁷ Cf. *La Tribune de Saint-Gervais*, octobre 1899 (5^e année, n^o 10), p. 287.

³⁸ « Concours de Chants populaires », *La Tribune de Saint-Gervais*, mai 1903 (9^e année, n^o 5), p. 187-188.

Chansons de France³⁹, spécifiquement dédiée au répertoire profane. Lui-même s'investit dans la collecte. Paradoxe : originaire de Touraine, il s'est pris de passion pour le folklore basque⁴⁰. Sa connaissance approfondie du Pays basque ne doit pas pour autant être mise en doute, pas plus que la sincérité des sentiments de Lalo ou de Lazzari vis-à-vis de la Bretagne.

Cette propagande en faveur de la musique populaire s'accompagne d'un exceptionnel effort de décentralisation, deuxième aspect qui montre la proximité de la Schola avec la mouvance régionaliste. Bordes a donné l'exemple en organisant avec sa société des Chanteurs de Saint-Gervais des tournées de concerts dans quelque cent douze villes différentes entre 1895 et 1902⁴¹. Les fondateurs de la Schola ont de même pour ambition d'essaimer en créant partout en France des centres régionaux, écoles ou sociétés de concert. Dès la fin des années 1890, des *scholae* provinciales sont fondées non seulement dans de grands centres mais aussi dans des villes plus petites, souvent à l'occasion de fêtes ou de congrès organisés par la Schola parisienne ou auxquels elle participe : Lyon, Montpellier, Saint-Jean-de-Luz, Bayonne, Nantes, Avignon, Marseille, Pau, Caen, Le Havre, Nancy, Reims, Besançon, Arles, Privas, Valence, Moulins, Auxerre, Bordeaux, et d'autres villes encore verront ainsi naître des *scholae* ou des sociétés similaires, certaines éphémères, d'autres d'une remarquable longévité⁴². En janvier 1906, Bordes, fraîchement installé à Montpellier, lance en cette ville un nouveau bulletin, *L'Action régionale de la Schola cantorum*⁴³, organe de la nouvelle Schola montpelliéraine et plus généralement du « mouvement provincial de la Schola ». L'année suivante, *L'Action régionale de la Schola* connaît le lancement de son édition nancéenne.

Si Bordes est, des trois fondateurs de la Schola, celui dont émanent la plupart des initiatives, d'Indy, par sa notoriété, sa force de travail et ses qualités d'organisateur, lui est d'un précieux secours. Tous deux sont convaincus de la nécessité d'une décentralisation musicale. La volonté de créer ou de développer des centres musicaux en province est clairement affirmée dans une conférence

³⁹ GALLUS, « La Société Les Chansons de France », *La Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1906 (12^e année, n^o 1), p. 18-20.

⁴⁰ Cf. Julien TIERSOT, « Charles Bordes et la Chanson populaire », *La Tribune de Saint-Gervais*, 1909 (15^e année, n^o spécial), p. 20-26. Bordes plaça en Pays basque l'intrigue de son unique opéra, inachevé : *Les Trois vagues*.

⁴¹ Bordes, maître de chapelle de l'église Saint-Gervais à Paris, fonda en 1892 la Société des Chanteurs de Saint-Gervais, avec laquelle la Schola resta liée par la suite (cf. *La Schola Cantorum en 1925, par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses collaborateurs*, Paris : Bloud & Gay, 1927, p. 154).

⁴² Cf. même référence, p. 157-177.

⁴³ Cf. J. DE MURIS, « L'Action régionale de la Schola », *La Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1906 (12^e année, n^o 1), p. 21-22.

donnée par d'Indy à la demande de la Fédération régionaliste française lors de son 3^e Congrès annuel des 18 et 19 juin 1902 au Collège libre des sciences sociales. Dans cette conférence intitulée « Des écoles régionales de musique⁴⁴ », le directeur des études de la Schola estime que « chaque province est susceptible de devenir une patrie d'art au même titre que la grande patrie ; mieux encore : chaque province, par sa situation, par ses paysages, par ses coutumes particulières, doit être une source d'art infiniment plus féconde que la grande ville ». Il cite les chants populaires comme source d'inspiration salutaire et les considère comme « l'émanation chantée » de leur région d'origine. De même que Charles-Brun encourage le développement des distractions dans les villages sous la forme de « théâtre populaire et théâtre aux champs⁴⁵ », d'Indy appelle de ses vœux une rénovation des théâtres et concerts régionaux, qu'il veut voir programmer des œuvres inspirées par les paysages, les coutumes, les légendes et l'histoire du terroir local :

À la place des magasins d'art frelaté, que sont la plupart du temps nos théâtres de province, s'instaureront des musées ou plutôt des temples, dans lesquels, à côté des chefs-d'œuvre anciens dont il faut garder le culte, on représentera des œuvres qui parleront au public de son pays, de ses héros, des aspects naturels qu'il aime et qu'il a sous les yeux, des coutumes anciennes ou nouvelles qu'il connaît pour les pratiquer lui-même. Et aussi s'instaureront des concerts où les œuvres symphoniques seraient autant que possible le commentaire et la glorification du sol natal.

Bordes, de son côté, désire développer le théâtre lyrique en province. À peine installé à Montpellier, il organise en 1906 un congrès de musique populaire, offrant à Frédéric Mistral la présidence d'honneur de la section profane⁴⁶ et demandant à Charles-Brun d'y donner une conférence sur « Le sentiment du pittoresque et de la nature dans l'art français ». Chansons populaires languedociennes et danses du pays (« Danses traditionnelles des Treilles⁴⁷ ») sont à l'honneur pendant ces festivités, au cours desquelles sont données la cantate pastorale de Campra *Les Plaisirs de la campagne*, la pastorale-ballet de Rameau *La Guirlande*⁴⁸ ainsi que des extraits de l'opéra *Els Pirineus* (*Les*

⁴⁴ Cette conférence est publiée dans *La Revue provinciale* (Toulouse), 15 mars 1902 (2^e année, n° 15), p. 65-76, et des extraits sont reproduits dans : « À propos du prix de Rome : le régionalisme musical », *Revue d'histoire et de critique musicales*, juin 1902 (2^e année, n° 6), p. 244-249 ; « Le Chant Populaire », *La Renaissance provinciale de France. Société d'Études et de Vulgarisation des Coutumes et des Arts provinciaux*, juin 1906 (1^{re} année, n° 1), p. 11-14.

⁴⁵ CHARLES-BRUN, *Le Régionalisme*, p. 29.

⁴⁶ Cf. *La Tribune de Saint-Gervais*, mars et avril 1906 (12^e année, nos 3 et 4).

⁴⁷ On retrouve une telle danse au deuxième acte du *Cœur du moulin* de Séverac. Voir *infra*.

⁴⁸ *La Guirlande* avait déjà été donnée en juin 1903 sous la direction de Bordes lors des fêtes organisées à la Schola de Paris dans un théâtre de verdure du XVII^e siècle reconstitué dans la cour de l'école, en même temps que le prologue des *Fêtes vénitiennes*, opéra-ballet de Campra,

Pyrénées) de Felipe Pedrell, compositeur catalan et ami de la Schola⁴⁹. Scènes pastorales du XVIII^e siècle et drame régionaliste contemporain sont ainsi associés en une exaltation conjointe de la nature et des cultures provinciales. Si l'art lyrique ne fait pas, faute de moyens, partie des priorités de la Schola, Bordes le regrette et son dernier projet sera de créer un centre provincial de représentations scéniques d'œuvres de l'art lyrique français des XVII^e et XVIII^e siècles⁵⁰.

En marge de ces multiples manifestations et initiatives scholistes, d'Indy, professeur de composition à la Schola de Paris et lui-même auteur de l'action musicale *Fervaal* (1897) située en Ardèche, sa région d'origine, forme les futurs compositeurs de drames régionalistes.

Des drames lyriques régionalistes : Séverac et Canteloube, Le Flem

Tous les élèves du cours de composition de d'Indy ne se sont pas illustrés dans l'opéra régionaliste, loin s'en faut. Après avoir été tenté par un livret de Charles Bordes d'après une légende gasconne en 1909⁵¹, Albert Roussel se tourne vers l'Inde avec *Padmâvatî* sur un livret de Louis Laloy. Antoine Mariotte s'inspire d'épisodes bibliques – *Salomé* et *Esther, princesse d'Israël* – et de Rabelais – *Gargantua*. En revanche, trois d'entre eux, dont il va être ici question, ont composé d'authentiques drames régionalistes : Déodat de Séverac, Joseph Canteloube et Paul Le Flem. Citons encore, parmi les élèves basques, René de Castéra avec son opéra *Berteretche*, demeuré inachevé⁵² – et, de l'autre côté de la frontière, José Maria Usandizaga avec la pastorale lyrique *Mendi mendiyán* et Jesús Guridi avec l'idylle lyrique *Mirentxu*, créées coup sur coup à Bilbao en 1910. Brièvement élève à la Schola, le Breton Adolphe Piriou s'est également inspiré de la mythologie de sa province natale dans la légende chorégraphique *Le Rouet d'Armor* et la légende lyrique *La Charlezenn*. Enfin, quoique d'origine lorraine, Guy de Lioncourt, élève de d'Indy et époux d'une de ses nièces, donne

et que *Les Sabots*, opéra-comique en un acte de Sedaine et Duni (cf. *Les Tablettes de la Schola*, 15 mai-1^{er} juin 1903 (2^e année, n^o 14-15).

⁴⁹ Cf. *La Tribune de Saint-Gervais*, avril 1906 (12^e année, n^o 4), p. 105-107.

⁵⁰ Cf. Charles BORDES, « L'Action musicale de la Schola à Montpellier », *La Tribune de Saint-Gervais*, juin 1906 (12^e année, n^o 6), p. 171-177.

⁵¹ Cf. Damien TOP, *Albert Roussel (1869-1937). Un marin musicien*, Biarritz : Séguier, 2000, p. 68.

⁵² Drame lyrique en quatre actes et sept tableaux d'après une « complainte basque » du XV^e siècle, livret de Marc Lafargue (ca 1912) d'après un projet de Charles Bordes (1909). Sur ce projet d'opéra et le réveil de l'opéra basque, voir Anne DE BEAUPUY, Claude GAY et Damien TOP, *René de Castéra (1873-1955) : un compositeur landais au cœur de la Musique française*, Paris : Séguier, 2004, p. 226-231.

un *Jan de la Lune*, d'après le roman historique éponyme sous-titré *La Contre-révolution en Vivarais* de l'écrivain vivarois Firmin Boissin. Si ceux qui composent et parviennent à faire représenter un opéra sont peu nombreux, les mêmes et bien d'autres, notamment étrangers, publient des harmonisations de chants populaires et trouvent dans les paysages ou le folklore musical de leur région ou de leur pays une source d'inspiration pour leurs œuvres instrumentales.

Trois profils de musiciens

Originaire du Languedoc⁵³, le jeune Déodat de Séverac étudie à la Schola de 1896 à 1907. Après deux projets qui, dans les dernières années du XIX^e siècle, annoncent ses appétences régionalistes⁵⁴, il envisage, en 1903, « une œuvre importante sur le troubadour Raimond de Miraval [...] familier du comte Raimond VI de Toulouse⁵⁵ ». Se détournant rapidement de ce sujet médiéval, il s'oriente vers un régionalisme plus contemporain et s'inspire ou collabore avec plusieurs écrivains régionalistes : le poète toulousain Maurice Magre pour *Le Cœur du moulin*, l'écrivain montalbanais Émile Pouvillon pour *Les Antibel*, et Émile Sicard pour *La Fille de la Terre* et pour *Héliogabale* – puisque ce dernier réalisa le livret de cette tragédie lyrique d'après *L'Agonie* (1888) de Jean Lombard. Avec cette dernière œuvre, représentée aux Arènes de Béziers les 21 et 23 août 1910 puis reprise à Paris, Séverac reste dans la veine méridionale et latine, tout en participant à la tentative de décentralisation et de démocratisation de l'art lyrique promue par Fernand de Castelbon de Beauxhostes⁵⁶. Il s'investit en revanche assez peu dans la collecte de chants populaires.

Œuvres scéniques d'inspiration régionaliste de Déodat de Séverac :

Le Cœur du moulin, pièce lyrique en deux actes, poème de Maurice Magre d'après sa pièce en un acte *Le Retour* (1896). Composée en 1901-1903 et revue jusqu'en 1908. 1^{re} représentation à l'Opéra-Comique, 8 décembre 1909 (14 représentations). Reprise au Théâtre du Capitole de

⁵³ Né en 1872 à Saint-Félix-de-Caraman (Haute-Garonne), Séverac s'éteint en 1921 à Céret (Pyrénées-Orientales).

⁵⁴ *La Fantine* (opéra-ballet) et *Felice* (drame lyrique dont l'action se déroulait à Alet dans l'Aude). Cf. Pierre GUILLOT, *Déodat de Séverac, musicien français*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 266.

⁵⁵ Même référence, p. 44.

⁵⁶ Cf. Édouard BERTOUIY, Jacques NOUGARET, Robert TAURINES, *Castelbon de Beauxhostes. L'âge d'or du spectacle lyrique aux arènes de Béziers*, préface de Jean-Bernard POMMIER, Cazouls-lès-Béziers : éd. du Mont, 2007.

Toulouse début 1913. Édition mutuelle, 1909. « *Les abords d'un village dans le Languedoc à la fin du XVIII^e siècle.* »

Muguetto, musique de scène pour le conte languedocien en trois actes de Marguerite Navarre. Composée en 1911, créée à Rabastens (Tarn), 13 août 1911. Inédit.

La Fille de la Terre, musique de scène pour la tragédie d'Émile Sicard. Composée en 1913 à partir d'extraits du *Chant de la Terre* et de chansons anciennes du Languedoc. Créée au théâtre de la nature d'Amélie-les-Bains (Pyrénées-Orientales) le 17 août 1913 puis rejoué le 22 août 1913 à Coursan (Aude) le 22 août 1913, puis à Cavaillon et à Narbonne. Inédit.

Les Antibel, projet d'opéra d'après la tragédie rustique d'Émile Pouillon (1892), livret de Marc Lafargue. Projeté dès 1907, inachevé.

(D'après Pierre GUILLOT, *Déodat de Séverac, musicien français*, Paris : L'Harmattan, 2010)

« Né à Annonay, Cévenol par sa mère, Auvergnat par son père, Canteloube est l'enfant du Massif Central, l'une des plus belles régions de France⁵⁷ » : ainsi Paul Le Flem présente-t-il son aîné de deux ans. Sensiblement plus jeune que Séverac, Canteloube est néanmoins très proche de ce dernier et commence à le fréquenter vers 1904-1905, à l'époque de ses premiers séjours parisiens prolongés⁵⁸. Dès cette époque, tous deux commencent à échanger leurs « idées chères de régionalisme⁵⁹ ». Canteloube entre à la Schola en 1907, au moment où son camarade en sort, mais les deux musiciens restent liés jusqu'à la mort de Séverac, à qui Canteloube fait l'hommage de la deuxième pièce de ses *Lauriers*, triptyque pour orchestre (« À la mémoire d'un ami⁶⁰ »), et consacre en 1951 un ouvrage resté longtemps inédit⁶¹.

Canteloube est surtout connu pour ses nombreuses publications de recueils de chants populaires, en particulier ses *Chants d'Auvergne* somptueusement orchestrés (cinq séries) et son ambitieuse *Anthologie des chants populaires français groupés et présentés par pays ou provinces*⁶² dont on a pu dire qu'elle « mène à terme le projet avorté de l'enquête Fortoul⁶³ ». Suivant l'exemple de

⁵⁷ Paul LE FLEM, « Guy Ropartz, de Séverac, Canteloube », *Histoire du théâtre lyrique en France, depuis les origines jusqu'à nos jours*, 3^e partie : De l'année 1900 à nos jours, [Paris], [s. d.], p. 135. Joseph Canteloube est né en 1879 à Annonay (Ardèche) et mort en 1957 à Grigny (Essonne).

⁵⁸ Cf. Françoise COUGNIAUD-RAGINEL, *Joseph Canteloube. Chantre de la terre*, préface de Marcelle BENOIT, Béziers : Société de musicologie de Languedoc, 1988, p. 29.

⁵⁹ Même référence.

⁶⁰ Même référence, p. 83.

⁶¹ Joseph CANTELOUBE, *Déodat de Séverac*, Béziers : Société de musicologie de Languedoc, 1984.

⁶² 4 vol., Paris : Durand & C^{ie}, 1951.

⁶³ Joseph LE FLOC'H, « *Vox populi, vox Dei*. Joseph Canteloube, compositeur à l'écoute des musiques traditionnelles », *À la croisée des chemins. Musiques savantes – musiques populaires : Hommage à George Sand*, Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT Éditions, 1999, p. 30.

d'Indy, Canteloube rédige lui-même le poème de son opéra *Le Mas*, célébration du « retour à la terre ». Il envisage en 1913 un autre opéra d'après *Calendal* de Mistral, mais y renonce en apprenant que celui-ci a déjà été mis en musique par Henri Maréchal⁶⁴. Par la suite, il s'attache à célébrer une grande figure historique, à la fois régionale et nationale, avec son opéra *Vercingétorix*, directement inspiré par sa région et dans lequel on retrouve des échos du folklore musical auvergnat⁶⁵. Loin de tout sectarisme, l'œuvre est dédiée « À la mémoire glorieuse et vénérée de Paul Doumer, président de la République, à l'Arvern, à l'Armor, à l'Arden, aux patries celtiques toujours vivantes et à la France qui les incarne et les unit⁶⁶ ». Enfin, Canteloube laisse inachevé *Cartacálha*, dont l'action s'inscrit dans le milieu des gitans aux Saintes-Maries-de-la-Mer. S'il ne s'agit pas là à proprement parler de régionalisme, le cadre provincial du drame, l'utilisation de mélodies populaires⁶⁷ et le traitement du sujet s'en rapprochent.

Ceuvres lyriques d'inspiration régionaliste de Joseph Canteloube

Le Mas, pièce lyrique en trois actes, paroles et musique de J. Canteloube. Composée en 1910-1913 et 1918-1925. Prix Heugel 1926. 1^{re} représentation à l'Opéra de Paris le 3 avril 1929 (8 représentations). Représenté en langue d'oc, le 27 mars 1942 au Théâtre du Capitole de Toulouse (traduction du poème par l'abbé Joseph Salvat). Éd. Heugel, 1929. « *L'action se passe de nos jours, en Quercy, sur les confins de l'Auvergne méridionale, dans une famille de vieille souche terrienne.* »

Vercingétorix, épopée lyrique en quatre actes, poème d'Étienne Clémentel et J.-H. Louwyck. Composée entre 1930 et 1932. 1^{re} représentation à l'Opéra de Paris le 26 juin 1933 (9 représentations). Éd. Heugel, 1933.

Cartacálha, drame lyrique en trois actes et huit tableaux de Xanroff, d'après le roman *Cartacalha la Grue* de Jean Toussaint-Samat (1926). Composé entre 1927 et 1957, orchestration inachevée.

(D'après Françoise COUGNIAUD-RAGINEL, *Joseph Canteloube. Chantre de la terre*, Béziers : Société de musicologie de Languedoc, 1988)

À peine plus jeune que Canteloube, Paul Le Flem est Breton d'origine sinon de naissance : il a entretenu la légende d'une naissance à Lézardrieux, petit port de

⁶⁴ Cf. COUGNIAUD-RAGINEL, *Joseph Canteloube*, p. 35.

⁶⁵ Canteloube écrit dans un de ses carnets : « En juin 1930 (le 23, 24) je vais voir le lever du soleil au sommet du Puy de Dôme la nuit du solstice d'été et je reçois le début du premier acte. » (Même référence, p. 90.)

⁶⁶ Cité dans : même référence. Paul Doumer, président de la République française, assassiné en 1932, était natif du Cantal.

⁶⁷ Cf. même référence, p. 122.

pêche entre Paimpol et Tréguier, alors qu'il est né en Normandie⁶⁸, mais il passe toute sa jeunesse en Bretagne. Viscéralement attaché à ses racines, il y puise tout naturellement l'inspiration de ses œuvres lyriques. S'il n'est pas régionaliste au sens politique du terme, il l'est en tant qu'artiste, devenant membre fondateur, au début des années 1910, de l'Association des Compositeurs Bretons, avec Louis Vuillemin, Paul Ladmiraault⁶⁹, Maurice Duhamel⁷⁰, Paul Martineau et Jean Laporte, sous la présidence d'honneur de Guy Ropartz. Il en parle comme d'« une Association de Compositeurs authentiquement Bretons, tous originaires d'Armor, aimant leur petite patrie, s'en inspirant avec une liberté de langage qui ne lésinait pas sur l'audace et accrochait même la témérité⁷¹ ». En 1942, il participe aux activités de l'Institut Celtique⁷².

Le Flem ne s'est pas illustré dans la collecte de chansons et ses seules harmonisations de chants populaires bretons, pour chœur a cappella, dans les années 1950, sont vraisemblablement alimentaires⁷³. Il n'utilise qu'exceptionnellement d'authentiques mélodies bretonnes, et déclare : « il est rare que, dans mes compositions, j'introduise des détails pittoresques ou des emprunts au folklore. [...] Non, ce que je cherche à exprimer, c'est la psychologie du paysage, la vie du paysage, le retentissement que ce paysage provoque en moi⁷⁴. » Une attitude assez proche de celle de ses camarades, on le verra, et surtout de d'Indy : comme son maître et contrairement à Séverac et Canteloube, il privilégie les légendes – notamment celle de la ville d'Ys avec le personnage maléfique de Dahut – plutôt que les intrigues contemporaines. Hanté par l'imaginaire de sa Bretagne, il n'en salue pas moins les œuvres de ses aînés, inspirées par d'autres provinces :

Quelle variété de pays, de ciels, nous découvrent les Ropartz, les de Séverac, les Canteloube, dans les drames lyriques qu'ils composent en l'honneur de leur terre et des êtres qui y vivent ! Et aussi, quelles âmes diverses chez ces personnages qui reflètent la complexité de notre sol, surprennent ses aspects multiples, changeants, selon que le soleil brûle la terre du Midi ou

⁶⁸ Cf. Philippe GONIN, *Vie et œuvre de Paul Le Flem (1881-1984)*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2001, t. 1, p. 67. Le Flem naît le 18 mars 1881 à Radon (Orne) et décède le 31 juillet 1984 à Tréguier (Côtes-d'Armor).

⁶⁹ Ardent régionaliste, Ladmiraault devient même en 1908 ovate du Collège des Bardes d'Armorique (LE STUM (dir.), *La Bretagne à l'opéra*, p. 86).

⁷⁰ Maurice Duhamel devient rédacteur en chef du trimestriel *Les Chansons de France* en janvier 1909.

⁷¹ Souvenirs de Paul Le Flem, cités par GONIN, *Vie et œuvre de Paul Le Flem*, t. 1, p. 154.

⁷² Cf. même référence, p. 251.

⁷³ Cf. même référence, p. 277.

⁷⁴ « Chez Paul Le Flem dont *La magicienne de la mer* va être jouée à l'Opéra-Comique », *Le Télégramme*, Morlaix, s. d., dans Dossier d'œuvre *La Magicienne de la mer*, BnF-Op.

que la grisaille de l'atmosphère enveloppe la terre bretonne d'une mélancolie qui ne refrène pas le désir de l'action⁷⁵ !

Œuvres scéniques de Paul Le Flem d'inspiration bretonne

Kercado ballet en un acte d'après *Le Chant des genêts* pour piano. Composé en 1933. Inédit.

Le Rossignol de Saint-Malo, fantaisie lyrique en un acte et deux tableaux, d'après une vieille ballade de Léon [*Barbaz-Breiz*] en un acte, livret de Jean Gandrey-Réty. Composée en 1938. 1^{re} représentation à l'Opéra-Comique le 5 mai 1942 et reprise en 1945 (22 représentations). Donnée en 1942 à Nantes. Reprises à Rennes en 1961 et 1981. Éd. Max Eschig, 1942. L'action se passe à Saint-Malo au XIII^e siècle.

La Clairière des fées, fantaisie lyrique en un acte et deux tableaux, livret de Fernand Divoire. Commande de l'État. Composée en 1943-1944. 1^{re} audition en 1944 (?), Prix de la Ville de Paris 1951, donnée à la radio le 29 novembre 1964. Inédite. « *La scène représente un coin de forêt de Paimpont, de nos jours.* »

La Magicienne de la mer, légende lyrique en un acte et trois tableaux d'après une vieille *gwerz* bretonne, livret de José Bruyr. Composée en 1946-1947. 1^{re} représentation le 29 octobre 1954 à l'Opéra-Comique (4 représentations). Reprise à la radio en 1962. Éd. Paul Le Flem, ca 1952.

La Maudite, *gwerz* dramatique en deux parties, livret de Paul Le Flem d'après le *Barzaz-Breiz*. Composé entre 1966 et 1969. 1^{re} audition à la radio le 31 mars 1967 (1^{re} partie) et en 1972 (2^e partie). Éd. Billaudot.

(D'après Philippe GONIN, *Vie et œuvre de Paul Le Flem (1881-1984)*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2001)

Le retour à la terre

Influencés à la fois par le naturalisme d'Alfred Bruneau et par la vocalité et l'orchestration de Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, s'écartant du modèle post-wagnérien qu'aurait pu constituer *Fervaal* de d'Indy tout en reprenant à leur compte son caractère pré-régionaliste, Séverac et Canteloube mettent à l'honneur dans *Le Cœur du moulin* et *Le Mas* les habitants de leurs contrées. Dans un cheminement inverse à celui des compositeurs friands d'exotisme et d'horizons inconnus, ils plaident pour une redécouverte et un retour aux racines régionales, à des valeurs ancestrales et à une culture provinciale. Au divertissement et au dépaysement que procure l'exotisme sur la scène lyrique, au relativisme qu'il est susceptible de véhiculer par rapport aux valeurs occidentales, le régionalisme à l'opéra oppose un éloge du terroir à la fois politique et artistique et se fait le défenseur d'une forme de « morale » propre, qui peut se résumer à l'attachement et à la fidélité à la terre natale et à ses traditions, à la famille et aux ancêtres. Séverac et Canteloube choisissent des

⁷⁵ LE FLEM, « Guy Ropartz, de Séverac, Canteloube », p. 129.

histoires contemporaines ou atemporelles⁷⁶ – une attitude qui semble être une constante dans la littérature romanesque régionaliste sous la Troisième République⁷⁷. Cela permet de souligner la permanence des valeurs et l'actualité du « retour à la terre » – qui est en effet le thème central de chacune de leurs intrigues.

Ce retour à la terre était déjà une donnée fondamentale dans *Fervaal* de d'Indy : le jeune héros celte ne quittait-il pas Guilhen, la femme aimée, pour regagner les Cévennes par fidélité à sa mission et à sa patrie ? L'obsession du retour est centrale également dans *Le Pays* de Guy Ropartz. Dans *Le Mas*, ce retour a comme arrière-fond l'opposition entre milieu rural et milieu citadin, de même que « la plupart des romans régionalistes ont pour véritable ressort dramatique le conflit entre ville et campagne, tradition et modernité⁷⁸ » – *La Fille de la Terre* et *Les Antibel*, dont les auteurs sont de véritables écrivains régionalistes, développent très logiquement ce thème. Le dénouement est heureux dans *Le Mas*, qui raconte comment un petit-fils élevé à la ville finit par revenir, tel l'Enfant prodigue, s'installer au mas familial auprès de son grand-père et épouser sa cousine. Heureux aussi dans *Cartacálha* où l'héroïne, reine des gitanes, quitte sa communauté pour devenir actrice mais finit par revenir parmi les siens. Les choses ne se passent pas toujours de manière aussi idyllique. Le retour est source de trouble dans *Le Cœur du moulin* : Jacques, après une longue absence, rentre au village alors que Marie, son ancienne amoureuse, s'est entretemps mariée avec Pierre – tous deux songent un moment à fuir ensemble⁷⁹. Il est tragique et sanglant dans *Les Antibel*⁸⁰ : à son retour du service militaire, un fils devient rival de son père qui s'est remarié pendant son absence. Tragique également dans *La Fille de la Terre*, dont la toile de fond est l'exode rural, avec ces femmes qui partent à la ville, pour travailler à l'usine. Quelques-unes de ces intrigues s'apparentent au naturalisme que le roman régionaliste cultive de son côté en explorant « la diversité du monde social » – trait partagé

⁷⁶ *Le Cœur du moulin* est situé au XVIII^e siècle, mais l'action pourrait aussi bien se passer au début du XX^e siècle, tandis que l'action du *Mas* se passe « de nos jours ».

⁷⁷ Cf. THIESSE, *Écrire la France*, p. 187.

⁷⁸ Même référence. À la création du *Mas*, des critiques soulignent les parentés de l'argument imaginé par Canteloube avec le roman *La Terre qui meurt* de René Bazin (*Comœdia*, 29 mars 1929) et même, moins flatteur, avec les livrets de Jean Richepin pour Xavier Leroux : *Le Chemineau* et *La plus forte* (article d'André GEORGE, *Les nouvelles littéraires*, dans Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.).

⁷⁹ La pièce de Maurice Magre dont l'opéra est tiré est précisément intitulée *Le Retour*.

⁸⁰ Sur le projet des *Antibel*, voir Déodat DE SÉVERAC, *La Musique et les Lettres*, correspondance rassemblée et annotée par Pierre GUILLOT, Liège : Mardaga, 2002, p. 277-278.

par le roman exotique, « souvent rapproché du régionalisme, et qui en est un concurrent dans les palmarès des prix littéraires⁸¹ ».

Le thème du retour à la terre n'est pas présent seulement dans les œuvres de Séverac et Canteloube : il est au centre de leur existence. Membre du conseil municipal de sa ville natale (1900), puis conseiller d'arrondissement de Villefranche-de-Lauragais⁸² (1907), Séverac fait, après ses études, son propre retour à la terre et s'installe à Céret en 1910. Se définissant lui-même comme un « paysan », un « ménétrier de village [...] dont la seule ambition est de chanter à l'unisson des laboureurs et des paysans de [s]on Midi⁸³ », il met en pratique la décentralisation que d'Indy appelait de ses vœux. Son intérêt pour le régionalisme culturel est largement inspiré par les idées de Frédéric Mistral, à qui il était lié au point de lui demander d'être le parrain de sa fille Magali en 1913, année de son adhésion au Félibrige⁸⁴. Très marqué par les idées et admiratif de l'œuvre du poète, Séverac est souvent surnommé le « Mistral de la musique⁸⁵ ». Il dédie en 1907 à un autre régionaliste, « [s]on ami Charles Brun », son mémoire de fin d'études à la Schola Cantorum intitulé « La Centralisation et les petites chapelles musicales ». Dans ce bref pamphlet, il moque le parisianisme musical et propose l'établissement d'« écoles municipales régionales et d'esprit *régionaliste* » qui auraient pour base « la musique populaire, la chanson et la danse⁸⁶ ».

Canteloube, qui partage longtemps son temps entre la capitale et sa terre de Malaret, château familial du Lot, souffre de son exil parisien. En 1925, il fonde et prend la direction artistique d'une filiale de l'Auvergnat de Paris : La Bourrée, dont le « but est de maintenir vivant le folklore de cette région et d'en faire connaître et apprécier les beautés⁸⁷ ». Favorable au régime de Vichy, il s'installe dans cette ville en 1941⁸⁸ et collabore au début des années 1940 au journal *L'Action française* où il publie des articles dans lesquels il poursuit sa promotion du folklore musical : « Sur le rôle national du chant populaire », « L'utilisation des chants populaires », « Les Chansons populaires de la Haute-Bretagne »⁸⁹.

⁸¹ THIESSE, *Écrire la France*, p. 203.

⁸² Il se définit à cette occasion comme « Cultivateur, Régionaliste, Candidat de la République pour tous ». (GUILLOT, *Déodat de Séverac, musicien français*, p. 60.)

⁸³ SÉVERAC, *La Musique et les Lettres*, p. 364 et 422.

⁸⁴ Cf. Jean-Jacques CUBAYNES, « Déodat de Séverac : un engagement occitan », *Déodat de Séverac*, actes du colloque de l'Abbaye-école de Sorèze, Revel : Société d'Histoire de Revel Saint-Ferréol, coll. « Lauragais-Patrimoine », 2011, p. 24-51.

⁸⁵ Cf. GUILLOT, *Déodat de Séverac, musicien français*, p. 81-83.

⁸⁶ Déodat DE SÉVERAC, *Écrits sur la musique*, édités par Pierre GUILLOT, Liège : Mardaga, 1993, p. 85-86.

⁸⁷ COUGNIAUD-RAGINEL, *Joseph Canteloube*, p. 61.

⁸⁸ Cf. même référence, p. 97.

⁸⁹ Voir la liste des écrits de Canteloube, même référence, p. 217-220.

Comme ses condisciples de la Schola, il trouve son inspiration au contact de la nature et du milieu populaire, écrivant :

Comment ne pas rendre à celle-ci [l'Auvergne] les louanges qui me parviennent, puisque mes œuvres sont presque uniquement inspirées par elle ? L'artiste est comme une plante : une sève généreuse est nécessaire à son développement. Seul le terroir natal la lui fournira, lui permettant ainsi de fleurir. J'ai puisé en effet, dans nos campagnes, la vivifiante sève de nos chants paysans, les plus beaux de tous⁹⁰.

Ethnographie, couleur locale et culte de la nature

Se tenant à distance de la frivolité qui caractérise souvent l'« exotisme provincial », Séverac et Canteloube n'en désirent pas moins restituer fidèlement l'atmosphère du terroir. Le critique Pierre Lalo, fidèle soutien des musiciens de la Schola, rédige en ce sens un commentaire plein d'empathie lors de la création du *Cœur du moulin* :

C'est [la campagne du Languedoc] qui inspire M. de Séverac. Son œuvre sort de la nature ; elle est pleine de l'odeur du terroir, on y respire le parfum du sol. La lumière et l'ombre, le bruissement du vent, toute la vie de l'atmosphère, frémissent dans sa musique, enveloppent son chant de vibrations fines, nuancées et changeantes. Les heures de repos et de rêve à la fin du jour, le labeur des champs, les divertissements après le travail, les cloches discrètes tintant dans l'air du soir, la paix et la beauté de la nuit, la musique du *Cœur du moulin* exprime toutes ces choses ; l'âme des paysages, l'âme du pays natal est en elle⁹¹.

Pour restituer cette atmosphère avec une telle authenticité, Séverac et Canteloube ne négligent aucune ressource et s'appuient sur une connaissance intime des traditions, du folklore et des coutumes locales, aidés en cela par les travaux d'ethnographes. Mais tous les moyens ne sont pas bons : alors que certains écrivains régionalistes font volontiers usage de mots savants ou locaux ou d'emprunts au patois, les auteurs du *Cœur du moulin* et du *Mas* n'ont pas recours à de telles pratiques, peu compatibles avec la compréhension immédiate que présuppose la scène lyrique. Le livret de Magre pour Séverac est versifié, celui de Canteloube est en prose, dans une langue classique⁹², à l'exception de la chanson en patois quercynois entonnée par l'héroïne au début de l'opéra : « *Obal ol found del bouès*⁹³ ». Au début du deuxième acte, le chant de

⁹⁰ Joseph CANTELOUBE, lettre à L. Bonnet du 12 mars 1927, même référence, p. 143.

⁹¹ Pierre LALO, *Le Temps*, 14 décembre 1909.

⁹² Le critique Émile Vuillermoz la juge sans aménité digne d'un « manuel scolaire ». (*Candide*, 11 avril 1929 dans Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.).

⁹³ « Là-bas, au fond du bois ». La traduction française figure en-dessous du texte patois dans la partition chant-piano.

moissonneurs est en français, avec désinence sur « *la doundaino* ». Cette réticence à l'égard du patois est-elle frilosité ? Offenbach, pour son opérette *La Rose de Saint-Flour* requiert l'imitation de l'accent auvergnat, et pour *Lischen et Fritzschen* celle de l'accent alsacien⁹⁴. Weckerlin, dans son opéra-comique *Tout est bien qui finit bien*, fait parler – mais non chanter – un personnage en dialecte normand. Pour l'un comme pour l'autre, l'intention est comique. Si les opéras-comiques de Weckerlin *Die Dreifach Hochzeit im Besenthal* (*Les Trois Noces dans la vallée des balais*, 1863) et *Der verhäxt Herbst* (*La Vendange ensorcelée*, 1879) sont tous deux en dialecte alsacien⁹⁵, c'est qu'ils sont destinés au public de Colmar. Soucieux de transmettre un message compréhensible pour le public parisien, Séverac et Canteloube se défient du pittoresque verbal qui peut certes « faire vrai » mais porterait plutôt le public à rire, ce qui n'est pas leur propos. En revanche, à Toulouse en 1942, *Le Mas* est donné dans une traduction en langue d'oc, susceptible d'être comprise par le public local.

La vraisemblance du langage préoccupe moins les compositeurs régionalistes que la restitution d'une authentique couleur locale, aussi bien visuelle qu'auditive. Dans les livrets, didascalies et description des décors sont particulièrement détaillées et riches en précisions. Séverac situe *Le Cœur du moulin* dans son village natal de Saint-Félix-de-Caraman. Il fait prendre des photographies, peindre des aquarelles en vue de la réalisation du décor, confié à Eugène Ronsin⁹⁶, et dessiner des costumes paysans, pour lesquels il sollicite même sa sœur Alix⁹⁷. De même que nombre de romanciers régionalistes⁹⁸, Canteloube met en scène des éléments de l'ethnographie locale dans le divertissement choral et chorégraphique de la « Fête de la Gerbe rousse » typiquement quercynoise qui occupe une place centrale dans *Le Mas* (acte II, scène 7). Cette « Fête », très rigoureusement construite, s'inspire pour son déroulement d'un article de Joseph Leroux paru dans *Lemouzi*⁹⁹. Chansons et

⁹⁴ De typiques personnages provinciaux, affligés ou non d'un accent, se rencontrent aussi dans d'autres œuvres d'Offenbach (cf. Christian BAUR, *Catalogues des personnages lyriques Offenbachiens*, Bad Ems: Verein für Geschichte, Denkmal und Landschaftspflege, 2006, 1^{re} partie).

⁹⁵ Les paroles sont de Jean-Thomas Mangold (1816-1888), pâtissier à Colmar qui a collaboré avec d'autres musiciens, comme J. Heyberger (cf. Marie-Noëlle DENIS, « Le dialecte alsacien : état des lieux », *Ethnologie française*, 3/2003 (vol. 33), p. 363-371). La partition des *Trois Noces dans la vallée des balais* précise en préface la « Prononciation ».

⁹⁶ Eugène Ronsin (1874-1937) avait réalisé en 1895 les décors de *Xavière* de Théodore Dubois. Il réalisa ceux d'*Héliogabale* aux arènes de Béziers.

⁹⁷ Cf. GUILLOT, *Déodat de Séverac, musicien français*, p. 61-62.

⁹⁸ Cf. THIESSE, « Roman et ethnographie », *Écrire la France*, p. 192-194. Citons comme exemple célèbre l'annexe de *La Mare au diable* de George Sand, document ethnographique qui décrit les pratiques ancestrales d'un mariage villageois.

⁹⁹ Cf. COUGNIAUD-RAGINEL, *Joseph Canteloube*, p. 76 n. 6.

danses populaires s'y succèdent, agrémentées par l'intervention d'un *cabrettaire*, joueur de cabrette, la cornemuse locale. Canteloube confie à l'instrument un solo relevant d'un genre instrumental typiquement quercynois, le « Regret », « air plaintif et naïf¹⁰⁰ » joué sans accompagnement. Ce trait d'ethnomusicologie a valeur d'exotisme quercynois ; et l'on peut imaginer le dépaysement produit sur le public de l'Opéra à l'audition de cette rustique monodie, sous les ors du Palais Garnier¹⁰¹. La musique de la fête est également enrichie de manifestations humaines, populaires et festives, dévolues aux danseurs qui « dansent la Bourrée, la rythmant à coups de talons » et aux chœurs qui chantent un « bourdon à bouche fermée ». Plus loin, les « assistants accentuent le rythme en battant des mains », puis la danse est « ponctuée de cris et martelée à coups de talons » par les danseurs ; ailleurs encore, des cris retentissent, notés « Hi-ou-ou ».

De son côté, même s'il semble moins soucieux de véracité ethnographique – rappelons que le livret du *Cœur du moulin* n'est pas de lui –, Séverac évoque les vendanges en Languedoc en introduisant un divertissement chorégraphique au début du deuxième acte, comprenant la « Danse des treilles » et la « Danse du chevalet » – ces deux danses furent coupées lors des représentations à l'Opéra-Comique¹⁰². Tout comme Canteloube, Séverac s'inspire d'une fête populaire authentique au sujet de laquelle il demanda la consultation d'un mémoire de F. Troubat à la Société des langues romanes de Montpellier¹⁰³. Alors que de tels emprunts ethnographiques tendent à devenir indigestes dans certains romans régionalistes¹⁰⁴, ces épisodes musico-chorégraphiques sont au contraire prisés par le public d'opéra. Ils prennent idéalement la place du traditionnel divertissement dansé, véritable institution de la scène lyrique française depuis le XVII^e siècle.

L'« âme » régionale est aussi évoquée par la création de « paysages sonores » par lesquels le compositeur restitue l'environnement sonore du pays, à la fois réaliste et poétisé par sa transposition musicale. À la fin de son premier acte,

¹⁰⁰ Même référence.

¹⁰¹ La « musette auvergnate » fut remplacée lors de la création à l'Opéra par un hautbois, comme le prévoit la partition qui suggère également la clarinette en *si* bémol (cf. Dominique SORDET, *L'Action française*, 5 avril 1929, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.). Canteloube a aussi introduit un « regret » en clôture de « L'Aïo de rotso » (*Chants d'Auvergne*, 1^{re} série, n° 3 : 1^{re} bourrée).

¹⁰² Cf. GUILLOT, *Déodat de Séverac, musicien français*, p. 62 et LALO, *Le Temps*, 14 décembre 1909.

¹⁰³ Cf. GUILLOT, *Déodat de Séverac, musicien français*, p. 271. La danse des treilles est celle des vendangeurs, agrémentée de cerceaux ornés de feuilles de vigne et de raisin, tandis que celle du chevalet est associée aux maréchaux-ferrants.

¹⁰⁴ Cf. THIESSE, *Écrire la France*, p. 192-194.

Canteloube donne à entendre la rumeur des montagnes, dans un souci de pittoresque musical et de spatialisation d'un grand raffinement : cloches évoquant l'angélus (le village avec son clocher), trompes de bergers, clochettes de moutons (pâturages environnants). Au troisième, il fait entendre des chants de labour : « Un laboureur, plus rapproché, psalmodie à pleine voix une "grande" », chant qui se superpose au dialogue de Marie et du Grand-père. Dans *Le Cœur du moulin*, Séverac plante le décor d'un village languedocien en faisant entendre des carillonnements de cloches. Il aurait même envisagé pour l'angélus final l'« adaptation d'un carillon d'une église voisine de [s]on village¹⁰⁵ ». Les cloches sont également présentes dans *La Magicienne de la mer* de Paul Le Flem : ce sont les cloches de la légendaire ville d'Ys. Dans cette recherche d'une ambiance sonore évocatrice, l'influence de Debussy mais aussi de d'Indy orchestrateur se fait sentir.

De manière plus prégnante encore, Séverac et Canteloube exploitent le folklore musical régional. Si le premier ne cite pas d'authentiques thèmes populaires, sa partition est tout imprégnée de l'esprit de la musique populaire. Cette appropriation est particulièrement perceptible dans la chanson de Jacques au premier acte, notée « dans le style populaire ancien ». Canteloube se sert plus volontiers que Séverac de mélodies populaires authentiques. Ainsi la chanson patoise de Marie au début du premier acte est-elle empruntée au folklore, le chant responsorial de Jan et des moissonneurs au début du deuxième acte (« Au bord d'une fontaine ») est également une chanson populaire régionale¹⁰⁶, sans parler des nombreux airs populaires repris dans « La Fête de la Gerbe rousse ». Dans le reste de la partition, il procède comme Séverac, et déclare :

Traitant un sujet comme celui du *Mas*, et le traitant de cette manière, je ne pouvais ni ne voulais mieux faire que de puiser une musique à la plus pure et à la plus fraîche source : celle du chant paysan de mon pays. Voilà pourquoi cette musique est imprégnée de chants populaires, soit que je lui ai incorporé tel ou tel fragment authentique servant de base à la [phrase] musicale, soit que j'ai écrit les thèmes dans le caractère des chansons du pays¹⁰⁷.

Séverac, Canteloube et Le Flem empruntent plus largement à la tradition populaire la modalité harmonique, prenant là encore leurs distances avec le chromatisme exacerbé post-wagnérien. Certes, bien d'autres compositeurs sans accointances avec le régionalisme se tournent à la même époque vers la modalité, cependant, son inspiration régionale propre donne à cette modalité

¹⁰⁵ GUILLOT, *Déodat de Séverac, musicien français*, p. 272 n. 1.

¹⁰⁶ Cf. COUGNIAUD-RAGINEL, *Joseph Canteloube*, p. 74-75.

¹⁰⁷ *Comœdia*, 27 mars 1929, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

un caractère particulier, une authentique couleur locale. Ce recours à la modalité du chant populaire représente un renouvellement du langage harmonique, une voie de rénovation pour la musique française à partir de ses propres racines pressentie par Tiersot dès les années 1880. Quant à Paul Le Flem, musicien de la Bretagne, il fait un usage intensif du mode pentatonique anhémitonique, en particulier dans son *Rossignol de Saint-Malo*. L'échelle pentatonique étant commune à beaucoup d'échelles modales à travers le monde, de la Bretagne à l'Extrême-Orient, elle est généralement associée à l'opéra à des contrées particulièrement lointaines, comme la « musique chinoise », la plus exotique qui soit. Elle se retrouve aussi en filigrane ou de manière plus nette dans les contours mélodiques du *Cœur du moulin* et du *Mas*. Dans le deuxième interlude de *La Magicienne de la mer* de Le Flem, paysage sonore à la manière de d'Indy qui symbolise l'engloutissement et la réapparition d'Ys, le mode pentatonique est associé aux cloches de la ville, représentées par des mélismes de hautbois.

Le surnaturel n'est pas l'apanage des œuvres légendaires de Le Flem. La présence de voix « surnaturelles », avec ou sans paroles est encore un trait qui relie *Le Cœur du moulin* et *Le Mas*, où ces voix incarnent l'âme du pays. Lorsque, à la fin du *Mas*, Jan et Marie sont réunis (acte III, scène 8), la nature s'anime, le ciel, les arbres, les plantes, les bois, les champs et les prés participent à l'allégresse générale, tandis que se fait entendre la voix de la nature (chœur sans paroles), ce que Marie confirme par ses dernières paroles : c'est bien la Terre qui chante¹⁰⁸. On comprend mieux ainsi l'expression « Culte de la nature » revendiquée par Bordes dans son texte de doctrine esthétique de la Schola (voir *supra*). Ces voix sont « sans paroles » dans *Le Mas*, mais elles délivrent un message dans *Le Cœur du moulin* : ce sont les Voix du moulin, les Voix de la nature, le Puits, le Hibou, les Souvenirs d'enfance¹⁰⁹. À la fin de l'opéra, ces voix surnaturelles demandent à Jacques de repartir, pour ne pas mettre en danger le foyer de Marie et de Pierre – l'opéra se finit ainsi conformément à la morale chrétienne¹¹⁰.

¹⁰⁸ Le titre initial du *Mas* en 1908 était *La Terre qui chante* (cf. COUGNIAUD-RAGINEL, *Joseph Canteloube*, p. 34), titre que l'on rapprochera de celui d'un cycle pour piano de Séverac : *Le Chant de la Terre*.

¹⁰⁹ Jacques s'écrie un instant : « Je vous entends, voix de mon cœur, voix de la terre. » (Acte II, scène 4.)

¹¹⁰ Si elle n'est pas au premier plan, la religion y est bien présente de manière sous-jacente, de même que dans *Le Mas* où les personnages baignent dans une atmosphère chrétienne (cloches, références à Dieu).

Réception du Cœur du moulin et du Mas

Lors de leur création, *Le Cœur du Moulin* ne connaît que quatorze représentations et *Le Mas* que huit, ce qui peut paraître peu. Certes, on est loin des chiffres atteints par certains opéras de Massenet, par exemple, mais c'est là le lot de la majorité des créations, mises au rebut après la première série de représentations. Les intrigues de ces deux opéras, particulièrement ténues, négligent la plupart des conventions et ressorts habituels aux genres lyriques susceptibles de leur assurer un succès au moins passager. D'essence intimiste, les livrets n'abondent ni en coups de théâtre ni en situations extraordinaires ni en personnages exceptionnels. Les auteurs cherchent à dépeindre des atmosphères et des personnages humains et simples de caractère et de motivations qui ne soient pas pour autant des archétypes. Quant à la musique, les critiques, même lorsqu'ils sont favorables, soulignent son caractère « monotone » :

Le Cœur du moulin :

Cette musique ne m'a paru ni violente, ni agressive ; simplement banale, parfois avec un certain mouvement [...]. Tout cela est quelconque, sans relief et sans saveur, et n'offre véritablement aucun intérêt. [...] musique amorphe qui n'a ni muscles, ni os, ni quoi que ce soit de résistant¹¹¹.

[La musique de Séverac] a l'accent juste, et son orchestre, aux timbres toujours voilés de mélancolie, crée autour des sentiments une atmosphère sonore aux teintes atténuées qui convient aux évocations du passé dont les voix lointaines enveloppent de rêve l'humble roman de tristes amours, traité en grisaille. Cette pièce lyrique commence aux lueurs roses du crépuscule pour finir dans les ombres violettes de la nuit, et ce sont là les couleurs dont s'est parée la musique de M. Déodat de Séverac¹¹².

Le Mas :

Ce que l'on attend dans cette œuvre, c'est le mouvement scénique, c'est l'inspiration mélodique : ils sont restés enveloppés des brumes qui nous cachent les sommets des collines du Quercy. Rien ne vient rompre la ligne monochrome des récitatifs, des airs, des duos, des ensembles¹¹³.

Le premier acte a peu de relief. Ses grisailles sont sur le même plan¹¹⁴.

¹¹¹ Arthur POUGIN, *Le Ménestrel*, 11 décembre 1909, p. 395.

¹¹² Victor DEBAY, *Le Courrier musical*, 15 décembre 1909, p. 696-697.

¹¹³ Louis SCHNEIDER, *Le Gaulois*, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

¹¹⁴ P.-B. GHEUSI, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

La « Fête de la Gerbe rousse » est la seule partie du *Mas* qui soit unanimement louée à la création. Tel critique la juge comme « le tableau le mieux réussi de tout l'ouvrage : il anime et ensoleille la scène de la vivacité de ses bourrées. Ailleurs, dominant trop un accent plaintif, une teinte de triste et monotone gravité¹¹⁵. » Le subtil impressionnisme harmonique et orchestral, les inflexions vocales dans lesquelles s'incarnent les personnages ne semblent pas émouvoir des critiques qui, pour certains, n'ont pas encore digéré *Pelléas et Mélisande*. Une partie de la responsabilité incombe sans doute à l'inadéquation des possibilités de réalisation offertes aux auteurs par les grandes scènes parisiennes, et à la susceptibilité de certains artistes lyriques¹¹⁶. Si le décor du *Cœur du moulin* est généralement apprécié, celui du *Mas* laisse la critique partagée. Le manque de naturel des artistes lyriques et des danseurs est aussi mis en cause :

M. Mouveau¹¹⁷ a peint un décor du deux fort réussi. Le premier et le troisième sont trop grands : le « mas » y est massif comme un manoir et diminue le paysage – élément essentiel¹¹⁸.

Les décors sont de bonne conception et de chaud coloris : le mas est pourtant un peu monumental, un peu « opéra », il fait songer à une forteresse¹¹⁹.

Le vaisseau de l'Académie pèse de son trop vaste cadre sur ces scènes à deux et trois personnages.

Et les protagonistes jouent « grand opéra ». Ni M^{lle} Jane Laval, ni M. Huberty – M. Rambaud davantage – ne sont assez naturels¹²⁰.

M^{lle} Jane Laval personnifie l'héroïne de la pièce, jeune paysanne qui nous est apparue sous l'aspect surprenant d'une midinette parisienne tirée à quatre épingles, en promenade dans la forêt de Fontainebleau¹²¹.

[L]es souliers noirs de M^{lle} Laval ne sont pas la chaussure appropriée aux sentiments d'une jeune Quercynoise aussi fidèle aux traditions du terroir qu'on nous la dépeint. Et que penser des élégantes danseuses de bourrées qui laissent briller à leurs doigts blancs des gemmes éblouissantes ?

¹¹⁵ Jean POUËIGH, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

¹¹⁶ Canteloube rapporte dans son livre sur Séverac quelques anecdotes concernant le comportement du directeur de l'Opéra-Comique, Albert Carré, durant les répétitions du *Cœur du moulin* (cf. CANTELOUBE, *Déodat de Séverac*, p. 59-60).

¹¹⁷ Georges Mouveau (1878-1959) était décorateur à l'Opéra de Paris dans les années 1920.

¹¹⁸ P.-B. GHEUSI, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

¹¹⁹ *Lyrice*, avril 1929, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

¹²⁰ POUËIGH, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

¹²¹ SORDET, *L'Action française*, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

Puisqu'il s'agit d'une pièce naturaliste, de tels détails ont leur importance et le metteur en scène eût dû y veiller de plus près¹²².

On y voit [dans la Fête de la Gerbe rousse] une entrée des moissonneurs, à la Léopold Robert¹²³ (dont la peinture fait si bien dans Barrès...). Les décors ont l'air émigrés de la rue Favart, chose horrible à dire¹²⁴.

Ces critiques suggèrent une différence essentielle entre régionalisme et exotisme sur la scène lyrique. Autant la vraisemblance n'est pas une donnée fondamentale dans la réception d'un opéra se déroulant dans des contrées inconnues, autant, lorsqu'il s'agit de représenter avec réalisme la campagne française, que chacun connaît ou croit connaître, la moindre fausse note est remarquée, « dérange » le critique et probablement le public. Les conventions des scènes lyriques parisiennes, aussi bien en ce qui concerne le décor, les costumes, que la vocalité, le jeu des chanteurs ou l'attitude des danseurs, portent tort à ces œuvres qui visent aussi bien à l'authenticité qu'à la sincérité. L'émotion qui émane de ces intrigues épurées s'en trouve amoindrie. L'inadéquation du cadre n'est pas secondaire, et sans doute Charles Bordes avait-il raison lorsqu'il écrivait, au sujet d'un opéra pourtant bien différent : « Cet acte [le IV^e] si français, si vivant d'*Hippolyte et Aricie* [de Rameau] [...] représentez-vous le avec les mêmes éléments sur le théâtre de verdure du Mas d'Haguenot, et jugez si l'effet ne serait pas exquis et plus complet que dans l'air surchauffé d'une salle¹²⁵. » Certes on imagine mieux *Le Cœur du moulin* ou *Le Mas* représentés dans leur cadre naturel, tant leurs auteurs ont désiré reproduire avec fidélité l'atmosphère qu'ils connaissaient et les caractères humains qu'ils rêvaient. Ces deux drames, sans doute les plus caractéristiques du courant régionaliste sur les scènes lyriques parisiennes, pourraient être rapprochés, dans leur mise en scène des campagnes, du « réalisme poétique » cinématographique d'inspiration citadine des années 1930, avec ses héros populaires et sa recherche de poésie dans la mise en scène d'un cadre de vie quotidien. Ces problèmes ne touchent pas en revanche *Le Flem* avec ses sujets légendaires qui, d'une certaine manière, sont plus conformes à une certaine tradition opératique : une ballade médiévale comme *Le Rossignol de Saint-Malo*, une œuvre à la limite du

¹²² POUËIGH, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

¹²³ Léopold Robert (1794-1835), graveur et peintre neuchâtelois, élève de Jacques-Louis David, célèbre pour ses toiles du début des années 1830 représentant des scènes de genre : *La Halte des moissonneurs dans les marais Pontins*, *Départ des pêcheurs de l'Adriatique*.

¹²⁴ André GEORGE, *Les nouvelles littéraires*, Dossier d'œuvre *Le Mas*, BnF-Op.

¹²⁵ Charles BORDES, « L'Action musicale de la Schola à Montpellier », *La Tribune de Saint-Gervais*, juin 1906 (12^e année, n° 6), p. 171-177. C'est à la Villa Ferté, ancien Mas d'Haguenot (villa du XVIII^e siècle aux portes de Montpellier) que Bordes organisa une « Grande fête d'été et de plein air » dans le cadre du congrès de 1906, avec « Danses traditionnelles des treilles » et représentation de pastorales de Campra et Rameau (voir *supra*).

fantastique comme *La Magicienne de la mer* fonctionneront sur un imaginaire collectif de la Bretagne, alimenté depuis plus d'un siècle. C'est probablement son livret déroutant qui est à l'origine de l'échec de ce dernier opéra.

Conclusion

Si maints opéras provinciaux du XIX^e siècle, par leur recherche de dépaysement et de couleur locale, peuvent être rapprochés du courant exotique, les drames régionalistes des premières décennies du XX^e siècle s'en distinguent par leur caractère éminemment personnel. Loin d'être suscités par la recherche d'un succès public assuré, ne fonctionnant pas sur les conventions qui permettaient à l'opéra provincial de trouver son public, ces drames régionaux sont le résultat d'un long mûrissement et d'une démarche individuelle, presque militante de leurs auteurs, en faveur d'un terroir, d'une région et de ses valeurs traditionnelles. Certes, *Le Cœur du moulin* et *Le Mas*, les plus représentatifs d'entre eux, partagent avec l'« exotisme provincial » du XIX^e siècle une dimension de pittoresque visuel et musical aussi élaboré et même davantage, dans son souci d'exactitude ethnologique. Cependant, la sincérité et le sérieux du message, la fidélité dans la reconstitution, négligeant les exigences du théâtre lyrique et de son public, semblent avoir nui à leur réception. La forte personnalité de compositeurs comme Séverac, Canteloube et Le Flem, mérite toutefois l'attention et l'intérêt du public contemporain, plus à même peut-être de s'intéresser à ces productions en marge qui figurent sans doute parmi les plus personnelles de leurs auteurs.

© Gilles SAINT-ARROMAN

Annexe : Exemples d'œuvres scéniques françaises situées en province¹²⁶, 1849-1900

Compositeur / librettiste(s)	Titre	Lieu et date de création	Genre	Lieu de l'action
Eugène Gauthier / Saint-Yves	<i>Le Marin de la Garde</i>	Théâtre Beaumarchais, 1849	opéra-comique en un acte	Valogne
Adolphe Adam / Saint-Georges	<i>Le Fanal</i>	Théâtre de la Nation (Opéra), 1849	opéra en deux actes	Pornic
Victor Massé / Eugène Scribe et Hippolyte Romand	<i>La Fiancée du diable</i>	Opéra-Comique, 1854	opéra-comique en trois actes d'après une légende du pays d'Avignon	Avignon, XVI ^e siècle
Jacques Offenbach / Édouard Plouvier	<i>Une nuit blanche</i>	Bouffes-Parisiens, 1855	opéra-comique en un acte	un village de l'Artois, près de la frontière
Offenbach / Eugène Mestépès et Émile Chevalet	<i>Le Violoneux</i>	Bouffes-Parisiens, 1855	légende bretonne, opéra-comique en un acte	un village de Basse-Bretagne
Jean-Baptiste Weckerlin / Alfred de Guézennec	<i>Les Revenants bretons</i>	salle Herz, 1855	opéra-comique (« opéra de salon ») en un acte	une ferme des environs de Paimpol (Basse-Bretagne)
Victor Massé / Jules Barbier et Michel Carré	<i>Les Saisons</i>	Opéra-Comique, 1855	opéra-comique en trois actes	Bourgogne
J.-B. Weckerlin / Jules Malherbe	<i>Tout est bien qui finit bien</i>	Palais des Tuileries, 1856	opéra-comique (« opéra de salon ») en un acte	Une maison de campagne, en Normandie

¹²⁶ De cette liste évidemment incomplète sont volontairement exclues les œuvres scéniques situées en Île-de-France et dans ses départements limitrophes, ainsi que les œuvres situées en province dont un ou plusieurs actes se déroulent à Paris ou la région parisienne, comme *Sapho* ou *Manon* de Massenet.

Exotisme et art lyrique. Juin 2012
 Gilles SAINT-ARROMAN, « De l'opéra provincial au drame musical régionaliste »

Offenbach / Charles D. Dupeuty et Ernest Bourget	<i>Tromb-Al-Ca-Zar ou les Criminels dramatiques</i>	Bouffes- Parisiens, 1856	bouffonnerie musicale en un acte	une auberge près de Saint- Jean-de-Luz
Offenbach / Michel Carré	<i>La Rose de Saint- Flour</i>	Bouffes- Parisiens, 1856	opérette en un acte	Auvergne
Adolphe Adam / Léon-Lévy Brunswick et Arthur de Beauplan	<i>Mam'zelle Geneviève</i>	Théâtre- Lyrique, 1856	opéra-comique en deux actes	Bretagne
Offenbach / C.- D. Dupeuty et E. Bourget	<i>Les Dragées du baptême</i>	Bouffes- Parisiens, 1856	pièce de circonstance	Coquentin, petit village de Sologne
Aimé Maillart / Lockroy et Cormon	<i>Les Dragons de Villars</i>	Théâtre- Lyrique, 1856	opéra-comique en trois actes	un village de la montagne de l'Esterel, vers 1704
Offenbach / Eugène Mestépès	<i>Les Trois Baisers du diable</i>	Bouffes- Parisiens, 1857	opéra fantastique en un acte	un village des Pyrénées
Meyerbeer / Barbier et Carré	<i>Le Pardon de Ploërmel</i>	Opéra- Comique, 1859	opéra-comique en trois actes d'après deux contes bretons d'Émile Souvestre	Bretagne
Louis Deffès / Henri Meilhac	<i>Les Bourguignonnes</i>	Ems, 1862 ; Opéra- Comique, 1863	opéra-comique en un acte et en prose	Bourgogne
J. B. Wekerlin / Jean Thomas Mangold	<i>Die Dreifach Hochzeit im Besenthal / Les Trois Noces dans la vallée des balais</i>	Théâtre de Colmar, 1863	opéra-comique en trois actes et en dialecte alsacien	Colmar
Charles Gounod / Michel Carré	<i>Mireille</i>	Théâtre- Lyrique, 1864	opéra en cinq actes d'après <i>Mirèio</i> , poème en langue d'oc de Mistral (1859)	Provence

Jules Massenet / Jules Adenis et Charles Grandvallet	<i>La Grand' Tante</i>	Opéra-Comique, 1867	opéra-comique en un acte	Bretagne
Offenbach / Meilhac et Halévy	<i>Le Château à Toto</i>	Palais-Royal, 1868	opéra-bouffe en trois actes	Normandie, entre Barentin et Harfleur
Théodore Semet / George Sand et Michel Carré	<i>La Petite Fadette</i>	Opéra-Comique, 1869	opéra-comique en trois actes d'après le roman de G. Sand	un village du Berry
Offenbach / Étienne Tréfeu et Jules Prével	<i>La Romance de la rose</i>	Bouffes-Parisiens, 1869	opérette en un acte	Trouville
Ernest Guiraud / Charles Nutter et Louis Gallet	<i>Le Kobold</i>	Opéra-Comique, 1870	opéra-ballet en un acte d'après une légende rhénane	Alsace
Offenbach / Henri-Charles Chivot et Henri-Alfred Duru	<i>Les Braconniers</i>	Théâtre des Variétés, 1873	opéra-bouffe en trois actes	Bagnères-de-Bigorre, sous Louis XVI
Henri Maréchal / Jules Barbier	<i>Les Amoureux de Catherine</i>	Opéra-Comique, 1876	opéra-comique en un acte d'après une nouvelle d'Erckmann-Chatrian	Alsace
Théodore Dubois / L.-L. Brunswick et A. de Beauplan	<i>Le Pain bis</i>	Opéra-Comique, 1879	opéra-comique en un acte	environs de Valenciennes
J. B. Weckerlin / J. T. Mangold	<i>Der verhäxt Herbst / La Vendange ensorcelée</i>	Théâtre municipal de Colmar, 1879	opéra-comique en quatre actes et en dialecte alsacien	Alsace
Edmond Audran / Duru et Chivot	<i>Les Nocés d'Olivette</i>	Bouffes-Parisiens, 1879	opéra-comique en trois actes	Perpignan
Charles-Marie Widor / François Coppée et Louis Mérante	<i>La Korrigane</i>	Opéra, 1880	ballet fantastique en deux actes	Bretagne

Henri Maréchal / Erckmann- Chatrian et Jules Barbier	<i>La Taverne des Trabans</i>	Opéra- Comique, 1881	opéra-comique en trois actes d'après une nouvelle d'Erckmann- Chatrian	Alsace
Edmond Audran / Chivot et Duru	<i>Gillette de Narbonne</i>	Bouffes- Parisiens, 1882	opéra-comique en trois actes	Provence
Vincent d'Indy / Jules Prével et Robert de Bonnières	<i>Attendez- moi sous l'orme</i>	Opéra- Comique, 1882	opéra-comique en un acte d'après Regnard	un village du Poitou, vers 1720
Adolphe Sellenick / Erckmann- Chatrian	<i>Le Fou Chopine</i>	Théâtre de la Renaissance, 1883	opéra-comique en un acte d'après <i>Gretchen</i> d'Erckmann- Chatrian	Alsace
Théodore Dubois / Philippe Gille Arnold Mortier et Louis Merante	<i>La Farandole</i>	Opéra, 1883	ballet en trois actes	Arles, XVIII ^e siècle
Paul Lacôme d'Estalens / Erckmann- Chatrian et Maurice Drack	<i>Myrtille</i>	Théâtre de la Gaîté, 1885	opéra-comique en quatre actes d'après Erckmann-Chatrian	Alsace, 1850
L.-A. Bourgault- Ducoudray / Louis Gallet et Eugène Bonnemère	<i>Michel Columb</i> devenu <i>Bretagne</i> puis <i>Anne de Bretagne</i>	Bruxelles, ambassade de Turquie, 1887 Nantes, Société La Concordia, 1892 (fragments) Théâtre municipal de Rennes, 1930	opéra en quatre actes	Nantes
Édouard Lalo / Édouard Blau	<i>Le Roi d'Ys</i>	Opéra- Comique, 1888	légende bretonne, opéra en trois actes	Bretagne
Louis Varney / Paul Ferrier et Armand Liorat	<i>La Vénus d'Arles</i>	Théâtre des Nouveautés, 1889	opérette en trois actes	près d'Arles, 1792
Lucien Lambert / André Alexandre	<i>Brocéliande</i>	Théâtre des arts de Rouen, 1893	opéra féérique en quatre actes	Bretagne et Armorique (VI ^e siècle)

Paul Ladmirault / M ^{me} Ladmirault mère	<i>Gilles de Retz</i>	Salle des Beaux-Arts de Nantes, 1893	opéra en trois actes d'après le conte <i>Barbe Bleue</i> de Charles Perrault	le château de Gilles de Retz
Alfred Bruneau / Louis Gallet	<i>L'Attaque du moulin</i>	Opéra- Comique, 1893	drame lyrique en quatre actes d'après le conte d'Émile Zola (1880)	le village fictif de Rocreuse (Lorraine)
N.-T. Ravera / André Lénéka	<i>La Mare au diable</i>	Petit Théâtre- Lyrique de la Galerie Vivienne, 1895	pastorale lyrique en trois actes d'après le récit de George Sand	Berry
Théodore Dubois / Louis Gallet, Victorien Sardou et Paul Ferrier	<i>Xavière</i>	Opéra- Comique, 1895	idylle dramatique en trois actes d'après le roman de Ferdinand Fabre (1890)	sud des Cévennes
Camille Erlanger / Pierre-Barthélemy Gheusi	<i>Kermaria</i>	Opéra- Comique, 1897	idylle d'Armorique en un prologue et trois épisodes	Bretagne, 1799
Alfred Bruneau / Émile Zola	<i>Messidor</i>	Opéra, 1897	drame lyrique en quatre actes	vallée de Bethmale, Ariège
Vincent d'Indy	<i>Fervaal</i>	Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, 1897 Opéra- Comique, 1898	action musicale en trois actes et un prologue	Sud de la France et Cévennes
Sylvio Lazzari / E. Jaubert	<i>Armor</i>	Prague, 1898 Grand- Théâtre de Lyon, 1905	drame lyrique en trois actes	Bretagne
Camille Erlanger / Henri Cain et P.-B. Gheusi	<i>Le Juif polonais</i>	Opéra- Comique, 1900	conte populaire d'Alsace en trois actes du drame d'Erckmann- Chatrian	Alsace, 1883