

Vincent d'Indy, témoin et acteur de la création lyrique à Paris

Gilles SAINT-ARROMAN

De vingt-deux ans l'aîné d'Henri Rabaud, Vincent d'Indy a été passionné dès sa jeunesse et durant toute son existence par la création lyrique. De la fin des années 1860 au début des années 1920, il s'en fait le commentateur dans son journal intime, sa correspondance et ses écrits publics, s'illustrant en parallèle comme compositeur dramatique. Historien des genres lyriques dans le cadre du cours de composition qu'il professe à la Schola Cantorum de 1897 à sa mort en 1931¹, il s'attache, au soir de sa vie, à retracer dans un petit ouvrage l'histoire de l'opéra français de son temps².

Cet article envisage, à travers le prisme du regard et de l'œuvre de d'Indy, la production lyrique d'un temps qui, sans être exactement celui d'Henri Rabaud, le recouvre partiellement. Prenant d'Indy à témoin, la première partie s'interroge sur sa perception de la création lyrique française, du Grand opéra meyerbeerien aux années 1920. La seconde partie aborde sa propre contribution aux genres dramatiques et la façon dont elle s'inscrit dans l'histoire de l'opéra français en soulignant quelques-unes de ses spécificités.

¹ D'Indy aborde pour la première fois la musique dramatique lors de l'année scolaire 1900-1901. Une synthèse de son enseignement est consignée dans son *Cours de composition musicale*, 3^e livre, rédigé par Guy de LIONCOURT d'après les notes prises aux classes de la Schola Cantorum, Paris : Durand et C^{ie}, 1950.

² Vincent D'INDY, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris : Delagrave, coll. « Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui » n° 1, 1930.

Regard sur la création lyrique française

D'Indy a une conception traditionnelle et progressive de l'histoire de l'art³, qu'il représente sous la forme d'« une spirale qui monte toujours et toujours progresse⁴ », s'appuyant sur les « immuables sentiments humains⁵ » qui relient les époques entre elles en une tradition ininterrompue. Cette tradition qu'il discerne tout au long de l'histoire de la musique occidentale ne réside pas dans les traités mais dans l'exemple des prédécesseurs, les œuvres des ancêtres et des aînés. C'est sur cette idée qu'est conçu l'enseignement progressif et chronologique de la Schola Cantorum qu'il cofonde en 1896 avec Charles Bordes et Alexandre Guilmant. Toutefois, cette vision personnelle de l'histoire de l'art – et donc de la musique dramatique – s'est formée elle-même progressivement avant de se fixer à l'époque où il commence à enseigner.

La formation d'un idéal dramatique

L'opéra français connaît dans le dernier tiers du XIX^e siècle un tournant décisif avec la montée en puissance de l'influence wagnérienne vis-à-vis de laquelle les compositeurs sont contraints de se positionner. Les nuances sont nombreuses entre les plus farouches défenseurs du wagnérisme et ses adversaires les plus résolus. D'Indy lui-même, observateur attentif de cette période, subit fortement la fascination de Wagner, mais celle-ci n'est ni aveugle ni exclusive.

De Meyerbeer à Wagner

C'est en 1861, année de la création française au Théâtre impérial de l'Opéra du *Tannhäuser* de Wagner, que Vincent d'Indy, âgé de 10 ans, découvre l'opéra avec *Don Pasquale* de Donizetti. En 1862, c'est la découverte de l'opéra-comique avec *La Dame blanche* de Boieldieu. Au cours des années qui suivent, l'adolescent a sans doute plus d'une occasion de se rendre à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Italien⁶. Pourtant, il ne semble commencer à fréquenter

³ « Le propre de l'Art, le progrès, au sens strict du mot : *progressus*, marche en avant, c'est expressément la transformation des éléments apportés, au cours des âges, par le génie traditionnel, et l'adaptation de ces éléments à notre façon moderne de penser et de sentir » (Vincent D'INDY, « Le luth et sa littérature », conférence donnée salle Pleyel le 1^{er} mai 1912 et publiée dans *L'Indépendance*, 1^{er} juin 1912 (2^e année, n° 31), p. 349).

⁴ Vincent D'INDY, « Une École d'art répondant aux besoins modernes », discours d'inauguration des nouveaux locaux de la Schola Cantorum, rue Saint-Jacques, le 2 novembre 1900, publié dans *La Tribune de Saint-Gervais*, novembre 1900 (6^e année, n° 11), p. 305.

⁵ Vincent D'INDY, « L'Artiste moderne », discours de rentrée à la Schola Cantorum prononcé le 5 novembre 1901 et publié dans *L'Occident*, décembre 1901 (1^{re} année, n° 1), p. 11.

⁶ Cf. Vincent D'INDY, « Impressions musicales d'enfance et de jeunesse », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} mai 1930, p. 425-428 et Léon VALLAS, *Vincent d'Indy*, t. 1, *La jeunesse (1851-1886)*, Paris : Albin Michel, 1946, p. 22-23.

assidument les théâtres lyriques qu'à partir de l'hiver 1868-1869, celui de ses 18 ans. De cette époque date, semble-t-il, sa découverte de *Robert le Diable*, *L'Africaine*, *Le Prophète* et *Les Huguenots* de Meyerbeer, du *Faust* de Gounod, du *Freischütz* de Weber, d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, mais aussi de *Rienzi* de Wagner⁷. L'été suivant, il écrit à son cousin et confident Edmond de Pampelonne avoir assisté pas moins de cinq fois en deux mois aux *Huguenots*, modèle par excellence du Grand opéra historique dont l'esthétique domine la scène parisienne pendant une grande partie du XIX^e siècle : « Vois-tu, c'est le plus bel Opéra moderne qu'on puisse rêver⁸ » écrit-il, alors même que sa création remonte à 1836.

Les opéras de Meyerbeer deviennent d'emblée l'idéal dramatique du jeune d'Indy même si Wagner, déjà, est en ligne de mire. Dans les querelles familiales, il prend parti pour la musique allemande contre l'italienne, comme en septembre 1869 lors d'une petite soirée musicale :

Grandissime querelle sur la musique Allemande et Italienne, Gluckistes et Piccinistes, tout le monde accable cette pauvre musique allemande, tout le monde ici est pour l'Italien pour l'acc[ompagnement] sol ré ré sol, pour *M. Cage-a-poulet*, il n'y a qu'Edmond et moi, qui défendions l'art véritable [...]⁹.

En réaction contre les goûts de sa famille¹⁰, d'Indy en tient pour la musique « allemande » (Meyerbeer, Wagner) contre l'opéra « italien » : Rossini – dont il juge l'influence délétère sans nier son talent – Bellini, Donizetti, Verdi, et surtout Auber, qu'il déteste « à cause de son système de *musique à tiroirs*¹¹ ». Peu après, étudiant *Lohengrin* au piano, il écrit à son cousin : « Tu finiras par comprendre Wagner, tu en es digne. En attendant, vive la Musique Allemande, hurrah pour Meyerbeer, *for ever*¹² ! » Quelques mois après, il développe sa pensée, en pleine ébullition :

⁷ Cf. Vincent D'INDY, lettres à Edmond de Pampelonne des 25 juillet 1869 et 14 septembre 1871, *Ma Vie, journal de jeunesse, correspondance familiale et intime (1851-1931)*, édité par Marie D'INDY, Paris : Séguier, 2001, p. 69 et 141-142) ; Vincent D'INDY, *Introduction à l'étude de Parsifal de Wagner*, Paris : Mellottée, coll. « Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués », s. d., p. 35-36.

⁸ D'INDY, lettre citée à Pampelonne du 25 juillet 1869.

⁹ Vincent D'INDY, *Impressions intimes* (journal intime), 17 septembre 1869, p. 84-85, Rés. Vmc. ms. 2 (I), BnF, département de la musique.

¹⁰ Son oncle Wilfrid d'Indy (1821-1891) était compositeur amateur, auteur d'œuvres pour piano, voix et piano, de musique de chambre et d'un opéra-comique, *Les Deux Princesses*.

¹¹ Vincent D'INDY, lettre à **Edmond** de Pampelonne du 14 septembre 1871, *Ma Vie*, p. 140. Dans cette lettre, le jeune d'Indy fait part à son cousin des conclusions de son étude de huit partitions d'opéras italiens, jugeant que Verdi serait « le plus *Compositeur* des italiens ».

¹² Vincent D'INDY, lettre à **Edmond** de Pampelonne du 1^{er} octobre 1869, même référence, p. 72.

Ce n'est pas l'homme que je défends, ni même la forme de l'idée de Wagner, qui, quoique sublime en bien des endroits, donne lieu dans d'autres à bien des aberrations et des *incompréhensibilités* [...] c'est surtout le *fond* que je défends des pieds et des poings et ce fond tu le connais, c'est d'exprimer [soit] par la mélodie, soit surtout par l'accompagnement et les différents timbres, non seulement les sensations matérielles, mais aussi les sentiments et les idées ; car enfin, pourquoi ce qui est accordé aux autres arts, à la peinture, à la littérature, serait-il refusé à la seule musique¹³ ?

On pressent dans ces lignes ce que seront les opéras – ou plutôt les « actions musicales » – de d'Indy : des drames de sentiments et d'idées.

Les ouvrages qu'il admire à l'époque ne sont pas les plus récents. Sauf *L'Africaine*, créée posthumément en 1865, les grands succès de Meyerbeer, de *Robert le Diable* au *Prophète*, sont tous nés dans la première moitié du siècle. Si Gounod le séduit par certains passages de *Faust*, *Mireille* et *Roméo et Juliette*, d'autres créations récentes comme *Mignon* (1866) ou *Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas, *Le Premier Jour de bonheur* d'un Auber en fin de course (1868), *La Princesse jaune* de Saint-Saëns (1872) ou encore *Don César de Bazan* (1872) de Massenet ne lui inspirent que du mépris, au mieux l'indifférent. Hormis Meyerbeer, et Ferdinand Hérold – pour lequel il garde toujours une certaine tendresse –, le jeune d'Indy juge durement l'opéra français du XIX^e siècle. Le maître prussien étant décédé en 1864, ce ne sont ni Saint-Saëns ni Massenet qui incarnent pour lui la relève et l'avenir de la scène lyrique, mais bien Wagner, dont l'« idée gigantesque » a été « commencée du reste par Meyerbeer¹⁴ ».

Son adhésion au « *fond* » de l'« idée » wagnérienne ne fait que croître pour connaître un premier point culminant en 1873 à l'occasion d'un voyage en Allemagne qui le voit rendre visite à Franz Liszt à Weimar et faire étape à Bayreuth où il est reçu par Cosima Wagner. Passant à Vienne au cours du même périple, il assiste à des représentations de *Lohengrin* et *Tannhäuser*. À son retour, en quelques mois, Meyerbeer amorce une chute inexorable dans son panthéon personnel. En janvier 1876, il note, à l'occasion d'une reprise des *Huguenots* à l'Opéra : « Je ne puis dire la peine que cela m'a fait de rester absolument insensible aux passages qui me montaient comme une horloge il y a 6 ans¹⁵. » Certes, il attribue en l'occurrence la responsabilité au directeur, aux interprètes et à la nouvelle salle de Charles Garnier, récemment inaugurée, mais son rejet de l'esthétique du Grand Opéra paraît consommé lorsqu'il ajoute : « On voulait un Opéra à femmes, un Opéra à décors, un Opéra où toute la

¹³ Vincent D'INDY, lettre à *Edmond* de Pampelonne du 5 avril 1870, même référence, p. 110.

¹⁴ Même référence, p. 109.

¹⁵ D'INDY, *Ma Vie* (journal intime), 2 janvier 1876, même référence, p. 299.

richesse du globe fût représentée, un Opéra *pour les yeux*, on l'a... mais l'Art en est parti... Quand reviendra-t-il¹⁶ ? » L'été suivant, il assiste à Bayreuth à l'une des premières représentations du *Ring des Nibelungen* qui l'impressionne considérablement, comme en témoignent son journal intime et sa correspondance de l'époque. Il écrit pourtant à son père, de retour à Paris en septembre :

Je suis d'avis que cette tentative de Wagner n'est en aucune façon destinée à remplacer l'Opéra ni toute autre production du genre dramatique tel que nous l'entendons en France, mais simplement l'inauguration d'un genre d'Épopée nouveau, auquel concourent tous les arts, ou si vous aimez mieux, la restauration du *Théâtre Grec* avec les immenses ressources que nous offrent les arts modernes¹⁷.

S'il distingue toujours le *Ring* des autres drames wagnériens, le classant dans la catégorie de « l'oratorio épique » dans son *Cours de composition musicale*, cette découverte n'en précipite pas moins dans son esprit la chute de l'opéra. Un an plus tard, il écrit à propos du *Roi de Lahore*, nouvel ouvrage de Massenet – l'un des plus brillants espoirs de la musique française :

C'est un Opéra correct, sans génie dramatique ni musical ; mais plus je vois d'œuvres nouvelles plus je me convaincs que la vérité n'est pas dans l'art dramatique des compositeurs de nos jours, ils s'égarent complètement dans une voie fautive, on ne me fera jamais croire que ces faux sentiments, que ces situations de convention, que ces morceaux coupés *selon la formule* sans souci de la vérité scénique constituent ce qu'on peut appeler *l'art vrai*.

Il ajoute : « Le règne de l'Opéra est fini, Meyerbeer en a été la dernière et la plus grande expression, il faut absolument chercher du nouveau¹⁸. » Sa référence en la matière est déjà Wagner mais il ne prétend pas le suivre servilement, écrivant peu après : « Je vais maintenant m'occuper de travailler pour la scène, *telle que je la comprends* : pas tout à fait comme Wagner, mais pas du tout comme le *Roi de Lahore*¹⁹. »

¹⁶ Même référence, p. 300. Scribe écrivait à Auber en 1847, au sujet d'un de ses livrets (probablement *L'Enfant prodigue*) : « Je vous dirai, modestie à part, que c'est je crois ce que j'aurai fait de moins mal en grand opéra, car cela réunit toutes les qualités que je cherche toujours, et souvent vainement dans un ouvrage de ce genre. Sujet musical et varié, pompes, danses, spectacles, décors, grande mise en scène, voilà pour vous ! » (Lettre d'Eugène SCRIBE à Daniel-François-Esprit Auber du 9 juin 1847, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, édité par Herbert SCHNEIDER, Liège : Mardaga, 1998, p. 68.)

¹⁷ Lettre de Vincent D'INDY à Antonin d'Indy du 15 septembre 1876, *Ma Vie*, p. 317.

¹⁸ Lettre de Vincent D'INDY à sa femme du 10 juillet 1877, même référence, p. 323.

¹⁹ Lettre de Vincent D'INDY à Charles Langrand du 16 septembre 1877, même référence, p. 325.

L'école de l'expression dramatique

Parallèlement à la lecture et à l'audition des drames wagnériens, à Bayreuth²⁰ ou à Munich, le jeune d'Indy s'ouvre à un répertoire plus ancien : Destouches, Grétry, Monsigny, Gluck, Weber, tous compositeurs qu'il intègre peu à peu à sa vision progressive de l'histoire de la musique dramatique. En 1873, ses propos sur *Richard Cœur de Lion* de Grétry, dont il lit au même moment les *Mémoires*, sont particulièrement instructifs :

[J]'aimerais mieux avoir fait le second acte de *Richard*, que *la Muette [de Portici]*, *les Diamants [de la Couronne]*²¹, *Fra-Diavolo*, et *le premier jour de Bonheur* ensemble²². Ce n'est certes pas par les grands effets comme Meyerbeer, par la poésie comme Weber, par la virtuosité comme Rossini que brille cette musique de Grétry, mais par la *vérité d'expression*, par la préoccupation constante de faire entrer le sens de chaque phrase poétique dans la phrase musicale, sans compter que sa mélodie (toutes les fois qu'il ne se lance pas dans la facture, où l'effet rate) est absolument neuve et originale, et que certains airs (sauf les formules) sont artistiquement parlant, beaucoup moins vieux que les mièvreries d'Auber, les roucoulades de Rossini et tout Halévy ; pour moi Grétry procède de Gluck, je ne veux pas dire qu'il soit un imitateur, loin de là, mais évidemment il avait les mêmes idées que ce colosse du drame lyrique, sur la vérité d'expression en musique²³.

Ces propos, essentiels pour comprendre l'esthétique de d'Indy, témoignent de la précoce formation de son idéal dramatique, forgé par la confrontation des différents répertoires auxquels le portent sa curiosité et ses goûts. La « vérité d'expression » dont il parle déjà à l'âge de 22 ans, sans qu'on puisse déceler encore chez lui de préjugé antisémite ou nationaliste, est le véritable lien qui unit les compositeurs dramatiques formant la lignée qu'il aura définie au moment d'aborder son enseignement à la Schola Cantorum. Force est de constater qu'il n'intègre pas, pour l'essentiel, l'opéra français du XIX^e siècle à

²⁰ Il assiste le 26 juillet 1882 à la première représentation de *Parsifal*.

²¹ En 1873, assistant à Brest à une représentation des *Diamants de la Couronne*, il estime qu'il est « impossible de voir quelque chose d'aussi soporifique », incriminant à la fois Scribe et Auber, et ajoutant : « J'aime mieux *le Roi Carotte* [d'Offenbach], décidément, j'aime mieux n'avoir aucun succès dans toute ma vie, mais jamais je ne m'abaisserai jusqu'à faire de la musique pareille, c'est ignoble, et rien, pas une idée ! » (D'INDY, *Ma Vie* (journal intime), Brest, 4 octobre 1873, *Ma Vie*, p. 257.)

²² Quatre opéras d'Auber.

²³ D'INDY, *Ma Vie*, journal intime (6^e cahier), 25 octobre 1873, Rés. Vmc. ms. 2 (II, 6), BnF-Musique.

cette lignée qu'il nomme l'« école de l'expression dramatique²⁴ » et qui va de Monteverdi à Wagner en passant par Rameau, Grétry, Gluck et Weber.

Pour d'Indy, cette « expression dramatique », fondée sur la vérité de la prosodie et de l'accentuation, est incompatible avec une versification contraignante, les formules et formes conventionnelles, les démonstrations de virtuosité ou de puissance vocale²⁵ qu'il récuse y compris chez les compositeurs qu'il admire comme Meyerbeer et Grétry. À cela s'ajoute l'exigence d'un orchestre qui laisse entendre distinctement les paroles – comme à Bayreuth –, exigence qui revient, lancinante, tout au long de sa carrière. Quoique son goût de la formule cinglante puisse le laisser penser, il est rare de le voir encenser ou rejeter catégoriquement une œuvre musicale. S'il juge en fonction de ses idées et idéaux, dans les commentaires et analyses qu'il livre à son journal intime et plus tard dans son cours de composition, il fait toujours la part au sein d'une même œuvre entre le « bon » et le « moins bon » ou le « mauvais ». Ainsi n'hésite-t-il pas à descendre en flèche le deuxième acte du *Crépuscule des dieux* et à porter le troisième aux nues²⁶.

La vision définitive de l'histoire de la musique dramatique qu'adopte d'Indy est donc tributaire à la fois de la révolution wagnérienne et de la redécouverte des musiques du passé, à la faveur de reprises dans les salles parisiennes des tragédies de Gluck et des opéras-comiques du XVIII^e siècle, des débuts de la musicologie qui lui révèlent notamment la naissance de l'opéra italien au début du XVII^e siècle, à la faveur enfin des travaux d'éditions auxquels il participe. Dès 1883, publiant une réduction chant-piano de l'opéra-ballet *Les Éléments* de Lalande et Destouches, il note en introduction au sujet des musiciens français du XVIII^e siècle :

J'étonnerai peut-être bien des lecteurs en disant que je considère ces *primitifs* du siècle dernier comme les véritables précurseurs de Richard Wagner, et que l'esthétique appliquée d'une manière raisonnée et dans des proportions gigantesques par le maître allemand me paraît essentiellement

²⁴ Vincent D'INDY, Introduction à LALANDE et DESTOUCHES, *Les Éléments*, ballet du roi en 4 entrées et 1 prologue, reconstitué et réduit pour piano et chant par Vincent d'INDY, Paris : Théodore Michaëlis, coll. « Chefs-d'œuvre de l'opéra français », 1883, p. 12.

²⁵ Déjà en 1869, il parle des « points d'orgue et [...] fioritures à la Bellini (ce qui gâte les fins des morceaux de Meyerbeer) » (D'INDY, *Ma Vie*, p. 85). Entendant *L'Africaine* à l'Opéra de Paris en août 1873, de retour de son voyage en Allemagne, il note au sujet des chanteurs : « Je ne puis m'empêcher de trouver ces points d'orgue épatants, ces cris démesurés, ces notes hautes sans cause, cette préoccupation incessante de l'effet vocal, d'un fatigant qui me prend sur les nerfs, moi qui ne suis cependant pas nerveux. » (Même référence, p. 250.)

²⁶ Cf. lettre citée du 15 septembre 1876, même référence, p. 316-319.

conforme à celle qui fermentait d'une façon pour ainsi dire inconsciente dans la tête des Rameau et des Destouches²⁷.

Au terme d'un parcours accidenté, il en arrive à rejeter celui qu'il plaçait, à 18 ans, au-dessus de tous les autres et qui restera pour lui le meilleur représentant de l'esthétique du Grand opéra : Meyerbeer. Dès le début des années 1880, il commence à le taxer d'« éclectisme » – défaut qu'il juge rédhibitoire. Il réproouve une dramaturgie musicale fondée sur la juxtaposition ou la fusion de plusieurs styles – le langage harmonique allemand, la virtuosité vocale italienne, et les ressorts uniques en Europe de la scène de l'Opéra de Paris –, une « esthétique “nerveuse” ou de l'émotion violente²⁸ », jouant sur les contrastes sonores et scéniques, qui séduit le public et l'a conquis lui-même avant qu'il ne découvre Wagner.

Rétrospective et prospective

Devenu professeur à l'approche de la cinquantaine, d'Indy porte désormais plus que jamais un regard d'historien sur l'opéra du passé. Il se forge un discours, des concepts et catégories auxquels il reste désormais fidèle pour l'essentiel. Parallèlement, il porte un regard critique sur les nouvelles tendances de la création lyrique du début du XX^e siècle auxquelles il est confronté tant comme spectateur que comme compositeur.

De l'« école judaïque » au renouveau wagnérien

Le professeur d'Indy classe la production lyrique du XIX^e siècle français en plusieurs périodes ou écoles. Les deux premières sont la période judaïque et la période éclectique, héritières de ce qu'il nomme, dans son *Cours de composition*, « l'italianisme cosmopolite » incarné au XIX^e siècle par Rossini, Mercadante, Bellini, Donizetti et Verdi. Le terme de « période judaïque », emprunté au *Judaïsme dans la musique* de Wagner, apparaît pour la première fois dans ses écrits en 1899, en pleine affaire Dreyfus²⁹, au moment où il commence à formuler son discours de professeur de composition. Catholique et antidreyfusard, membre de la Ligue de la Patrie française et hostile à une

²⁷ D'INDY, Introduction à LALANDE et DESTOUCHES, *Les Éléments*, p. 9. D'Indy édite tout au long de sa carrière des réalisations orchestrales ou réductions pour piano d'opéras : *Les Bayadères* de Charles-Simon Catel (1883), *Hippolyte et Aricie* (1900), *Dardanus* (1905) et *Zaïs* (1911) de Rameau pour l'édition Durand sous la direction de Saint-Saëns, *L'Ivrogne corrigé ou le Mariage du diable* de Gluck (1922), sélections des trois opéras de Monteverdi (1905, 1908 et 1926).

²⁸ Hervé LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 264-268.

²⁹ Vincent D'INDY, Brouillon de réponse à une enquête [inérite ?] de F. RAOUL-AUBRY sur le XIX^e siècle, fin 1899, Archives d'Indy, Boffres, Ardèche ; Vincent D'INDY, réponse à « Notre enquête sur les rapports de l'art et des religions », *La Terre Nouvelle*, juillet 1900, p. 285-286.

Troisième République qui accumule les lois anticléricales, il use désormais de cette appellation pour désigner la production dramatique de Meyerbeer et de ses contemporains Auber, Hérold, Halévy, Adam, Félicien David et jusqu'à Offenbach³⁰. « [P]resque tous les compositeurs qui l'illustrèrent étaient israélites, au moins d'origine » : tel est, à ses yeux, la justification des appellations « période » ou « école judaïque » qu'il emploie alternativement, faisant siennes les considérations antisémites de Wagner sur l'incapacité supposée des Juifs à créer des œuvres originales, sur l'appât du gain qui les caractériserait et expliquerait le fait que beaucoup au XIX^e siècle se soient tournés vers l'opéra. Dans le sillage de l'« école judaïque », d'Indy place l'« école éclectique », composée de musiciens qu'il n'a jamais tenus en haute estime : Victor Massé, François Bazin, Henri Reber, Ambroise Thomas ou encore, dans une certaine mesure, Gounod³¹. Il reproche à ces derniers de s'être contentés de suivre la voie ouverte par Meyerbeer sans posséder son talent³², d'avoir recherché le succès sans chercher à faire progresser l'art³³ et d'être restés indifférents au renouveau wagnérien.

Une nouvelle période se dessine selon lui dans le dernier quart du XIX^e siècle, avec « un certain nombre de compositeurs qui [ont] connu et subi superficiellement l'idée wagnérienne », comme Édouard Lalo (*Le Roi d'Ys*), Saint-Saëns (*Samson, Henry VIII*), Léo Delibes (*Lakmé*), Bizet (*Carmen*) et Massenet (*Manon, Esclarmonde, Thaïs*, etc.). Il estime toutefois que « ces musiciens – à part, peut-être, Bizet – ne surent pas se dégager complètement des erreurs établies par l'école judaïque et restèrent conséquemment incapables d'ouvrir aucune voie nouvelle à leur art³⁴ ». Ces lignes laissent transparaître l'idée que même ces derniers sont restés dans la mouvance « éclectique » et n'ont pas contribué au progrès de l'art, essentiel pour lui. Il écrit ailleurs : « Tous les autres opéras des vingt années qui suivirent *Carmen* furent des succédanés de l'école éclectique précédente ou de vaines imitations de Gounod, de R. Wagner et de la lamentable facture italienne moderne, dite : école

³⁰ Cf. D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3^e livre, p. 103 sq.

³¹ Il le juge toutefois « beaucoup au-dessus de ses insipides contemporains, comme les Ambroise Thomas, Victor Massé et autres compositeurs sans valeur ». (D'INDY, « Quelques hommages à Gounod », *Le Courrier musical*, mai 1918, p. 205-206.)

³² Berlioz écrivait dans ses *Mémoires*, lues par d'Indy dès leur parution en 1870 : « L'influence de Meyerbeer [...] et la pression qu'il exerce par son immense fortune, au moins autant que par les réalités de son talent éclectique, sur les directeurs, sur les artistes, sur les critiques, et par suite sur le public de Paris, y rendent à peu près impossible tout succès sérieux à l'Opéra. Cette influence délétère se fera sentir encore peut-être dix ans après sa mort. » (Hector BERLIOZ, *Mémoires*, édité par Pierre CITRON, Paris : Flammarion, 1991, chapitre LIX, p. 551.)

³³ D'INDY, *Richard Wagner*, p. 33.

³⁴ Même référence, p. 62.

vériste³⁵. » Dans son *Cours*, il classe ces musiciens, y ajoutant Ernest Reyer, dans la première période de l'école française pour le « Drame musical moderne » – classification autant historique qu'esthétique³⁶.

Enfin, dans le même ouvrage de 1930, d'Indy propose une liste d'œuvres lyriques françaises créées entre 1885 et 1915, qui, selon lui, ont amené un progrès dans le domaine de l'expression dramatique en exploitant judicieusement les avancées wagnériennes dans l'ordre de l'art dramatique (Tableau 1). Dans le *Cours de composition*, leurs auteurs³⁷ et quelques autres (Georges Hue, Gabriel Pierné, Xavier Leroux et Camille Erlanger) sont classés dans la seconde période de l'école française pour le « Drame musical moderne³⁸ ». D'Indy cite d'abord *Sigurd* de Reyer, l'un des Français les plus wagnérisés de la fin du XIX^e siècle et *Gwendoline* de Chabrier, l'un de ses chers amis, fervent wagnérien à qui il reproche toutefois de rester sous influence meyerbeerienne³⁹. Il cite aussi les trois opéras de son élève Albéric Magnard (*Yolande*, *Bérénice* et *Guercœur*), qui n'ont pourtant pas connu une grande postérité. Il cite surtout quatre disciples de son maître César Franck – d'Indy considère en effet Franck et Wagner comme les deux musiciens qui ont remis, par leur influence, la musique française sur la voie du progrès, à la fin du XIX^e siècle : Chausson avec *Le Roi Arthus*, Pierre de Bréville avec *Éros vainqueur*, Guy Ropartz avec *Le Pays*, lui-même avec ses propres contributions. S'y ajoute *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, qu'il considérait en 1920 comme rien moins que « la plus puissante manifestation de musique dramatique qui se soit produite depuis les drames wagnériens⁴⁰ ».

³⁵ Vincent D'INDY, « L'évolution de la musique française moderne », conférence à l'Institut français de Londres, le 8 juin 1923, publiée dans *Les Tablettes de la Schola*, décembre 1923 (23^e année, n^o 2), p. 18.

³⁶ D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3^e livre, p. 189.

³⁷ À l'exception de Reyer, rattaché à la période précédente.

³⁸ D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3^e livre, p. 199.

³⁹ De même que pour celle de Franck, d'Indy n'a que peu d'estime pour l'œuvre dramatique de Chabrier, excepté *L'Étoile*. (Cf. Vincent D'INDY, « Emmanuel Chabrier et Paul Dukas », conférence aux Concerts historiques Padeloup, 8 avril 1920, publiée dans *Le Ménestrel*, 28 mai 1920, p. 222.)

⁴⁰ Même référence, *Le Ménestrel*, 4 juin 1920, p. 230. *Ariane et Barbe-Bleue* n'est pourtant pas analysé dans le *Cours de composition musicale*.

Compositeur	Œuvre	Dates de composition	1 ^{re} représentation
Ernest Reyer	<i>Sigurd</i>	1870-1872	Bruxelles, 1884
Emmanuel Chabrier	<i>Gwendoline</i>	1883-1885	Bruxelles, 1886
Alfred Bruneau	<i>Le Rêve</i>	1888	Opéra-Comique, 1890
Albéric Magnard	* <i>Yolande</i>	1890	Bruxelles, 1893
	* <i>Bérénice</i>	1904	Opéra-Comique, 1911
	* <i>Guercoeur</i>	1900	Inédit
Vincent d'Indy	* <i>Fervaal</i>	1892-1896	Bruxelles, 1897
	* <i>L'Étranger</i>	1897-1900	Bruxelles, 1903
	* <i>Le Chant de la cloche</i>	1879-1883	Bruxelles, 1913
	* <i>La Légende de saint Christophe</i>	1911-1915	Opéra, 1920
Gustave Charpentier	* <i>Louise</i>	1893	Opéra-Comique, 1900
Ernest Chausson	* <i>Le Roi Arthus</i>	1890-1899	Bruxelles, 1903
Paul Dukas	<i>Ariane et Barbe-Bleue</i>	1906	Opéra-Comique, 1907
Pierre de Bréville	<i>Éros vainqueur</i>	1908	Bruxelles, 1910
Guy Ropartz	<i>Le Pays</i>	1910	Opéra-Comique, 1913
Claude Debussy	<i>Pelléas et Mélisande</i>	1890-1893	Opéra-Comique, 1895

Tableau 1 : Liste des principaux ouvrages dramatiques français (1885-1915) dressée par V. d'Indy en 1930 (*Richard Wagner*, p. 66)⁴¹

Le plus frappant dans cette liste est sans doute l'absence de Massenet, que d'Indy rattache à la période précédente. Celui-ci est pourtant encore l'un des plus prolifiques compositeurs d'opéras de ces années, mais aussi le professeur, au Conservatoire, d'Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Reynaldo Hahn, Henri Rabaud, Xavier Leroux, Raoul Laparra, Gabriel Pierné, tous compositeurs

⁴¹ Les œuvres marquées du signe * sont celles dont l'auteur écrivit le poème et la musique [Note de Vincent d'Indy]. On ne prendra pas en compte les dates approximatives ou inexactes données par d'Indy.

qui animent avec succès la scène lyrique parisienne dans les premières décennies du XX^e siècle. Seuls les deux premiers de ces élèves figurent dans la liste de 1930. Bruneau et Charpentier ne sont pourtant pas vraiment de sa paroisse, mais il relève néanmoins leurs intéressantes innovations. Il affiche en revanche le plus grand mépris pour Xavier Leroux, autre élève de Massenet. En 1896, après avoir entendu *Évangéline* à Bruxelles, il écrit à son épouse : « C'est de la musique assommante sans le moindre intérêt⁴². »

Le « vérisme »

D'Alfred Bruneau, auteur dramatique assez fécond, d'Indy ne cite que *Le Rêve* – le seul de ses opéras qui soit analysé dans son *Cours de composition* –, sans doute en raison de l'influence wagnérienne dont il témoigne particulièrement. En 1897, il montre une certaine estime pour la musique de *Messidor* mais n'en apprécie guère les aspects politiques, jugeant le livret de Zola « tout simplement idiot ». En 1901, il critique vertement *L'Ouragan*, créé le 26 avril à l'Opéra-Comique, non tant la partition – il trouve même de la « meilleure musique que du Bruneau ordinaire dans les 2 premiers actes⁴³ » – que pour le livret et le manque de psychologie dont Zola lui semble avoir fait preuve. Or, juge-t-il, « un musicien est coupable d'accepter un poème aussi peu humain⁴⁴ ». Bien qu'il dise en 1912 avoir apprécié son ballet *Les Bacchantes*, représenté à l'Opéra⁴⁵, d'Indy ne semble pas avoir jamais beaucoup estimé son cadet. Évoquant la succession de Fauré à la direction du Conservatoire en 1920, il commente : « On parle de Rabaud, ce qui serait évidemment un meilleur choix que Bruneau⁴⁶... »

Comme musicien, d'Indy lui préfère Gustave Charpentier – *Louise* est aussi longuement analysée dans le *Cours de composition*. Signe particulier d'estime, il emmène certains de ses élèves assister à une représentation de l'œuvre au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles en 1901⁴⁷. L'année précédente, il avait assisté à la répétition générale à l'Opéra, le 1^{er} février 1900, et écrivait quelques jours après à son ami Octave Maus :

⁴² Vincent D'INDY, lettre à sa femme du 12 février 1896, Archives d'Indy.

⁴³ Vincent D'INDY, lettre à Octave Maus du 4 mai 1901, « Lettres de Vincent d'Indy à Octave Maus annotées par Albert Van der Linden », *Revue belge de musicologie*, vol. XV, 1961, p. 93-94.

⁴⁴ Même référence.

⁴⁵ Vincent D'INDY, lettre à Alfred Bruneau du 31 octobre 1912, Alfred BRUNEAU, *Alfred Bruneau, un compositeur au cœur de la bataille naturaliste : lettres à Étienne Destranges*, Paris-Nantes, 1891-1915, édité par Jean-Christophe BRANGER, Paris : Champion, 2003, p. 256-257n.

⁴⁶ Vincent D'INDY, lettre à Gabriel Fauré du 24 juillet 1920, *Ma Vie*, p. 781.

⁴⁷ Cf. Déodat DE SÉVERAC, *La Musique et les Lettres*, correspondance rassemblée et annotée par Pierre GUILLOT, Liège : Mardaga, 2002, p. 140.

Il faut voir *Louise*, c'est un très intéressant effort. Mais, au fond, il n'y a vraiment que le *cœur* qui compte en Art, les parties réussies, et bien réussies sont dans cette œuvre les parties de sentiment ; quant aux fanfreluches parisiennes du 2^d et 3^e acte, elles sont admirablement mises en scène, mais ça ne comporte vraiment pas de musique et ça serait bien plus amusant sans musique parce qu'au moins on *entendrait les paroles* !...

C'est égal, j'ai toujours dit qu'il y avait un dramaturge vrai et *sentant* dans Charpentier, je suis heureux de voir que j'ai jugé juste, quelle différence avec Bruneau ! au moins celui-là est un *musicien*⁴⁸.

Ce sont donc les aspects *véristes*, *naturalistes* de *Louise* qu'il réprovoque (l'évocation des petits métiers de Paris et de l'atelier de cousettes au deuxième acte, selon lui plus proche du cinéma que du drame musical⁴⁹, la fête populaire du troisième acte, etc.), alors qu'il se montre ému par les scènes qui opposent l'héroïne à son père, les « parties de sentiments », de drame psychologique.

Leur qualité d'élèves de Massenet et leur appartenance au camp politique opposé – Bruneau comme Charpentier sont dreyfusards – n'empêchent donc pas d'Indy de donner en exemple certains passages de leurs œuvres à ses élèves. Il n'en est pas moins défavorable au courant *naturaliste* qu'ils représentent, employant à leur sujet le terme de « *vérisme* » en référence à l'influence de ce courant italien sur les musiciens français. Pour lui, « le rendu du *réel* n'a jamais été de l'art ; ce qui produit le beau ce n'est point la copie servile de la nature mais bien l'impression ressentie se magnifiant, s'idéalisant [...] dans l'âme de l'artiste pour se réduire ensuite et se concrétiser en une œuvre⁵⁰ ».

Pelléas et l'après Pelléas

Pelléas et Mélisande est la dernière œuvre figurant sur la liste dressée par d'Indy en 1930. Son opinion au sujet du drame debussyste constitue un cas intéressant d'évolution de ses idées. Assistant à la répétition générale à l'Opéra-Comique le 28 avril 1902, il fut sans aucun doute surpris et peut-être même choqué. Il a cependant nié avoir prononcé ce soir-là la phrase qui lui a si souvent été attribuée depuis : « Cette musique ne vivra pas, car elle n'a pas de forme⁵¹. » Après avoir assisté à une ou plusieurs représentations, il consacre à l'œuvre un

⁴⁸ Vincent D'INDY, lettre à Octave Maus du 6 février 1900, « Lettres de Vincent d'Indy à Octave Maus annotées par Albert Van der Linden », p. 85-86.

⁴⁹ « Une partie du premier tableau et tout le second [du 2^e acte] relèvent de l'art du cinéma, qui a pour but de *reproduire*, bien plutôt que du drame musical, qui doit *interpréter* en dépassant la matérialité des faits » (D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3^e livre, p. 229).

⁵⁰ D'INDY, « Une École d'art répondant aux besoins modernes », p. 311.

⁵¹ François LESURE, *Claude Debussy*, Paris : Fayard, 2003, p. 223-224 ; ou « Ça n'a pas de forme ; ça ne vivra pas ! » (dans Léon VALLAS, *Vincent d'Indy*, t. 2, *La maturité, la vieillesse (1886-1931)*, Paris : Albin Michel, 1950, p. 50).

article entier⁵² – cas unique dans ses écrits critiques. Ses commentaires sont d'une pondération et d'une finesse d'analyse qui sont bien souvent passées inaperçues. Les restrictions sont largement compensées par les traits d'admiration. On l'y voit juger non par rapport à Wagner mais par rapport à Monteverdi, *Pelléas* représentant pour lui une forme de « retour en arrière » vers ce grand maître de l'expression. Et, malgré l'émotion qu'il ressent à l'audition de plusieurs scènes, malgré son admiration pour la prosodie debussyste, il ne peut approuver ce qu'il considère comme un recul, eu égard à sa conception de l'histoire de l'art.

Alors que *Pelléas* est certainement avec *Louise* l'œuvre lyrique la plus marquante de ce début de siècle⁵³, elle est présentée par d'Indy comme l'aboutissement de la période d'influence wagnérienne : la plaçant artificiellement en fin de liste, il cherche à réfuter l'idée que Debussy serait un novateur et un exemple à suivre pour les générations futures. Dans son *Cours de composition*, on lit : « L'œuvre est [...] belle, mais la tendance serait dangereuse, si elle devait être suivie. » Son admiration n'en est pas moins durable et il lance en 1919, après une énième audition, un an après la mort du compositeur : « C'est une œuvre très belle et jamais Debussy n'a fait mieux, sans conteste⁵⁴. »

En mai 1913, onze ans après *Pelléas*, d'Indy, qui fréquente toujours quoique moins régulièrement les théâtres musicaux, envoie deux lettres de félicitations, l'une à Gabriel Fauré pour *Pénélope*, donnée au théâtre des Champs-Élysées le 10 mai, deux mois après sa création à l'Opéra de Monte-Carlo, et l'autre à Guy Ropartz pour *Le Pays*, donné le 14 avril à l'Opéra-Comique, trois mois après sa création au théâtre municipal de Nancy. Ce « poème lyrique » et ce « drame en musique » l'ont profondément ému. Cela n'a rien d'étonnant car ces deux compositeurs et amis sont de sa génération ou de sa sensibilité esthétique. Leur traitement de l'orchestre et des voix se rapproche de sa propre manière, de ce lyrisme dans lequel, selon lui, réside la musique : d'Indy n'est pas, en dernier ressort, favorable à la simple déclamation, même la plus subtile, ni à la

⁵² Vincent D'INDY, « À propos de *Pelléas et Mélisande*. (Essai de psychologie du Critique d'art) », *L'Occident*, juin 1902 (1^{ère} année, n° 7), p. 374-381 (reproduit dans *Pelléas et Mélisande, cent ans après : études et documents*, édité sous la direction de Jean-Christophe BRANGER, Sylvie DOUCHE et Denis HERLIN, Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru Zane, 2012, p. 499-502).

⁵³ À la fin de son article, il rapproche d'ailleurs les deux œuvres qu'il juge aussi sincères et émouvantes l'une que l'autre et pourtant « diamétralement opposées comme donnée poétique et comme réalisation musicale », voyant là un « précieux enseignement, à savoir, que le procédé importe peu en art, à la condition que l'artiste pourvu du don créateur sente et exprime sincèrement la passion humaine ». (Même référence.)

⁵⁴ Vincent D'INDY, lettre à Guy de Lioncourt du 25 mai [1919], Archives Berthier de Lioncourt, Paris.

coloration orchestrale par fines touches propres au chef-d'œuvre de Debussy. Il veut que tout chante, voix et orchestre. Ces œuvres, enfin, accusant l'influence wagnérienne que tous les musiciens de ce temps ont subie⁵⁵ perpétuent ce qu'il appelait en 1883 « l'école de l'expression dramatique ».

Les œuvres citées par d'Indy dans son *Richard Wagner* ne vont guère au-delà de 1913. Il peut paraître étrange que la production lyrique des années 1920 ne soit pas même évoquée dans un ouvrage publié en 1930. Cette omission trahit-elle le peu d'intérêt qu'il lui porte ? Une de ses lettres adressée en 1925 à Jacques Rouché, directeur de l'Opéra, témoigne de son peu d'estime pour les œuvres représentées au Palais Garnier depuis la fin de la guerre⁵⁶. Dans ces années, deux œuvres de ses élèves y ont pourtant été données : *Salomé* d'Antoine Mariotte en 1919 et l'opéra-ballet *Padmâvatî* d'Albert Roussel, à la création duquel il assiste en 1923. Au cours des années 1920, il est aussi plusieurs fois juré du concours Heugel – qui couronne en 1926 *Le Mas* de son élève Canteloube –, du concours Cressent et du concours de la Ville de Paris qui récompensent les œuvres lyriques de jeunes compositeurs ; il suit donc de près l'actualité musicale. Ses agendas nous apprennent aussi qu'il assiste à des représentations d'œuvres données à l'Opéra-Comique ou à l'Opéra en création, mais qui ne sont pas passées à la postérité, comme *Le Roi Candaule* d'Alfred Bruneau en 1920, *Nerto* de Charles-Marie Widor en 1924 ou *La Tentation de Saint-Antoine*, mystère de Raoul Brunel représenté en 1930, dix ans après sa propre *Légende de saint Christophe*. Nous ignorons encore ce qu'il a pu en penser. En revanche, il livre dans ses lettres de brèves opinions au sujet d'œuvres lyriques de deux de ses anciens élèves – l'un à la Schola, l'autre au Conservatoire – qui ne sont pas parmi les plus proches de son esthétique : ni *Socrate* de Satie ni *Le Roi David* d'Honegger ne relèvent cependant du genre « opéra », ce qui n'est peut-être pas indifférent.

Ayant entendu *Socrate* lors de sa première audition publique le 14 février 1920 à la Société nationale de Musique, d'Indy écrit à un autre de ses élèves : « Il y avait dans [...] *Socrate* des choses vraiment poétiques et musicalement senties⁵⁷. » Ce long monologue intitulé « Drame symphonique en trois parties avec voix sur des dialogues de Platon » peut sembler monotone, mais la simplicité de moyens n'est nullement un défaut pour d'Indy, pas plus que l'austérité du propos. Il se

⁵⁵ Étrangement, *Pénélope* ne figure pas sur la liste de 1930.

⁵⁶ « Bien que la vanité ne soit pas mon défaut, il me semble que la *Légende de Saint Christophe* est une œuvre qui vaut tout de même un peu mieux que la plupart de celles que vous avez montées ces derniers temps [...]. » (Vincent D'INDY, lettre à Jacques Rouché du 9 février 1925, La 96, BnF-Musée de l'Opéra.)

⁵⁷ Vincent D'INDY, lettre à Auguste Sérieyx du 11 avril 1920, *Ma Vie*, p. 776.

montre souvent particulièrement ému au théâtre par les sujets et les scènes les plus dramatiques ou tragiques, et *Socrate* relève bien de cette catégorie, quoique traité avec la retenue propre à l'auteur des *Gymnopédies*.

Quant au *Roi David*, premier grand succès du jeune Honegger, d'Indy l'entend dans sa version oratorio donnée salle Gaveau en mars 1924, trois ans après sa première représentation sur la scène du théâtre du Jorat le 11 juin 1921. Quelques jours plus tard, il écrit avoir entendu l'œuvre avec plaisir tout en y discernant deux éléments qu'il n'apprécie pas également : « [...] l'élément bruit, pour lequel je reste incompetent, et l'élément musique, dans lequel j'ai trouvé d'excellentes choses encore un peu vertes mais qui sont de très bonnes promesses pour plus tard⁵⁸. » La grandeur du sujet biblique et l'émotion qui se dégage de certains airs solistes éminemment expressifs n'a pu que séduire le maître intransigeant mais néanmoins attentif et respectueux de ses élèves qu'était d'Indy.

À la même époque, il se désole que les jeunes compositeurs ne trouvent pas de débouchés sur les scènes lyriques, se souvenant probablement combien lui-même a dû batailler pour s'imposer. Il répond ainsi à un journaliste :

« – Comment, nous n'avons pas de musiciens ! Mais si, monsieur, nous avons en France et à Paris un grand nombre de musiciens qui ont chacun dans leur carton un opéra de prêt. Et alors ?

Nos regards interrogatifs se croisèrent.

– Que voulez-vous qu'ils fassent, reprit-il : ne savent-ils pas, ne sont-ils pas les premiers à savoir que M. Rouché ne peut monter guère plus d'une œuvre nouvelle par an.

« Aussi considèrent-ils l'Opéra avec effroi et respect ; si le hasard les guide vers l'Opéra-Comique, et si leur œuvre est retenue, ils peuvent être assurés d'avoir trois représentations : pas une de plus⁵⁹. »

On observe néanmoins chez lui, au cours des années 1920, une certaine désillusion à l'égard des jeunes générations qui lui semblent se tourner plutôt vers le bruit, les « fausses notes », ou « notes à côté » comme il les appelle – n'oublions pas le chemin que prend à l'époque l'un de ses anciens élèves de la Schola, Edgar Varèse. Dans le dernier chapitre de son *Richard Wagner* de 1930, il pourfend le « Modernisme » des musiciens, tous genres confondus, et le snobisme d'un public qui suit aveuglément. Cette désillusion se révèle également dans une confidence qu'il aurait faite à Alfred Bruneau au sujet d'un jeune étranger venu le trouver à la fin des années 1920, pour qu'il lui apprenne

⁵⁸ Vincent D'INDY, lettre à Georges Martin Witkowski du 27 mars 1924, même référence, p. 810-811.

⁵⁹ « Deux minutes d'entretien avec M. d'Indy », *Bonsoir*, 26 octobre 1921, p. 4.

en trois mois à écrire une opérette⁶⁰. Il est aisé d'imaginer l'accueil que d'Indy, pétri d'idéaux sur la nature éducatrice et le progrès de l'art, a pu faire à ce jeune homme à la recherche de succès facile.

Le compositeur à l'œuvre

Entre 1869 et 1924, Vincent d'Indy a eu presque constamment une œuvre lyrique sur le métier. Sa production en ce domaine se développe parallèlement aux écrits critiques rapportés dans la première partie. Le compositeur construit sa propre manière sur des principes personnels non sans être profondément influencé par la création contemporaine et sa découverte d'œuvres du passé par rapport auxquelles il se positionne. Autant que ses écrits, ses œuvres lyriques témoignent de ses idées sur l'expression dramatique dont elles constituent la mise en pratique. Bien que l'on puisse discerner entre elles de nombreux liens de parenté, sa conception du drame ne cesse d'évoluer, une attitude qu'il reconnaît chez tous les grands créateurs :

Seuls, les médiocres, dont les appétits se tiennent pour satisfaits par le succès immédiat, n'éprouvent nullement ce besoin irrésistible de transformation qu'on rencontre à chaque pas chez les grands ; je ne sais pas qu'il y ait un intérêt quelconque à comparer entre eux les tableaux d'un Meissonnier, et les compositions théâtrales d'un Scribe ou d'un Dumas fils sont aussi constamment identiques que les opéras d'un Ambroise Thomas, qu'on aille de *Mignon* à *Françoise de Rimini*, en passant par *Hamlet*⁶¹.

Cette volonté de renouvellement le rapproche d'Henri Rabaud. Musiciens polyvalents aux activités multiples, tous deux sont à la fois compositeurs, chefs d'orchestre, directeurs d'institutions d'enseignement – la Schola Cantorum pour l'un, le Conservatoire pour l'autre. Ni l'un ni l'autre n'a fait réellement carrière à l'opéra bien que Rabaud ait connu un authentique, durable et très grand succès public avec *Mârouf* (près de 130 représentations à l'Opéra-Comique, presque autant à l'Opéra), tandis que d'Indy connaît des succès simplement d'estime avec *Fervaal* et *L'Étranger*. Chacune de leurs œuvres se présente comme un défi nouveau, sans que l'on puisse y discerner la recherche de la fidélisation d'un public ou l'exploitation d'une même veine dramatique. Il y a peu de rapport entre *Fervaal* et *La Légende de saint Christophe* de d'Indy. Il n'y en a pas plus entre *Mârouf* et *L'Appel de la mer* chez Rabaud. En revanche, on pourrait mettre en parallèle *La Fille de Roland* et *Fervaal*, dans leur exaltation de l'histoire ou de la préhistoire nationale, tandis que le tragique et

⁶⁰ Cf. *Le Ménestrel*, 20 avril 1928, p. 179.

⁶¹ Vincent D'INDY, « Ernest Chausson », *La Tribune de Saint-Gervais*, septembre 1899 (5^e année, n° 9), p. 251.

morbide *Appel de la mer* n'est pas sans affinités avec le cadre maritime de *L'Étranger*.

D'Indy inscrit ses œuvres dans la durée et les conçoit en dehors des contingences de la scène : l'édition chant-piano de ses trois plus grandes œuvres scéniques paraît plusieurs mois voire plusieurs années avant leur création publique⁶². Il s'agit de sa part d'une volonté délibérée et d'une prise de risques comme le remarque Paul Dukas à propos de *Fervaal*⁶³ : les premières critiques paraissent avant que l'œuvre n'accède à la scène. Suivant le modèle des guides thématiques wagnériens de Hans von Wolzogen, des musicographes publient des brochures analytiques s'appuyant sur les partitions. Étienne Destranges donne l'exemple en proposant des analyses du *Chant de la cloche*, de *Fervaal*, de *L'Étranger*⁶⁴ mais aussi de *Proserpine* et *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, de *Tannhäuser* et du *Vaisseau fantôme* de Wagner, des *Troyens* de Berlioz, d'*Hansel und Gretel* d'Humperdinck, de *Gwendoline* de Chabrier et du *Rêve* de son ami Alfred Bruneau.

Une œuvre inscrite dans les débats esthétiques du temps

Le premier projet d'opéra de d'Indy remonte à 1869. C'est aussi l'un de ses tout premiers essais compositionnels, ce qui montre la précocité de son intérêt pour le genre. Adaptant la tragédie *Les Burgraves* de Victor Hugo (1843), l'aspirant compositeur s'y essaie à l'esthétique meyerbeerienne du Grand opéra. Une quinzaine d'années sépare cette première tentative inachevée du début de son travail sur *Fervaal*. Cette période est semée de nombreux projets avortés, d'idées caressées qu'il serait trop long de détailler ici. Toutefois, d'Indy mène aussi à bien durant ce laps de temps deux partitions lyriques qui accèdent à la scène ou au concert.

⁶² Les partitions chant-piano de *Fervaal* et de *L'Étranger* paraissent chez Durand respectivement en 1895 et en 1902, celle de *La Légende de saint Christophe* chez Rouart-Lerolle en 1917.

⁶³ « *Fervaal* jouissait ainsi, avant la représentation, d'une renommée peu enviable que d'autres eussent pris soin d'éviter à leur œuvre en ne la publiant qu'au lendemain de la première. » (Paul DUKAS, *La Revue hebdomadaire*, 27 mars 1897, dans *Fervaal devant la presse*, édité par Henry GAUTHIER-VILLARS, Paris : A. Durand & Fils, 1897, p. 11.)

⁶⁴ Étienne DESTRANGES, *Le Chant de la Cloche de Vincent d'Indy. Étude analytique*, Paris : Tresse et Stock, 1890 ; Étienne DESTRANGES, *Fervaal de Vincent d'Indy. Étude thématique et analytique*, Paris : Durand, Librairie Fischbacher, 1896 ; Étienne DESTRANGES, *L'Étranger de M. Vincent d'Indy. Étude analytique et thématique*, Paris : Fischbacher, 1904 ; Pierre de BRÉVILLE et Henry GAUTHIER-VILLARS, *Fervaal. Étude thématique et analytique*, Paris : A. Durand et Fils, [1897] ; M. D. CALVOCORESSI, *L'Étranger de M. Vincent d'Indy. Étude analytique & thématique*, Paris : éd. du Courrier musical, [ca 1903].

Attendez-moi sous l'orme, opéra-comique en un acte, livret de Robert de BONNIÈRES d'après la comédie éponyme de Jean-François REGNARD (1694).

Composition : 1876-1877, rev. 1881

Théâtre national de l'Opéra-Comique, 11 février 1882 (20 représentations)

Représentations au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles (1903) et à Strasbourg (1922).

Le Chant de la cloche, légende dramatique en un prologue et sept tableaux, poème du compositeur d'après *Das Lied von der Glocke* de Friedrich SCHILLER (1799)

Composition (poème et musique) : 1879-1883. Grand Prix de la Ville de Paris 1885

1^{ère} audition salle de l'Éden-Théâtre par l'orchestre des Concerts Lamoureux, 25 février 1886 (2^e et 3^e auditions les 28 février et 7 mars 1886)

1^{ère} scénique au Théâtre de la Monnaie, 21 novembre 1912 (16 représentations)

Nombreuses exécutions en concert (France, Belgique, Pays-Bas, Tchécoslovaquie), 4 représentations du 2^e tableau à l'Opéra de Paris (1916), représentations au théâtre de Nice (1931).

Fervaal, action musicale en un prologue et trois actes, poème du compositeur.

Composition (poème et musique) : 1886-1895

Opéra, audition de la 3^e scène du 2^e acte les 17 et 24 novembre 1895

Théâtre de la Monnaie (Bruxelles), 12 mars 1897 (10 représentations)

Opéra-Comique, 10 mai 1898 (13 représentations)

Opéra, 8 janvier 1913⁶⁵ (10 représentations)

Représentations à Lyon (1913).

L'Étranger, action musicale en deux actes, poème du compositeur.

Composition (poème et musique) : 1898-1901

Théâtre de la Monnaie, 7 janvier 1903 (14 représentations, dont 3 en 1914)

Opéra, 4 décembre 1903 (39 représentations jusqu'en 1952)

Représentations dans des théâtres de province (Angers, Lyon, Nice, Rouen, Toulouse, Nantes, Vichy, Strasbourg) et à l'étranger (Genève, La Haye, Barcelone, Buenos Aires).

⁶⁵ Cf. *Comœdia*, 9 janvier 1913, p. 3. La première représentation, prévue le 31 décembre 1912, avait été retardée.

La Légende de saint Christophe, drame sacré en un prologue et trois actes, poème du compositeur d'après *La Légende dorée* de Jacques DE VORAGINE (XIII^e siècle).

Composition (poème et musique) : 1903-1915

Opéra, 9 juin 1920⁶⁶ (19 représentations entre 1920 et 1922)

Exécutions partielles en concert à Liège (1921), Strasbourg (1928) et à la Schola Cantorum (1930).

Le Rêve de Cinyras, comédie lyrique sur un livret de Xavier DE COURVILLE d'après sa pièce éponyme (1920).

Composition : 1922-1923

La Petite Scène (salle Hoche), 10 juin 1927 (7 représentations)

Tableau 2 : Liste des œuvres dramatiques de Vincent d'Indy

La première est un opéra-comique : *Attendez-moi sous l'orme*. Présentée sans succès au Concours Cressent en 1877⁶⁷, l'œuvre est finalement reçue à l'Opéra-Comique en 1882, grâce à d'indispensables soutiens journalistiques⁶⁸. Ce travail est loin d'enthousiasmer le musicien qui ne cesse de se lamenter : « Je le finirai parce que *je veux* le finir, mais ce genre me dégoûte profondément⁶⁹ » ; « Dire que me voilà en train de faire de sales petites mélodies d'Opéra-Comique⁷⁰ !!! » S'il ne s'agit pas à proprement parler d'un travail alimentaire, ce n'est pas pour autant une œuvre personnelle mais plutôt une façon pour d'Indy d'accéder une première fois à la scène en faisant des concessions au goût du temps pour le XVIII^e siècle, qu'illustre à la même époque la *Manon* de Massenet (1884).

La seconde œuvre, autrement importante, est *Le Chant de la cloche*, légende dramatique d'après le poème *Das Lied von der Glocke* de Schiller. Entreprise en 1879, elle connaît un long travail d'enfantement. De même que son petit opéra-comique, d'Indy la présente en 1885 à un concours – celui de la Ville de Paris pour une œuvre de concert – « seule manière pour [lui] de voir cette œuvre

⁶⁶ Le 6 juin a lieu la répétition générale publique.

⁶⁷ « [P]uisque je ne peux pas voir les directeurs de théâtres », écrit-il à sa femme en juillet 1877. (D'INDY, *Ma Vie*, p. 324.)

⁶⁸ « Autrefois, [...] un écrivain dramatique ne pouvait entrer au théâtre sans un médiateur influent. Un de mes amis qui était au *Figaro* me présenta à l'Opéra-Comique ; le critique musical du *Figaro* m'appuya. Ce dernier collabora à ma pièce, – il n'y mit pas grand'chose puisqu'il y ajouta seulement : "Oh ! là, là !" –, mais il eut sa part des droits d'auteur » (Vincent D'INDY, réponse à l'enquête « Vos débuts au Théâtre furent-ils difficiles ? », *Candide*, 24 février 1927, p. 7). D'Indy fait allusion à son ami Robert de Bonnières et à Jules Prével, librettiste et critique dramatique au *Figaro*.

⁶⁹ Vincent D'INDY, lettre à C. Langrand du 8 juin 1876, *Ma Vie*, p. 303.

⁷⁰ Vincent D'INDY, lettre à sa femme du 5 octobre 1881, même référence, p. 356.

exécutée, car [il] ne [s]e soucie pas d'y dépenser 10 à 12 000 francs pour une exécution médiocre⁷¹ ». Cette fois, il obtient le prix et sa composition est créée un an plus tard avec succès par Charles Lamoureux. Par son sous-titre de « légende dramatique » emprunté à *La Damnation de Faust* qui venait de connaître sa résurrection en 1877, *Le Chant de la cloche* se présente comme une œuvre de concert. En réalité, il s'agit pour l'auteur d'un moyen détourné d'écrire pour la scène lyrique. Remplie de didascalies, la partition est écrite « en vue de la représentation théâtrale⁷² ». Après divers projets avortés de représentation au début des années 1890, *Le Chant de la cloche* sera finalement porté à la scène en 1912 au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles après une belle carrière dans les salles de concert, en France et à l'étranger, qui en fait le plus grand succès lyrique de d'Indy.

Le Chant de la cloche est bien, contrairement à *Attendez-moi sous l'orme*, une œuvre personnelle : « l'expression exacte de ce que je veux faire dans le genre dramatique, pas de concessions, rien pour les femmes ni pour les membres de l'Institut, aussi ce sera-t-il fort embêtant pour le public, ce dont je me fiche absolument⁷³ ». Après le succès qui, malgré tout, couronne ses efforts, le compositeur a sans doute assez confiance en lui et en l'avenir pour entreprendre un grand drame lyrique sans démarcher les théâtres, sans commande officielle, donc sans certitude de débouché. Il s'intéresse dès 1878 – soit un an avant d'entreprendre le travail sur *Le Chant de la cloche* – à la *Saga d'Axel* du poète suédois Esaias Tegnér⁷⁴ puis abandonne le projet avant d'y revenir en 1886, réalisant alors de l'intrigue une adaptation des plus libres, la transposant « dans l'extrême midi de la France » et « dans les hautes Cévennes », « à l'époque légendaire des invasions sarrazines⁷⁵ [sic] ». Le travail sur ce drame lyrique imprégné de Wagner et peut-être encore de Meyerbeer qui deviendra *Fervaal* s'étend sur près de dix années⁷⁶. L'attitude de d'Indy est ici celle d'un musicien qui veut marquer son temps par une œuvre forte, personnelle, et faire date dans l'histoire de l'art dramatique, qui écrit pour la postérité et non pour un succès

⁷¹ Vincent D'INDY, lettre à Pierre de Bréville du 2 juillet 1883, La 117, BnF-Musique.

⁷² Vincent D'INDY, lettre à Julien Hamelle du 9 octobre 1892, Nla18/296-298, BnF-Musique.
Dans cette lettre, d'Indy fait état d'un projet de le « monter en entier avec costumes et décors au théâtre de Liège ».

⁷³ Vincent D'INDY, lettre à Ernest Chausson du 2 mars 1883, *Ma Vie*, p. 369.

⁷⁴ Esaias TEGNÉR, *Les Poèmes nationaux de la Suède moderne*, traduits, annotés et précédés d'une introduction et d'une étude biographique et critique par L. LÉOUZON LE DUC : *La Saga de Fritiof, La Saga d'Axel, La Première Communion*, Paris : Librairie internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven & C^{ie}, 1867.

⁷⁵ Partition chant-piano.

⁷⁶ Sur la gestation de *Fervaal* et ses nombreuses références wagnériennes, voir Manuela SCHWARTZ, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Sinzig : Studiopunkt-verlag, 1999.

public immédiat, bien que, naturellement, il le souhaite. Il ne vise pas l'Opéra, dont il refuse les « conventions » et le « système » qui consiste à « commander des ouvrages aux compositeurs » et qu'il juge « funeste à tous ceux qui ont le tempérament dramatique⁷⁷ ».

Plus encore que *Le Chant de la cloche*, *Fervaal* est une œuvre d'une extrême ambition par ses dimensions, son effectif orchestral, les qualités dramatiques et vocales qu'elle exige des chanteurs. Ses bonnes relations belges conduisent d'Indy à la faire représenter au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, dont il estime le public « beaucoup plus ouvert aux idées nouvelles que le routinier abonné de notre Opéra et bien plus informé du mouvement de l'art⁷⁸ ». L'on sait que maintes œuvres lyriques françaises, ne trouvant pas de débouché sur les scènes parisiennes, y ont été données en première audition : *Hérodias* de Massenet, *Sigurd* de Reyer, *Gwendoline* de Chabrier, *Guercœur* de Magnard, et les deux actions musicales de d'Indy : *Fervaal* et *L'Étranger*. En contrepartie, la Monnaie reprend régulièrement des succès parisiens, *Louise*, on l'a vu, mais aussi *La Fille de Roland*, *Mârouf* et *L'Appel de la mer* d'Henri Rabaud. Pourtant, quelle que soit la hauteur de ses idéaux, et même à la Monnaie, à partir du moment où ses œuvres atteignent la scène, le compositeur est confronté à la réalité des théâtres lyriques et doit se soumettre à leur fonctionnement interne. Comme au temps d'*Attendez-moi sous l'orme*, d'Indy est amené tout au long de sa carrière de compositeur dramatique à quémander des appuis⁷⁹ et à subir demandes de coupures, retards et ajournements de première, rivalités, chanteurs malades ou indisponibles, grèves du personnel, restrictions budgétaires, etc. C'est l'Opéra-Comique d'Albert Carré qui accueille la création française de *Fervaal* dès 1898⁸⁰. L'Opéra, qui avait donné en concert la seule troisième scène du deuxième acte dès 1895, à l'initiative des directeurs Bertrand et Gailhard, n'en monte l'intégralité que quinze ans plus tard, en 1913, sous le directorat d'André Messager, ami de d'Indy. Henri Rabaud dirigera sa dixième et dernière représentation à l'Opéra la même année 1913⁸¹.

⁷⁷ Vincent D'INDY, réponse à une enquête sur « le rôle de la Monnaie de Bruxelles », *L'Indépendance belge*, 30 août 1898, p. [2].

⁷⁸ Même référence.

⁷⁹ D'Indy va jusqu'à demander à Alfred Bruneau de l'appuyer auprès des directeurs de la Monnaie pour qu'ils acceptent de monter *Fervaal*. (Cf. lettre à A. Bruneau du 31 mai 1895, BRUNEAU, *Alfred Bruneau, un compositeur au cœur de la bataille naturaliste*, p. 54.)

⁸⁰ Suite à l'incendie du bâtiment, les représentations ont lieu dans la salle du théâtre du Châtelet.

⁸¹ Cf. Stéphane WOLFF, *L'Opéra au Palais Garnier (1875-1962). Les œuvres, les interprètes*, Paris, Genève : Slatkine, 1983, p. 91. À la suite d'une seconde audition de *Fervaal* à l'Opéra-Comique en 1898, le jeune Rabaud commentait : « Du talent, du talent, du talent, mon Dieu, que de talent ! Mais comme on voudrait un peu de charme, et puis des idées, des idées mélodiques de plus de quatre notes, et puis des grandes lignes, pas tant d'arrêts ! La grande scène des chefs et

En 1903, *L'Étranger* connaît sa première bruxelloise. Quelques mois plus tard, sa création française est assurée cette fois à l'Opéra. Le directeur, Pedro Gailhard, originaire du sud-ouest, aurait été séduit par le cadre de l'œuvre située sur la côte basque⁸². Pour l'anecdote, 1903 est aussi l'année où l'on célèbre la 1000^e représentation à l'Opéra des *Huguenots*. *L'Étranger* connaîtra une carrière nettement moins prestigieuse mais reste néanmoins le drame lyrique le plus représenté de d'Indy. Comme celui de *Fervaal*, le poème est imprégné de symbolisme quoique situé cette fois dans un cadre contemporain. S'il semble ici prendre ses distances avec Wagner et subir l'influence de la mouvance vériste ou naturaliste, d'Indy se réfère surtout à l'opéra-comique du XVIII^e siècle, annonçant dans sa nouvelle action musicale « des scènes de vrai Opéra Comique, rien d'Auber, mais peut-être bien du Grétry à la sauce XX^e siècle⁸³ ». *L'Étranger* n'en reste pas moins, par son caractère, un drame intemporel où les contingences matérielles du village de pêcheurs rappellent plutôt quelque parabole évangélique que des revendications socialistes. Toutefois, les personnages sont plus proches du public populaire que le chevalier celtique Fervaal et sa bien-aimée, la princesse sarrasine Guilhen. Au début de son travail sur sa nouvelle œuvre, d'Indy écrivait : « Maintenant, *Fervaal* est bien loin ! J'essaye en une œuvre dramatique nouvelle, d'une essence absolument différente, de traduire des sentiments qui me passionnent, parce que je les crois justes et généraux –, je crois de plus en plus que l'Art dramatique doit s'adresser à tous les hommes et non pas à des exceptions, c'est pourquoi je voudrais bannir tous les sujets trop spéciaux ou particuliers soit par leur donnée historique, leur milieu ou leur sentiment⁸⁴. »

La Légende de saint Christophe est la seule œuvre lyrique de d'Indy à être directement créée sur la scène de l'Académie nationale de musique, en 1920. Jacques Rouché, avec qui d'Indy avait précédemment collaboré au Théâtre des Arts pour des représentations d'œuvres de Monteverdi et de Destouches en 1913, avait manifesté le désir d'en avoir la primeur comme nouveau directeur de

des druides m'a paru mieux que l'autre jour. Le commencement du premier acte, aussi [...]. Mais... mais... j'aime mieux bien des choses ! Entre autres *La Bohème* [de Puccini]. Sache qu'on est divisé ici en deux camps : on est pour *Fervaal* ou pour *La Bohème*. » (Henri RABAUD, lettre à Max d'Ollone du 22 juin 1898, *Correspondance avec Daniel Halévy et Max d'Ollone et écrits de jeunesse (1889-1907)*, éditée par Michel RABAUD, Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru Zane, coll. « Perpetuum mobile », 2008, p. 240.)

⁸² Cf. *Le Ménestrel*, 22 mars 1903, p. 95 et 29 mars 1903, p. 103.

⁸³ Vincent d'INDY, lettre à Pierre de Bréville du 28 septembre 1899, La 137, BnF-Musique.

⁸⁴ Vincent d'INDY, lettre à Émile Boissier du 9 octobre 1898, Steven HUEBNER, « “Le Hollandais fantôme” : Ideology and Dramaturgy in *L'Étranger* », *Vincent d'Indy et son temps*, sous la direction de Manuela SCHWARTZ, Sprimont : Mardaga, 2006, p. 266.

l'Opéra, dès avant la guerre⁸⁵. Le déclenchement des hostilités reporte le projet et d'Indy tient à attendre la fin de la guerre pour faire représenter son œuvre⁸⁶ qui connaît sa première représentation en 1920 et sa dernière en 1922, malgré l'insistance du compositeur auprès de Rouché pour que la pièce soit reprise. S'inspirant d'un épisode de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, d'Indy expérimente dans cette œuvre une forme de mystère moderne, à mi-chemin de l'oratorio et du drame lyrique, confiant, en 1903, au début de son travail sur le poème, vouloir y faire « le contraire de *Pelléas* » ; c'est-à-dire « mettre très peu de paroles, juste ce qu'il faut pour expliquer ce que la musique ne peut pas dire, soit : les détails *précis*, et laisser à la musique, en tant que musique, un rôle tout de sentiment et très important⁸⁷ ». Ajoutons qu'il fait aussi le contraire de Massenet dans la scène de la prison au troisième acte, où la Reine de volupté venant jouer le rôle de tentatrice auprès de Christophore en vient à se convertir sous l'influence du bon géant. D'une totale intégrité morale, le héros de d'Indy est aux antipodes de l'Athanaël de *Thaïs*⁸⁸. En cela, il est plus proche du Jean d'*Hérodiade*⁸⁹ ou du Iokanaan de *Salomé*, mais le dénouement est profondément différent de celui des opéras de Massenet et de Strauss puisque l'œuvre de d'Indy s'achève par le martyr triomphal de l'homme de foi et la conversion de sa tentatrice. Ce drame sacré est donc à la fois l'anti-*Hérodiade*, l'anti-*Thaïs* et l'anti-*Salomé*. À cela s'ajoute un pamphlet politique et esthétique visant ce qu'il nomme la « nauséabonde influence judéo-dreyfusarde⁹⁰ ». D'Indy place ainsi résolument son chef-d'œuvre lyrique en opposition à l'opéra fin-de-siècle. Par son réseau serré de thèmes et motifs de plain-chant grégorien, sa forme en arche et le retour des principaux personnages du premier acte sous de nouveaux noms dans le troisième acte, cette œuvre monumentale, éminemment réactionnaire et traditionaliste, annonce paradoxalement *Lulu* d'Alban Berg.

⁸⁵ « Quant au St Christophe, je serais très honoré qu'il put être monté à l'Opéra *sous votre direction*, mais je ne puis encore prévoir l'achèvement de la partition d'orchestre, j'en ai encore *certainement* pour deux ans, peut-être (plus probablement) pour trois ans » (Vincent D'INDY, lettre à Jacques Rouché du 28 décembre 1913, La 50, BnF-Opéra).

⁸⁶ Cf. Vincent D'INDY, carte postale à Joseph Canteloube du 4 novembre 1917, Françoise COUGNIAUD-RAGINEL, *Joseph Canteloube. Chantre de la terre*, Béziers : Société de musicologie de Languedoc, 1988, p. 192.

⁸⁷ Vincent D'INDY, lettre à Pierre de Bréville du 17 septembre 1903, La 142, BnF-Musique.

⁸⁸ Le livret de *Thaïs* (1894) est inspiré par le roman éponyme d'Anatole France (1891), lui-même fondé sur un épisode de *La Légende dorée*.

⁸⁹ L'opéra de Massenet (1881) est composé sur un livret inspiré d'*Hérodiade*, troisième des *Trois Contes* de Gustave Flaubert, publiés en 1877.

⁹⁰ D'INDY, lettre citée à Bréville, 17 septembre 1903.

Pour sa dernière œuvre scénique, la comédie lyrique *Le Rêve de Cinyras* d'après une pièce de Xavier de Courville⁹¹, d'Indy choisit un sujet léger et donne son *Falstaff* – l'œuvre de Verdi qu'il admirait le plus – ou plutôt son *Étoile*, en référence à Chabrier – la seule opérette pour laquelle il avait de l'estime. Comme dans *La Légende de saint Christophe*, les allusions politiques⁹² et musicales sont nombreuses, plus encore peut-être puisque la pièce d'origine est un pamphlet sur la Première Guerre mondiale transposée dans la Guerre de Troie. Dans le livret qu'il tire de sa pièce, Courville ajoute, probablement à la demande de d'Indy, quelques prétextes à caricatures musicales avec les satires de musique moderne et d'air d'opéra interprétées par l'aède Thalybion (Acte I, scène 4, n° 7), de même que dans *Attendez-moi sous l'orme*, le musicien s'était amusé à parodier un air « XVIII^e » et une grand *aria* à l'italienne. Enfin la valse qui parcourt l'œuvre est selon son propre aveu une réponse à celle de *La Veuve joyeuse*, opérette de Franz Lehár (Vienne, 1905)⁹³, très appréciée en France sous la Troisième République depuis son apparition sur la scène parisienne en 1909.

Principales caractéristiques de l'œuvre dramatique

En 1871, d'Indy estimait que le Grand opéra devait posséder les mêmes qualités que le poème épique, c'est-à-dire être « Un, entier, grand, intéressant, merveilleux et épisodique⁹⁴ ». Au début du XX^e siècle, il énumère à nouveau ces qualités dans son *Cours de composition*, non pas au sujet du drame lyrique mais de l'oratorio épique ou épopée musicale⁹⁵. L'unité, la grandeur et le merveilleux – justifié par la dimension légendaire des intrigues – font incontestablement partie des caractéristiques de ses principales œuvres lyriques.

L'unité

Que ce soit dans ses œuvres vocales ou instrumentales, d'Indy tend constamment à l'unité selon ce mot d'ordre d'« unité dans la variété⁹⁶ » que fait

⁹¹ Xavier DE COURVILLE, *Le Rêve de Cinyras*, fantaisie dialoguée mêlée d'ariettes en trois actes et cinq tableaux avec une préface : En lisant Homère sur le front, Paris : Librairie P.-V. Stock, 1920.

⁹² Déjà dans les didascalies de *L'Étranger*, on pouvait lire : « Arrivent des fonctionnaires, un maire, un instituteur, un député, etc, gens importants et officiels, qui se croient obligés de donner des ordres. » (Partition chant-piano, p. 181.)

⁹³ Selon lui, cette « valse lente [...] ne le cédera en rien à celle de la *Veuve joyeuse* ». (Vincent D'INDY, lettre à Guy de Lioncourt du 2 août 1922, *Ma Vie*, p. 796.)

⁹⁴ Vincent D'INDY, lettre à Edmond de Pampelonne du 25 mars 1871, même référence, p. 128.

⁹⁵ D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3^e livre, p. 275.

⁹⁶ Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, 2^e livre, 1^{re} partie, rédigé avec la collaboration d'Auguste SÉRIEYX d'après les notes prises aux classes de composition de la *Schola Cantorum* en 1899-1900, Paris : Durand, 1909, p. 118 et 378.

également sien le jeune Henri Rabaud⁹⁷. Cette unité est d'abord celle d'une action réduite à quelques protagonistes principaux et à quelques scènes cruciales. En cela, le dramaturge se réfère autant à l'*Alceste* de Gluck qu'au *Tristan et Isolde* de Wagner. Cette conception dramatique est à l'opposé de la dramaturgie de Scribe et de Meyerbeer mais conforme à ce que d'Indy estime être une tradition française :

Dans les pièces primitives, l'action était fort simple ; un sentiment donnait à lui seul tout l'intérêt d'un acte et provoquait le « moment dramatique » quasi-unique de la fin de l'acte : c'était le système de Gluck et de Grétry. Cette ordonnance claire et simple était d'esprit très français⁹⁸.

Lorsqu'il donne en concert l'*Orfeo* de Monteverdi à Paris en 1904, il en expurge les scènes de divertissement et supprime la totalité des premier et cinquième actes, resserrant le drame autour de l'action centrale. Chaque acte des trois principaux poèmes lyriques de d'Indy est divisé en trois scènes se répondant d'acte en acte, de façon très parsifalienne. Ce cadre dramatique épuré favorise l'unité et la cohésion de l'architecture. La forme ternaire de l'ensemble est privilégiée, et si *L'Étranger* n'a que deux actes, le prélude symphonique du second acte, lui-même en trois parties, peut être considéré comme un acte central, à l'action tout intérieure, celle qui se joue dans le cœur du héros « pendant la nuit qui sépare le 1^{er} Acte du second⁹⁹ » – action psychologique exprimée sans paroles par l'orchestre. Dans *La Légende de saint Christophe*, « La Queste de Dieu », sorte de poème symphonique ou « symphonie descriptive » servant de commentaire au prologue qui précède le deuxième acte, se substitue à la première scène de ce même acte. Dans les deux cas, ces pages symphoniques constituent bien un épisode à part entière du drame, comme le voyage au Nibelheim dans *L'Or du Rhin*, le voyage de Siegfried sur le Rhin dans *Siegfried* ou la Marche funèbre de Siegfried dans *Le Crépuscule des dieux*.

L'expression « action musicale » par laquelle d'Indy définit *Fervaal* et *L'Étranger* n'est pas paradoxale. Étienne Destranges est le premier à souligner qu'elle est la traduction littérale de « *Handlung* » (action), titre que Wagner donne à *Tristan* et « aux drames de la *Tétralogie*¹⁰⁰ ». De même, l'appellation « drame sacré » que d'Indy attribue à *La Légende de saint Christophe* serait une traduction approximative et inexacte de « *Bühnenweifestspiel* », sous-titre donné par

⁹⁷ Henri RABAUD, « L'unité et la variété en musique », *Le Banquet*, mai 1892 (n° 3), reproduit dans RABAUD, *Correspondance avec Daniel Halévy et Max d'Ollone et écrits de jeunesse*, p. 449-452.

⁹⁸ D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3^e livre, p. 110.

⁹⁹ Même référence, p. 214.

¹⁰⁰ Cf. DESTANGES, *Fervaal de Vincent d'Indy*, p. 46.

Wagner à *Parsifal*¹⁰¹. Toutefois, en 1920, d'Indy considère que l'œuvre est « beaucoup plus proche du Mystère du moyen âge que du drame wagnérien¹⁰² », peut-être parce que *Parsifal* aussi représente pour lui un retour « au premier principe de l'opéra allemand à tendance mystique » du XVII^e siècle¹⁰³. Certes l'action scénique paraît succincte, réduite à l'essentiel, limitant au maximum les péripéties et excluant imbroglios et coups de théâtre, mais c'est parce que cette action est avant tout intérieure, psychologique – l'interprétation que d'Indy donne du prélude du second acte de *L'Étranger* est à ce titre particulièrement éloquente.

Sur le plan musical, l'unité est assurée par un complexe réseau de leitmotifs et de tonalités récurrentes et signifiantes, suivant l'exemple de Wagner ; les analyses que d'Indy en donne dans le *Cours de composition* et celles des brochures analytiques citées plus haut en témoignent suffisamment pour que l'on se dispense de développer ici ces aspects.

La grandeur et le merveilleux

Une autre caractéristique des drames lyriques de d'Indy est la grandeur. On ne peut qu'être frappé par la haute portée et le caractère édifiant des sujets traités, tous imprégnés de préoccupations philosophiques et religieuses – n'oublions pas la valeur éducatrice que d'Indy attribue à l'art en général et au théâtre en particulier¹⁰⁴. C'est dans *Fervaal* l'annonce d'une religion d'amour (la religion chrétienne), dans *L'Étranger* l'éloge de la charité chrétienne, et dans *La Légende de saint Christophe* la dénonciation du vice et des puissances d'argent et l'apologie du service et de la fidélité à la foi jusqu'au martyr. Quant aux personnages, s'ils sont des êtres de chair et de sang, que l'auteur veut humains et émouvants, ils ont aussi une dimension éminemment symbolique. Les héros masculins sont en quelque sorte des incarnations déguisées de l'auteur lui-même. En 1898, d'Indy définissait les héros dramatiques comme des « personnages d'amour ou de haine, vivants symboles des idées de l'auteur, manifestations nécessaires, [...] presque *inconscientes* de son sentiment et de son émotion¹⁰⁵ ». Écrivant cela, le musicien pense naturellement à ses propres

¹⁰¹ Cf. Steven HUEBNER, « Vincent d'Indy et le “drame sacré” : De *Parsifal* à *La Légende de Saint-Christophe* », *Cahiers de l'Esplanade*, Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne, 2006 (n° 4 : *Opéra et religion sous la III^e République*), p. 235-236.

¹⁰² Vincent D'INDY, « Note sur *La Légende de Saint Christophe* », *Le Figaro*, 6 juin 1920, p. 3.

¹⁰³ D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3^e livre, p. 145, voir p. 124-127.

¹⁰⁴ Pour lui, « le théâtre ne doit point être seulement une exploitation commerciale, mais un moyen d'éducation artistique pour le peuple ». (Lettre de Vincent d'Indy citée dans Auguste MANGEOT, « La Musique et l'État », *Le Monde musical*, 15 décembre 1899, p. 441.)

¹⁰⁵ Vincent D'INDY, réponse à l'« Enquête sur la question sociale au théâtre », *Revue d'art dramatique*, janvier-mars 1898, Genève : Slatkine Reprints, t. 3, 1972, p. 262-263.

compositions et l'on constate une fois encore que pour lui l'œuvre lyrique est toute de sentiment et d'idée. Il reste ainsi fidèle aux conceptions de sa jeunesse. Sa tendance à associer des personnages à des idées est ancienne et s'observe dans ses commentaires du roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en 1870 : il y voit les « personnifications de l'idéal dans Esmeralda [...] et des trois grandes facultés humaines, l'intelligence, le cœur, l'imagination, dans Claude Frollo, Quasimodo et Pierre Gringoire, enfin du crétinisme militaire et social dans l'homme du monde Phébus de Chateaupers¹⁰⁶ ».

Les noms qu'il donne à ses personnages témoignent bien de leur fonction symbolique : Fervaal signifie selon les sources « libre choix¹⁰⁷ » ou bien « excellent et courageux¹⁰⁸ ». Vita, héroïne de *L'Étranger*, n'est autre que la Vie (du latin *vita*¹⁰⁹) tandis qu'André, « homme quelconque, du grec *andros*¹¹⁰ », personnage pour lequel il n'éprouve aucune sympathie, semble un descendant du Phébus de Chateaupers de *Notre-Dame de Paris*. Dans *La Légende de saint Christophe*, avant de devenir Christophore c'est-à-dire « porte-Christ », le géant a pour nom Auférus, c'est-à-dire, d'après la racine latine du mot : « animal », « être sans culture », ou encore « bête féroce », comme le qualifie l'ermite au deuxième acte¹¹¹. Les drames de d'Indy sont donc des drames symbolistes mais dont les symboles sont probablement bien définis dans l'esprit de l'auteur, ce qui n'est pas le cas du symbolisme de Maeterlinck, dont d'Indy aurait envisagé de mettre en musique *La Princesse Maleine*¹¹² et qui a inspiré nombre de ses contemporains.

D'Indy choisit pour ses quatre grandes œuvres lyriques des histoires légendaires, qu'il lui est loisible de traiter avec une grande liberté et qui lui

¹⁰⁶ D'INDY, *Ma Vie* (journal intime), Paris, 29 mars 1870, *Ma Vie*, p. 109.

¹⁰⁷ BRÉVILLE et GAUTHIER-VILLARS, Fervaal. *Étude thématique et analytique*, p. 35, n. 1.

¹⁰⁸ VALLAS, *Vincent d'Indy*, t. 2, p. 286.

¹⁰⁹ Constatons ce fait intéressant que l'héroïne est d'abord baptisée Venta, en référence à la Senta du *Vaisseau fantôme*, opéra avec lequel *L'Étranger* présente plus d'une analogie (cf. Vincent D'INDY, lettre à Charles Bordes du 30 octobre 1895, *Ma Vie*, p. 528 et Benjamin BOSSONE, *Du Vaisseau fantôme à L'Étranger : Contribution à l'étude de l'influence de Richard Wagner sur les œuvres lyriques de Vincent d'Indy*, mémoire de maîtrise en musicologie, Université de Poitiers, 2002, 2 vol.).

¹¹⁰ D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3^e livre, p. 214 n. 1. Ni nouveau ni original, ce choix suggère néanmoins un parallèle entre ce personnage matérialiste et prétentieux et le pharmacien Homais dans *Madame Bovary* dont, de l'aveu même de Flaubert, le patronyme vient du latin « *homo* » (homme). Le personnage serait ainsi « l'incarnation maximale de l'homme, c'est-à-dire de la bêtise humaine ». (Béatrice DIDIER, « Commentaires », Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition établie par Béatrice DIDIER, Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1983, p. 396.) D'Indy avait acheté le roman de Flaubert en 1883 (cf. agenda 1883, Archives d'Indy).

¹¹¹ D'INDY, *La Légende de saint Christophe*, partition chant-piano, p. 158.

¹¹² Cf. LESURE, *Claude Debussy*, p. 123.

permettent d'avoir recours au surnaturel ou au merveilleux, du *Chant de la cloche*¹¹³ à *La Légende de saint Christophe*. En cela, il suit l'exemple de Wagner qui, de *Tannhäuser* à *Parsifal*, privilégie les mythes. Même dans *L'Étranger*, marqué par un naturalisme d'époque, le réalisme contemporain ne l'empêche pas de faire allusion à la légendaire venue de Lazare, disciple du Christ, sur les côtes françaises, ni d'attribuer des vertus magiques à une émeraude qui déclenche la tempête fatale. Déjà *Fervaal* intervenait à une époque où le naturalisme commence à s'imposer à la scène et un critique remarquait, à la création, l'intérêt du sujet légendaire, l'opposant à l'intrigue résolument contemporaine du récent *Messidor* de Zola et Bruneau :

La légende [...] a ce grand avantage de libérer le musicien des liens qui l'étranglent quand le librettiste lui donne à traiter une anecdote historique, une époque, des personnages trop connus, et de lui permettre d'exprimer dans toute leur force les élans des passions humaines. [...] le principal, c'est [que la légende] porte en elle le caractère des choses éternelles et universelles, qu'elle soit humaine, dans le sens le plus élevé du mot. [...] Avec un sujet dont l'action se passe en des temps vagues et lointains, et malgré ses naïvetés et ses puérités de détail, M. Vincent d'Indy a réussi à être plus vrai que ne l'ont été MM. Zola et Bruneau en pleine actualité¹¹⁴.

L'usage, essentiel dans chacune de ces œuvres, de mélodies grégoriennes, est le complément musical de cette conception symbolique du drame lyrique. Le thème de l'hymne *Pange lingua* traverse toute la partition de *Fervaal* – procédé que l'on peut rapprocher du choral protestant qui parcourt *Les Huguenots* ou du chant des anabaptistes « *Ad nos, ad salutarem undam* » dans *Le Prophète*¹¹⁵. S'agit-il là d'une influence de Meyerbeer, dont d'Indy connaissait intimement les œuvres, ou d'une réponse catholique au Grand opéra du XIX^e siècle ? Son utilisation du matériau grégorien lui est-elle inspirée par Liszt, dont il avait remarqué dès 1873 l'usage de ce procédé dans *Christus*¹¹⁶ ? Quoi qu'il en soit, d'Indy perpétue la tradition de la représentation du religieux sur la scène lyrique au XIX^e siècle tout en lui conférant une portée nouvelle de proclamation évangélique.

Enfin, c'est par leur conclusion que les trois grands drames lyriques de d'Indy atteignent à la grandeur. En effet, l'action conduit inexorablement les héros à ce qui semble être pour l'auteur la plus noble fin d'une existence humaine : la mort par amour. Bien que l'influence wagnérienne doive être prise en compte, la

¹¹³ Dans le 4^e tableau, « Vision », et le 7^e tableau, « Triomphe ».

¹¹⁴ L. S., dans GAUTHIER-VILLARS (éd.), *Fervaal devant la presse*, p. 172-173.

¹¹⁵ Cf. Marie-Hélène COUDROY-SAGHAÏ, « *Le Prophète* », *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, sous la direction de Marc HONEGGER et Paul PRÉVOST, Paris : Bordas, 1992, vol. 3, p. 1653.

¹¹⁶ Cf. D'INDY, *Ma Vie* (journal intime), Weimar, 20 juin 1873, *Ma Vie*, p. 220.

référence au Christ est prépondérante chez ces héros d'inspiration chrétienne. Pour le croyant d'Indy, la mort est le commencement d'une nouvelle vie. C'est ainsi que ses trois œuvres s'achèvent sur un sommet dramatique et émotionnel funèbre mais jamais morbide : c'est Fervaal, portant la dépouille de sa bien-aimée qui gravit la montagne jusqu'à disparaître dans les nuages ; c'est Vita et l'Étranger qui périssent en mer en se portant au secours de naufragés ; c'est Christophore mourant martyr, baptisant dans son sang Nicéa, ex-Reine de Volupté. Le traitement musical des trois finales est proche, avec l'insistance sur le ou l'un des thèmes liturgiques centraux de l'œuvre : *Pange lingua* dans *Fervaal*, *Ubi caritas* pour *L'Étranger*, et *Qui vult venire* (entre autres) pour *La Légende de saint Christophe*. Les vocalises jubilatoires du héros accompagnées d'un chœur annonciateur du christianisme à la fin de *Fervaal* trouvent un écho dans la fin de *La Légende de saint Christophe*, qui s'achève également sur des vocalises sans paroles du héros, reprises par Nicéa et suivies d'un chœur mystique et triomphal¹¹⁷.

Des œuvres entièrement personnelles

À l'exemple de Wagner et comme plusieurs de ses contemporains, d'Indy ne conçoit pas le drame lyrique comme une œuvre collective. Il se veut seul auteur de ses drames, tant du point de vue littéraire que musical. Comme Wagner, il cherche le plus possible à s'imposer dans les choix de mise en scène, fait travailler les chanteurs, les chœurs, surveille les décors et les costumes, en rupture avec les traditions de l'opéra du XIX^e siècle où librettistes et décorateurs, par la part de création qui est la leur, et les chanteurs eux-mêmes, par leurs exigences, infléchissent la réalisation de la production. S'il leur accorde évidemment un rôle dans la création, d'Indy les voit plutôt comme des collaborateurs que comme des coauteurs.

Le livret

Tout naturellement, d'Indy rédige lui-même le poème de ses trois principales œuvres lyriques. Il s'agit bien d'une tendance d'époque, suivant l'exemple wagnérien, et que l'on constate à la fois chez son élève Magnard, chez son ami Chausson, ou chez Gustave Charpentier. La chose n'allait pourtant pas de soi au départ. Au début de son travail sur ce qui deviendra *Fervaal* (alors intitulé *Axel*) et sur *Le Chant de la cloche* ainsi que d'autres projets avortés des années 1870, d'Indy fait appel à son ami Robert de Bonnières, son librettiste d'*Attendez-moi sous l'orme*, avant de renoncer à cette collaboration. Plus tard, il déclare :

¹¹⁷ La proximité entre ces deux fins est remarquée par Paul Dukas en 1915 (cf. Simon-Pierre PERRET, *Paul Dukas*, Paris : Fayard, p. 324).

Plus j'avance dans la carrière, plus je me convaincs qu'un artiste ne peut faire du drame musical que s'il a profondément pensé et souffert son drame. Il ne suffit pas d'enluminer avec de la musique un canevas bâclé par un *auteur dramatique*, il est nécessaire d'avoir vécu son œuvre, par conséquent de l'avoir créée aussi bien dans ses lignes littéraires que dans sa couleur musicale¹¹⁸.

Plus radical encore, il va jusqu'à déclarer : « Le compositeur doit être, à l'heure actuelle, son poète, ou ne pas faire du théâtre musical¹¹⁹. »

Préoccupé par l'accentuation prosodique, il a recours sinon à la prose du moins au vers libre, utilisant un vocabulaire et des tournures grammaticales poétiques, retravaillant constamment ses vers tout en composant, autre aspect qui justifie à ses yeux qu'il soit également l'auteur du texte¹²⁰. Dès 1877, pour un projet sur *Le Dernier Abencérage* de Chateaubriand, il fait part de son intention d'écrire une partie du livret en prose : « Tout ce qui était appelé autrefois récitatif, je tâcherai de le faire en prose rythmée et je crois que le drame y gagnera¹²¹. » Pourtant, il revient à la versification pour le poème du *Chant de la cloche* mais, dit-il, « je crois qu'il y a des vers qui ne sont pas mauvais, c'est dans tous les cas meilleur que du Scribe ou du de Jouy¹²² ».

Contrairement à Zola et Bruneau, l'attachement de d'Indy à la prose rythmée ne provient pas d'une volonté de réalisme mais d'un choix esthétique, tant poétique que musical. Il est évident que les paroles qu'il met dans la bouche de ses personnages seraient inconcevables pour des acteurs de théâtre : elles sont conçues pour être mises en musique. Répondant à une enquête suscitée par une polémique autour du livret de Zola pour *Messidor*, il estime que la prose « favorise infiniment plus que le vers l'union intime et expressive de la parole et de la musique » – et c'est là son objectif. Il ajoute : « Cette prose doit seulement, à mon sens, être rythmée d'une façon particulière, quelquefois même affecter la

¹¹⁸ Vincent D'INDY, réponse à l'enquête « Librettistes et musiciens », *Paris*, 21 octobre 1895, p. 1.

¹¹⁹ Vincent D'INDY, réponse à l'enquête sur les droits respectifs des compositeurs et des librettistes », *Musica*, février 1909, p. 30.

¹²⁰ « Lorsque je travaille sur des paroles, j'en arrive fatalement, pour faire de la musique qui me paraisse bonne, à les changer, à les triturer, à les amalgamer... Dans ces conditions, vous avouerez qu'il est préférable que ce travail de compression et de passage au laminoir ait lieu sur des paroles miennes, à l'égard desquelles je n'ai aucun ménagement à garder » (Vincent D'INDY, lettre à Jules Combarieu du 26 février 1896, Jules COMBARIEU, *Histoire de la musique. Des origines au début du XX^e siècle*, t. 3, Paris : Librairie Armand Colin, 1919, p. 473-474). Ces questions de versification et de prosodie sont abordées par Agnès TERRIER et Violaine ANGER dans SCHWARTZ (dir.), *Vincent d'Indy et son temps* (« Des mots pour la musique » et « Pour une étude de la prosodie chez Vincent d'Indy »).

¹²¹ Vincent D'INDY, lettre à C. Langrand du 16 septembre 1877, *Ma Vie*, p. 326.

¹²² D'INDY, lettre citée à Bréville du 2 juillet 1883.

forme du vers blanc, suivant les sentiments à exprimer¹²³. » Dans les critiques parues au moment de la création de *Fervaal*, sa prose est souvent comparée à celle de l'écrivain Zola pour *Messidor*, au bénéfice du musicien. Cependant, pour Louis de Fourcaud, il s'agit en réalité de « vers dissimulés » : « [...] vers libres nettement définis, rimés parfois, souvent assonancés, procédant en maint endroit par séries d'unités égales, à peu près sans hiatus et de coupe infiniment plus normale qu'il ne lui plaît de l'avouer¹²⁴. »

Comme Wagner, d'Indy compose ses poèmes à partir de plusieurs sources entrecroisées, bien qu'il existe, pour chaque œuvre, une source principale. *Le Chant de la cloche* s'inspire d'un poème de Schiller que plusieurs compositeurs ont mis en musique sous forme d'oratorio (Friedrich Franz Hurka, Andreas Romberg, Max Bruch, Georg Wilhelm Rauchenecker). D'Indy, pour sa part, n'en retient que l'idée centrale pour en faire une œuvre dramatique, créant de toutes pièces un « livret », des personnages et une forme originale. Quelques images du texte de Schiller lui fournissent le thème des principaux tableaux, mais il puise aussi dans sa propre vie, dans *La Damnation de Faust* et *Les Maîtres chanteurs*. Pour *Fervaal*, il adapte et relocalise une épopée suédoise, *La Saga d'Axel* d'Esaias Tegnér, dans le sud de la France et dans les Cévennes, sa région d'origine. Si *Axel* est bien la source principale qui fournit l'argument, le musicien fait aussi de nombreux emprunts ou allusions au folklore, à des localités et légendes ardéchoises, à sa vie et à ses idées, et aux poèmes des drames wagnériens (*Le Ring*, *Parsifal*). Il est probablement aussi influencé par des œuvres littéraires françaises comme *Le Dernier Abencérage* de Chateaubriand sur lequel il avait envisagé un temps de faire un opéra ou comme *Le Roman d'un spahi* de Pierre Loti dont le héros est cévenol – ce qui n'a pas pu ne pas frapper le Cévenol qu'il était – et amoureux d'une Africaine¹²⁵. Certains autres motifs et scènes pourraient également avoir été empruntés à *Salammbô* de Flaubert¹²⁶.

¹²³ D'INDY, réponse à l'enquête « Le livret en prose devant les auteurs et compositeurs dramatiques », *Le Gaulois*, 2 mars 1897, p. 2.

¹²⁴ GAUTHIER-VILLARS (éd.), *Fervaal devant la presse*, p. 37.

¹²⁵ « Dis à Edmond si tu le vois que je trouve le *Spahi* de Viaud un petit chef-d'œuvre, je l'aime encore mieux que Loti » (Vincent D'INDY, lettre à sa femme du 18 novembre 1881, Archives d'Indy). Le roman de Pierre Loti avait été publié en feuilleton sous le titre *Le Spahi* dans *La Nouvelle Revue* entre le 15 mars et le 15 mai 1881, et sous son titre définitif en volume par Calmann-Lévy en septembre 1881. La scène finale du *Roman d'un spahi* est assez proche (quoique inversée) de celle d'*Axel*. Le roman de Loti inspire à Lucien Lambert son poème lyrique *Le Spahi* sur un livret de Louis Gallet et André Alexandre, qui reçoit le Prix de la Ville de Paris 1896 pour lequel Vincent d'Indy figure au jury (cf. sa lettre au président du jury du Concours musical de la Ville de Paris, datée du 16 juin 1896, L'Autographe S. A. Catalogue 55 sur www.autographe.org).

¹²⁶ Dans sa lettre du 15 juin 1887 à Hugues Imbert (La 18, BnF-Musique), d'Indy avoue avoir été tenté de mettre en musique *Salammbô*. Le personnage du prêtre Schahabarim pourrait lui

L'argument de *L'Étranger* sera un curieux mélange de fait divers – le naufrage de « La Surprise », en 1893, au large de Biarritz, qui fournit le cadre général et la spectaculaire dernière scène –, d'épisode autobiographique¹²⁷, d'influence ibsénienne¹²⁸ et wagnérienne (*Le Vaisseau fantôme*). Quant à *La Légende de saint Christophe*, l'origine s'en trouve dans un épisode de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine auquel d'Indy associe une légende cévenole tout en y mêlant des références à *Tannhäuser* et à *Parsifal*, à la politique et aux conflits religieux, philosophiques et esthétiques de la France de l'entre-deux siècles. Il est possible également de voir dans le traitement scénique l'influence de Flaubert, celle de *La Tentation de saint Antoine* qui avait intéressé d'Indy¹²⁹ mais aussi celle de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, deuxième des *Trois Contes*¹³⁰. La légende de saint Antoine et celle de saint Julien sont également rapportées dans *La Légende dorée*, et Julien et Christophe ont en commun d'avoir fini leur vie comme passeurs de rivière, l'un à pied l'autre en barque. Les créations romanesques de Flaubert et dramatiques de d'Indy pourraient à plus d'un titre être comparées. Les deux artistes se définissent l'un et l'autre comme « vieux romantique¹³¹ » et se lancent pour chacune de leurs œuvres littéraires ou dramatiques dans des entreprises radicalement différentes, ce qui induit une gestation longue et le recours à de multiples sources entrecroisées. Le *Saint Antoine* et le *Saint Julien* de Flaubert, de même que le *Saint Christophe* de d'Indy¹³², ont été mûris pendant de très nombreuses années.

La mise en scène et les décors

À l'exemple de Wagner, d'Indy ne se contente pas de mettre au point le poème et la musique de son drame entièrement seul : il s'inquiète de tous les aspects de la réalisation scénique, des décors à la mise en scène. Lorsque ses drames

avoir inspiré celui du druide Arfagard dans *Fervaal*, tandis que le motif du serpent, les réunions de guerriers, les scènes de bataille et de pillage du roman de Flaubert ont pu l'influencer.

¹²⁷ Cf. Vincent d'INDY, lettre à Paul Dukas du 14 décembre 1903, *Ma Vie*, exemplaire augmenté déposé à la BnF-Musique, vol. V, p. 926 sq.

¹²⁸ Cf. Vincent d'INDY, lettre à M. D. Calvocoressi du 26 juin 1902, La 65, BnF-Musique.

¹²⁹ Soulignons que d'Indy a assisté à une représentation du « mystère » de Raoul Brunel (pseudonyme de Raoul Blondel) sur *La Tentation de saint Antoine* à l'Opéra en 1930 de même qu'il avait assisté à *Salammbô* d'Ernest Reyer à Bruxelles en 1890. Il rapproche lui-même un passage de *Parsifal* de *La Tentation de saint Antoine* dans son *Introduction à l'étude de Parsifal de Wagner*, p. 101-102.

¹³⁰ En 1881, d'Indy mentionne l'ouvrage dans son agenda (Archives d'Indy).

¹³¹ Gustave FLAUBERT, lettre à Sainte-Beuve du 5 mai 1857, Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, édité sous la direction de Jean BRUNEAU, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, t. 2, p. 710, et d'INDY, lettre citée à Imbert.

¹³² Déjà l'année de ses 18 ans, d'Indy avait copié un résumé de la légende de saint Christophe (cahier autographe, B 11¹⁸, Archives d'Indy).

atteignent à la scène, il s'attache autant qu'il le peut, notamment au Théâtre de la Monnaie, à intervenir pendant les répétitions et notamment à faire travailler les chœurs dans le sens de la vérité¹³³ :

Calabresi¹³⁴ [...] m'a laissé établir ma mise en scène comme je la désirais, je fais donc mouvoir les chœurs, je les fais chanter en marchant, voire même en courant (ce qui est déclaré impraticable à l'Opéra) [...] ma mise en scène du 2^e acte me satisfait pleinement, c'est vivant et aussi peu banal que ça peut l'être à un théâtre qui n'est pas Bayreuth¹³⁵.

La rentrée du chœur se ruant en masse, en chantant des vocalises pas commodes (p. 268¹³⁶), en courant et se bousculant est d'un effet de crescendo très drôle, mais jamais je n'aurais obtenu ça à l'Opéra¹³⁷.

En 1912, il se déclare particulièrement satisfait du travail d'Ernest Merle-Forest, metteur en scène du *Chant de la cloche* à Bruxelles¹³⁸, qui remonte l'œuvre à Nice en 1931 et met également en scène *La Légende de saint Christophe* à l'Opéra en 1920. En 1913, il ne manque pas de remercier Paul Stuart, le metteur en scène de *Fervaal* à l'Opéra¹³⁹. Quant aux décors, ceux de la première représentation de *Fervaal* en 1897 sont conçus d'après ses indications¹⁴⁰. Par la suite, il a tendance à imposer des artistes amis qui ne sont pas nécessairement des décorateurs professionnels : José Maria Sert pour *L'Étranger*¹⁴¹, Maurice

¹³³ Dans sa critique du *Temps* en 1897 lors de la création de *Fervaal*, Julien Tiersot note déjà, à propos des « scènes religieuses et guerrières du second acte », opposant en cela d'Indy à Wagner : « Nous n'avons pas encore vu, au théâtre, une réalisation aussi vivante du mouvement des foules, de la vie populaire, et ce résultat est obtenu par l'accord absolument parfait de la mise en scène avec le drame et la musique. » (GAUTHIER-VILLARS (éd.), *Fervaal devant la presse*, p. 34.)

¹³⁴ Codirecteur avec Stoumon du Théâtre de la Monnaie.

¹³⁵ Vincent D'INDY, lettre à A. d'Indy du 30 décembre 1896, *Ma Vie*, p. 552.

¹³⁶ *Fervaal*, acte II, scène 3.

¹³⁷ Vincent D'INDY, lettre à Paul Poujaud du 1^{er} janvier 1897, *Ma Vie*, p. 554.

¹³⁸ « M. Merle-Forest a établi la mise en scène complète du *Chant de la Cloche*. Lorsque je suis arrivé, j'ai trouvé tout réglé, dans un sentiment très juste et surtout avec un art extraordinaire du mouvement des masses » (déclaration rapportée dans « *Le Chant de la Cloche* au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, *Comœdia*, 19 novembre 1912, p. 5) ; cf. Henri PRÉVOST (président de l'Amicale des régisseurs de théâtres français), lettre à Vincent d'Indy du 19 juin 1920, *Ma Vie*, p. 779-780.

¹³⁹ Vincent D'INDY, lettre à Paul Stuart du 3 janvier 1913, *Le Monde artiste*, 18 janvier 1913, p. 36.

¹⁴⁰ Cf. Stéphane GIOCANTI, « De l'histoire à l'esthétique régionalistes », *Cahiers de Mémoire d'Ardèche et de Temps Présent*, 15 février 1997 (n° 53 : « Vincent d'Indy. Un musicien aux sources de l'Ardèche »), p. 29-36.

¹⁴¹ Cf. Vincent D'INDY, lettre à sa femme du 14 juillet 1901, *Ma Vie*, p. 624. Si Sert n'a finalement pas réalisé les décors de la première de *L'Étranger*, confiés à Albert Dubosq, il est l'auteur de la gravure qui orne la partition chant-piano de l'œuvre.

Denis pour *La Légende de saint Christophe*¹⁴². Il met même la main à la pâte pour les costumes, faisant venir en 1902 pour *L'Étranger* « quelques costumes du pays [basque], femmes et hommes ». « Ici, ils n'ont pas l'idée du béret, du châle des femmes, des espadrilles et il faudrait des modèles authentiques de tout cela pour faire les costumes », commente-t-il¹⁴³.

D'Indy est particulièrement soucieux de la mise en scène des chœurs. En 1887, il raillait l'indigence des choristes de l'Opéra, dans un article au vitriol consacré à *Patrie !* de Victorin Sardou et Émile Paladilhe :

Et ces choristes hommes qui ne remuent pas plus qu'ils ne chantent et ne connaissent qu'un geste : avancer la main droite comme pour voir s'il pleut ; et ces choristes femmes qui ne s'occupent qu'à étaler leur robe en plis gracieux au moment où, agenouillées, elles attendent la mort ; et ces figurants qui vont à droite et à gauche comme un troupeau de moutons sans savoir même de quoi il s'agit dans la pièce ; et tous ces bras droits qui se secouent automatiquement, comme agités par la danse de saint-Guy, toutes les fois que résonnent les vocables *victoire* ou *patrie* ; et tous ces index qui menacent le ciel sur le mot *Dieu*¹⁴⁴ !.....

D'Indy refuse les conventions de l'Opéra jusque dans leurs aspects visuels, et loue volontiers le travail de chœurs étrangers. En 1897, assistant à Darmstadt à une représentation de *La Bohème* de Puccini, il assassine l'œuvre mais loue la mobilité des chœurs¹⁴⁵. En 1908, lorsque *Boris Godounov* est donné à l'Opéra, il admire « les chœurs du théâtre de Moscou, qui donnent aux scènes de foule une vie et un accent auxquels nous ne sommes guère accoutumés¹⁴⁶ ». En 1923, à Riga, il s'extasie sur les chœurs dans *Roussalka* de Dargomijski : « *Jamais* nulle part je n'ai rencontré des chœurs munis d'aussi belles voix et prenant une telle part à l'action... [...] c'est *la foule même*, avec ses mouvements et groupements naturels, je n'ai jamais vu mieux nulle part¹⁴⁷. »

Amateur de scènes de foule, d'Indy a le souci de les rendre vivantes, ce qui est manifeste dans ses partitions. Chef de chœur depuis sa jeunesse, il a une bonne connaissance de la psychologie du choriste et de l'écriture chorale. Comme compositeur, il traite celle-ci moins en grandes masses chorales qu'en dialogue

¹⁴² Cf. Steven HUEBNER, « Vincent d'Indy et Maurice Denis : une fraternité d'esprit », *Musique, art et religion dans l'entre-deux guerres*, Lyon : Symétrie, 2009, p. 347-365.

¹⁴³ Vincent D'INDY, carte postale à René de Castéra du 7 décembre 1902, 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. 103.

¹⁴⁴ Vincent D'INDY, « L'Opéra en 1887 », *La Province*, septembre 1887 (10^e année, n^o 9), p. 361-368.

¹⁴⁵ Cf. Vincent D'INDY, lettre à sa femme du 24 novembre 1897, *Ma Vie*, p. 575.

¹⁴⁶ Vincent D'INDY, « *Hippolyte et Boris* », *Comœdia*, 28 mai 1908, p. 1.

¹⁴⁷ Vincent D'INDY, lettre à Guy de Lioncourt du 7 novembre 1923, *Ma Vie*, p. 807.

ou en imitation entre les pupitres ; il crée aussi quelques silhouettes plus individuelles en instaurant des scènes entre solistes détachés du chœur. Ces interventions ponctuelles de la foule ou de personnages secondaires font contrepoids à l'hiératisme des protagonistes. Ainsi, à la fin du premier acte de *Fervaal*, l'irruption des pillards :

Nous sommes en présence d'une multitude vivante, agissante, soulevée de passions, comme les Romains du *Jules César* shakespearien, d'une vraie foule, dont la musique exprime admirablement la multiple voix : individualités surgissant de la masse, et, inconnues, s'érigeant en tribuns, haranguant, au milieu des murmures bientôt devenus clameurs de tous, les divers groupes divisés en deux chœurs, eux-mêmes subdivisés¹⁴⁸.

Ces remarques valent également pour *L'Étranger* et déjà pour *Le Chant de la cloche* (en particulier le 5^e tableau, « L'Incendie »). D'une grande virtuosité, l'écriture chorale de d'Indy tend par-dessus tout à la vérité, au désir qu'il a de représenter la vie d'une véritable foule.

Conclusion

L'influence de Vincent d'Indy dans la création lyrique parisienne ne se limite pas à son œuvre de critique et de compositeur. Nous aurions pu approfondir certains aspects que nous n'avons fait ici qu'évoquer : son rôle indirect comme professeur puisque plusieurs de ses élèves ont vu représenter, parfois grâce à son appui, leurs œuvres dans les salles parisiennes, son œuvre d'exhumation d'opéras du passé, ou encore ses efforts pour la divulgation d'œuvres de ses camarades franckistes comme *Le Roi Arthus* de Chausson et *Éros vainqueur* de Pierre de Bréville.

D'Indy n'est certes pas un auteur dramatique prolifique mais il est un musicien dramaturge complet, cultivé et conscient de l'évolution de son art tout en étant animé de convictions éminemment personnelles. Possédant une connaissance approfondie de l'histoire de la musique dramatique, il a aussi acquis une grande expérience des rouages des théâtres d'opéra qu'il fréquente depuis les années 1870. Le regard qu'il porte sur la création lyrique de son temps et sa propre pratique de compositeur d'œuvres lyriques présentent ainsi un intérêt tout particulier, ce qui ne les empêche pas, bien entendu, d'être contestables ou discutables. Il ne faudrait pas pour autant se priver d'interroger l'expérience de ce musicien dont les positions et l'œuvre ont toujours fait et continuent de faire débat.

© Gilles SAINT-ARROMAN

¹⁴⁸ BRÉVILLE et GAUTHIER-VILLARS, *Fervaal. Étude thématique et analytique*, p. 16.