

# La Revue hebdomadaire (Paris. 1892)

La Revue hebdomadaire (Paris. 1892). 22/02/1913.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUEZ ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment possible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter  
[utilisationcommerciale@bnf.fr](mailto:utilisationcommerciale@bnf.fr).

# CHRONIQUE MUSICALE

---

À l'Opéra : *Fervaal* ; à l'Opéra-Comique : *la Sorcière* ;  
à l'Opéra : *le Sortilège*.

La reprise de *Fervaal*, par l'Académie nationale de musique, a offert tout l'intérêt d'une création véritable.

On n'avait pas entendu depuis quatorze ans la célèbre « action musicale » de M. Vincent d'Indy. Or, en quatorze ans, l'équipe des amateurs, la troupe des dilettantes se renouvelle plus qu'à demi ; les rangs s'éclaircissent de ceux qui, tenant pour les œuvres et les modes du passé, pouvaient d'abord montrer quelque méfiance en face de *Fervaal* ; chaque jour, au contraire, grossit la troupe des esprits curieux de nouveautés, épris de hardiesse ; mais justement à ceux-ci, qui n'étaient pas encore nés à la vie musicale lorsque parut d'abord l'ouvrage de M. d'Indy, *Fervaal* ne paraîtrait-il pas un peu en deçà du degré où, entre temps, d'autres compositeurs, que ce soit Richard Strauss ou Debussy, ont porté le drame lyrique ? Questions complexes et assez inquiétantes, qui empruntaient une importance particulière à l'autorité singulière que s'est acquise M. Vincent d'Indy entre 1898 et 1913. Quelles réponses comportent ces questions, et comment *Fervaal* est-il sorti de l'épreuve qui doit décider de sa vie, comme la reprise de *Faust* en 1869 et celle de *Carmen* en 1883 ?

La partition de *Fervaal* (1) porte sur sa première page

(1) Paris, Durand.

deux dates : 1889-1895. Cela fait sept années, dont le nombre suffit à marquer, chez l'artiste le plus conscientieux, le plus réfléchi qui soit, un travail probe et patient de conception, de maturation, d'exécution, un travail dont les soins assidus n'ont laissé au hasard ni une intention, ni un mot, ni une note, mais ont tout combiné, au contraire, avec la plus exacte minutie, pour l'effet le plus volontairement calculé. Ces sept années, que le temps éloigne déjà si fort de nous, tombent, dans l'histoire de la musique et de la littérature françaises, sous la double constellation où, si vous voulez, sous la constellation jumelle du *wagnérisme* et du *symbolisme*. A cette époque, Wagner exerçait sur la musique un empire absolu, et dont l'absolutisme paraissait légitime, naturel, nécessaire même ; le symbolisme ne régnait pas sur la poésie et sur le théâtre avec moins de puissance. C'était donc aussi le moment où l'exégèse wagnérienne, pour associer les deux modes du temps, se faisait volontiers symboliste, où l'on cherchait dans les personnages de Wagner, non point des héros légendaires plus ou moins renouvelés, mais des êtres représentatifs, le moment où, laissant dans une ombre relative le caractère épique des drames wagnériens, on en éclairait surtout — parfois en oubliant d'allumer la lanterne — les intentions philosophiques et les conclusions métaphysiques. Cela faisait, à mon sens, une interprétation forcée du wagnérisme, mais c'était la seule qui eût cours parmi les gens distingués, durant ces années 1889-1895 où fut écrit *Fervaal*.

*Fervdal*, qui porte ces dates sur sa première page, les trahit à chacune des suivantes, mais tout autrement, me semble-t-il, qu'on ne l'a dit bien des fois. Au lieu de marquer les ressemblances, encore que frappantes, de *Fervaal* avec l'art wagnérien, mieux vaut insister, pour caractériser *Fervaal*, sur les différences qui le séparent du *Ring* ou de *Parsifal* et qui ne sont pas seulement celle du talent au génie.

M. Vincent d'Indy ayant été son propre librettiste ou plutôt — bien qu'ayant écrit *Fervaal* en prose — son propre poète, il faut examiner le livret, qui nous révèle fort bien les desseins de l'auteur-compositeur.

*Fervaal* comporte un prologue et trois actes. Le rideau se lève sur une forêt d'oliviers, de chênes verts et de pins maritimes, occupée par une foule de bandits armés et tumultueux. Un jeune homme entre en scène, qui semble lutter contre cette horde : c'est Fervaal ; mais bientôt une flèche l'abat. Les bandits veulent se précipiter sur lui pour le dépouiller ; un vieillard les repousse : c'est Arfagard ; bientôt les assaillants se battent entre eux pour savoir à qui reviendra le butin pris sur Fervaal ; mais une troupe de cavaliers survient, conduite par une fière et belle écuyère aux yeux sombres, aux cheveux noirs, au teint mat, vêtue d'étoffes orientales : c'est la belle Sarrasine Guilhen. Elle est reine ou magicienne, l'un et l'autre peut-être, car à sa vue les bandits reculent, saisis de respect. Elle aperçoit Fervaal, étendu sans mouvement ; elle le considère avec un intérêt déjà tendre ; elle s'étonne qu'un bras si blanc, avant le coup que Fervaal vient de recevoir, ait fait tant de victimes ; elle interroge Arfagard, qui ne répond point. Fervaal alors rouvre les yeux ; dans un demi-délire, il voit Guilhen auprès de lui et, comme pour se protéger d'un charme, il répète un serment qui jadis l'a consacré aux dieux : « Amour, sois maudit ; femme, sois maudite. » Cet effort l'épuise ; il retombe et l'on croit que c'est pour expirer. Arfagard se désespère déjà : mais Guilhen promet au vieillard de sauver le jeune homme, si elle peut l'emmener dans sa demeure ; Arfagard cède, presque à regret ; un cortège se forme pour porter Fervaal, couché sur une civière. Guilhen l'accompagne et, après quelque hésitation, Arfagard les suit ; le rideau tombe ; tel est le prologue.

Au premier acte, nous sommes dans les jardins eni-

vrants de Guilhen. Fervaal est guéri : Arfagard veut l'arracher aux délices de Capoue, l'entraîner vers de nouveaux exploits. Fervaal, tout aux langueurs d'une heureuse convalescence, demande quelque répit. Mais Arfagard l'instruit sur la mission qui l'attend : Cravann, la patrie de Fervaal, la seule nation celtique restée fidèle au culte des anciens dieux, Cravann subit le joug des oppresseurs ; Fervaal doit la délivrer. A cette exhortation, Arfagard joint un enseignement cosmogonique, moins destiné, semble-t-il, à Fervaal qu'aux spectateurs : dès l'origine du monde, l'homme ayant connu Kaïto, « serpent mystérieux », engendra la race des Nuées, « race des chefs, races des dieux » ; au second âge du monde, l'âme des forêts émigra dans le corps des hommes les plus saints pour former la « race des Prêtres », qui régna sur Cravann ; mais le malheur des temps a dispersé les prêtres ; Arfagard, « seul rejeton du vieux hêtre », est resté pour saluer en Fervaal le « seul rejeton des dieux » ; une nuit, il a entendu l'antique voix de la montagne prophétiser : « Tzeus est mort ; Esus dort ; Yésus veille ; Yésus vient. » Cravann ne peut être sauvée que par le Fils des Nuées ; mais celui-ci doit être pur et ne jamais connaître l'amour. De là le serment que, naguère, Arfagard a imposé à Fervaal ; le vieux druide laisse alors son jeune disciple pour faire les derniers préparatifs du départ. Guilhen arrive, joyeuse, rieuse même ; mais elle voit Fervaal soucieux et s'en inquiète. Fervaal se confesse : naguère dans sa libre jeunesse, au cours de ses vagabondages et de ses chasses, il connaissait la joie ; depuis qu'il a rencontré Guilhen, la joie l'a abandonné. « Destin pareil ; destin contraire ; sort inconnu, sort attendu », répond Guilhen songeuse. Elle aussi, fille d'un émir, maîtresse d'un beau pays, sa jeunesse a connu la joie ; mais elle se sent captive, depuis qu'elle connaît Fervaal... A ce moment, Fervaal étreint Guilhen et « tout à coup recule étonné, presque effrayé » : cet

embrasement lui a rendu la joie de ses jeunes années, « mais puissante, mais brûlante, plus qu'autrefois ». Un duo d'amour commence, interrompu bientôt, à deux reprises, par l'appel d'Arfagard. Fervaal, tiré de son rêve par le souvenir de sa mission, s'arrache aux bras de Guilhen... Abandonnée comme Armide le fut par Renaud, le belle Sarrasine conjure alors les vents et les tempêtes d'aller là-bas, dans la neigeuse et rocheuse Cravann, accabler l'infidèle. A point nommé, les Sarrasins arrivent murmurants, grondants de révolte, affamés de pillage. Guilhen les enrôle pour aller conquérir le pays de Cravann.

Au second acte, nous sommes dans une forêt sauvage, traversée de visions sinistres. Fervaal y rencontre Arfagard et veut lui faire une confidence, mais celui-ci l'ajourne, car l'heure est propice aux oracles. Et le vieux prêtre évoque en effet Kaïto, pour apprendre les destins de Cravann ; l'être mystérieux répond : « Si le serment est violé, si la loi antique est brisée ; si l'amour règne sur le monde, le cycle d'Ésus est formé ; seule la mort, l'injurieuse mort appellera la vie. La nouvelle vie naîtra de la mort. » Cette proclamation contient toute l'essence idéale du drame et le symbole qui en forme l'axe. Arfagard a convoqué dans la forêt les chefs de Cravann : ceux-ci élisent pour brenn de guerre Fervaal, le « fils des Nuées », dont Arfagard -- qui n'a donc rien vu, tandis qu'avec son élève il séjournait chez Guilhen -- leur atteste la pureté. Une belle cérémonie d'intronisation se déroule. Une seconde fois, Fervaal veut faire à Arfagard l'aveu de sa faute ; mais derechef les circonstances s'y opposent. Les ennemis paraissent ; il faut coûte que coûte marcher contre eux et Fervaal prend la tête des clans. Un roulement de tonnerre dans le ciel pur annonce à Arfagard, demeuré seul, qu'« Ésus est mort » et que « Cravann va périr ».

Au troisième acte, cette perte est consommée. Dans la

montagne d'Iserlech, des cadavres de guerriers vaincus gisent, à demi recouverts déjà sous un linceul de neige. Arfagard vient les reconnaître et se rencontre en ce lieu funeste avec Fervaal. Le jeune chef s'attribue la responsabilité du désastre : impur, il a accepté la mission que les dieux réservaient à un être immaculé. Comme l'*Opimia* de *Rome vaincue*, il est prêt à offrir sa vie pour expier son offense et sauver sa patrie : il tend donc la gorge au couteau d'Arfagard. Celui-ci s'apprête, comme Abraham, à suivre l'ordre implacable du ciel : il va frapper ; mais un appel retentit. Au premier acte, la voix d'Arfagard avait troublé les amours de Fervaal et de Guilhen : maintenant, par un fort effet de symétrie, c'est la voix de Guilhen qui arrête la main du sacrificeur Arfagard. A cette voix, Fervaal se relève, oublie ses dieux, sa mission et, pour rejoindre Guilhen, il abat Arfagard d'un revers de glaive. Guilhen tombe dans les bras de Fervaal, mais elle est expirante ; si ses gens ont vaincu Cravann, elle, la fille du Soleil, n'a pu supporter les neiges du pays celtique, et elle ne tarde pas à mourir aux pieds de Fervaal. Alors, des lueurs rouges se dessinent, aube d'une ère nouvelle. Des voix mystérieuses font entendre de vagues et impressionnantes harmonies, d'où se dégage peu à peu le thème du *Pange lingua*. Fervaal y entend l'annonce d'une vie nouvelle pour sa patrie et pour lui-même ; à son tour, il entonne le thème sacré, avec ces mots : « A l'orient la lumière a brillé — et la joie embrase le monde — partout s'étend la paix féconde, — le jeune amour est vainqueur de la mort. » Emportant dans ses bras le corps de Guilhen, il monte vers les cimes, en clamant une sorte de large vocalise mi-héroïque, mi-mystique, et le rideau tombe sur cette apotheose de la lumière et de l'amour vainqueur de la mort.

Tel est le livret de *Fervaal*, sur lequel je me suis un peu étendu, parce que la musique n'est là que pour en

donner un commentaire constant. Lorsque M. d'Indy a écrit ce livret, on ne jurait, je le répète, que par Wagner, par Tristan, Brunnhilde, Siegfried et Parsifal ; on ne voyait que Wagner partout ; il est très naturel qu'on l'ait vu jusque dans *Fervaal* ; nombre de détails, il en faut convenir, prêtaient à cette confusion : toutefois l'ensemble de l'ouvrage et la méthode de l'auteur diffèrent profondément de Wagner.

En effet, que M. d'Indy ait lui-même subi cette hantise wagnérienne, cela ne fait pas le moindre doute ; mais *Fervaal* me semble justement constituer un effort très courageux pour s'en dégager, et en dégager du même coup l'art français. Pour bien comprendre le dessein de M. d'Indy, il suffirait, je crois, de comparer *Fervaal* à *Sigurd* (1) : les librettistes de *Sigurd*, nés malins, voulaient, avant que la *Tétralogie* fût connue ou se fût acclimatée en France, nous en donner une sorte d'abrégé, un compendium facilement assimilable sous un petit volume et dans une seule soirée. L'attitude de M. Vincent d'Indy est tout autre, et autrement hardie : c'est, en face du colosse germanique, le fier sursaut d'un artiste patriote qui, devant le *Musikdrama* donné à l'Allemagne par l'Allemand Richard Wagner, s'écrie *Anch'io*, non pas pour lui seul, mais pour son pays. Il ne veut pas que nous restions plus longtemps tributaires du maître saxon ; il veut donner à la France l'équivalent de ces œuvres où nos voisins ne saluent pas seulement le génie de Richard Wagner, mais où ils célèbrent le culte de leur nationalité, de leur art, de leur littérature et de leur musique, au moment, pour nous douloureusement triomphant, où l'apothéose de cette nationalité doit amener une renaissance de cet art, de cette littérature, de cette musique. En un mot, M. Vincent d'Indy, en concevant et en créant *Fervaal*, n'a pas le moins du monde voulu faire du

(1) *Fervaal* ne rappelle *Sigurd* que par un seul détail : la pureté imposée au héros.

*Wagner*; il a voulu faire *comme Wagner*; la différence est énorme; elle pouvait laisser au musicien français toute son indépendance, toute sa personnalité.

Mais elle le laissait aussi à ses seuls moyens pour une tâche aussi malaisée qu'elle est noble, et beaucoup plus malaisée pour lui que pour Wagner. Celui-ci, en effet, n'a pas tiré de son propre fonds les légendes de *Tannhäuser*, de *Lohengrin*, de *Tristan*, des *Nibelungen*, de *Parsifal*; il les emprunte au moyen âge allemand et ne fait que les élaborer. Sur quelles légendes ou histoires nationales françaises M. d'Indy eût-il pu s'appuyer?

La *Chanson de Roland* et l'épopée de Jeanne d'Arc auraient assurément fourni à son art une matière admirable; mais cette matière venait d'être gâchée, quelque vingt ans auparavant, par le pâle Mermet; on comprend que M. Vincent d'Indy n'y ait pas touché. Il a donc eu recours à quelques traditions qui semblent, à vrai dire, excessivement vagues; là est le point faible de *Fervaal*. On invente une forme d'art: Wagner l'a fait; on n'invente pas des légendes nationales: cela, Wagner ne l'a même pas tenté; il y eût échoué. Dans *Fervaal*, la trame légendaire reste fort lâche, et le support de la tradition très faible. Tout se ramène probablement au souvenir des luttes entre montagnards et Sarrasins, luttes de races qui, dans un pays disputé entre les frimas de ses sommets et le soleil de ses plaines, peut symboliser la lutte de deux principes, de deux mondes même, mais qui s'incarne assez difficilement dans des personnages bien dessinés. La cosmogonie de *Fervaal* frappe par son caractère singulier: on y retrouve une lointaine analogie avec la loi des «trois États», posée par Auguste Comte; mais surtout on s'étonne que, dans cette cosmogonie, l'homme précède les dieux et les engendre... Tout cela sent l'artifice et trahit l'absence d'une tradition à laquelle l'imagination d'aucun poète ne saurait suppléer.

A défaut du caractère épique qu'il ne pouvait, et

pour cause, recréer, M. Vincent d'Indy a voulu que le *Musikdrama* dont il entreprenait de doter la France musicale, pour mettre celle-ci sur le pied d'égalité avec l'Allemagne de Wagner, eût, comme le drame wagnérien, le caractère symbolique. Il y aura donc des symboles dans *Fervaal*, comme dans *Tristan* ou dans le *Ring*, mais, encore un coup, n'allez pas pour cela trop vite crier au wagnérisme ; les symboles ne sont pas les mêmes, et surtout ils ne sont pas amenés de la même manière. A parler franc, les symboles de *Fervaal* demeurent assez obscurs : « Le jeune Amour triomphe de la Mort » ; la musique ici, comme partout, vient au secours du texte ; le thème du *Pange lingua* nous signifie qu'il doit s'agir de l'amour chrétien, qui fleurira dans le « règne de Yésus » succédant à ceux d'« Esus » et de « Tzeus (1) ». La mort préalable de Guilhen semble dire que cet amour n'est point d'ici-bas et que, s'il survit à la mort, il la suppose. Tout cela est peut-être très beau, mais pas très clair.

On accorde généralement que la conclusion de *Tristan* et celle du *Crépuscule des dieux* proclament la doctrine du « renoncement à la vie » et expriment, à leur façon, la philosophie pessimiste de Schopenhauer. Je n'en suis pas bien sûr : ces massacres de personnages, à la fin du drame, sont traditionnels dans les légendes du moyen âge, que Wagner adapte ; et ils sont de règle dans le drame romantique, d'où Wagner procède directement, pour fournir un dénouement au dramaturge. C'est l'esthétique d'un Alexandre Dumas père ; la philosophie de Schopenhauer ne s'y insinue ou ne s'y superpose qu'en cours de route, par de simples réminiscences verbales. Tant y a que, si Wagner proclame le renoncement à la vie, c'est-à-dire le triomphe de la mort, *Fervaal* conclut par le triomphe de la vie au moyen de la mort et sur la mort. Yseult meurt de la mort de Tristan ; Brunn-

(1) Le culte de Tzeus a-t-il jamais appartenu à la préhistoire des pays celtiques ?

hilde suit Siegfried sur le bûcher ; dans *Fervaal*, c'est l'héroïne qui meurt la première, et qui meurt seule : le héros lui survit pour tirer enseignement de son amour et de son deuil (1).

Différents des symboles wagnériens, les symboles de *Fervaal* sont de plus, disais-je, amenés par une autre méthode. Chez Wagner, le symbole ne survient que comme un *épiphenomène*, comme une conclusion de l'épopée, comme une moralité spontanée de la légende ; les personnages eux-mêmes, un Tristan ou une Yseult, une Brunnhilde, un Siegfried, un Wotan, ne prennent le caractère symbolique que par la surabondance de leur personnalité. Dans *Fervaal*, au contraire, dans *Fervaal* où il n'y a pas d'épopée, où la légende demeure hypothétique, flottante, où elle est, somme toute, comme si elle n'existaît pas, le symbole est le principe au lieu d'être la conclusion. Il détermine les péripéties du drame, les gestes et les paroles des héros, au lieu d'en émaner. M. d'Indy a mis en scène ses symboles dans une action dramatique, il les a incarnés dans des personnages, non point à la manière de Wagner, mais à la manière dont Platon envisageait la descente des idées dans la matière. Wagner aboutit au symbole ; c'est au contraire du symbole que part M. Vincent d'Indy. Seulement, il lui arrive de ne pas réaliser son dessein avec assez de plénitude et de précision : Wagner va du concret à l'abstrait ; M. Vincent d'Indy va de l'abstrait au concret, mais hélas ! il s'arrête à moitié chemin. Ni son drame, ni ses personnages ne prennent à aucun moment le caractère de la réalité. Alors les symboles eux-mêmes s'en ressentent, dont M. d'Indy voulait que ces personnages fussent les ministres ou les truchements. Et je sais bien que les symboles wagnériens, eux aussi, ne sont pas toujours très

(1) Cette affirmation de la toute-puissance de l'amour se trouve dans les quelques vers de la scène finale de *Götterdämmerung* que Wagner n'a pas composés, ou dont, au moins, il n'a pas publié la musique.

clairs ; s'il y a des obscurités dans *Fervaal*, il y en a, Dieu merci ! dans la *Tétralogie* ou dans *Parsifal* ; mais, chez Wagner, ce sont des nuages sur des cimes ; chez M. d'Indy, ce sont des nuages sur des trous....

On le voit, rien ne ressemble moins que *Fervaal* aux drames wagnériens, lorsque l'on va au fond des choses, lorsque l'on compare les théories, les principes et les méthodes. J'ai dit que *Fervaal* marquait un effort pour se dégager du wagnérisme ; effort considérable, effort puissant, effort heureux si vous voulez, mais où l'on perçoit toujours le sentiment même de cet effort, moins réussi dans le détail que méritoire dans l'ensemble. Si peu pareil que soit *Fervaal* à l'œuvre de Wagner, il y a, dans l'action de *Fervaal*, dans certaines situations, dans de nombreuses paroles, d'évidentes réminiscences wagnériennes. L'apparition de Kaïto, évoquée par Arfagard, comme le voyageur évoqué Erda, rappelle *Siegfried* de fort près, non seulement dans les gestes, mais jusque dans les mots. Le *Destin pareil, destin contraire* de Guilhen, rappelle de trop près le *Mir erkoren, — mir verloren* de *Tristan*. A l'époque d'obsession wagnérienne où *Fervaal* naquit, de telles réminiscences étaient inévitables ; on ne les sentait même pas, tant Wagner faisait loi, tant ses formules passaient pour définitives et exclusives de toutes autres. Ailleurs, elles prennent un aspect particulier : comme le *moi* de Hegel se pose en s'opposant, les héros de *Fervaal*, pour s'affirmer, prennent le contre-pied des héros wagnériens : la joie perdue et reconquise par Fervaal ressemble à la peur de Siegfried. Lorsque parfois M. Vincent d'Indy paraît s'être rendu compte que tel caractère, tel acte ou tel propos de ses personnages frôlait de trop près Wagner, il a pris soin d'effacer ce trait par un autre : ce n'est pas sa faute si l'obsession wagnérienne de l'époque a voulu justement que toujours ce trait nouveau rappelât un autre détail des drames wagnériens et qu'ainsi, en évitant Charybde, M. d'Indy

touchât infailliblement Scylla... Ainsi les lamentations d'Arfagard, au prologue, évoquent celles de Kurwenal au troisième acte de *Tristan*; plus tard, c'est le Wotan de la *Walkyrie* et celui de *Siegfried*, puis le Gurnemanz de *Parsifal*, qu'Arfagard rappelle. Ainsi, pour masquer une ressemblance trop étroite de son *Fervaal* avec le jeune *Siegfried*, M. d'Indy donne à son héros une mission et un caractère de prédestination religieuse qui évoquent *Parsifal*. Ainsi Kaïto, pour ne pas être la sœur jumelle d'Elda, devient un moment celle du serpent Fafner. On multiplierait aisément ces analogies : à quoi bon? Ce sont des analogies de détail dont la somme fait un total mais ne forme pas un ensemble, des analogies de surface qui n'atteignent pas le fond. Malheureusement, le théâtre, fût-ce dans une œuvre aussi réfléchie que *Fervaal*, ne vit guère que d'apparences ; dès lors, les personnages de *Fervaal*, qui, d'abord, semblent trop abstraits et comme tels dépourvus de réalité véritable, nous paraissent maintenant composites et comme tels dénués d'individualité. Qu'il y ait là un défaut, cela n'est pas contestable ; mais, encore une fois, ce n'est pas du wagnérisme ; c'en est même tout juste le contraire...

Tel l'étant le système dramatique de *Fervaal*, quel en est le système musical? Il y a entre l'un et l'autre une solidarité étroite qui, chose étrange, aboutit à une disparité absolue et à la plus violente discordance. La musique, dans *Fervaal*, existe en fonction et en vue du drame : elle cherche rarement à valoir par sa beauté propre ; or, l'artifice de ce drame, le caractère schématique et abstrait des personnages la voue, non pas à exprimer des sentiments, mais surtout à commenter des actes, des paroles et des intentions. Le procédé wagnérien du *leit motiv* faisait plus que de s'offrir ici à M. Vincent d'Indy : il s'imposait véritablement à lui, surtout vers 1890 ou 1895. A cette époque, en effet, on voyait dans l'appareil du *leit motiv* la solution, longtemps attendue, enfin trouvée,

du problème musical dans le drame lyrique. Ce système se présentait, chez Wagner, avec une rigueur et une sûreté quasi scientifiques : on en prenait acte, on en faisait usage, comme d'une découverte pareille à celle du téléphone. Il n'y avait donc pas chez M. Vincent d'Indy le moindre esprit d'imitation à user, lui aussi, de ce procédé : il n'en usait du reste pas tout à fait à la façon de Wagner. La construction des motifs est fort différente chez l'un et l'autre artiste ; il reste dans la thématique de Wagner beaucoup de lyrisme et de romantisme. Expressifs, ses thèmes le sont parfois sans que l'on sache pourquoi ; chez M. d'Indy, leur construction, au contraire, a quelque chose de réfléchi, de volontaire, dont la raison rend compte jusque dans le dernier détail. Quelques comparaisons suffiraient à éclairer cette différence : comme l'Albérich du *Ring*, Fervaal maudit l'amour ; mais quelle dissemblance entre les deux thèmes ! Celui d'Albérich, avec cette menaçante ascension de tierces, ce recul, puis ce terrible saut final de quinte, est ample et complet comme un orage ; celui de Fervaal est volontaire, impérieux, concis, mais aussi plus sec. Les thèmes d'amour de *Tristan* ont une douceur sensuelle où subsiste quelque italianisme : ceux de *Fervaal* ont l'attitude plutôt que l'accent de l'amour ; la courbe de leur sinuosité est dessinée d'un trait plus sûr, mais aussi plus froid. Enfin, il y a dans *Fervaal* quelques thèmes d'allure populaire, qui conviennent fort à un ouvrage légendaire, et dont on ne trouverait pas l'analogue chez Wagner, sauf peut-être dans les *Maîtres* et au cor anglais de *Tristan*, mais avec la différence ethnique de la mélodie allemande et de la mélodie française.

Ses thèmes, plus sommaires dans l'ensemble que ceux du maître allemand, M. Vincent d'Indy les présente et les traite autrement que ne fait Wagner. Wagner présente, ordinairement du premier coup ses thèmes sous leur forme définitive, ou au moins sous leur forme

type. M. d'Indy les forme parfois petit à petit, par approximations successives, selon la méthode suivant laquelle il écrira un jour (1) ses variations symphoniques d'*Istar*, où les variations précèdent le thème qui s'en dégage peu à peu. Quant au traitement même des motifs, il montre chez M. d'Indy plus de sobriété tout ensemble et de minutie que chez Wagner. Le discours musical est infiniment plus divisé, plus détaillé; son orchestre est plus léger, plus dissocié. La recherche de l'effet théâtral y est, ou moins exclusive ou moins bien réussie; l'esprit de la symphonie — ou plus exactement, de la *Durchführonne* symphonique, du développement médian où le symphoniste élabore les thèmes déjà proposés — y est sensible, ne fût-ce que dans le souci de plan tonal. Ce souci est l'un des caractères les plus frappants — sinon les plus heureux — de *Fervaal*: tel personnage s'exprime le plus souvent dans tel ton; tel autre ton revient lorsque se représente telle ou telle situation. Guilhen est de *fa*; l'héroïsme est de *fa* dièse, etc. Je ne serais pas surpris que l'on dût voir là chez M. d'Indy, artiste passionnément épris du moyen âge, une survivance des vieux «modes» ecclésiastiques de la musique religieuse médiévale et du chant grégorien; on retrouverait quelque chose de ce procédé dans la manière dont en peinture les primitifs distribuent les teintes plates.

On le voit, le système musical de *Fervaal* témoigne d'un esprit lucide, logique, dialectique. Voilà par quoi dans cet ouvrage d'apparence si homogène, dont un même auteur a écrit dans une même intention les paroles et les notes, celles-ci s'opposent à celles-là, dans le temps même qu'elles les voudraient seulement souligner. La musique de *Fervaal* n'est qu'un commentaire, une glose du texte: cette musique donne, d'un bout à l'autre, la plus nette impression de lucidité; elle éclaire, d'une

(1) En 1897: *Fervaal* est de 1889-1895

lumière sans doute un peu froide, d'une lumière métallique analogue à celle de l'arc au mercure, des actions qui soutiennent mal une si aveuglante projection. Ce poème incertain, aux symboles un peu confus, aux personnages artificiels, au langage inhabile, souffre cruellement d'une lueur si vive ; ses défauts s'y accusent avec une impitoyable rigueur. Les deux éléments restent étrangers et presque hostiles l'un à l'autre : au service d'un tel poème, la musique de *Fervaal* dit avec netteté des choses vagues, avec clarté des choses obscures, sur un ton décisif des choses indécises et dans une forme impeccable des choses amorphes. Lorsque Kaïto, par exemple, pour annoncer la vie nouvelle, vaticine sur le thème du *Pange lingua*, on est stupéfait d'entendre ce méloïs catholique dans la bouche d'une sorte de Maïa celtique, de cet être mal défini dont le commerce avec l'homme primitif engendra — selon la cosmogonie de *Fervaal* — la « Race des Nuées » ; il ne m'appartient pas de juger si cet usage d'un thème liturgique est d'une orthodoxie parfaite et d'un goût irréprochable ; au point de vue scénique, il rend brutal le divorce que je signalais.

Si le poème de *Fervaal* souffrait seul de cette disparate, le mal serait médiocre, car le poème de *Fervaal* n'a pas grand'chose à perdre. Mais la musique même s'en ressent, et c'est infiniment plus dommage. La « pensée », dans *Fervaal*, est trop morcelée pour que la glose musicale, ayant trop d'intentions à souligner, à commenter, à expliquer s'il se peut, ne finisse elle-même par tomber dans un excès d'analyse et de division ; elle n'y échappe que dans des scènes comme celle de Kaïto, comme les ensembles du second acte, et dans la dernière partie de la scène finale. De plus, le flottement des « idées » qui prétendent mettre à leur service cette musique si nette, si bien agencée, montre dans cet agencement et dans cette netteté un artifice qui s'accommode de marcher à vide et de ne reposer sur rien. Et voilà en quoi, de nou-

veau, M. Vincent d'Indy ressemble, non plus à Wagner, mais à certains hommes du moyen âge : comme lui, les logiciens de cette époque possédaient tout un infaillible arsenal de *Barbara*, de *Bocardo* et de *Baralipton* ; par le moyen de ces instruments dialectiques, ils raisonnaient à perte de vue, soit sur des matières aussi mal définies que les « universaux », soit sur moins encore ; des mots leur suffisaient pour leur donner l'illusion de la pensée, un raisonnement pour créer l'apparence de la raison, jusqu'au moment où ils butaient sur une grosse contre-vérité comme le *Pange lingua* de Kaïto, ou bien se perdait dans le pur verbalisme, comme Fervaal disparaît dans les nuages, avec le cadavre de Guilhen dont il va être tout à l'heure fort embarrassé.

De la sorte, la partition de *Fervaal*, remarquable de science, d'équilibre, de pondération, présentée sous les couleurs variées et magnifiques de l'orchestre le plus brillant, arrive à être le chef-d'œuvre d'une doctrine que l'ensemble de l'ouvrage semblait vouloir démentir, et que M. Vincent d'Indy paraît avoir en exécration : celle de l'art pour l'art et même, en un sens, du métier pour l'art. Si froide que soit cette musique et la lumière qu'elle projette, elle consume et détruit le fragile échafaudage de symboles et d'idées dont elle voulait n'être que le vêtement. Elle reste seule, mais privée de soutien et sans point d'appui : il faut qu'elle se suffise à soi-même, par la sûreté de son dessin, la vivacité de ses couleurs, la netteté de sa disposition, mais sans qu'elle retrouve tout ce qu'elle a sacrifié de spontanéité, de passion et de vie, aux chimères d'une fable inconsistante dont l'effondrement menace, par endroits, sa propre solidité, comme les lézardes du mur gâtent la fresque.

L'Académie nationale de musique semble avoir tout fait pour mener *Fervaal* à un échec : des remises réitérées, une répétition générale donnée avec une cantatrice un peu plus aphone que de coutume, une semaine d'attente

entre cette répétition — qui avait été publique — et la première représentation. Un chef d'orchestre partant en congé dès le lendemain de ladite première, etc. Dans cette aventure, M. Muratore a tiré son épingle du jeu ; il a chanté avec un éclat et une fermeté remarquables ; il a joué avec une véhémence qui aurait donné à tout autre rôle le caractère de la réalité et qui en a du moins donné l'apparence. Mlle Charny a fort bien chanté l'apparition de Kaïto qui, avec le charmant interlude précédent le premier acte, est peut-être la meilleure page de la partition.

\* \* \*

Un ouvrage aussi important que *Fervaal* me laisse peu de place pour parler cette fois de la *Sorcière*, opéra de M. Erlanger, représenté non sans succès à l'Opéra-Comique, et du *Sortilège*, de M. André Gailhard, donné à l'Opéra.

*La Sorcière* (1) fut, à l'origine (il y a quelque dix ans), un drame écrit par Victorien Sardou pour Mme Sarah Bernhardt. Cela se passe en Espagne, à Tolède : une Mauresque, la belle Zoraya, est accusée de sorcellerie ; c'est surtout une jolie femme et une guérisseuse. Toutefois, elle sait, à l'occasion, mettre les gens en catalepsie. Trompée par un amant, qui la quitte pour se marier, elle ensorcelle ainsi, au soir des noces, la fiancée de l'infidèle. Tout le drame est fait pour que Zoraya comparaisse devant le tribunal de l'Inquisition, présidé par le cardinal Ximénès ; le dialogue de la sorcière et du redoutable prélat forme une de ces scènes qui, du Musée Grévin, avaient passé naguère dans le théâtre pseudo-historique de Victorien Sardou, et à quoi maintenant le cinématographe paraît suffire. Un second des effets, chris-

(1) Paris, Office Musical.

à Sardou, et en vue desquels il excellait à composer un drame est la scène dernière où Zoraya et son amant se suicident ensemble, en mordant au même bonbon empoisonné.

Le drame est donc assez artificiel. Mais on comprend que le rôle de Zoraya ait tenté la muse de M. Erlanger. Ici, la musique pouvait suppléer aux défauts du drame. Zoraya est belle, séduisante ; si elle passe pour sorcière, c'est surtout à cause de sa beauté étrange, qui, en effet, fascine les hommes ; mais à cette beauté s'ajoute pourtant un pouvoir un peu surnaturel, singulier en tout cas et inquiétant. Bref, le charme équivoque de Zoraya tient le milieu entre le simple attrait sensuel et la magie. Dans le *Fils de l'Étoile* et dans *Aphrodite*, M. Camille Erlanger semblait sacrifier à des ambitions un peu encombrantes. Dans *la Sorcière*, il paraît s'être avant tout soucié de caractériser, comme je disais, le personnage de Zoraya ; il n'y a pas échoué. Les thèmes, les harmonies et les timbres dont il a, si j'ose m'exprimer ainsi, paré ce portrait musical, offrent eux-mêmes un caractère indécis entre l'originalité et l'étrangeté, avec une légère pointe d'orientalisme. Et s'il a brossé d'un pinceau plus rapide les scènes mêmes du drame, il y a montré de la vigueur et de la clarté.

Mlle Chenal soutient toute la pièce : belle à ravir, comédienne sincère et adroite, elle chante d'une voix franche, avec force et simplicité. M. Jean Périer fait le cardinal Ximénès avec quelque excès dans cette recherche du pittoresque où il dépasse tous les artistes de Paris. Les autres rôles sont bien tenus et les décors ont de l'éclat.

\* \* \*

Dans *le Sortilège* (1), M. Maurice Magre nous conte un

(1) Paris, Hamelle.

de ces contes de fées que l'on met volontiers en scénario de ballet et dont M. André Gailhard, pensionnaire de Rome, fort jeune débutant par conséquent sur la scène naguère dirigée par son père, n'a pas dédaigné de faire tout un opéra.

Une jeune paysanne ayant perdu son scapulaire le jour de la Chandeleur, voit des fées lui ravir son fiancé : après bien des traverses et des lamentations, ayant retrouvé son scapulaire, elle retrouve aussi son fiancé.

Sur cette donnée poétiquement naïve (je ne dis pas « naïvement poétique », car M. Maurice Magre est un poète fort averti), M. André Gailhard a écrit une partition qui montre une grande jeunesse. M. André Gailhard est à l'âge où l'on chante pour le plaisir de chanter ; il a pensé qu'à entendre ses chants, nous partagerions ce plaisir ; c'est la sincérité d'un artiste ; le talent viendra peut-être plus tard. Pour le moment, M. André Gailhard n'a montré, dans *le Sortilège*, avec un certain sens de la scène, que son éducation première explique, qu'une facilité abondante et un peu trop cursive ; son ouvrage donne l'impression d'une grande esquisse rapide. Au moins, à une époque où les âmes de vingt ans se montrent si tarabiscotées, est-il agréable d'entendre une œuvre où il n'y a pas l'ombre de prétention.

M. Muratore et Mlle Mérentié ont été les brillants protagonistes du *Sortilège* où l'on a rencontré une charmante danseuse, Mlle Lequien. On a remarqué aussi qu'au jour de la Chandeleur (le 2 février), les vallées de l'Opéra sont étrangement verdoyantes.

JEAN CHANTAVOINE.

# Memento bibliographique

---

ROMANS. — FUNCK-BRENTANO ET ANDRÉ DE LORDE. —

*Rosette ou l'amoureuse conspiration* (Plon). — Mlle de Launay (Rosette), déchue d'une haute naissance au rang de lectrice chez une grande dame, a la juste ambition de regagner un peu de sa situation perdue. Elle a de l'esprit, de la beauté. Elle est remarquée, recherchée. Serait-il si fou d'espérer un beau mariage? Rosette a jeté son dévolu sur le chevalier de Mesnil, que d'ailleurs elle aime. Mais celui-ci ne pense pas à elle. Alors, Rosette fomente un complot, qui n'aboutit à rien moins qu'à la faire enfermer à la Bastille. Le chevalier s'y trouve aussi. C'est ce qu'elle souhaitait. Solitaire, désœuvré, le chevalier courtise la seule femme qu'il lui soit donné de rencontrer, et à qui il faut donc bien qu'il prenne garde. Rosette vit des heures enchantées. Son amant lui a promis de l'épouser. Hélas! aussitôt hors de prison, il oublie ses promesses, et la pauvre Rosette ne peut contenter son goût du mariage qu'avec le bon gros baron de Staal. Nous avons tous lu les spirituels *Mémoires* de Mme de Staal-de Launay. MM. Funck-Brentano et A. de Lorde, aussi. Ils les ont transformés sans peine en un délicieux roman.

J.-H. ROSNY AINÉ. — *Les Rafales* (Plon). — En de détestables spéculations financières, Antoine Lérande, incorrigiblement aventureux, a ruiné sa femme et ses enfants. Courageuse, sa femme Adrienne l'aide à liquider avec honneur sa situation, et le décide à venir vivre à la campagne, dans une pauvre maisonnette, où cette créature élégante et fine, qui semble créée pour le luxe, fait avec bonne humeur la lessive, la soupe, la pâtée des bêtes, qu'elle soigne elle-même. Et c'est merveille qu'avec les infimes ressources du ménage Adrienne arrive à faire subsister tout son monde, à bien élever ses enfants, à rendre gaie et avenante l'humble demeure. Mais Antoine est insensible à un tel bonheur. Et un malencontreux héritage le rend à sa folie. Il faut à la pauvre femme abandonner son courageux labeur, revenir à Paris, reprendre les habitudes si noblement quittées. Voué à la malchance, Antoine échoue de nouveau. Il meurt, laissant sa veuve se débattre dans les angoisses d'une vie à refaire une seconde fois. Un livre prochain nous dira comment elle retrouvera une neuve énergie et ce que deviendront les enfants, dont les caractères sont ici déjà si nettement esquissés. Ces deux portraits, celui de l'homme,