

Le Ménestrel (Paris. 1833)

I Le Ménestrel (Paris. 1833). 1921/07/29-1921/08/04.

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.

LE MENESTREL

4448. — 83^e Année. — N^o 30.

Vendredi 29 Juillet 1921.

VINCENT D'INDY

Conférence lue aux Concerts historiques Pasdeloup
(Opéra, 20 Janvier 1921) (1).

(Fin)



A foi et le traditionalisme de Vincent d'Indy ne donnent pas une idée complète de sa personnalité. N'oublions pas que le musicien retourne chaque année dans un coin des Cévennes qui lui est cher, pour s'y reposer de la fièvre de Paris. Une partie de son œuvre échapperait à l'auditeur si l'on s'abstenaient de marquer ce goût profond du terroir, cet amour de la petite patrie. Vincent d'Indy est redevable à ses montagnes, aux forêts de pins dont les soupirs ont bercé sa rêverie, aux champs de bruyère roses, aux ajoncs exaltés dans leur or printanier, de souvenirs qu'il a fixés avec un accent personnel et un lyrisme vigoureux. Ce Celte du centre de la France s'est reposé dans les vallons de ses montagnes, il a côtoyé les torrents, il s'est arrêté pour écouter la chanson lointaine de quelque pâtre attardé ou pour prêter l'oreille à quelque ronde dominicale. Il s'est souvenu de ces chants, porteurs des joies, des souffrances, des espérances de générations successives. Il en a orné quelques-unes de ses pages, et ces pages ne comptent pas parmi les moins belles de son œuvre. Vous vous rappelez le cor anglais nostalgique de la *Symphonie Cévenole*, l'air du pâtre de *Fervaal*, les charmants chœurs populaires de *L'Étranger*, la joie pétulante et si savoureusement villageoise du *Jour d'Été à la Montagne*. Et j'en passe.

Des influences extérieures s'ajoutant à ces dons naturels ont contribué à enrichir la personnalité du musicien. La plus sensible fut, sans aucun doute, celle de César Franck et celle de Wagner. Elles s'exercèrent dès le début de sa carrière.

Vincent d'Indy se mit alors sous la férule du père Franck. A cet austère enseignement, il puise le goût de la musique pure. Ah! la musique pure! On ne l'aimait guère à cette époque? Il n'y avait de public que pour le théâtre! Les meilleurs musiciens n'étaient généralement pas conviés à y faire briller leurs productions et, lorsque l'un d'eux s'aventurait dans les coulisses, affligé d'une œuvre de valeur, celle-ci était trop souvent tailladée, amputée, prostituée. Il y avait donc quelque audace à se mesurer avec la musique symphonique. Ce fut pourtant César Franck qui en sonna le réveil et inculqua à Vincent d'Indy le goût des vastes compositions sonores où la musique parle directement au cœur sans le secours des mots. De cette heureuse influence date pour Vincent d'Indy la création de ces œuvres d'orchestre fortes et expressives que le concert a propagées.

Je vous ai dit que Vincent d'Indy fut un des rares Français qui s'aventurèrent jusqu'à Bayreuth à l'occasion des premières auditions de la *Tétralogie*. Ce fut pour lui une révélation.

Cette admiration pour le maître germanique n'alla pas sans l'influence de celui-ci sur le jeune musicien français.

(1) Voir le *Ménestrel* du 22 juillet 1921.

Cette influence se retrouve dans les premières œuvres, notamment dans *Wallenstein*, *le Chant de la Cloche* et jusque dans *Fervaal*. La nier serait aller contre l'évidence elle-même. Il était inévitable que les premières œuvres de Vincent d'Indy se ressentissent d'une influence dont ne se défendait pas la jeune école contemporaine du musicien. Mais, en regardant avec plus de soin, on remarquera que le wagnérisme de Vincent d'Indy ne se réduit pas à une imitation servile. Nous trouvons dans les œuvres qu'il écrivait alors un sentiment de la nature d'une fraîcheur et d'une grâce antiwagnérienne. Nous y découvrons un don de prêter une existence occulte et latente aux choses qui nous entourent; un sentiment inné aux races populaires celtes qui en ont fait le ressort caché de leurs fictions. Vincent d'Indy ne l'ignorait pas et partageait cet instinct. La richesse de nos traditions locales avait contribué à développer en lui ce sens particulier du mystère que nous chercherions vainement chez Wagner.

La déclamation de Vincent d'Indy n'est pas fille de la déclamation wagnérienne; elle a gardé quelque chose de la souplesse grégorienne. Il sait faire chanter la voix avec aisance et lui assigner une courbe mélodique et élégante. L'air circule à travers sa polyphonie aisée où les motifs évitent de surcharger la trame vocale.

Son orchestre diffère de l'empâtement wagnérien, quoique la composition de l'orchestre soit sensiblement la même. Wagner, en accumulant les instruments, épaisse la couleur et lui communique une truculence fatigante. Vous chercheriez en vain dans l'orchestre de Vincent d'Indy cette épaisseur sonore, cette densité des timbres; mais, par contre, vous serez séduits par l'élégance à la fois nerveuse et forte de cette trame d'orchestre si souple.

D'après ce qui vient d'être dit, on conçoit ce que sera l'art dramatique de Vincent d'Indy. Nous retrouverons, diversement manifestées dans ses drames, les tendances indiquées précédemment.

Écrits à des époques assez distantes les unes des autres, ces drames offrent des différences assez marquées pour permettre d'embrasser l'évolution du talent de Vincent d'Indy dont la dernière étape est *la Légende de Saint Christophe*.

Mieux que la musique pure, les œuvres dramatiques du musicien nous révèlent la vraie nature de l'artiste. Aucune ne s'écarte des idées qui nous ont aidé à fixer sa personnalité. Ici, l'unité du caractère a créé une unité de conception qui se reconnaît aisément sous la diversité apparente des sujets.

Ce qui frappe dans ces sujets, c'est le côté moral et religieux. Le musicien ne choisit pas une intrigue dramatique pour elle-même; il ne se soucie pas de créer des coups de théâtre inattendus. L'intrigue ou le dénouement lui semblent banal à côté de ce qu'il veut enseigner et prouver. Il veut édifier le spectateur et ce but d'éducation morale ou religieuse doit apparaître à la fin de l'œuvre. *Le Chant de la Cloche* chante les différents épisodes de la vie humaine et célèbre l'art nouveau opposé à l'art artificiel et codifié. *Fervaal*, c'est l'apothéose de la nouvelle religion, victorieuse des vieilles croyances païennes. *L'Étranger*, à travers de

violents conflits d'âmes, marque la puissance de la charité. Et enfin, *la Légende de Saint Christophe* exalte la foi opprimée et en assure le triomphe final.

Les personnages principaux des drames de Vincent d'Indy ont quelque chose de mystique. Un lyrisme instinctif les prédispose au mysticisme. Mais n'exagérons pas ces tendances. Nous découvrons chez eux une robuste santé morale que complète une robustesse physique peu ordinaire. Tous ont des âmes de héros. Ils vivent dans l'épopée des faits et dans l'épopée des sentiments. Ces mystiques, gardons-nous de l'oublier, sont des hommes. Ils sont doués de chair et de nerfs et par conséquent de passions. Ces passions sont violentes: ce sont des passions d'impulsifs qui se résolvent en déterminations subites, amenant, du même coup, la conclusion d'une scène, d'un acte ou du drame lui-même. Ces brusques déclenchements sont la suite de combats intérieurs que la musique nous révèle et dont elle nous dépeint les étapes progressives.

En musique, Vincent d'Indy adopte le système wagnérien des thèmes conducteurs. Il ne suit pas la symphonie touffue dans laquelle Wagner se plaît à plonger ses héros. Il lui répugne de répéter à satiété et comme mécaniquement des motifs qui ne semblent pas vouloir prendre part à l'action des personnages. Disciple de Franck, Vincent d'Indy se souvient du maître qui lui apprit à transformer la physionomie des motifs, en les camouflant selon les circonstances du drame. Pour suivre avec une exactitude plus serrée ce que ressentent, ce que disent ses héros, le musicien change l'aspect de ses thèmes et les déforme en maître connaissant tous les secrets de la composition.

La première œuvre de théâtre de Vincent d'Indy est un opéra-comique en un acte, *Attendez-moi sous l'orme*, qui vit le jour à l'Opéra-Comique en 1882.

Après cet essai qui ne laissait rien présager de ce que ferait plus tard le musicien, *le Chant de la Cloche*, légende dramatique en un prologue et sept tableaux, est la première œuvre dramatique d'envergure du musicien. Elle fut couronnée en 1885 au concours musical de la Ville de Paris. En décembre 1912, le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en a donné une réalisation scénique des plus heureuses, rappelant les représentations de *la Damnation de Faust* de Berlioz.

Le Chant de la Cloche est une « légende dramatique ». De la légende, il tient ce caractère merveilleux qui laisse l'imagination du musicien se développer dans le monde fantaisiste qui lui est cher. Et, dans la forme plus réaliste du drame, le même esprit, amoureux de fantastique et d'irréel, coule ses libres inventions. Ces deux tendances, légende et réalité, se partagent l'œuvre de manière inégale, mais harmonieuse, lui prêtent une vie, une chaleur qui ne se démentent guère au cours d'un prologue et de sept tableaux.

Le maître fondateur Wilhelm, pressentant sa fin prochaine, évoque les instants « où les cloches ont influé sur sa vie : baptême, amour, victoire, lugubre nuit où il pleura sa belle fiancée ». L'action se passe vers la fin du XIV^e siècle. *Le Chant de la Cloche* ne comporte pas d'intrigue savamment préparée et orientée vers un dénouement théâtral. La progression dramatique est nulle. Chaque tableau forme un tout complet, indépendant de ce qui précède et de ce qui suit. Les personnages ne présentent pas de traits de caractère définis; ils ne sont là que pour célébrer en un noble lyrisme des sentiments simples qui n'exigent guère de réaction extérieure. Cet état, en quelque sorte statique, du sentiment lui confère une valeur de symbole, le débarrasse de la gangue des menus faits, l'épure, le spiritualise et, par là même, permet à la musique de s'exprimer dans son essence la plus intime. Certains tableaux sont conçus dans cet esprit : tel celui du *Baptême* qui chante la joie religieuse, tel aussi celui de *l'Amour*.

Pour éviter une fâcheuse monotonie, le poète dut recourir à des épisodes plus extérieurs, plus mouvementés, qui, sans se relier avec une inflexible logique aux autres tableaux, en fussent toutefois suffisamment différents. La *Fête*, avec ses rutilances de foules, ses défilés de corporations qui, inévitablement, évoquent le souvenir des *Maîtres Chanteurs*, forme un contraste certain avec le tableau de *l'Amour*. La *Vision*, tour à tour lyrique et pittoresque, s'oppose au tableau de *l'Incendie*, où les rumeurs d'une foule terrifiée laissent planer un puissant élément de trouble. Le dernier tableau, le *Triomphe*, donne à l'œuvre de Wilhelm la consécration du peuple après ses hésitations sympathiques et la cuistrerie des pédants qu'il convient de rejeter dans l'ornière qui leur sert d'abri et de fragile rempart.

Tel que, *le Chant de la Cloche* apparaît plutôt comme une succession de tableaux, de fresques largement brossées, variées avec habileté. La fantaisie du musicien y trouvait prétexte où pouvaient briller les qualités d'invention les plus diverses.

De tous ces tableaux celui de *l'Amour* est le plus personnel. On ne sait ce qui séduit le plus, de l'amour ou du sentiment poétique de la nature, tellement ils semblent l'un et l'autre étroitement unis. On est émerveillé sans qu'on s'aperçoive par quel artifice, par quelle séduction cachée, le charme naît en nous, irrésistible et puissant. Charme sans mièvrerie, qui nous berce par la douceur des thèmes, la délicatesse vigoureuse des harmonies, l'attrait changeant et subtil des timbres.

Fervaal fut composé de 1889 à 1895. Le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en donna la première représentation en 1897. Un an après, *Fervaal* entraît au répertoire de l'Opéra-Comique pour être repris à l'Opéra en 1912.

Par son caractère légendaire, le sujet de *Fervaal* s'apparente aux wagnériens. Par le cadre de l'action qui est cévenol, par la chaude collaboration de la musique, il reste bien français.

Dans ce sujet symbolique, Vincent d'Indy oppose la vieille religion druidique et la nouvelle religion d'amour dont *Fervaal* aura l'intuition lorsqu'il s'élèvera vers les cimes ensoleillées, meurtri par la douleur, hébété par la mort de ceux qu'il aimait le plus au monde.

Parmi les plus belles pages, je cite le Prélude du 1^{er} acte, tout ensoleillé et frémissant de l'exquise lumière méridionale, les couplets de *Fervaal à la Joie* ainsi que la scène d'amour entre *Fervaal* et *Guilhen*, très chaleureuse et d'une allure rappelant parfois *Tristan*. Le prélude du 2^e acte est un paysage d'automne d'un sentiment très juste. L'évocation d'êtres surnaturels compte parmi les pages les plus mâles par l'accent — et la couleur. Enfin, au dernier acte, l'exaltation mystique de *Fervaal* au milieu d'un concert de voix invisibles donne à cette scène finale une noble grandeur.

En 1918, deux ans après *Fervaal*, Vincent d'Indy commençait *l'Étranger* qui fut terminé en 1901, joué pour la première fois en 1903 à Bruxelles, puis à l'Opéra la même année. L'idée de *l'Étranger* fut suggérée à Vincent d'Indy par une tempête à laquelle il assista à Biarritz.

Fervaal nous avait laissé en pleine légende. *L'Étranger* nous ramène — en apparence, du moins — à la vie de tous les jours. Cette œuvre présente l'étrange particularité d'unir la vie actuelle au merveilleux. *L'Étranger*, personnage mystique, venu on ne sait d'où, représente la Charité et la Bonté et dicte à l'œuvre son unité.

La scène se passe au bord de l'Océan. *L'Étranger*, dont la bonté a suscité bien des haines, a touché le cœur d'une jeune fille, *Vita*. Il l'aime également, et, dans un moment d'abandon, se risque à le lui dire. Il reconnaît alors qu'il a démerité en jetant le trouble dans une âme d'enfant et décide de quitter le pays pour toujours. Avant son départ, il remet à *Vita* une émeraude merveilleuse sur laquelle il a perdu tout pouvoir et fait ses adieux à la jeune fille. Dépitée et désespérée, *Vita* jette l'émeraude à la mer. Une tempête s'est élevée. Une barque est en péril et personne

n'ose aller la secourir. L'Étranger affrontera les flots et Vita, touchée par ce dévouement, l'accompagnera. Tous deux descendent dans un canot. Ils s'étreignent longuement et sont balayés par une lame de fond.

De *Fervaal à l'Étranger* il y a des changements sensibles dans la musique. Le musicien prête une moindre attention à la poésie des choses et au pittoresque. Son lyrisme a quelque chose de plus tendu et de plus concentré. Les détails extérieurs du drame l'intéressent moins et tout son effort se concentre sur la lutte intérieure engagée entre les deux principaux personnages, Vita et l'Étranger. Pour exprimer la passion de l'Étranger, il a eu recours à des accents d'une âpre violence et d'un réalisme brutal que *Fervaal* ignore. Il a souligné l'ingénuité souriante de Vita et l'amertume croissante de sa passion en usant d'une langue musicale expressive. Les scènes entre Vita et l'Étranger sont parmi les plus nobles que Vincent d'Indy ait écrites. *L'Invocation à la Mer* de Vita atteint à la grandeur tragique. Et parmi les pages symphoniques les plus émouvantes de la partition, on est subjugué par le Prélude douloureux et passionné du deuxième acte et par le violent épisode de la Tempête.

La première œuvre de Vincent d'Indy était une légende. Sa dernière œuvre est également une légende et s'intitule *la Légende de Saint Christophe*. Elle a été écrite entre 1908 et 1915.

Conçue d'après un épisode de *la Légende dorée*, cette œuvre vaste résume l'esthétique musicale du musicien dont elle exalte les croyances religieuses. C'est l'acte de foi d'un croyant. Cette affirmation de la foi, faite avec une force que l'on ne trouverait que chez les Primitifs, est un des traits principaux de l'ouvrage. On y remarque également la réunion, la fusion d'éléments fort hétérogènes qui, au premier abord, étonnent, malgré la beauté sévère de l'œuvre et son élévation.

Qu'est-ce donc que cette œuvre singulière où le musicien fait appel à d'anciennes formes fort oubliées qu'il rappelle avec un amour si évident?

Est-ce un drame? Est-ce un oratorio? L'un et l'autre, semble-t-il. La forme en est très particulière. Le musicien ne pouvait, dans ce sujet légendaire, fertile en épisodes, multiplier indéfiniment le nombre des scènes. Au lieu de les morceler en tableaux comme dans *le Chant de la Cloche*, il a imaginé de faire raconter par l'Historien, sorte de récitant, les faits inutiles en eux-mêmes à la marche de l'action. Un chœur accompagne l'Historien et commente ses paroles devant le rideau baissé. Les scènes essentielles sont jouées et chantées comme dans un drame musical.

Vous connaissez l'épisode de *la Légende dorée* où Auférus, c'est-à-dire Christophe, après avoir juré de servir le Roi le plus puissant, entre successivement au service de la Reine de Volupté, du Roi de l'Or et du Prince du Mal. Ce dernier est contraint de reconnaître la puissance du Roi du Ciel. Auférus s'en va à travers le monde à la recherche du Dieu qu'il veut servir. Après milliers de péripéties, il revient dans son pays où il trouve un ermite en prière près de l'autel renversé des anciens dieux. Auférus lui apprend qu'il cherche le roi du ciel et lui avoue ingénument ses forfaits. Indignation de l'ermite qui lui impose comme pénitence d'aider les faibles et les malheureux. Auférus habitera dès lors sur le bord d'un torrent. Il refuse de transporter sur l'autre rive les puissants de la terre, mais accepte de faire passer le Christ, qui a pris les traits d'un enfant souffrant. Le Christ se révèle à lui. Touché par la grâce et la foi, Auférus, ou plutôt Christophe — car c'est ainsi qu'il se nommera désormais — parcourt le monde, chantant les louanges du Roi du Ciel, opérant des conversions. Les puissants font mettre dans un cachot ce bolchevik de l'époque et le condamnent à mort. Mais le Prince du Mal veut avoir l'âme de Christophe et, dans cette intention, lui dépêche une de ses puissances, la belle Reine de Volupté. Christophe, rebelle à toute tentative de séduction, convertit à sa foi la Reine de Volupté qui,

désormais, s'appellera Nicéa. Christophe, conduit au supplice, chante les louanges de Dieu et meurt victime de sa foi.

Musicalement, *la Légende de Saint Christophe* n'apporte aucune formule nouvelle et ne révèle aucune sensationnelle trouvaille harmonique ou orchestrale. Le musicien est plus préoccupé de retrouver les formes du passé, mais en les élargissant de toute la puissance de son talent. Nous voyons fleurir dans cette légende dramatique de véritables parterres de monodies grégoriennes, comme si le musicien tenait à bien nous rappeler que nous devons nous évader de notre époque vers des temps très anciens où la foi était la grande raison de vivre. Ses chœurs, véritable personnage collectif, se modèlent sur les souples motets de la Renaissance, dont ils font revivre l'ordonnance ondoyante et sévère. Il n'est pas jusqu'aux procédés les plus modernes qui ne trouvent une place dans son œuvre. Le tout se fond en une harmonie puissante que commande un souffle d'épopée. L'originalité de l'œuvre ne réside pas tant dans la valeur personnelle des éléments concourant à l'ensemble que dans la manière sobre et dépouillée de les allier et de les ordonner. Conception artistique résolument opposée à notre esthétique actuelle, profondément individualiste, mais qui, ici, offre le mérite de convenir au sujet traité et lui confère une sorte d'universalité dans l'idée et le sentiment.

Parmi les pages les plus remarquables de ce drame, je cite l'orgie du Palais de la Reine de Volupté, scène rappelant le Venusberg; la *Queste de Dieu*, page symphonique d'une grande vigueur. Je mentionnerai surtout la scène du cachot entre Christophe et la Reine de Volupté où, celle-ci, nouvelle Koundry, essaie, avec ses charmes de femme lascive et perverse, de reprendre Christophe. Il y a là une opposition très dramatique entre la sensualité exaspérée et animale de la femme et l'amour purifié et détaché de Christophe. C'est la scène la plus riche de l'œuvre.

Et maintenant, j'en appelle à M. Rhené-Baton et à son orchestre pour nous commenter musicalement les œuvres inscrites au programme.

Paul LE FLEM.

LA SEMAINE THÉATRALE

L'Oasis: troisième spectacle; — **Le Moulin Bleu:** *La Petite Bonne d'Abraham* (reprise); — **Gaité-Lyrique:** *Mam'zelle Nitouche* (reprise).

On accuse trop souvent les Français de n'avoir point de persévérence. Quelle erreur! le soleil a beau darder sur Paris ses rayons les plus ardents et les plus dorés, le thermomètre monter en vain à des hauteurs ignorées depuis longtemps, nos théâtres persistent, et je ne parle pas seulement des théâtres subventionnés qui sont un peu comme les militaires en service commandé; c'est ainsi que cette semaine trois théâtres ont renouvelé leur affiche.

Par ces temps chauds, honneur à l'Oasis: M. Poiret, dans son délicieux jardin, nous conviait à son troisième spectacle, sorte de revue du café-concert et des danses depuis un siècle. Est-il besoin de dire que cette reconstitution est au point de vue des costumes une joie pour l'œil: à l'exactitude des estampes, toujours faciles à dénicher pour un esprit curieux, M. Poiret a su joindre sa note personnelle, jetant ici une couleur, déformant légèrement une crinoline ou une « tournure », si bien que l'ancien reste toujours amusant, jamais ridicule.

Le même tact a présidé au choix des chansons et des interprètes, depuis le vieux Béranger, en passant par Nadaud, pour aboutir à Mac Nab et à Bruant. Et, mon