

Société Française de Musicologie

Déconstruire d'Indy

Author(s): Jann Pasler

Source: *Revue de Musicologie*, T. 91, No. 2 (2005), pp. 369-400

Published by: [Société Française de Musicologie](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20141617>

Accessed: 14-09-2015 04:51 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Société Française de Musicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue de Musicologie*.

<http://www.jstor.org>

Jann PASLER

Déconstruire d'Indy*

L'histoire d'une vie, comme l'histoire tout court, est en partie une invention. Le biographe et l'historien ont sans aucun doute leur rôle à jouer dans cette invention, mais l'artiste aussi, pour qui créer nécessite de construire et de préserver une réputation. La réputation est le fruit des talents, du savoir et des actions qui s'attirent les regards. Elle signale le renom, l'estime, la manière dont une personne est connue d'un public ou la totalité des valeurs qui lui sont associées. Si elle ne suppose pas l'admiration publique, elle suppose au moins que le public s'intéresse à la personne en question. Le sens ordinaire de ce terme se réfère à l'idée qu'on a de quelqu'un bien après sa mort — le consensus social exprimé par le biographe — et même au jugement quasi historique que nous portons sur lui avec le recul que donne la distance temporelle. Dans la plupart des cas, cela semble affirmer un sens manifeste et exclusif, ou être destiné à susciter des réponses spécifiques.

Mais en réalité, pour un compositeur, la réputation est aussi le résultat d'un processus suivi pendant une vie professionnelle en vue d'assurer une existence en tant qu'artiste, un processus constitué d'actions et d'associations aussi bien que d'œuvres. Comme le remarque Pierre Bourdieu¹, toutes celles-ci s'inscrivent inévitablement dans un espace social fait d'enseignants, d'amis ou d'ennemis, de contacts professionnels ou sociaux, d'institutions, d'emplois, de prix, de critiques, tous susceptibles d'influencer la conception, la création et la réception de l'œuvre d'art. De ce point de vue, la réputation dépend de stratégies individuelles aussi bien que collectives. Elle est aussi une construction fondée sur des présupposés et des intentions. Pourtant, la projection d'une cohérence esthétique de

* Des versions diverses de ce travail ont été présentées au colloque *Vincent d'Indy and His Times* (Hartford, Connecticut, 10 mai 2001), au colloque *Vincent d'Indy et son temps* (Paris, Bibliothèque nationale de France, 26 septembre 2002) et à l'Institut des Hautes Études (Bruxelles, 15 décembre 2004). Je remercie Gayle Woldu-Hilson, Manuela Schwartz et Henri Vanhulst pour leurs invitations, les participants pour leurs commentaires, Manuela Schwartz pour des clarifications et renseignements divers et Michel Noiray pour sa relecture de mon texte en français (texte traduit de l'anglais par Jean-Louis Morhange et l'auteur).

1. Voir par exemple Pierre Bourdieu, « Espace social et pouvoir symbolique », *Choses dites* (Paris : Éditions de Minuit, 1987), p. 147-166.

l'œuvre d'un compositeur ou de l'identité idéologique manifestée par sa vie tend à sous-estimer les ambiguïtés et les paradoxes en jeu dans cette vie et cette œuvre. Pour mieux le comprendre, il nous faut revoir les ambiguïtés qui sous-tendent les actions, les fréquentations et les choix de l'artiste, et considérer les paradoxes inhérents à la rencontre souvent conflictuelle des préoccupations de l'artiste avec celles de ses successeurs.

Cela est particulièrement important quand la renommée d'un artiste est liée à celle d'un groupe ou d'une lignée, comme pour Vincent d'Indy. Il arrive que des disciples renforcent la visibilité d'un artiste et éclairent la valeur de son œuvre, mais aussi qu'ils transforment en dogme les positions de l'artiste ou obscurcissent certains aspects de sa vie. Dans ce cas, la réputation d'un compositeur n'est pas toujours un reflet fidèle de sa vie ou de son œuvre. Il est donc important d'établir une distinction entre, d'une part, les tentatives de l'artiste pour projeter ou protéger une certaine réputation, et d'autre part, la contribution de ses successeurs à son héritage (en particulier celle de ceux qui ont intérêt à préserver ou à renforcer sa réputation) et les différents contextes qui peuvent aboutir à faire redécouvrir un artiste. Remettre en question la stabilité de son identité et étudier la relation dynamique de l'artiste avec la culture dans laquelle il se place, permet de repenser les processus de formation de l'identité et de l'action dans la vie de l'artiste.

Le cas de d'Indy fournit un exemple notable de la manière dont l'action d'un artiste, de ses disciples et même de ses ennemis peut aboutir à la construction d'une réputation qui nous empêche de comprendre certains aspects de sa vie. Dans cet article, j'essaie de jeter un nouveau regard sur sa réputation avant 1900, de chercher à prendre en considération ce qui a pu être omis par ses disciples ou leurs successeurs, y compris ses œuvres peu connues, et de déconstruire les attitudes qui se sont succédé à son égard au cours du temps. Pour mieux comprendre comment ce compositeur est devenu un acteur majeur du monde musical parisien de la Belle Époque malgré le peu de goût du public pour sa musique, il est nécessaire d'adopter une vision plus nuancée de son engagement politique, fondée sur la manière dont il l'a mis en œuvre avant et même pendant l'Affaire Dreyfus, plutôt que sur l'idéologie ultra-conservatrice à laquelle il a par la suite été identifié.

*
* *

L'image que nous avons aujourd'hui de Vincent d'Indy repose sur sa réputation d'opposant. Aristocrate fortuné et auditeur au Conservatoire de Paris dont la plupart des élèves étaient d'origine modeste ou petite-bourgeoise, il ressentait sans aucun doute l'impression d'être étranger à l'institution. La manière dont César Franck, son principal maître au Conservatoire, se trouvait traité, isolé en tant que professeur d'orgue plutôt que de composition, suscita chez d'Indy de la frustration et du mépris pour les cercles officiels. Il semblait avoir aussi un penchant personnel pour le combat, comme si cela avait constitué une condition

nécessaire de la réussite. Sa conception du franckisme comme courant d'opposition dans la musique française, une alternative au wagnérisme, fit de lui le disciple par excellence de Franck en contribuant à la formation d'une identité collective et à la fondation d'une lignée². Plus tard, en opposant au Conservatoire de Paris la Schola Cantorum, d'Indy parvint à accroître sa réputation et la distinction de ses élèves.

Des théoriciens comme Jacques Derrida et Jonathan Culler ont montré que la différence est souvent le produit de ce type de contestation³. La réalité est plus ambiguë. La religion catholique et le discours de d'Indy, surtout quand il se trouvait imprégné d'idées anti-dreyfusardes, ont dissimulé sa relation avec l'État laïque et dreyfusard et minimisé l'importance de cette relation dans sa carrière. Pour susciter une appréhension plus nuancée de ce compositeur, je tenterai de déconstruire cette relation et de suggérer la manière dont lui-même et la République purent profiter de son attitude d'opposant, à l'origine d'interactions mutuellement productives. J'espère montrer que d'Indy était un homme d'alliance autant que d'opposition, en partie parce que les dirigeants républicains des années 1880 et 1890 se servirent de la position de divergence qu'il représentait comme d'un stimulant du progrès.

Apprendre le métier, achever la distinction

Comme la plupart des compositeurs français, d'Indy avait été formé par les enseignants du Conservatoire, même si pour l'essentiel cette formation avait été menée sous la forme de cours particuliers⁴. Il assista en 1873 et fut inscrit en 1874-75 au cours d'orgue de Franck, qui joua pour beaucoup d'élèves du Conservatoire (y compris Debussy) le rôle d'un cours alternatif de composition et qui mit d'Indy en contact avec des camarades et futurs collaborateurs qui partageaient ses idées⁵. Sous la tutelle de

2. Pour les réflexions du fils de Franck sur cette lignée, voir Joël-Marie Fauquet, *César Franck* (Paris : Fayard, 1999), chapitre 1, « Au nom du père ».

3. Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca : Cornell University Press, 1982), p. 50. Dans son livre *French Cultural Politics and Music* (New York : Oxford University Press, 1999), Jane Fulcher insiste sur cette opposition, de manière à présenter le monde musical parisien comme un « champ de bataille » idéologique. Parmi les exemples contemporains : Jean Marnold, « Le Conservatoire et la Schola », *Mercure de France* (juillet 1902), p. 105-115 ; Louis Laloy, « Les partis musicaux en France », *La Grande Revue* (25 décembre 1907), p. 790-799 ; Camille Mauclair, « Les chapelles musicales en France », *La Revue* (15 novembre 1907), p. 179-193 ; Émile Vuillermoz, « La Schola et le Conservatoire », *Mercure de France* (16 septembre 1909), p. 234-243.

4. D'Indy travaillait en privé avec Diémer, Marmontel et Lavignac. Au Conservatoire, il était inscrit comme élève dans la classe d'orgue de Franck.

5. Julien Tiersot assista à ce cours en 1876, Ernest Chausson en 1879, Paul Vidal en 1880, Claude Debussy en 1880-81, Paul Dukas vers 1885. D'autres camarades de d'Indy dans ce cours furent Camille Benoît (1875-77), Georges Hüe (1878),

Franck, d'Indy se concentra sur la fugue, tout en continuant à composer de la musique pour orchestre et en concevant deux projets d'opéras. Ces cours contribuèrent aussi à former son propre goût. Avant d'étudier avec Franck, d'Indy considérait par exemple Meyerbeer comme « le plus grand génie musical »⁶. En 1873, il en vint à préférer Beethoven, Weber et Berlioz ; plus tard, après que d'Indy eut séjourné à Bayreuth et découvert en *Die Walküre* « le plus grand chef d'œuvre [qu'il ait] jamais vu », Meyerbeer devint pour lui « un adroit bijoutier, un bijoutier de génie qui eut le talent de faire passer des faux bijoux pour véritables »⁷. D'Indy quitta le Conservatoire en 1875, sans y avoir obtenu de premier prix mais seulement un premier accessit dans la classe de Franck. Cela le décida à ne pas concourir pour le Prix de Rome, le prix le plus important pour la carrière d'un jeune compositeur français.

Bien qu'il ait plus tard déclaré à ses propres élèves qu'ils n'avaient pas besoin de concours, d'Indy lui-même concourut à certains des principaux prix et distinctions publics de son époque. Pourtant, aussitôt après son départ du Conservatoire en 1875, il entreprit la composition d'un opéra-comique en un acte, *Attendez-moi sous l'orme*, ce que beaucoup considéraient comme le genre français. Il l'avait achevé en hâte pendant l'automne 1877, un an après son premier séjour à Bayreuth, pour participer au Concours Cressent, non sans cet aveu : « je le finirai parce que je veux le finir, mais ce genre me dégoûte profondément »⁸. L'opéra échoua aux concours. De plus, lors de la première donnée par la Société des Auditions Lyriques le 20 avril 1879 à la Salle Herz (cf. Illustration 1), à côté d'œuvres avec lesquelles il avait peu en commun, on lui reprocha sa trop grande simplicité et son caractère trop peu « recherché »⁹. L'Illustration 2 donne un exemple de son style. D'Indy s'expliqua juste après sa

Gabriel Pierné (1880-82). Pour une liste complète, incluant ses élèves privés, voir l'appendice 7 de Fauquet, *César Franck*, p. 960-964.

6. Dans une lettre du 28 février 1870, d'Indy qualifie de « sublime » et de « chef-d'œuvre des chefs-d'œuvres » *Le Prophète* de Meyerbeer ; dans une autre lettre, du 5 avril 1870, il écrit que « Meyerbeer est le plus grand génie musical qui ait paru dans les temps modernes » ; dans une autre enfin du 25 mars 1871, il expose qu'il n'a connu « rien de plus beau, dans la Musique dramatique, que la fin du 4^{ème} Acte [du *Prophète*] à partir de *la Marche* ». Ces lettres sont reproduites dans Vincent d'Indy, *Ma vie*, éd. Marie d'Indy (Paris : Séguier, 2001), p. 103, 109, 129.

7. Voir ses lettres du 17 janvier 1872, 8 mars 1873, 23 septembre 1873, 15 septembre 1876, juillet 1877 : *Ma vie*, p. 158, 193, 256, 318, 323.

8. Lettre du 8 juin 1876 : Vincent d'Indy, *Ma vie*, éd. Marie d'Indy (Paris : Séguier, 2001), p. 303. À la même période, d'Indy commençait à chercher « un sujet pour le prix de 10.000 francs de l'Exposition de 78 » mais ce projet ne prit jamais forme. Voir lettre à Langrand, novembre 1876 : *Ma vie*, p. 321.

9. Henri Moreno, « Semaine théâtrale » *Le Ménestrel* (27 avril 1879), p. 171. Les autres œuvres : *Jeanne d'Arc* d'Amand Chevé, un compositeur plus connu pour sa contribution à l'éducation musicale qu'à la composition ; *Les Trois Parques* (1860) d'un compositeur peu connu, Wilhelm (il n'utilisait pas de prénom et ne doit pas être confondu avec Guillaume Louis Wilhelm, pédagogue et fondateur du mouvement orphéonique) ; *Le Bois* d'Albert Cahen, un élève de Franck.

SOCIÉTÉ DES AUDITIONS LYRIQUES
(1^{re} ANNÉE)

PREMIÈRE AUDITION
PUBLIQUE

Le Dimanche 20 Avril 1879

SALLE H. HERZ, rue de la Victoire, 48

A 8 HEURES 1/2 DU SOIR

PROGRAMME

Marche Orientale J.-H. WEISS.

JEANNE D'ARC
(SCÈNE)

Poésies d'A. DE MUSSET, Musique de M. ARMAND CHÉVAL.

Jeanne d'Arc, M^{lle} BRUNET-LAPIEUR.

1^{re} Introduction. — Jeanne, poursuivie par ses sombres pensées, ne peut trouver le repos (SOLO ET CHŒUR).

2^e Air de Jeanne.

3^e La nuit dans la campagne, le lever du soleil (CHŒUR).

4^e On entend sonner le réveil au camp anglais.

5^e Les villageois effrayés se précipitent hors de leurs habitations (CHŒUR ET PRÉLUDE).

6^e Vision de Jeanne.

7^e Air et invocation de Jeanne.

8^e Cri de guerre. Final (SOLO ET CHŒUR).

LE BOIS

Prologue en un acte d'AL. GLATHEY.

Musique de M. ALBERT CARÉN.

Maxime (jeune femme) M^{lle} PESCHARD.

Doris M^{lle} FÉCHTEL.

FRAGMENT DE
ATTENDEZ-MOI SOUS L'ORME

Opéra-comique en un acte

de M. ROBERT DE BOSNIÈRE (d'après BOIXARD)

Musique de M. VINCENT D'INDY

Dorante MM. BONJEAN.

Pasquin A. PICCALANZA.

Léonite M^{lle} BULTON.

Agathe PÉNÉLOPE-POUGÈRE.

LES TROIS PARQUES

Opéra-comique en un acte, paroles de M. X.

Musique de M. WILHELM.

Louise M^{lle} X.

Paul MM. LANDAU.

Panariot TROY.

Barthélemy GUILLOT.

Chef d'Orchestre : M. J. DANBÉ

9-1251 Paris. Moris père et fils, imprimeurs brevetés, rue Assolot, 61.

Ill. 1 : Attendez-moi sous l'orme, Salle Herz (20 avril 1879).

RONDE POITEVINE

Allegretto

LISETTE

Je veux garder ma li - ber.té Et mon humeur fol -

Allegretto. *pizz.*

PIANO.

f *p*

- let - te Mon jen - ne cœur n'est point ten.té Du jar - gon dà - mou -

- ret - te Gar.dons les moutons Li - rette li.ron Li - ron li.ron li - ret - te Gar -

- dons les moutons Li - ret.te li.ron Li - ron li.ron li - ret - te

rit.

rit.

III. 2 : « Ronde poitevine », *Attendez-moi sous l'orme* (1876-82).

première à l'Opéra-Comique en 1882 : « j'avais essayé [...] de réagir contre ceux qui déclarent que pour un sujet xvii^e [sic] il faut s'inspirer de Rameau et de Campra [...] ». Il reconnut aussi : « [...] Je me suis trompé dans ma tentative de vouloir exprimer humainement des sentiments humains malgré leurs perruques et leur poudre ¹⁰ ». Comme on pouvait s'y attendre, ses amis lui dirent que le genre ne lui convenait pas ¹¹. D'Indy n'y revint jamais, même si l'année suivante, à la demande de Théodore Michaelis, il retourna à un sujet du xviii^e siècle en acceptant de faire une réduction pour piano d'un opéra-ballet de Destouches, les *Éléments* (1725), pour sa série, *Les chefs d'œuvres classiques de l'opéra français* ¹².

Il peut donc sembler surprenant que d'Indy ait gagné le concours de la Ville de Paris en 1885, et cela avec une œuvre d'une extrême complexité, *Le Chant de la cloche*. Pour comprendre les raisons de ce succès, il nous faut revenir aux débuts de la Troisième République. Dans les années 1870, l'État reconnut le besoin d'un événement qui jouerait pour les musiciens un rôle analogue à celui du Salon Annuel pour les peintres, un prix de musique qui pourrait rivaliser en prestige et en importance avec le Prix de Rome, mais qui échapperait au contrôle des membres de l'Académie des Beaux-Arts. Ernest L'Épine suggéra un jury formé sur le modèle du Conseil supérieur des Beaux-Arts, une institution conçue pour démocratiser l'administration du domaine artistique. Constitué pour moitié d'artistes choisis de manière à refléter la diversité esthétique et pour l'autre d'hommes d'État et de fonctionnaires, le Conseil supérieur s'efforçait de briser le monopole exercé par l'Institut sur la politique éducative et sur les prix publics. En encourageant la confrontation d'opinions différentes, le Conseil cherchait à maîtriser à la fois les inévitables contradictions idéologiques liées au double héritage de la République (la Révolution et l'Ancien Régime) et les antagonismes de classe entre forces conservatrices et forces progressistes ¹³.

C'est dans cet esprit que fut fondé le Prix de la Ville de Paris pour une « symphonie avec solistes et chœur », un genre qui n'était pas enseigné en tant que tel au Conservatoire. Les politiciens le considéraient

Bien qu'il ait dirigé les chœurs dans son *Endymion* à l'Opéra-Comique en 1873, d'Indy avait peu d'estime pour la musique de Cahen (voir lettre à ses cousins et cousines de Pampelune, 8 janvier 1873 : *Ma vie*, p. 187) ; *Le Bois* devait être donné à l'Opéra-Comique en 1880.

10. Lettre à Adolphe Jullien, 21 février 1882 (F-Pn, Opéra, l.a. d'Indy, 3).

11. Lettre à Isabelle d'Indy, juillet 1877 : *Ma vie*, p. 323.

12. Lettre à Adolphe Jullien, 28 mars 1883 (F-Pn, Opéra, l.a. d'Indy, 5).

13. Depuis 1874 le Conseil municipal de Paris étudiait la proposition de L'Épine pour une série de concerts subventionnés qui présenteraient des œuvres de compositeurs vivants. Le Prix de Rome et le Prix du Salon avaient des buts complémentaires mettant les artistes, pour le premier en contact avec leurs origines, pour le second en rapport avec l'art européen. Voir Gustave Larroumet, *L'Art et l'État en France* (Paris : Hachette, 1895), p. 52-53, et Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République* (Paris : Sorbonne, 1992), p. 130-131.

comme « la forme la plus pure, la plus abstraite, et la plus forte des manifestations diverses du génie musical ». L'espoir du Conseil était que le supplément apporté par la voix humaine permettrait aux compositeurs de « tirer des effets nouveaux, comme dans *Le Messie* de Haendel, la 9^e *Symphonie* de Beethoven, et *L'Enfance du Christ* de Berlioz ». Suivant la tradition de Berlioz, l'œuvre pourrait avoir un programme. L'objectif proposé était, sans recourir à la religion ou à la politique, de faire appel aux « sentiments de l'ordre le plus élevé ». Le vainqueur devait recevoir 10 000 francs et il était prévu d'accorder une subvention de 10 000 francs pour une production dans un lieu prestigieux ¹⁴.

Le premier Prix du Concours bi-annuel de la Ville de Paris fut décerné le 7 décembre 1878. Six tours de scrutin ne suffirent pas à départager deux compositeurs : Théodore Dubois et Benjamin Godard. *Le Paradis perdu* de Dubois, soutenu par Gounod, fut loué pour la « pureté » de son style, l'ampleur de ses proportions et la clarté de sa construction musicale ¹⁵. *Le Tasse* de Godard, soutenu par Massenet, montrait une orchestration vivante, une écriture symphonique « pittoresque », des chœurs efficaces, ainsi que certaines ressemblances avec *La Damnation de Faust* de Berlioz, qui connaissait depuis le printemps 1877 un grand succès dans les salles de concert parisiennes. Godard plaisait aux wagnériens autant qu'aux amateurs de Berlioz, bien que certains aient trouvé ses harmonies inhabituelles « curieuses » sinon « bizarres », ses instrumentations parfois lourdes et ses idées trop conventionnelles. ¹⁶ Le fait que le jury ait couronné les deux œuvres reflétait la différence de goût entre les jurés, et la lutte en cours pour le contrôle de l'orientation de la musique française.

Il est possible que ces résultats, conjugués au mauvais accueil fait à son opéra-comique et à l'enthousiasme du public lors de la première audition en concert du premier acte de *Lohengrin* par les Concerts Pasdeloup le même jour, 20 avril 1879, aient encouragé d'Indy à entreprendre la même année la composition du *Chant de la cloche* ¹⁷. La concentration de cette œuvre sur l'aspect symphonique s'accordait mieux avec les propres intérêts de d'Indy. Avant *Le Chant de la cloche*, il avait déjà écrit six œuvres orchestrales, dont une symphonie. Il admirait le traité d'orchestration de Berlioz et avait préparé les chœurs de Berlioz pour les Concerts Colonne. Inspiré par Schiller, *Le Chant de la cloche* reflétait l'enthousiasme que d'Indy éprouvait pour l'Allemagne (où il avait déjà séjourné à trois

14. Voir Ville de Paris, *Concours pour la composition d'une symphonie, soli, et chœur* (Paris : Chaix, 1876) ; *Journal de musique* : « Nouvelles de Partout » (4 novembre 1876), p. 4 ; « Le Prix de 10 000 francs » (11 novembre 1876), p. 1 ; « Un rapport de M. de Chennevières » (25 janvier 1879), p. 3-4.

15. Ces critiques du *Paradis perdu* sont cités dans Georges Favre, *Compositeurs français méconnus* (Paris : Pensée universelle, 1983), p. 122-123.

16. Adolphe Jullien, dans une critique du *Tasse* (décembre 1878) : *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris : Librairie de l'art, 1894), p. 427-434.

17. Cf. *Le Ménestrel* (27 avril 1879), p. 175-176.

reprises)¹⁸, la musique de Wagner, le Moyen Âge et les chansons populaires allemandes¹⁹. L'histoire d'un artiste incompris et méconnu jusqu'à sa mort lui rappelait peut-être ce que représentait pour lui César Franck, dédicataire de l'œuvre. L'ayant conçue comme « 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 », il acceptait d'avance qu'elle soit « fort embêtant[e] pour le public ce dont je me fiche absolument »²⁰. Elle répondait pourtant efficacement aux préoccupations du jury et au goût naissant du public pour Berlioz et Wagner.

Les membres du jury du Prix de la Ville de Paris de 1885 représentaient encore des orientations esthétiques diverses : lauréats des Prix des années précédentes tels que Godard et Dubois (1878), Holmès et Duvernoy (1880), Hillemacher (1882) ; professeurs au Conservatoire comme Delibes, Guiraud, Dubois et Franck ; un membre de l'Institut, Saint-Saëns ; Lefebvre ; les chefs d'orchestre Colonne et Lamoureux ; enfin, des membres nommés par le préfet²¹. Dix-sept œuvres avaient été soumises, y compris celles de trois anciens lauréats du Prix de Rome. Pour la première fois dans l'histoire de ce concours, il était permis aux concurrents de soumettre leur œuvre de manière non anonyme ; seuls cinq d'entre eux choisirent de ne pas de le faire et d'Indy fut parmi les douze qui indiquèrent leur nom. Trois comités examinaient chacun un tiers des partitions et établissaient une liste restreinte sur laquelle votait le jury entier. Dès le premier tour furent éliminées deux œuvres soumises par des lauréats du Prix de Rome, trois œuvres dont le livret avait été écrit par des auteurs de livrets utilisés pour le Prix de Rome (Édouard Guinand et Paul Collin) et des œuvres traitant de sujets patriotiques, *Jeanne d'Arc* et *Gloria Victis*, qui auraient probablement été défendues par Massenet et Lenepveu s'ils avaient fait partie du jury²².

Au second tour, chacune des œuvres restantes — *Merlin enchanté* de Georges Marty, *Rübezahl* de Georges Hüe, *Les Ancêtres* d'Auguste Chapuis et *Le Chant de la cloche* de d'Indy — fut présentée par un des membres du jury. Augusta Holmès fut chargée de présenter et analyser *Le*

18. Cf. Manuela Schwartz, « Die "pèlerinage à Bayreuth" als Brennpunkt des europäischen Kulturtransfers. Französische Komponisten auf dem Weg nicht nur zu Richard Wagner », *Le Musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, éd. Christian Meyer (Berlin : BWV, 2003), p. 427-452.

19. D'Indy les a trouvées à la Bibliothèque Nationale.

20. Lettre à Ernest Chausson, 2 mars 1883 : *Ma vie*, p. 369.

21. F. Hattat, « Rapport au nom du jury classant des partitions », Ville de Paris, *Concours pour la composition d'une symphonie avec soli et chœur* (Paris : Imprimerie nationale, 1885), p. 1-5. Voir aussi « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel* (8 février 1885), p. 79, (22 février 1885), p. 94, et (15 mars 1885), p. 119. Duvernoy était choisi par le préfet, Holmès, Colonne et Lamoureux par le conseil municipal, et Saint-Saëns, Guiraud, Hillemacher, Delibes, Dubois, Franck, Lefebvre et Godard par les concurrents.

22. *Gloria Victis* avait pour auteur Rabuteau, Prix de Rome. Les livrets d'Édouard Guinand furent mis en musique pour les concours du Prix de Rome en 1878, 1881, 1882 et 1884, et ceux de Paul Collin en 1898 et 1912.

Chant de la cloche et d'en organiser l'audition ²³. Holmès, elle aussi élève de Franck, était consciente de l'importance de l'enjeu. Sa propre carrière avait été lancée quand elle avait obtenu le deuxième Prix en 1880 ce qui avait valu à ses compositions d'être ensuite jouées souvent dans des contextes prestigieux et lui avait fait attribuer au mois de janvier suivant le titre d'Officier de la Légion d'honneur. D'Indy se trouva d'abord sept fois de suite ex-aequo avec Georges Hüe, avec neuf voix ; enfin au huitième tour d'Indy l'emporta par dix voix contre neuf. Les votes d'opposition de Saint-Saëns, Dubois et Colonne avaient été compensés par le soutien d'Holmès, Franck et Lamoureux, qui s'était engagé à donner *Le Chant de la cloche* en concert si le Prix était décerné à cette œuvre.

L'on peut comprendre pourquoi l'œuvre de d'Indy se trouva ex-aequo avec celle de Hüe puis l'emporta, si l'on compare la situation des deux compositeurs. Ni l'un ni l'autre ne représentait la domination naissante de Massenet au Conservatoire — Hüe avait reçu le Prix de Rome en 1879, mais il était alors élève de Reber et c'était le dernier concours avant que les élèves de Massenet commencent à le dominer dans les années 1880 ²⁴. Hüe comme d'Indy représentaient des « tendances modernes » et avait réussi à allier Wagner et Berlioz ²⁵. La décision du jury du Concours de la Ville de Paris fut rendue publique le 1^{er} février ; le même jour avaient lieu des premières importantes de d'Indy et de Hüe, toutes deux très bien reçues par la critique. Pougin avait qualifié l'un des envois de Rome de Hüe joué par Colonne « d'inspiré et d'un style grandiose », même si un autre de ses envois lui avait paru le travail « d'un bon écolier » sans « idée-mère » et avec un plan vague ²⁶. Un autre critique avait trouvé l'orchestration de *Saugefleurie* de d'Indy, joué par Lamoureux, « très étudiée, très neuve », révélant « un maître du genre » ²⁷. Au cours de ses derniers débats, le jury du Concours de la Ville de Paris trouva des différences du même ordre

23. Voir les archives de cette compétition aux Archives de Paris et l'analyse des œuvres composées pour ce prix par Holmès dans mon article, « The Ironies of Gender, or Virility and Politics in the Music of Augusta Holmès », *Women & Music*, n° 2 (1998), p. 1-25.

24. Dans sa lettre du 18 mai 1885, d'Indy se demande pourquoi Saint-Saëns votait contre lui, alors qu'il lui avait « rendu des services autrefois » (*Ma vie*, p. 385). Lors d'une conversation le 26 septembre 2002, Yves Gérard m'a suggéré que Saint-Saëns avait probablement voté pour Hüe parce qu'il était le dernier élève de Reber.

25. Au cours du printemps et de l'été 1885, *Le Ménestrel* publia une série d'articles sur les œuvres de Wagner. Dans les années 1880 sa musique, comme celle de Berlioz, avait été régulièrement jouée dans les concerts parisiens. Voir Jann Pasler, « Building a public for orchestral music : Les Concerts Colonne », *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, éd. H.E. Bödeker, P. Veit et M. Werner (Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002), p. 209-240 et Manuela Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal* (Sinzig : Studio, 1999), p. 19-25.

26. Arthur Pougin, « Audition des Envois de Prix de Rome au Conservatoire », *Le Ménestrel* (8 mars 1885), p. 109.

27. G. M., « Concerts et soirées », *Le Ménestrel* (1^{er} février 1885), p. 71.

entre les deux concurrents. Tout en louant le *Rübezahl* de Hüe pour son « style brillant et toujours facile, savant et bien ordonné », il jugea *Le Chant de la cloche* de d'Indy « original » avec « une partie symphonique habile qui révèle une réelle personnalité »²⁸.

L'intention de ce genre de formule était d'indiquer que les représentants des institutions officielles souhaitaient encourager l'individualité. Jules Ferry, qui entre 1879 et 1885 fut successivement ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, puis Président du Conseil, s'était énergiquement opposé à l'ordre moral conservateur qui avait déterminé la politique du gouvernement et les arts au cours des années 1870. Ses discours insistaient sur « l'indépendance », « l'individualité » et « la révolte » des artistes contre les conventions. Comme le remarque Michael Orwicz, cela permit à l'État de « se présenter comme libérateur des préoccupations professionnelles des artistes, protecteur des arts et de la culture dans l'intérêt de la nation entière, en établissant ses valeurs esthétiques en opposition à l'Académie qu'il présentait rhétoriquement comme le symbole d'un ordre pré-républicain »²⁹. En même temps qu'il réformait l'éducation nationale, appelant à « stimuler l'élève et encourager sa spontanéité » (plutôt que de le faire apprendre par cœur) et « à lui faire trouver son propre développement moral » (plutôt que de « l'emprisonner par des règles établies »), il souhaitait encourager un individualisme esthétique. Rejetant toute notion de doctrine officielle, il était déterminé à laisser triompher l'initiative individuelle et à encourager la diversité esthétique pour faire contrepoids aux traditions académiques, à élargir la représentation institutionnalisée dans le Conseil supérieur des Beaux-Arts et le jury du Prix de la Ville de Paris, et à renforcer l'égalité et la fraternité des Français. La symphonie dramatique de d'Indy répondait elle aussi à d'importantes préoccupations républicaines par sa glorification d'un humble fondeur de cloches, ses chœurs d'ouvriers et sa « Fête du peuple » triomphante suggérant la fraternité universelle³⁰.

Le changement était dans l'air. En 1884, quand Debussy reçut le Prix de Rome, certains académiciens approuvaient l'ouverture à l'innovation montrée par le gouvernement. Juste avant l'audition de la partition couronnée par le jury à l'Académie des Beaux-Arts, Eugène Guillaume — sculpteur, membre de l'Institut, directeur de l'École des Beaux-Arts

28. Hattat, « Rapport au nom du jury classant des partitions », p. 5.

29. Michael Orwicz, « Anti-academicism and State power in the early Third Republic », *Art History*, 14/4 (1991), p. 573-574.

30. Ferry réforma la direction des écoles primaires et secondaires (y compris le choix des enseignants, des inspecteurs et des directeurs d'école), ainsi que le contenu et les méthodes de l'enseignement. Il présenta son projet en 1880 dans un discours fait devant 250 directeurs d'école : il s'agissait de remplacer l'apprentissage par cœur par le développement du jugement et de l'initiative des élèves et par un enseignement plus interactif, transformant les instructeurs en éducateurs. Pour une discussion plus approfondie, voir Jann Pasler, *Useful Music, or Why Music Mattered in Third Republic France*, chapitre 3, University of California Press (à paraître).

(1868-1878)³¹ — explicita ainsi les nouvelles valeurs revendiquées par les académies :

« Nous ne l'ignorons pas, les conditions de l'art ont changé.... Nous avons besoin de mouvement, de nouveauté, et même de qualités voyantes. Nous aimons découvrir l'artiste dans son œuvre [...] s'il est original, nous lui pardonnons beaucoup. Aujourd'hui le respect de notre personnalité [...] le sentiment individuel acquiert maintenant plus d'autorité. »³²

Il se peut que le respect nouvellement manifesté pour César Franck ait contribué à la victoire de d'Indy. En août de la même année, Franck reçut la Légion d'Honneur et en février 1886, il fut élu membre du jury du Prix de Rome. D'autre part, la réputation de d'Indy ne constituait pas encore une menace. On le louait pour son talent, mais il était perçu comme étant digne de respect, pas encore d'émulation.

Bien que l'accueil fait au *Chant de la cloche* par le public en février et mars 1886 — des critiques mitigées et un désastre en termes de recettes³³ — n'ait pas répondu aux espérances de d'Indy, sa victoire au Concours lui donna sa première marque de distinction et suffisamment de confiance en lui pour prendre plusieurs initiatives importantes. Il reprit cette année-là son opéra *Fervaal*, poursuivit les intérêts qu'il avait déjà manifestés en composant une *Suite dans le style ancien* et entreprit les plans de son château, Les Faugs, à partir de modèles gothiques allemands. Son Prix, obtenu malgré le vote contre de Saint-Saëns et de Dubois, fut peut-être ce qui le décida à s'opposer à Saint-Saëns quant à l'orientation de la Société nationale en novembre, et plus tard à Ambroise Thomas quant à celle du Conservatoire³⁴. Le Prix constitua donc pour d'Indy un précédent important, légitimant son plaidoyer pour les réformes, non pas en dépit de son désaccord avec les orientations défendues par le Conservatoire ou distinguées par l'Institut, mais précisément à cause de ce désaccord.

31. Guillaume était aussi le directeur de l'administration des Beaux-Arts (1878-79, 1883) ; il était professeur au Collège de France depuis 1882.

32. Eugène Guillaume, « Discours », *Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts* (18 octobre 1884), p. 15.

33. Le jour même où H. Barbedette voyait en *Rübezahl* « une des meilleures choses qui se soient produites dans ces derniers temps », un autre critique du *Ménestrel* estimait que le compositeur du *Chant de la cloche* n'était qu'« un merveilleux ouvrier ... il reste à devenir un compositeur ». « Concerts et soirées », (14 mars 1886), p. 119. Dans une lettre à Henri Heugel reproduite dans *Le Ménestrel* (16 mai 1886), p. 193, Charles Lamoureux expliquait qu'il trouvait la critique du *Chant de la cloche* d'une « âpreté peu commune » et que, pour cette raison, il décidait de donner deux auditions publiques à ses « risques et périls ». Ces auditions devaient lui faire perdre 10 000 francs. Il note d'ailleurs que d'Indy « a dû consacrer une partie de sa prime personnelle à combler le déficit de l'audition officielle ».

34. Dans une esquisse de lettre à Bussine avant la réunion des membres en novembre 1886, d'Indy estime que « le moment est venu » de demander une révision des statuts de la Société nationale. Voir Michael Strasser, *Ars Gallica : The Société nationale de musique and its Role in French Musical Life, 1871-1891*, Ph.D. Dissertation, University of Illinois, 1998, p. 404.

Collaboration avec les républicains

Peut-être parce que Wagner le poussait à rechercher un équivalent français de ce qui l'attirait dans la culture allemande³⁵, d'Indy partageait aussi avec certains républicains un intérêt pour le peuple des provinces. Comme Bourgault-Ducoudray, Weckerlin et Tiersot — respectivement professeur d'histoire et bibliothécaires au Conservatoire — d'Indy entreprit en 1887 de recueillir des chansons populaires françaises. Comme eux, il voyait dans ces chansons le souvenir et l'histoire des races, y compris de celles qui avaient disparu, malgré ses désaccords sur les origines de ces chansons (Bourgault-Ducoudray les voyant dans les mélodies grecques anciennes, d'Indy dans le plain-chant). D'Indy souhaitait en faire usage, comme dans *Le Chant de la cloche*, pour donner un fondement français à ses compositions telles que la *Symphonie cévenole*. Dans ce cas, c'est la région choisie par d'Indy qui retint l'attention des républicains, parce que ce type de travail n'avait jamais été fait dans le Vivarais et le Vercors³⁶. Il est possible que d'Indy, Parisien de naissance, ait voulu explorer ses propres origines ancestrales. Cependant, Tiersot, que d'Indy prenait comme collaborateur et qui apporta des commentaires critiques développés au premier volume de d'Indy, estimait que ces chansons confortaient les idées républicaines sur l'existence d'une tradition musicale commune à l'ensemble du pays³⁷. Elles étaient susceptibles de contribuer au projet éducatif de Jules Ferry, qui souhaitait faire usage de chansons pour lier entre elles les populations des différentes provinces françaises. À cette fin, l'État et les départements financèrent de nombreuses missions dont l'objet était de recueillir des chansons. L'une de ces missions fut attribuée à d'Indy en 1900 pour l'Ardèche. Ses trois versions de « La Bergère et le Monsieur », publiées dans les *Chansons populaires du*

35. « Se procurer un poème simple, humain, expressif, conforme avant tout au génie de votre nation. Tout un folklore, riche trésor national est à votre disposition. Sur un poème vraiment français si vous ne vous inspirez que de la vérité des mœurs vous ferez de la musique vraiment française.... Vous ferez pour la France ce que j'ai fait » : Richard Wagner à Louis Fourcaud, cité dans *Ma vie*, p. 360.

36. *La Revue des traditions populaires*, créée en 1885 et publiée par la Société des traditions populaires, reproduisait en 1887 quelques-unes des chansons collectées par d'Indy ; en 1892, *La Revue* publia son volume, *Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors*, mises en ordre avec préface et notes de Julien Tiersot. Pour une discussion plus approfondie de la signification de ces chansons pour des groupes divers en France, voir mes deux articles : « The chanson populaire as malleable symbol in turn-of-the-century France », *Tradition and its future in music*, éd. Y. Tokumaru (Tokyo : Mita Press, 1991), p. 203-210, et « Race and Nation : Musical Acclimatization and the Chansons populaires in Third Republic France », *Western Music and Race*, éd. J. Brown (Cambridge : Cambridge University Press, à paraître).

37. D'Indy avait connu Tiersot pendant un voyage à Bayreuth en 1886. Tiersot venait de recevoir le Prix Bordin pour son *Histoire de la chanson populaire*.

Vivaraïs (1900)³⁸, rappellent l'intérêt de d'Indy pour la simplicité rurale et pour une histoire similaire à celle qu'il avait racontée dans son opéra-comique *Attendez-moi sous l'orme*.

À la fin des années 1880 et au début des années 1890, le projet de d'Indy d'explorer les origines lointaines de la France rencontra aussi un écho favorable dans les institutions de l'État. Avec la nomination à la direction des Beaux-Arts de Gustave Larroumet en 1888, puis de Henry Roujon en 1891, l'État était décidé à imposer des changements au Conservatoire. Cette fois ce n'était pas la personnalité ou l'originalité qu'il souhaitait encourager. Les instructions officielles de l'époque notent que les élèves devraient « accepter et tirer profit de » Wagner, mais insistent aussi sur l'importance de la tradition et appellent les élèves à étudier les origines de la musique française³⁹. Après avoir reçu en janvier 1892 la distinction de Chevalier de la Légion d'honneur, d'Indy fut en mars l'un des cinq compositeurs nommés par le ministre au comité de réforme du Conservatoire (avec Guiraud, Massenet, Reyer et Thomas). Il y avait aussi dix hommes politiques sur trente-deux membres. La nomination de d'Indy peut être considérée comme faisant partie intégrante de la nouvelle politique de ralliement, une alliance conservatrice qui rassemblait les opposants, y compris les catholiques encouragés par le pape Léon XIII, à une montée en puissance des socialistes au gouvernement⁴⁰. À cette époque, d'Indy fut désigné « travailleur convaincu et consciencieux, accueillant pour tous, sans intransigeance ni parti pris »⁴¹.

Cette Sous-commission constituait pour le compositeur une autre occasion de collaborer avec l'État pour promouvoir le changement. D'Indy profita de l'occasion pour proposer quelques notions vraiment révolutionnaires. Son idée de diviser « chacun des enseignements en deux degrés correspondant l'un à l'éducation technique et l'autre à l'éducation artistique » aurait entraîné « une refonte totale du Conservatoire » — une augmentation des effectifs enseignants et des ressources. Elle fut contrecarrée. À l'exception de deux membres, le comité entier vota aussi contre son idée de séparer composition symphonique et composition dramati-

38. Dans ce volume, son intention était de « dévoiler l'âme vivaroise », donc de renforcer l'identité régionale, et de montrer l'origine des chansons comme *La Pernelle* dans la musique liturgique grégorienne. Cf. d'Indy, *Chansons populaires du Vivaraïs* (Paris : Durand, 1900), p. 15-19.

39. Pour une analyse de ces textes, voir mon article « State Politics and the "French" Aesthetics of the Prix-de-Rome cantatas, 1870-1900 », *Musical Education in Europe (1770-1914) : Compositional, Institutional and Political Challenges*, éd. M. Noiray et M. Fend (Berlin : BWV, 2005), p. 585-622.

40. Le 15 mai 1891, le pape Léon XIII, dans *Rerum Novarum*, critiquait les associations d'ouvriers et rejetait les demandes socialistes en faveur de la propriété publique ; le 16 février 1892, dans *Au milieu des sollicitudes*, il disait aux catholiques français d'oublier les conflits politiques pour se dévouer seulement à la pacification du pays. C'était une façon de leur demander d'accepter la République française et d'y participer.

41. Henri Eymieu, *Études et biographies musicales* (Paris : Fischbacher, 1892), p. 30.

que, parce que cette idée s'opposait au goût contemporain pour les formes qui mêlaient symphonie et théâtre. Néanmoins, sa présence à ce comité fut importante. Il soutint l'importance de l'analyse des « grandes œuvres du passé », surtout pour les compositeurs, et il appuya leur décision d'ajouter les mélodies populaires à quatre et à huit voix à côté des chorals comme sujets d'harmonisation dans les cours de contrepoint. Peut-être est-ce lui qui fut à l'origine de ces propositions. Il aurait aussi consenti à ce que la classe d'orchestre donnât des séances de lecture d'œuvres nouvelles de jeunes compositeurs, bien que le comité ait jugé ces projets irréalisables. De plus, il eut probablement une forte influence sur leur décision de séparer l'enseignement du contrepoint et celui de la fugue, défendant l'argument selon lequel « la fugue en style libre peut être considérée comme la forme mère du développement symphonique » et devrait donc être enseignée avec la composition. La Sous-commission était d'accord, même si cela entraînait la création de deux nouvelles classes. Peut-être sous son influence, le comité convint aussi que le prochain compositeur engagé au Conservatoire devrait être un auteur de symphonies⁴². La même année, respectant ce vœu et peut-être aussi son travail au sein de cette sous-commission, Roujon, le directeur des Beaux-Arts, proposa à d'Indy la classe de composition laissée vacante par la mort de Guiraud en mai 1892. D'Indy refusa mais certains supposèrent qu'il jouissait d'une si grande influence sur le ministre que, s'il avait voulu, il aurait même pu obtenir la mise à la retraite de Thomas pour pouvoir prendre sa place de directeur⁴³.

Au cours de la décennie suivante, d'Indy mit en pratique sa conviction selon laquelle la fonction de l'art était de servir, à tel point qu'en 1897, en pleine Affaire Dreyfus, ce musicien antidreyfusard fit cet aveu : « je deviens musicien officiel ... c'est dégoûtant »⁴⁴. La notion de « musicien officiel » comporte plusieurs aspects, tous liés à la fonction sociale de la musique. Les républicains tels que Jules Simon, Jules Ferry et leurs successeurs croyaient que les musiciens, au moins ceux qui recevaient une éducation gratuite au Conservatoire, devaient servir leur patrie et faire une musique qui contribue à la gloire du pays. D'Indy partageait avec eux des préoccupations importantes. Comme eux, il considérait l'art comme

42. Henry Marcel, « Projet de réorganisation, 1892 », dans Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs* (Paris : Imprimerie nationale, 1900), p. 377, 382, 385.

43. D'Indy expliquait sa décision dans une lettre à sa femme Isabelle : « [...] comme on ne peut pas supposer qu'un Monsieur agisse autrement que par intérêt personnel, le bruit courant est que je veux forcer le Ministre à mettre à la retraite Ambroise Thomas afin de me mettre à sa place. Il y a vraiment des gens bien bêtes dans le monde artistique et il ne peut pas entrer dans ces esprits bornés qu'un individu puisse combattre pour *l'art* d'une façon désintéressée ... Je n'en suis que plus content de n'avoir pas accepté la place de professeur de Composition qui m'était offerte, outre l'embêtement de l'attache, ça aurait été leur donner en quelque sorte raison et tu vois ma position, seul au milieu de ces 74 ennemis jurés » (lettre du 18 novembre 1892 : *Ma vie*, p. 482).

44. Lettre à Octave Maus, 1^{er} septembre 1897 : *Ma vie*, p. 568

étant l'esprit du progrès et aspirait à éduquer les masses, à utiliser la musique pour les élever, et à les faire accéder à travers la musique à l'expérience de la liberté. Il donna un jour un concert pour le Cercle des ouvriers de la rue Montmartre⁴⁵. De manière plus significative, il fit en termes de composition certains choix qui étaient les mêmes que ceux de ses collègues républicains (voir ci-dessous). Comme Léo Delibes, qui fut jusqu'en 1891 professeur de composition au Conservatoire, il composa des chœurs pour amateurs comme *Sur la mer* (Illustration 3), même si les siens étaient plus difficiles que les autres.

1885	<i>Sainte Marie-Madeleine</i> : soprano solo, chœur de femmes, piano ou harmonium
1888	<i>Sur la mer</i> : chœur de femmes, piano
1893	<i>Cantate de fête pour l'inauguration d'une statue</i> : baryton solo, chœur d'hommes, orchestre
1894	<i>L'Art et le peuple</i> (Victor Hugo) : chœur pour quatre voix d'hommes
1897	<i>Ode à Valence</i> : soprano solo, chœur d'hommes
1897	« Mosaïque » sur <i>Fervaal</i> : musique militaire
1903	<i>Marche du 76^e régiment d'infanterie</i> : musique militaire

Œuvres pour chœurs d'amateurs, cérémonies civiques, musiques militaires.

Comme ses collègues républicains, et bien qu'il ne partageât pas leurs convictions politiques, d'Indy composa pour des cérémonies officielles et d'autres activités subventionnées par l'État. Bien qu'il ait critiqué leur inutilité et leur médiocrité⁴⁶, il fit lui aussi partie du jury de nombreux concours d'orphéon, y compris ceux des expositions de 1889 et de 1900 (cf. ci-dessous). La première de son adaptation de *L'Art et le peuple* de Victor Hugo (cf. Illustration 4) eut lieu dans le cadre de l'un de ces concours, chantée par les Enfants de Lutèce, une des meilleures chorales ouvrières de Paris. Comme Charles Lenepveu, le successeur de Delibes au Conservatoire, il composa des œuvres à l'occasion de cérémonies officielles, dont deux à Valence : en 1893, sa *Cantate pour l'inauguration d'une statue*, et en 1897, une *Ode* commémorant la visite du Président Félix Faure⁴⁷. En 1897, il composa sa propre fantaisie pour harmonie militaire à partir d'extraits de *Fervaal* et, comme Saint-Saëns, il composa une marche militaire pour un régiment de l'infanterie française (1903)⁴⁸. La poursuite de ses relations avec Henry Roujon l'assura non seulement de

45. D'Indy mentionne le fait dans une lettre du 24 novembre 1873 : *Ma vie*, p. 262.

46. Vincent d'Indy, « A propos du prix de Rome : le régionalisme musical », *Revue musicale*, II (1902), p. 248.

47. Il écrivit à Octave Maus : « Sais-tu que j'ai été une journée *musicien officiel* ! à Valence ou j'ai été chargé de recevoir le Président Felisque [Félix Faure] à coups de trombones et de cymbales ? » (lettre du 1^{er} septembre 1897 : *Ma vie*, p. 568).

48. *Le Petit Poucet*, journal distribué au public des concerts d'harmonies militaires des parcs de Paris, publia en première page un article sur d'Indy et sa musique chaque jour de la dernière semaine de juin 1896. En 1910, certaines

Sur la mer.
Chœur pour voix de femmes.
Vincent d'Indy, Op.32.

Modéré.

Sopranos. *p* Sur la mer

Contraltos. *p* Sur la mer

Piano. *p*

la brume grise est ré-pan - du - - e.

p Sur la mer,

sur la mer!

sur la mer!

m. sf *p* *piu sfz* *sfz* *sfz*

Paris, J. Hamelle, Editeur, 22 Boulevard Malesherbes. J. 3022. H.

III. 3 : *Sur la mer*, chœur pour voix de femmes (1888).

continuer à faire partie des principaux jurys, mais aussi de voir ses choix soutenus⁴⁹. Bien que, désespérant de l'organisation des concerts d'Orphéon, il soit arrivé en 1900 à la conclusion qu'il faudrait les abandonner, il rêvait encore d'un « Édifice d'Art populaire vraiment digne de ce nom »⁵⁰.

<i>Date</i>	<i>Participation de d'Indy</i>	<i>Concours</i>	<i>Lieu</i>
1889	Comité	Harmonies et fanfares Exposition universelle	Paris
Août 1894	Vice-président	Concours d'orphéons	Lyon
1897	Jury	Concours d'orphéons	Valence
1898	Jury	Concours musical	Roanne
Août 1899	Jury	Concours d'orphéons	Saint-Étienne
Août 1900	Comité	Harmonies et fanfares Exposition universelle	Paris
Août 1902	Jury	Concours d'orphéons	Genève

Concours d'orphéons (sélection).

En présentant Théodore Dubois comme l'adversaire le plus acharné de d'Indy, ses successeurs et des auteurs plus récents ont sous-estimé ce que ces deux compositeurs avaient en commun. Leur origine et leur personnalité étaient sans doute très différentes, mais tous deux débutèrent pendant les années 1870 comme chefs de chorales (Dubois pour la Société des Concerts et d'Indy pour différents orchestres parisiens) et comme organistes (Dubois à Sainte-Clotilde et à la Madeleine, d'Indy à Saint-Leu, près de Montmorency) ; tous deux obtinrent le prix de composition de la Ville de Paris ; tous deux furent non seulement compositeurs et professeurs de composition mais aussi plus tard directeurs d'écoles de musique. Ils avaient des opinions marquées sur la musique et les exprimaient avec force, mais ils étaient aussi aptes au travail en équipe et capables de parvenir à un consensus sur leurs positions. Ils partageaient aussi certains goûts en matière de musique. Tous deux s'intéressaient au chant grégorien et aux chansons populaires de la même région. Dubois publia *L'Accompagnement pratique du plainchant* en 1884, bien avant que le plain-chant fût enseigné à la Schola ; en 1895, il intégra une chanson cévenole à son opéra *Xavière*, ce qui rappelle l'emploi la même année par d'Indy d'une chanson analogue dans sa *Symphonie cévenole*. Tous deux

harmonies militaires parisiennes jouèrent aussi une transcription de son *Camp de Wallenstein*.

49. Selon d'Indy, c'était grâce à « la connivence tacite de Roujon » et contre les vœux des compositeurs du Conservatoire et de l'Institut qu'il avait pu obtenir que des œuvres de Chausson, Debussy et Dukas fussent programmées aux concerts d'orchestre de l'Exposition de 1900. (Lettre à Maus, 22 avril 1900 : *Ma vie*, p. 605.)

50. Lettre à Charles Malherbe, 27 décembre 1900 à Charles Malherbe (F-Pn, Opéra, I.a. d'Indy, 34).

A la LÉGIA et à son vaillant chef SYLVAÏN DUPUIS

L'ART ET LE PEUPLE

Chœur à 4 voix d'hommes
(sans accompagnement)

Poésie de **VICTOR HUGO** Musique de **VINCENT D'INDY**
Op. 39

Lent.

1^{rs} TÉNORS. L'art c'est la gloire et la joie.

2^{es} TÉNORS. L'art c'est la gloire et la joie.

1^{rs} BASSES. L'art c'est la gloire et la joie.

2^{es} BASSES. L'art c'est la gloire et la joie.

Modérément animé.

L'art c'est la gloire et la joie, la gloire et la joie.

L'art c'est la gloire et la joie, c'est la gloire et la joie.

gloire et la joie; Dans la tem-pête il flam-

gloire et la joie; Dans la tem-pête il flam-

joie; Dans la tem-pête il flam-boie,

joie; Dans la tem-pête il flam-

Paris, J. HAMELLE, Editeur, Boulevard Malesherbes, 22.

ACQUISITION
BIBLIOTHÈQUE
Toute réimpression par la
L'abonné après règlement poursuivi.

III. 4 : *L'Art et le peuple*, chœur pour 4 voix d'hommes (1894).

composèrent aussi de la musique religieuse et liturgique pour le culte catholique. Dubois composa huit messes, dont une dans le style de Palestrina (1900), et plus de soixante-dix motets, d'Indy six motets en latin, dont les premiers sont *Deus Israel* (1896) et *Sancta Maria* (1898). De plus, la correspondance échangée par d'Indy et Dubois entre 1894 et 1909 montre une relation beaucoup plus cordiale qu'on ne l'a prétendu. Bien que d'Indy ait admis qu'ils ne concevaient pas l'art de la même façon, chacun des deux compositeurs assistait aux concerts où était donnée la musique de l'autre, ils échangeaient des formules d'appréciation mutuelle et ils reconnurent en 1898 que leur « but restait le même »⁵¹.

Une déconstruction des oppositions à la Schola cantorum

Avec la Schola Cantorum, la réputation d'opposant de d'Indy atteint son apogée. École libre contre école officielle, catholique contre laïque, privée contre publique ? Il est vrai que la Schola s'opposait au Conservatoire. Il y avait des différences dans leurs statuts, les conditions d'admission et la vie quotidienne de leurs élèves⁵². Mais peut-on vraiment opposer entre les deux écoles l'art au métier, la morale à la virtuosité, le contrepoint à l'harmonie ? L'intensité de certaines de ces oppositions a été exagérée, que ce soit pour accroître la réputation de la Schola, attirer des élèves ou renforcer l'importance de d'Indy en tant que directeur⁵³. Sans aucun doute, d'Indy s'est servi de la Schola pour engager des réformes qu'il avait proposées pour le Conservatoire. En prenant la direction de la Schola en 1900, il divisa les classes en deux degrés, « laissant au premier les cours de technique spéciale et la mécanique de l'écriture [...] le métier en un mot, et aux cours de second degré tout ce qui regarde l'interprétation, la connaissance du style, l'étude des œuvres importantes [...] en résumé, l'art ». En réalité, Dubois, directeur du Conservatoire de 1896 à 1905, ne voyait pas l'enseignement d'une façon très différente, écrivant que « tout art se compose de deux parties également importantes, l'esthétique et la technique »⁵⁴. Cependant, le premier

51. Le 17 février 1909 d'Indy écrit à Dubois qu'il serait « heureux de faire travailler [ses motets] au cours d'ensemble vocal » qu'il dirigeait (F-Pn, Musique, l.a. d'Indy 379, voir aussi l.a. d'Indy 374 à 380 à Théodore Dubois).

52. Pour la présentation détaillée de ces différences, voir Ladislav Rohozinski, *Cinquante ans de musique française*, vol. 2 (Paris : Les Éditions musicales de la Librairie de France, 1925), p. 220-222.

53. Voir Vincent d'Indy, « Une école de musique répondant aux besoins modernes », *Le Courrier musical* (15 novembre 1900), p. 8-9 et les articles cités dans la note 3 ci-dessus. J'analyse les similitudes des deux institutions et les différences entre elles dans mon article : « La Schola Cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique, ou Séverac médiateur et critique », *La Musique : du théorique au politique*, éd. H. Dufourt et J.-M. Fauquet (Paris : Klincksieck, 1991), p. 313-344 ; voir aussi la thèse inédite de Fabien Michel, *La Querelle des d'Indystes et des Debussystes*, Université de Bourgogne, décembre 2000.

54. Vincent d'Indy, « La Schola Cantorum (1904) » et Théodore Dubois, « L'enseignement musical », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conser-*

axiome de d'Indy, selon lequel la Schola ne jouerait pas le rôle d'une école professionnelle parce que l'art n'est pas un métier, relève du paradoxe. La réputation de d'Indy à ses débuts, à partir du *Chant de la Cloche*, reposait sur son métier et non sur son art⁵⁵. De plus, selon tous les témoignages, l'enseignement de la Schola était aussi rigoureux que celui du Conservatoire, même si ses élèves, parmi lesquels un certain nombre d'aristocrates, n'avaient pas besoin de gagner leur vie avec leur art. Et bien que la Schola n'ait pas décerné de prix, elle imposait des examens semestriels tout comme le Conservatoire, attribuait des diplômes de sortie de cours, et faisait usage de la même terminologie pour juger le travail des élèves⁵⁶.

En se concentrant sur la composition à la Schola, d'Indy et ses disciples ont négligé la manière dont d'autres disciplines telles que le chant ou le jeu instrumental y étaient enseignées⁵⁷. L'étude du chant grégorien y était obligatoire, comme la participation à la chorale — en 1892, une proposition analogue de participation obligatoire à la chorale pour les élèves du Conservatoire avait été refusée par le ministre⁵⁸. D'Indy disait simplement que tous les professeurs devaient s'efforcer « de façonner non point des virtuoses infatués de leurs mérites, mais des artistes conscients de leur mission de dévouement absolu à l'œuvre d'art qu'ils ont l'honneur d'interpréter »⁵⁹. Toutefois, la moitié des enseignants de la Schola étaient d'anciens Prix du Conservatoire. Ainsi M^{lle} Jaeger (M^{me} Jossic), qui avait étudié la composition avec Guiraud et Massenet et obtenu au Conservatoire des premiers prix de solfège, piano, harmonie, accompagnement au piano, et contrepoint/fugue, fut engagée à la Schola pour enseigner le solfège après avoir occupé le même poste au Conservatoire de 1896 à 1899⁶⁰. Ce fut aussi le cas pour d'autres professeurs de piano, d'instruments à vent ou à cordes, et même pour le professeur de chant, Eléonore Blanc, qui avait reçu en 1890 son premier prix au Conservatoire, où elle s'était spécialisée dans l'opéra-comique. Il n'est pas certain que les méthodes et les réper-

vatoire, éd. A. Lavignac et L. de La Laurencie, XI (Paris : Delagrave, 1931), p. 3623, 3437, 3439.

55. Cf. *Le Ménestrel* (14 mars 1886), p. 193.

56. « Très bien, bien, assez bien ». Voir *La Tribune de St-Gervais* (septembre 1903), p. 306, 312 (à comparer avec les notes d'examens au Conservatoire, Archives nationales, AJ³⁷, 234).

57. Cf. par exemple Vincent d'Indy *et al.*, *La Schola cantorum en 1925* (Paris : Bloud et Gay, 1927) ; Louis Laloy, *La Musique retrouvée, 1902-27* (Paris : Plon, 1928).

58. Cf. Constant Pierre, *Le Conservatoire national*, p. 373, 385.

59. Voir d'Indy, « La Schola cantorum », *Encyclopédie de la musique*, XI, p. 3624.

60. Des professeurs d'instruments à vent — MM. Mimart pour la clarinette, Letellier pour le basson, et Bleuzet pour le hautbois — venaient aussi du Conservatoire et étaient membres des orchestres les plus importants à Paris : ceux de l'Opéra, de la Société des Concerts du Conservatoire, des Concerts Colonne et des Concerts Lamoureux. De même pour les professeurs de cordes comme MM. Casadesus pour l'alto et Nanny pour la contrebasse.

1

100 Thèmes d'Harmonie

Epreuves d'examens des Cours d'Harmonie de la "SCHOLA CANTORUM"
(1907-1918)

2^{ème} LIVRE

RÉALISATIONS

les BASSES et CHANTS DONNÉS
exposés dans le premier livre

Composés et ordonnés progressivement
par **VINCENT d'INDY**
Op. 71.

I — Epreuves des Cours élémentaires

Emploi des accords *parfaits* majeurs et mineurs, de leurs renversements, et des accords de *sixte* du deuxième degré (*sixte sensible*).

1

2

Ill. 5 : « Epreuves des cours élémentaires », *Cent thèmes d'harmonie* (1907-1918).

toires de ces professeurs aient été différents de ceux qui étaient utilisés au Conservatoire.

Des auteurs comme Louis Laloy et Émile Vuillermoz affirment que l'harmonie n'était pas enseignée à la Schola, que « le contrepoint devait nous suffire » et que d'Indy était « responsable de ce parti pris »⁶¹. En réalité, pour l'enseignement de base, les deux écoles commençaient par l'harmonie. Il existe ainsi un recueil d'épreuves d'examens des cours d'harmonie de la Schola, les *Cent thèmes d'harmonie* de d'Indy (1907-1918) (cf. Illustration 5). Cet ouvrage demande aux élèves d'harmoniser lignes de basse et mélodies, d'une manière tout à fait analogue non seulement aux cours de Franck au Conservatoire mais aussi aux cours d'harmonie du Conservatoire, comme en témoignent les *87 Leçons d'harmonie* de Dubois (1891) ou les *Cent leçons d'harmonie* de Charles Lenepveu (1898).

Des erreurs d'appréciation du même ordre font obstacle à notre compréhension du rôle joué par le contrepoint dans ces deux institutions. Alors qu'au Conservatoire les études commençaient en effet par le solfège et l'harmonie, à la Schola le contrepoint constituait une discipline spécifique. Pourtant, contrairement à ce que l'on donne à croire, l'enseignement du contrepoint existait aussi au Conservatoire, où il était intégré à celui de l'harmonie et de la composition. Dans l'extrait n° 7 (illustration 6) des *Cent leçons d'harmonie*, Lenepveu montre comment les élèves peuvent employer des techniques canoniques pour passer d'une voix à une autre, ce qui n'est pas si différent de l'exercice n° 31 de d'Indy, tiré de ses *Cent thèmes d'harmonie* (illustration 7). Chacun de ces exercices consiste en une juxtaposition de lignes mélodiques et inclut l'imitation à la fois de phrases longues (A et a) et de courts fragments (B et b) entre les différentes voix. Le fait que Lenepveu aussi bien que d'Indy attendait des élèves qu'ils composent des canons à deux voix contredit l'affirmation de certains selon laquelle les cours de contrepoint et de fugue du Conservatoire étaient « menés dans la perspective des progressions d'accord »⁶². De plus, Dubois comme d'Indy considérait le contrepoint, aussi bien que l'harmonie, comme « la meilleure gymnastique pour les compositeurs »⁶³. D'Indy reconnaissait le talent de Dubois en matière d'enseignement du contrepoint. Dans une lettre du 1^{er} juin 1901, il le remercie pour l'envoi de

61. Laloy, *La Musique retrouvée*, p. 77. Laloy admet que « tous les musiciens sortis de la Schola [...] souffrent d'une gaucherie caractéristique dans l'enchaînement des accords et la modulation ». Il lui est arrivé d'emprunter le traité d'harmonie de Reber et de Dubois qui lui était d'« un grand secours » (p. 77-78).

62. Pour un exemple récent de ce genre d'argument, voir Fulcher, *French Cultural Politics and Music*, p. 27.

L'emploi fait par Debussy du contrepoint dans sa propre musique permet aussi de réfuter cette erreur. Pour une analyse du contrepoint des timbres dans sa musique, voir mon article, « Timbre, Voice-leading and the Musical Arabesque in Debussy's Piano Music », *Debussy in Performance*, éd. James Briscoe (New Haven : Yale University Press, 1999), p. 225-255.

63. Dubois, « L'enseignement musical, » dans Lavignac, *Encyclopédie XI*, p. 3439.

PREMIÈRE PARTIE

Cinquante Leçons de M^r CH. LENEPEU

N° 7 Moderato BASSE ET CHANT ALTERNÉS

The musical score consists of four systems of staves. The first system includes a treble staff with notes and rests, a bass staff with notes and rests, and two intermediate staves. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a treble staff with notes and rests, a bass staff with notes and rests, and two intermediate staves. The fourth system concludes the piece with notes and rests across all four staves.

III. 6 : Charles Lenepveu, « N° 7, Basse et chant alternés, » *Cent leçons d'harmonie* (1898).

III. 7 : Vincent d'Indy, « N° 31 », *Cent thèmes d'harmonie* (1907-1918).

son nouveau traité de contrepoint et fugue, dans lequel il trouve « précisément les qualités françaises qui manquent à ses prédécesseurs [...], de la clarté et de la précision »⁶⁴. Au Conservatoire comme à la Schola, l'étude de la fugue constituait une partie importante des cours de composition. Il arrivait que les élèves présentent des fugues à leurs examens, et c'était toujours au concours du Prix de Rome.

64. Lettre à Théodore Dubois, 1^{er} juin 1901 (F-Pn, Musique, I.a. d'Indy, 377).

Bien que d'Indy ait accordé plus d'attention à l'histoire de la musique antérieure à la Révolution française et l'ait davantage intégrée à ses cours de composition que ce n'était le cas au Conservatoire, une grande partie de ses pratiques éducatives constituaient des extensions des traditions du Conservatoire plutôt que des ruptures avec celles-ci, contrairement à ce qui a été récemment suggéré, en particulier pour ce qui est de l'importance de l'enseignement de l'histoire par rapport à la formation des chefs d'orchestre⁶⁵. Bien avant les cours à la Schola, Ambroise Thomas avait créé en 1871 au Conservatoire un cours d'histoire et d'esthétique, obligatoire à partir de 1878 pour tous les élèves en harmonie et composition⁶⁶. En 1873, Deldevez avait proposé la création d'un cours d'orchestre destiné à la formation des chefs d'orchestre et à l'exécution d'œuvres composées par les élèves en composition, cours qu'il enseigna jusqu'en 1885. Godard enseigna par la suite un cours d'ensemble instrumental. L'un des objectifs du cours d'accompagnement au piano était d'évaluer notamment la capacité des élèves à lire les partitions pour orchestre⁶⁷. Paradoxalement, malgré l'importance que d'Indy accordait à la musique pour orchestre, la Schola eut des difficultés à réunir suffisamment de joueurs d'instruments à cordes pour former son orchestre, qui n'était pas encore complètement opérationnel en 1903.

Contrairement à ce que d'Indy et d'autres ont laissé entendre, l'enseignement du Conservatoire portait aussi sur tout un ensemble de genres, y compris, mais pas systématiquement, la musique instrumentale et religieuse. Les archives du Conservatoire de 1888 à 1893, par exemple, montrent que les élèves compositeurs composèrent pour une proportion significative de leurs examens des œuvres de musique religieuse vocale (telles qu'un *Ave Maria*, un *Benedictus* et un *Agnus Dei* pour la messe catholique et bon nombre de motets ; cf. tableau ci-dessous). Ils avaient aussi la possibilité de présenter à leurs examens des œuvres strictement instrumentales, telles qu'un mouvement de sonate pour piano, un solo pour violon, un quatuor ou un morceau pour orchestre. La nature de ce qui était attendu des compositeurs qui concouraient au Prix de Rome évolua aussi au cours de cette période, dans le sens d'une proportion croissante de musique pour orchestre. À partir de la fin des années 1890, les livrets du concours du Prix de Rome demandèrent pour la première fois aux compositeurs d'accorder de l'importance à la musique symphonique. Il ne s'agissait pas simplement de morceaux jouant le rôle de marches ou

65. Dans *French Cultural Politics and Music*, Jane Fulcher affirme que « le Conservatoire accordait peu d'importance à l'histoire de la musique ou à l'exécution d'œuvres anciennes » et suggère que les réformes instituées en 1905 par Gabriel Fauré comprenaient une « classe d'histoire de la musique ». Elle conclut à tort que « cela changera ultérieurement, mais seulement en réponse au défi lancé par la Schola et aux attaques de plus en plus fortes dont cette institution sera l'objet de la part de la droite nationaliste au cours de la décennie suivante (p. 27-28).

66. Pierre, *Le Conservatoire national*, p. 310.

67. Il s'agit du cours dans lequel Debussy reçut pour la première fois le premier prix et le droit de passer en cours de composition.

de musique imitative, mais de musique à programme conçue pour exprimer pleinement le charme dans certaines sections des œuvres.

<i>Composition au Conservatoire, 1888-93</i>	<i>Professeur</i>	<i>Date d'examen</i>
Haendel, sujet de fugue	Massenet	1888
<i>Ave maria</i>	Guiraud	1890
<i>Pavane</i>	Guiraud	1890
<i>Benedictus</i>	Guiraud	1891
<i>Salve Regina</i>	Dubois	1892
<i>Agnus Dei</i>	Guiraud	1893
<i>Ave Verun</i>	Dubois	1893

*Cursus de composition après 1894
(mêmes sujets enseignés au Conservatoire et à la Schola)*

<i>Sujet</i>	<i>Conservatoire (classe)</i>	<i>Schola (année)</i>
Plain-chant	Orgue	I (1)
Exercices d'harmonie	Harmonie	I, II : 1
Exercices de contrepoint	Contrepoint	I
Mélodies, chœurs, motets	Composition	II : 1 (1)
Fugues, sonates	Composition	II : 2 (2)
Musique de chambre, surtout quatuors	1 ^{re} année, Rome	II : 3 (3)
Musique ancienne	2 ^e , 4 ^e année, Rome	II : 1, 2, 4
Motet	2 ^e année, Rome	II : 2
Œuvre symphonique	2 ^e , 3 ^e année, Rome	II : 3 (3)
Oratorio sacré ou profane	3 ^e , 4 ^e année, Rome	II : 4
Scène dramatique	Composition, 2 ^e année, Rome	II : 4 (4)

L'enseignement de la composition.

Surtout, en comparant la formation des compositeurs à la Schola à celle qui était fournie par le Conservatoire, on a négligé le fait que la direction et le contrôle du travail des compositeurs se poursuivait à Rome avec les envois annuels. Ces œuvres, qui étaient obligatoires, étaient présentées à l'Académie des Beaux-Arts pour évaluation et exécution à l'occasion de la réunion annuelle d'automne à l'Institut. Comme la plupart des membres de la section musique de l'Académie étaient aussi professeurs de composition au Conservatoire, il y a lieu de considérer les « envois de Rome » comme faisant partie de la formation institutionnelle des compositeurs. Comme le montre le tableau ci-dessus, si l'on prend en considération ces envois, les genres enseignés à la Schola suivaient la même séquence que celle du programme imposé aux compositeurs du Prix de Rome : après avoir composé mélodies et chœurs, fugues et sonates, ils étaient invités à se consacrer à la musique de chambre, puis aux œuvres symphoniques, enfin aux oratorios et aux scènes dramatiques. Sous l'influence du ralliement politique de l'époque et de l'attention croissante portée au passé de la France, le décret du 21 juillet 1894 imposa aux lauréats du Prix de Rome

de travailler aussi sur la musique ancienne, c'est-à-dire, « chercher dans les bibliothèques françaises parmi les œuvres de l'École française des *xvi^e*, *xvii^e* ou *xviii^e* siècles, vocales ou instrumentales, une œuvre intéressante, la copier ou la mettre en partition, ou la traduire s'il y avait lieu en notation moderne ». À partir de 1903, ils pouvaient choisir la musique ancienne italienne pour cet exercice, comme le firent Schmitt en 1903 et Caplet en 1904 ⁶⁸.

De plus, d'Indy a exagéré le rôle joué par la Schola dans l'initiation du public français à la musique ancienne en prétendant, selon ses propres termes que « Bach, Rameau, Gluck ... on ne les joue jamais en France » ⁶⁹. Il est vrai que la Schola présentait des œuvres entières, mais bien avant d'être chantée à la Schola, cette musique était présente en France et surtout à Paris ⁷⁰. En fait, depuis les années 1870, des extraits des opéras de Rameau et de Gluck étaient joués par les pianistes et chantés par les élèves des écoles publiques et religieuses dans la France entière. Depuis les années 1880 la *musique ancienne* et la musique nouvelle écrite « dans le style ancien » (comme la *Sarabande* de Debussy, la *Pavane* de Fauré et celle de Ravel) étaient représentées dans une grande variété de salles de concerts et de publications destinées aussi bien au peuple qu'à l'élite. Comme le montre le tableau de la page suivante, avant leur exécution à la Schola, on avait pu entendre des extraits de ces œuvres et d'autres œuvres du même type au cours des concerts d'orchestre de l'époque — Padeloup, Colonne, Lamoureux, d'Harcourt, Société nationale ainsi qu'à l'Opéra et à l'Opéra-Comique ⁷¹. D'Indy participa même à certains

68. Lauréats du Prix de Rome et issus du Conservatoire, ils copièrent respectivement des fragments du *Dialogo musicale dell'anima e del corpo* de Cavaliéri et de *l'Orfeo* de Monteverdi. Voir Alexandre Dratwicky, « Les "envois de Rome" des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914) », *Revue de Musicologie*, 91/1 (2005), p. 99-193.

69. Lettre du 23 novembre 1903, publiée dans *Les Tablettes de la Schola* (15 janvier 1904) et dans *Ma vie*, p. 650.

70. Suivant d'autres perspectives, quelques chercheurs ont travaillé sur la présence de la musique ancienne en France au *xix^e* siècle. Dans son article, « Die Wiederentdeckung Rameaus in Frankreich im 19. Jahrhundert », *Archiv für Musikwissenschaft*, 50 (1993), p. 164-186, Christine Wassermann se concentre sur Rameau dans les années 1840 et 1850, l'édition Rameau (1895-1924) et la présence de Rameau à la Schola après 1900. Dans sa thèse inédite, *The Schola Cantorum, Early Music, and French Cultural Politics from 1894 to 1914* (Ph.D. Dissertation, McGill University, 2005), Catrina Flint de Médecis traite de la musique ancienne à la Schola. Dans son livre, *Interpreting the Musical Past* (New York : Oxford University Press, 2005), Katharine Ellis situe Rameau et Haendel dans un contexte historique. Pour une perspective sur Bach au *xix^e* siècle, voir Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *La Grandeur de Bach : l'amour de la musique en France au *xix^e* siècle* (Paris : Fayard, 2000). Voir aussi mon ouvrage *Useful Music, or Why Music Mattered in Third Republic France* (à paraître) et ma conférence « Forging French Identity : the Political Significance of *la musique ancienne et moderne* » American Musicological Society, Washington, D.C. (28 octobre 2005).

71. Cette liste n'est pas complète car elle ne tient pas compte de la popularité de *l'Orphée* de Gluck à l'Opéra-Comique, d'autres œuvres chantées au Conservatoire

Œuvres	Conservatoire Épreuves vocales 1880-1903	Concerts publics *	Schola
Gluck, <i>Iphigénie en Aulide</i>	1881, 1886 (2x), 1889 (3x), 1891 (2x), 1899.	SN 1888 ; CC 1898.	Éd. d'Indy 1908.
Gluck, <i>Iphigénie en Tauride</i>	1888, 1899, 1900 (3x).	SN 1888 (1 acte) ; SA / OC 1893 ; CL 1894 ; CC 1897, 1899 ; TR mus. mil. 1899 ; OC 1900.	1901, 1902, 1904.
Gluck, <i>Armide</i>	1888, 1889, 1890, 1894, 1900.	CP 1881 ; CC 1882 ; SN 1889 ; CP & CC 1890 ; SG 1899 ; Opéra 1905.	1901, 1902, 1903, 1905.
Gluck, <i>Alceste</i>	1886, 1897, 1900 (3x), 1901, 1902.	mus. mil. 1889 ; CC 1889, 1897, 1900, 1901 ; CO 1895 ; CL 1897 ; SG 1898.	1900, 1902, 1903.
Sacchini, <i>Œdipe à Colone</i>	1889.		
Lully, <i>Alceste</i>	1898, 1900.	CC 1891 ; CH 1893.	
Cavalli, <i>Xerxes</i>	1899.		
Rameau, « Le rosignol »	1899.		
Rameau, <i>Hippolyte et Aricie</i>	1899.	CH 1894 ; CC 1899 ; Opéra 1908.	Éd. d'Indy 1900 ; 1900, 1901, 1903, 1904.
Rameau, <i>Dardanus</i>	1902 (3x), 1903.	CP 1881 ; SN 1888 & 1889 ; SG 1895.	1900, 1901, 1903, 1904 ; éd. d'Indy 1905.
Rameau, <i>Castor et Pollux</i>	1902.	CC 1880, 1884, 1888 ; CH 1894.	1902, 1903, 1904.
Haendel, <i>Jules César</i>	1889, 1899, 1900, 1903.		1900, 1904.
Haendel, <i>Judas Machabée</i>	1899, 1902.	SA 1869 ; HS 1874 ; SC 1886 ; CH 1894 ; SG 1901.	1901, 1902.
Haendel, <i>Hercules</i>	1902 (2x).		
Haendel, <i>Xerxes</i>	1902, 1903.	CC 1900.	
Haendel, <i>Rinaldo</i>	1902.		

* Abréviations : CC : Concerts Colonne ; CH : Concerts d'Harcourt ; CL : Concerts Lamoureux ; CO : Concerts de l'Opéra ; CP : Concerts Padeloup ; HS : Société chorale l'Harmonie sacrée ; mus. mil. : musiques militaires ; OC : Opéra comique ; SA : Société des Amateurs G. de Sainbris ; SC : Société des Concerts du Conservatoire ; SG : Chanteurs de Saint-Gervais ; SGA : Société des grandes auditions ; SN : Société nationale ; TR : Théâtre de la Renaissance.

Exécutions de musique ancienne à Paris (sélection).

de ces concerts. En 1888, la Société nationale, qui était dirigée par les compositeurs, joua la première de sa *Schumanniana*, entre une scène du *Dardanus* de Rameau et l'acte I de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck (dans l'orchestration originale de Gluck) ; en 1895, l'Opéra donna la première d'un extrait de *Fervaal* au même concert qu'une scène de l'*Alceste* de Gluck, œuvre fréquemment jouée vers la même époque par les Concerts Colonne. On pouvait aussi entendre des passages des opéras de Gluck dans les concerts d'harmonies militaires entre 1889 et 1899. De plus, la Schola comme ces autres institutions ne donna des opéras que des extraits et des actes séparés jusqu'à la représentation de *Dardanus* en 1907⁷².

Les déclarations de d'Indy ne tiennent pas non plus compte de l'exécution de cantates de Haendel, Rameau et surtout Bach par des chorales d'amateurs. À côté de la Société Bourgault-Ducoudray qui chantait de nombreuses cantates de Haendel dans les années 1870, la Société d'Harmonie sacrée, dirigée par Charles Lamoureux, donna *La Passion selon saint Matthieu* en 1874 ; la Société chorale des amateurs, dirigée par Guillot de Sainbris, chantait des cantates de Bach en 1875, 1881, et 1884 (ainsi que des airs et chœurs de Rameau) ; sous la direction de Widor, professeur au Conservatoire, la Société chorale la Concordia en chantait en 1884, et en 1888 elle programmait *La Passion selon saint Matthieu* ; quant aux Chœurs de L'Euterpe, ils en chantèrent en 1896 et 1898. En février 1900, d'Indy lui-même dirigeait un chœur d'amateurs dans la *Messe en si* de Bach.

Ce goût de « l'archéologie » musicale n'était pas réservé aux amateurs ou aux défenseurs de la contre-culture. En 1895, un groupe de professeurs au Conservatoire (Diémer, Van Waefelghem, Delsart) créa une Société des instruments anciens. Au Conservatoire, on trouve dans les cours de clavier de son fondateur Louis Diémer et les cours de chant — que d'Indy avait accompagnés pendant les années 1880⁷³ — un précédent à l'enseignement de la musique ancienne à la Schola. Les œuvres mêmes que d'Indy mentionne en 1903 — *Iphigénie en Aulide*, *Armide* et *Alceste* de Gluck — étaient au programme des examens de chant au Conservatoire dans les années 1880 et 1890⁷⁴ (cf. tableau p. 397). Il en va de même pour les œuvres de Haendel. Il convient d'ajouter qu'à partir de 1895 Saint-Saëns dirigeait une nouvelle édition des œuvres de Rameau. Ce type de musique était donc joué et étudié depuis longtemps à Paris, par de nombreux prédécesseurs. En 1900, la musique ancienne — à l'exception de Claudio Monteverdi — était déjà à la mode.

dans les cours de chant, et surtout de J. S. Bach, de plus en plus présent aux concerts parisiens à la fin des années 1890.

72. Je remercie Catrina Flint de Médecis de m'avoir laissé comparer avec le sien mon travail sur les concerts de la Schola.

73. Dans le programme d'une des séances des Concerts Colonne (12 décembre 1897), consacrée aux œuvres de d'Indy, Malherbe mentionne cette responsabilité.

74. Voir les concours de la fin de chaque année au Conservatoire : Archives nationales, AJ³⁷, 255 (3) et 234 (3).

*
* *

Tous ces éléments confirment l'hypothèse selon laquelle d'Indy aurait été beaucoup moins marginal et extérieur aux institutions républicaines que ne veulent le faire croire les images construites par lui-même et par ses disciples. Surtout avant 1900, ses actions et ses œuvres nous montrent un homme d'alliance aussi bien que d'opposition. Pour parvenir à une compréhension plus complète et plus exacte de d'Indy, il est donc important de prendre en compte l'attitude d'opposition qui lui est attribuée, et de montrer en quoi cette attitude fut utile au compositeur aussi bien qu'à l'État. *Le Chant de la cloche* montre que d'Indy était capable d'assurer une place importante à lui-même et à sa musique. Son Prix de la Ville de Paris, malgré l'opposition de Saint-Saëns et de Dubois, lui fit comprendre dès les débuts de sa carrière le pouvoir que ses divergences avec l'institution pouvaient lui offrir. Dans les années 1880 et 1890, l'État fit appel à lui pour combattre le monopole de l'Académie des Beaux-Arts sur les prix les plus importants et celui des professeurs du Conservatoire sur l'enseignement supérieur de la musique. Sa participation à des activités financées par le gouvernement — le Concours Cressent, le Prix de la Ville de Paris, le comité pour la réforme du Conservatoire et les jurys pour les concours d'orphéons — initia le compositeur au fonctionnement des institutions, ce dont il tira profit quand il mena bataille au Conservatoire tout en minimisant l'importance de ce qu'ils avaient en commun. Ses successeurs, visant à clarifier, unifier et protéger son héritage, prirent à la lettre les dogmes et les doctrines qu'il avait énoncés.

En réalité, le différend de d'Indy avec les institutions et les préoccupations républicaines contribua à résoudre des conflits internes à la République elle-même et à stimuler l'innovation et le mouvement. Il suffit de se rendre compte que, dans le contexte d'un concours subventionné par la ville de Paris, *Le Chant de la cloche* avait introduit une musique d'une extrême complexité et avait donné au gouvernement une occasion de manifester sa politique d'encouragement à l'individualisme esthétique, même si cela impliquait l'influence du wagnérisme dans la musique française. À cette même époque, tout en voulant nourrir une appréciation pour le simple et le naïf comme éléments essentiels du tempérament français — comme le faisaient Massenet dans ses *Scènes alsaciennes* (1882) et Saint-Saëns dans sa *Rapsodie d'Auvergne* (1884) — d'Indy montra dans sa *Symphonie sur un chant montagnard français* (1886) qu'on pouvait construire une symphonie à partir de la transformation thématique d'une simple chanson populaire qu'il avait entendue dans les montagnes. Pendant la période de ralliement politique du début des années 1890 — qui vit une alliance entre les républicains, les catholiques et les élites traditionnelles —, les conservateurs au gouvernement considéraient d'Indy comme quelqu'un qui comprenait l'importance de la tradition et pouvait les aider à réformer l'enseignement au Conservatoire. À la Schola Cantorum, qu'il dirigea à partir de 1900, d'Indy mit en place ces réformes et montra comment elles pouvaient fonctionner. Il ne faut donc pas

s'étonner qu'il ait été promu en 1912 dans l'ordre de la Légion d'Honneur et qu'il se soit vu peu après, avec le soutien du ministre, proposer un poste de professeur au Conservatoire ⁷⁵.

*
* *

SUMMARY

In this article, I throw new light on Vincent d'Indy's reputation before 1900 by examining what his disciples have ignored, including little-known works, and by deconstructing attitudes accumulated over time. In fact, d'Indy was much less marginal and removed from republican institutions and their ideologies than we have been led to believe. His actions and works reveal a man who built alliances that served the State as well as the composer.

Winning the City of Paris prize taught d'Indy early in his career the power of his difference. In the 1880s and 1890s, the State recognized that d'Indy could help it confront those controlling the conventions impeding musical progress, particularly the monopolies of the Académie des Beaux-Arts over major prizes and the Conservatoire over advanced musical education. His differences also helped bridge conflicts within Republican institutions : within the « family » of the Conservatoire (e.g. Franck vs. Massenet) ; between the Conservatoire under the musically conservative Thomas and the government under the politically moderate Ferry ; then between Thomas and a Ministry determined to change the Conservatoire's curricula. At the Schola after 1900, while he conducted the appearance of war with the Conservatoire, downplaying what they shared, he put into place educational reforms conceived while working on the committee to reform the Conservatoire. In misconstruing the nature and function of political differences in France and their relationship to reputation-building strategies, we risk substituting ideology and our own projections of its meaning for the composer's importance in French musical life of the Belle Epoque.

75. Selon Albert Bertelin, « M. Vincent d'Indy au Conservatoire », *Courrier musical* (15 novembre 1912), p. 613-614, d'Indy se présenta à ce poste. En ce qui concerne la nécessité du vote du ministre pour obtenir une majorité, cf. *Courrier musical* (1^{er} décembre 1912), p. 657.