

La bibliothèque du compositeur : Vincent d'Indy, ses lectures épiques et « l'épopée musicale »

Mélanie de Montpellier d'Annevoie

Volume 39, Number 2, 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1091839ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1091839ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Montpellier d'Annevoie, M. (2019). La bibliothèque du compositeur : Vincent d'Indy, ses lectures épiques et « l'épopée musicale ». *Intersections*, 39(2), 119–144. <https://doi.org/10.7202/1091839ar>

Article abstract

Composers' libraries, as collections of texts, have undergone few investigations, hence leading to a lack of recognition of their intellectual and hermeneutic values in musicology. However, since the 19th century, because of the development of musicology and the appropriation of musical criticism by musicians, the composer is no longer just a craftsman but a thinker of his art: he becomes an intellectual. An examination of the library of Vincent d'Indy (1851–1931) and his writings altogether, makes it possible to clarify an intellectual dynamic peculiar to this composer, and more precisely to reveal the primordial epic dimension of the library, which is thus at the origin of a cross-referenced reflection on the literary epic and what d'Indy calls “the musical epic”.

LA BIBLIOTHÈQUE DU COMPOSITEUR : VINCENT D'INDY, SES LECTURES ÉPIQUES ET « L'ÉPOPÉE MUSICALE »¹

Mélanie de Montpellier d'Annevoie

Alors que la valeur scientifique des bibliothèques d'écrivains, que ce soit dans le domaine de l'herméneutique ou de l'histoire de l'intellectualité, est depuis longtemps reconnue, l'intérêt pour les bibliothèques d'artistes est encore récent et intervient dans une perspective génétique se concentrant tant sur les œuvres que sur les idées. Cependant, au regard de la bibliothèque de l'écrivain ou du plasticien, celle du compositeur reste largement négligée et, conjointement, la constitution de son univers culturel et ses dynamiques de lecture. Cet article a pour objectif de poursuivre dans la voie, déjà ouverte par quelques-uns, d'un élargissement du champ d'études relatif aux convergences entre littérature et musique à l'aide d'une source encore peu étudiée pour elle-même : la bibliothèque du compositeur, en tant qu'*ensemble des textes possédés/lus/connus par ce dernier, quels que soient leurs supports*².

Dans ce but, nous reviendrons, dans un premier temps, sur l'état de la recherche et la difficulté de celle-ci, en musicologie, de considérer la bibliothèque du compositeur comme une source pertinente au-delà de la question de la mise en musique du texte. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la bibliothèque d'un compositeur, à savoir Vincent d'Indy (1851–1931) : après avoir exposé notre démarche de reconstitution de la bibliothèque et en avoir donné un aperçu général, nous verrons dans quelle mesure la bibliothèque, plus particulièrement les lectures épiques, ont participé aux réflexions de d'Indy sur ce qu'il a nommé « l'épopée musicale ».

¹ Le présent article reprend les résultats d'une recherche menée dans le cadre d'une thèse interdisciplinaire, croisant musique et littérature, à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction de Valérie Dufour (Laboratoire de Musicologie) et Laurence Brogniez (Philixte, Centre de recherche en Études philologiques, littéraires et textuelles), en vue d'un doctorat en langues et lettres.

² La bibliothèque autre que musicale, c'est-à-dire à l'exclusion des partitions et de la discothèque, mais aussi des livrets d'opéras, des recueils de chansons et des programmes de concerts.

LES BIBLIOTHÈQUES DES COMPOSITEURS : ÉTAT DE LA RECHERCHE

Paul Valéry a un jour déclaré : « L'écrivain mort, l'ensemble de ses livres parle encore » (cité par Arbaizar 1992, 11). Il évoquait ainsi le rapport intime et consubstantiel entre la bibliothèque et l'homme de lettres. Dans cette perspective, les bibliothèques d'écrivains ont depuis longtemps suscité l'intérêt, tant pour leur valeur marchande que pour leur valeur intellectuelle et herméneutique. Déjà Catherine II de Russie acquit en son temps les bibliothèques de Diderot et de Voltaire. Aujourd'hui, les institutions publiques et scientifiques ont pris le relais des mécènes d'antan dans l'acquisition de ce type d'ensemble. En France, notamment, la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet conserve, en tout ou en partie, les bibliothèques de Breton, Malraux ou encore Bergson, tandis que la Bibliothèque nationale (BnF) a pu sauvegarder des volumes ayant appartenu à Anatole France, Ernest Renan et Romain Rolland. S'il est vrai que les bibliothèques d'écrivains ne sont jamais à l'abri d'une dispersion suite à leur vente aux enchères³ et qu'encore aujourd'hui, leur conservation intégrale demeure exceptionnelle, la recherche en littérature atteste néanmoins l'intérêt déjà ancien et pérenne que suscite cet objet d'étude⁴. De plus, depuis quelques dizaines d'années, les bibliothèques d'écrivains ont été mises en avant dans le cadre d'une génétique textuelle, notamment au sein de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM, CNRS-ENS de Paris)⁵.

En histoire de l'art, la bibliothèque du plasticien n'est apparue que récemment comme une source pertinente à explorer. Après l'article précurseur de Jan Białostocki sur les bibliothèques d'artistes des XVI^e et XVII^e siècles en 1984, il a fallu attendre 2010 pour voir paraître une publication présentée comme une mise au point théorique et méthodologique sur la question : *Les Bibliothèques d'artistes (XX^e-XXI^e siècles)*, volume dirigé par Françoise Levaillant, Dario Gamboni et Jean-Roch Bouiller, témoigne de ce nouvel intérêt qui intervient parallèlement à l'attention grandissante portée aux écrits d'artistes chez les historiens de l'art, de la littérature et de la musique. En 2016, Ségolène Le Men, historienne de l'art et membre associée de l'ITEM, publiait dans la revue *Perspective* l'article « Les Bibliothèques d'artistes : une ressource pour l'histoire de l'art », visant à démontrer la pertinence d'un tel objet pour approcher la genèse des œuvres et des idées, la circulation des savoirs mais aussi des images dans les milieux artistiques et réseaux professionnels ou amicaux. Elle annonçait d'une certaine façon le projet « Bibliothèques d'artistes », qu'elle dirige avec une équipe interdisciplinaire de chercheurs depuis 2017 et dont l'objectif est la reconstitution des bibliothèques grâce aux outils numériques et leur mise à

³ Par exemple, une partie de la bibliothèque de Stéphane Mallarmé, restée en main privée pendant 120 ans, a été vendue aux enchères en 2015, par la maison de vente Sotheby's. L'autre partie est conservée au musée Mallarmé de Valvins (<http://www.musee-mallarme.fr>).

⁴ En 1898, Paul Bonnefon affirmait que les recherches avaient déjà été « nombreuses et consciencieuses » au sujet de la bibliothèque de Racine (1898, 169). Pour des études plus récentes, voir notamment : André-Pierrey 1991, 288-290; Marmande 2000, 62-65; Del Vitto 2001; Muhlstein 2013; Belin, Mayaux et Verdure-Mary 2019.

⁵ Voir l'ouvrage de référence : D'Iorio et Ferrer 2001.

disposition pour une « expérience immersive dans l'intimité des artistes et la fabrique de leurs œuvres » (Le Men 2019)⁶.

En musicologie, la bibliothèque du compositeur commence à peine à bénéficier d'un intérêt semblable. En effet, jusqu'il y a peu, les études musico-littéraires interrogeaient avant tout la mise en musique des textes. Par conséquent, seule une part infime de la bibliothèque — principalement son pan littéraire — était explorée, et les lectures du compositeur n'étaient pas nécessairement remises en perspective dans l'ensemble plus vaste et construit qu'est la bibliothèque. Récemment, le champ français s'est néanmoins enrichi de quelques études significatives sur le sujet : celle d'Alexandra Figiel sur la bibliothèque de Daniel-Lesur (2009, 349–351), d'Yves Balmer sur celle de Messiaen (2010, 25–27), de Marcel Marnat sur celle de Ravel (2013, 6–45).

Toutefois, alors que Le Men affirme que l'historiographie des bibliothèques de plasticiens s'est développée « en lien avec des travaux monographiques donnant lieu à des publications de sources et d'archives » et « [qu'] en multipliant les études de cas, ces travaux ont progressivement contribué à la constitution d'un champ d'étude » (2016, 115), il n'en est pas encore de même en musicologie, surtout quant aux bibliothèques de compositeurs français. En effet, les bibliothèques de compositeurs germaniques, notamment, semblent avoir suscité plus rapidement et plus intensément un certain intérêt, principalement dans le champ des études germanophones qui comptent des travaux monographiques d'une ampleur encore inconnue dans le champ français. Les bibliothèques de Wagner, Bach, Mattheson, Liszt, Brahms, Mozart, Beethoven ou encore Schoenberg ont suscité des investigations plus ou moins importantes dès les années 1920⁷. Cet état de la recherche est indissociable de la conservation des bibliothèques de compositeurs, celles des compositeurs français ayant, pour une grande part, connu des destins moins heureux que celles des compositeurs germaniques⁸. En effet, sur un échantillon d'une trentaine de bibliothèques de compositeurs français des XIX^e et XX^e siècles⁹, plus de la moitié ont été dispersées ou ont tout simplement disparu. Par exemple, tandis que celles de Saint-Saëns, Debussy, Poulenc ont été vendues aux enchères (en tout ou en partie), nous ne gardons aucune trace tangible des bibliothèques de Berlioz, de Fauré

⁶ « Présentation du projet », *Les Bibliothèques d'artistes*, mis à jour en 2019, accessible à l'adresse : <http://lesbibliothequesdartistes.org/presentation-du-projet>. Ce projet est conduit dans le cadre de l'équipe « Histoire des arts et des représentations » (HAR) au sein du laboratoire d'excellence « Les Passés dans le présent » (Labex PasP) de l'Université Paris Nanterre.

⁷ Westernhagen 1966; Magee 1993; Preuss 1928; Wilhelmi 1979, 107–129; Bayreuther 2013, 447–466; Eckhardt 1986; Eckhardt 1991, 156–164; Eckhardt et Liepsch 1999; Geiringer 1973, 6–14; Hofmann 1974; Babler 1930, 62–65; Konrad 2008, 159–175; Grigat 2011, 266–269; Bungardt 2014.

⁸ Par exemple : sont conservées, en tout ou en partie, les bibliothèques de Wagner (Richard Wagner Museum, Bayreuth), Brahms (Société philharmonique de Vienne), Liszt (Académie de Musique de Budapest), Schumann (Robert Schumann-Haus, Zwickau) et Schoenberg (Arnold Schönberg Center).

⁹ Adolphe Adam, Georges Auric, Hector Berlioz, Georges Bizet, Nadia Boulanger, Pierre Boulez, Alfred Bruneau, Emmanuel Chabrier, Gustave Charpentier, Claude Debussy, Henri Duparc, Paul Dukas, Henri Dutilleul, Gabriel Fauré, Charles Gounod, Reynaldo Hahn, Arthur Honegger, André Jolivet, Vincent d'Indy, Charles Koechlin, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Guy Ropartz, Albert Roussel, Camille Saint-Saëns, Erik Satie, Henri Sauguet, Edgard Varèse.

ou encore d'Auric; autant de figures essentielles à l'histoire de la musique française et dont le statut d'hommes cultivés était, et est encore, largement reconnu : « Et quel critique ! Et comme culture ! [Auric] a tout lu, à fond, Racine, Rimbaud, Gobineau, les moralistes, le Moyen Âge, le dix-septième, tout [...] » (Martin du Gard 1999, 172).

Notons que les bibliothèques de compositeurs conservées dans leur majorité concernent avant tout des figures dont la carrière se déroula principalement au XX^e siècle. Serait-ce le signe d'une récente prise de conscience de la pertinence de la bibliothèque parmi les archives, par les compositeurs eux-mêmes, ou leurs ayants-droit qui en font le don ou le legs, comme par les institutions qui les acceptent ? Ce phénomène serait-il corollaire de l'émergence et de la reconnaissance du rôle de l'artiste comme intellectuel depuis la fin du XIX^e siècle ? C'est une piste que nous suivrons. La Fondation Paul Sacher (Bâle)¹⁰, notamment, s'attache à la conservation la plus complète des archives des compositeurs du XX^e siècle. Dans ce but, elle a acquis, parmi d'autres, les bibliothèques de Stravinsky, Webern, Pousseur, Carter, Varèse et Dutilleux. Récemment, celles de Boulez et de Messiaen sont entrées par legs ou don à la BnF.

Mais l'état actuel du terrain de recherche seul ne peut pourtant expliquer cette sous-exploitation de la bibliothèque du compositeur qui repose, selon nous, en grande partie sur la difficulté de percevoir, pour le compositeur et ses livres, ce même rapport consubstantiel liant l'écrivain à sa bibliothèque. Dès lors, les valeurs herméneutique et intellectuelle de la bibliothèque du compositeur paraissent aussi moins pertinentes. L'absence d'une politique systématique en vue de la conservation des bibliothèques de compositeurs dans les institutions publiques et de recherche rappelle que ce type d'ensemble apparaît le plus souvent comme extrinsèque au compositeur et à son œuvre musicale. Étant envisagés secondairement dans la constellation des archives musicales, les textes, quels que soient leurs supports, sont donc évacués. Bien sûr, la question de la disponibilité de l'espace à des fins de conservation dans ces institutions est un critère prévalent dans la sélection des archives du compositeur. Comme le souligne Peter Ward Jones, les institutions en charge de la conservation du patrimoine musical vont, presque systématiquement, considérer ces fonds mixtes de musiciens, où sont présents livres et partitions, comme faisant double emploi avec les fonds existants (2003, 945). Mais cela équivaut à occulter l'ensemble formé par la bibliothèque et les éventuelles annotations et dédicaces présentes à l'intérieur des volumes ainsi singularisés, qui constituent autant de sources pouvant renseigner et préciser la genèse d'une œuvre, d'un écrit ou d'une idée, et les réseaux intellectuels, amicaux et professionnels du musicien. Bien plus, c'est oublier que le compositeur peut être lecteur et, ce faisant, revêtir l'habit de l'intellectuel.

Comme le rappelaient en 2013 Duchesneau, Dufour et Benoit-Otis, à partir du XIX^e siècle, « de plus en plus de compositeurs se penchent eux-mêmes sur leur propre musique et sur celle de leurs contemporains, générant une réflexion

¹⁰ Le site internet de la fondation est consultable à l'adresse : <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/home.html>

‘de l’intérieur’ sur la musique composée au moment même où ils écrivent» (2013, 8). Il s’agirait d’un phénomène concomitant non seulement au développement scientifique et institutionnel de la musicologie et à l’essor de la critique musicale, mais aussi à un changement de statut du compositeur s’opérant au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles avec la fondation des conservatoires : délaissant les cours et les églises, le compositeur s’oriente de plus en plus vers l’enseignement. La conjoncture de ces diverses évolutions conduit alors ce dernier à élaborer et transcrire un discours sur la création musicale, ou plus généralement sur l’art, ainsi qu’à s’approprier et à renouveler la critique, autrefois confiée aux écrivains¹¹ :

Ainsi, implicitement (et cela s’observe aussi par « contagion » chez les musiciens qui n’ont jamais eu de charge d’enseignement), les compositeurs témoignent d’une volonté de penser la musique sous l’angle d’un objet intellectuel qui est le reflet de prises de position éthiques, politiques, épistémologiques aussi bien qu’esthétiques. (Duchesneau, Dufour, et Benoit-Otis 2013, 9)

La recherche sur les bibliothèques de compositeurs rejoint donc celle sur leurs écrits « en se basant sur l’hypothèse de l’émergence de [l]a conscience [du compositeur] comme penseur, et donc comme acteur des débats intellectuels de son temps » (Duchesneau, Dufour, et Benoit-Otis 2013, 9). Les propos du musicologue français Romain Rolland sont éloquentes sur l’apparition d’une génération de compositeurs cultivés et intellectuels dont public et presse prennent parallèlement conscience :

M. d’Indy n’est pas un artiste étroitement renfermé dans les limites de son art. Son intelligence est ouverte, et richement cultivée. Le temps n’est plus de ces musiciens dont tout l’esprit est borné à leurs notes, et qui ne pensaient guère quand ils ne pensaient pas en musique. Ce n’est pas un des phénomènes les moins intéressants de la musique française d’aujourd’hui, que l’apparition de ces compositeurs instruits et réfléchis, créateurs conscients de ce qu’ils créent, et gardant dans l’inspiration un sens critique aiguisé, comme M. Saint-Saëns, M. Dukas, ou M. d’Indy. (Rolland 1908, 98)

Si en leur temps, Rameau, Mattheson, Telemann, Tartini, parmi d’autres, étaient reconnus comme historiens et théoriciens de la musique, la conjoncture des diverses évolutions dans les domaines de la science de la musique, de la critique musicale, de l’enseignement et de la presse musicale, relatives au statut socio-artistique du compositeur, encourage à considérer la période courant à partir du XIX^e siècle comme propice à l’affirmation du « compositeur-intellectuel »,

¹¹ S’il s’agit là d’un phénomène nouveau et visible, il faut néanmoins garder à l’esprit que tous les compositeurs, à partir du XIX^e siècle, ne deviennent pas particulièrement prolixes sur leur œuvre et sur celle de leurs contemporains. Certains demeurent plus ou moins muets, ou tout simplement réticents à s’exprimer. Maurice Ravel, par exemple, exprima une telle position : « Je n’ai jamais éprouvé le besoin de formuler, soit pour autrui soit pour moi-même, les principes de mon esthétique » (2018, 1441).

pour lequel la mise par écrit de sa pensée devient indispensable en termes de médiation entre son œuvre et le public.

Dans cette perspective, l'étude de la bibliothèque permet de préciser le contexte culturel et intellectuel dans lequel a mûri la pensée du compositeur, formulée ensuite par écrit sous la forme d'une critique musicale, de mémoires, d'un essai ou encore d'un traité. Considérant, à l'instar de Duchesneau, Dufour et Benoit-Otis que « [l]a primauté de l'idée sur la facture ou sur le style impose au compositeur de s'engager dans une maturation conceptuelle de ses œuvres » (2013, 11), et écartant la question des liens entre texte et partition, nous questionnerons, dans la suite de cet article, l'univers culturel de Vincent d'Indy et les dynamiques intellectuelles à l'œuvre dans sa bibliothèque. Le cas de ce compositeur est particulièrement pertinent pour éclairer dans quelle mesure la bibliothèque peut participer à cette « maturation conceptuelle » de l'œuvre musicale.

LA BIBLIOTHÈQUE DE VINCENT D'INDY : RECONSTITUTION ET APERÇU GÉNÉRAL

Successivement secrétaire, puis président de la Société nationale de musique, professeur et directeur de la Schola cantorum, auteur d'un célèbre *Cours de composition musicale* et fervent wagnérien, Vincent d'Indy (1851–1931) est une figure phare du paysage musical de la III^e République, pour lequel nous avons la chance d'avoir gardé des traces de la bibliothèque.

En 1933, la bibliothèque de d'Indy fit l'objet d'une vente aux enchères¹² dont le musicologue Julien Tiersot détailla le contenu livresque comme suit : « 1^{er} les anciens livres, de caractère plus spécialement musicologique; 2^e les livres d'art; 3^e la musique moderne et les ouvrages qui s'y rattachent » (1933, 247–248). Une part importante de la bibliothèque fut toutefois conservée et demeure aujourd'hui au château des Faugs (Ardèche), seconde résidence bâtie par d'Indy et toujours propriété familiale¹³. Nous ignorons ce qui est advenu de la bibliothèque de l'appartement parisien du compositeur, situé au no 7 de l'avenue de Villars ainsi que des volumes éventuellement présents dans sa villa « L'Étrave » à Agay que d'Indy se fit construire après son second mariage en 1920, délaissant les Faugs. Le catalogue de la vente de 1933 ne précise pas l'origine des volumes qui y sont repris.

Ce catalogue et les volumes conservés aux Faugs ont donc constitué la base sur laquelle nous nous sommes appuyée pour reconstituer la bibliothèque de Vincent d'Indy. Ce travail ne s'est pas fait sans difficulté étant donné la composante familiale prégnante concernant la part demeurée en Ardèche : pas moins de cinq générations y sont présentes, diverses signatures attestant leur passage.

¹² Andrieux, Georges [expert de la vente], *Catalogue des partitions et livres provenant de la Bibliothèque de Vincent d'Indy : nombreuses et importantes partitions d'orchestre ou de piano des Maîtres anciens ou modernes, dont beaucoup annotées par V. d'Indy ou à lui dédiées*, Hôtel des Ventes à Paris, salle no.9, les 20 et 21 janvier 1933, à 2 heures, par le Ministère d'Édouard Fournier [et] M. Charpentier (Paris : Lahure, 1933).

¹³ Nous remercions Christophe d'Indy, actuel propriétaire des lieux, de nous avoir permis d'investiguer la bibliothèque qui y est conservée.

Tandis que les bibliothèques des grands-parents maternels et paternels constituent des héritages incorporés à la bibliothèque personnelle de d'Indy, celles du fils et du petit-fils posent problème puisqu'elles s'amalgament avec cette dernière bibliothèque. Il a donc fallu opérer une sélection pour cibler avec le plus d'exactitude possible les ouvrages ayant appartenu à ou ayant été lus par le compositeur. Quatre opérations ont été exécutées à cet effet : (1) exclure les éditions datant d'après la mort du compositeur ; (2) recouper les titres présents dans la bibliothèque avec ceux cités ou mentionnés dans ses écrits privés et publics ; (3) repérer tous les ouvrages qui lui sont dédiés ; (4) identifier les traces de personnalisation propres à Vincent d'Indy (reliure personnalisée, traces de lecture, signature/ex-libris/initiales¹⁴). Parallèlement à ce travail de sélection, les écrits privés et publics¹⁵ se sont révélés être des sources précieuses afin de compléter notre inventaire et approcher au plus près ce qu'a pu être la bibliothèque personnelle de Vincent d'Indy. En effet, pour étayer son propos, que ce soit dans sa correspondance, un article ou une publication de plus grande envergure, d'Indy émaillait régulièrement son discours d'allusions, de citations et de références, brassant les domaines artistique, littéraire, mythologique, philosophique, religieux et scientifique.

De cette façon, nous avons recensé près de 1300 titres (Tableau 1). La bibliothèque matérielle, c'est-à-dire *l'ensemble des titres ayant appartenu à un individu et conservés jusqu'à ce jour*, compte plus de 840 titres¹⁶ (soit près de 580 volumes), conservés au château des Faugs. Quant à la bibliothèque virtuelle, c'est-à-dire *l'ensemble reconstitué des titres à partir des archives de l'individu laissées à la postérité, soit que ces titres aient été possédés ou lus, soit portés à la connaissance de l'individu par la culture*, ce sont plus de 450 titres qui ont été recensés, dont plus de 200 grâce au catalogue de vente. Notons que pour environ 150 titres, nous n'avons pu restituer les données bibliographiques par manque d'informations suffisantes. Néanmoins, ces titres restent des références essentielles au compositeur. Par exemple, bien que non conservés, le *Traité d'instrumentation et d'orchestration* de Berlioz, offert par l'oncle de d'Indy en 1867¹⁷, ou *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert comptent parmi ceux ayant accompagné d'Indy tout au long de sa carrière. Tandis que le premier l'influença durablement dans sa manière d'orchestrer, le second fut une source inspirante¹⁸.

¹⁴ Nous avons pu, entre autres choses, repérer les signatures de Vincent d'Indy, de son fils Jean et de sa femme Isabelle. À la suite de l'étude graphologique des signatures présentes dans la bibliothèque, il est apparu probable que l'épouse ait signé certains volumes au nom de son mari.

¹⁵ Notamment : d'Indy 1863-1877 ; d'Indy 1872 ; d'Indy 1912 [c1903] ; d'Indy 1906 ; d'Indy s. d. [1909] ; d'Indy 1911 ; d'Indy s. d. [1933] ; d'Indy 1950 ; d'Indy 1930 ; d'Indy 1937 ; d'Indy 2001. Gilles Saint-Arroman, auteur d'une thèse sur les écrits de Vincent d'Indy défendue en 2010, a entamé la publication de ceux-ci. Le premier volume, *Écrits de Vincent d'Indy volume 1 : 1877-1903*, est sorti en 2019 aux éditions Actes Sud en coédition avec le Palazzetto Bru Zane.

¹⁶ Pour une centaine de titres supplémentaires, un doute est permis quant à leur propriété ou leur lecture par Vincent d'Indy. Notons également que les chiffres présentés ici pourraient encore évoluer, mais de quelques titres seulement.

¹⁷ Selon Marie d'Indy (2001, 21 et 62).

¹⁸ *La Tentation de Saint-Antoine*, poème en prose de Gustave Flaubert, connut une première publication en 1874, chez l'éditeur parisien Charpentier. Dans une lettre à Hugues Imbert en 1887, d'Indy

Tableau 1. Statistiques de la bibliothèque de Vincent d'Indy.

Catégories thématiques des ouvrages	Pourcentage	Nbre de titres
Littérature	61,2%	790
Musique	17,8%	233
Histoire et géographie	7,7%	101
Religion	4,2%	54
Philosophie et esthétique	3,5%	46
Voyage	2,1%	27
Arts	1,2%	16
Politique et actualité	1,1%	15
Langues	0,5%	6
Autres	0,5%	7
Sciences exactes et naturelles	0,1%	1
Totaux	100%	1296

Les statistiques ci-dessus révèlent que la littérature est majoritaire dans la bibliothèque de Vincent d'Indy. Les titres se rapportant au domaine musical regroupent néanmoins près de 20% de l'ensemble. Les références que l'on peut glaner aux Faugs, dans le catalogue de vente et dans le *Cours de composition* démontrent une connaissance étendue des publications traitant de musique, dans l'espace comme dans le temps, alors que la musicologie était encore, en France et en Allemagne, une jeune discipline aux frontières épistémologiques peu précises. D'Indy acquit des éditions originales des traités de Mattheson¹⁹, du *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau (publié par Ballard en 1722²⁰) et du *Dictionnaire de musique* de Rousseau (Vve Duchesne, 1768). Il s'intéressa aussi aux écrits de contemporains, notamment : *Beethoven et ses trois styles* de Wilhelm von Lenz (Lavinée, 1855), *l'Histoire de la chanson populaire en France* de Julien Tiersot (Plon, 1889), *L'Orgue de J.-S. Bach* d'André Pirro (Fischbacher, 1895), le *Dictionnaire de musique* (traduction de Georges Humbert, Perrin & Cie, 1899) et *L'Harmonie simplifiée* de Hugo Riemann (traduction de Georges Humbert, Augener & Co., 1890), le *Johann Sebastian Bach* de Philip Spitta (Breitkopf und Härtel, 1873–1880), ou encore *l'Essai sur la gamme* de Maurice Gandillot (Gauthier-Villars, 1906).

avoue ressentir, depuis sa jeunesse, une admiration pour cette œuvre (lettre de d'Indy à Imbert, 15 juin 1887). Il aurait en outre songé à un livret (Leblanc 2005, 430).

¹⁹ Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchester, oder universelle und gründliche Anleitung [...]* (Hamburg : Schiller, 1713); *Das beschützte Orchester, oder desselben zweyte Eröffnung [...]* (Hamburg : Schiller, 1717); *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel von General Bass [...]* (Hamburg : Schiller, 1719); *Das forsehende Orchester oder desselben Dritte Eröffnung [...]* (Hamburg : Schiller, 1721); *Der vollkommene Kapellmeister [...]* (Hamburg : Herold, 1739).

²⁰ Les dates et maisons d'édition apparaissant entre parenthèses sont celles des exemplaires ayant appartenu à Vincent d'Indy.

Nous ne pourrions reprendre, dans le cadre de cet article, l'évolution et la dynamique du pan littéraire de la bibliothèque de d'Indy, tant cela exigerait d'entrer dans le détail non seulement des rencontres²¹, des acquisitions et des lectures, mais aussi de l'histoire politique et culturelle française. En effet, la bibliothèque de d'Indy se caractérise par une imbrication étroite entre les lectures préromantiques et romantiques allemandes et françaises de jeunesse, la prégnance du symbolisme de la fin du XIX^e siècle inséparable de l'engouement wagnériste, et l'émergence du néo-classicisme au tournant du siècle, ravivant le souvenir des lectures classiques apprises en vue du baccalauréat ès lettres et refaisant surface lors de la montée du nationalisme en France²². Ainsi d'Indy s'enthousiasma tour à tour pour les contes populaires d'Andersen et de Hauff, pour Uhland, Wieland, Goethe et Schiller; mais aussi pour Virgile et Homère, Dante et Shakespeare, Racine et Corneille, Molière et La Fontaine, Hoffmann et Poe, Chateaubriand et Hugo; pour les symbolistes Mallarmé et Maeterlinck tout en parcourant les revues emblématiques qu'étaient *La Vogue*, *La Revue blanche* et la *Revue wagnérienne*; pour les français Maurras, Claudel, Bloy, Bourget tout aussi bien que pour le russe Tolstoï et le scandinave Ibsen. Considérant ce sans doute trop étroit panorama, nous constatons que d'Indy possédait une large connaissance de la littérature passée et contemporaine, certainement développée par une éducation lettrée, induite par un milieu social élevé et entretenue, une fois adulte, par la conviction du bien-fondé de la lecture littéraire sur l'esprit de l'artiste. En effet, ne se désola-t-il pas, lors d'une conférence en 1913, de devoir insister auprès des musiciens pour que « l'instruction littéraire ne soit point négligée au profit du métier musical » (cité dans Saint-Arroman 2010, 225)?

Si d'Indy annota une septantaine de livres, ce sont ses écrits privés et publics qui révèlent le véritable enjeu de la bibliothèque. Son journal intime est pour lui l'occasion de coucher sur papier ses impressions de lecture et les réflexions qui en découlent, éventuellement partagées ensuite dans la correspondance ou approfondies et reformulées dans un article ou un écrit d'une plus grande envergure. Nous verrons que les lectures d'œuvres épiques sont exemplaires de ce type de transfert. Ainsi, entre les lignes des cahiers intimes ou entre celles du *Cours*, se découvrent l'appropriation qualitative des lectures et leur mobilisation dans le développement d'une conception particulière de la musique. Ce constat joint à celui d'une bibliothèque s'ouvrant à un vaste réseau de connaissances et à diverses cultures démontre l'appartenance de d'Indy à cette nouvelle génération de compositeurs « instruits et réfléchis », pour reprendre les termes de Rolland. En effet, d'Indy était loin de lire par simple dilettantisme : il trouvait en sa bibliothèque un espace d'innutrition et de réflexion, un réseau dynamique qui enrichissait sa culture et stimulait son intellect et sa veine artistique. À ce titre, la bibliothèque de d'Indy doit être appréhendée à la lumière

²¹ Voir à ce propos : Chimènes (2004) et Chimènes (2005, 65–85).

²² Dans les années 1900–1910, la France connaît une montée du nationalisme, notamment représenté par l'Action française, conséquence conjointe de la défaite de 1871, de l'annexion de l'Alsace-Lorraine, de l'affaire Dreyfus et du « réveil national » face à la menace allemande lors des alertes successives de Tanger (1905) et d'Agadir (1911).

de la notion de « bibliothèque vivante », définie par Cécile Tardy comme « la somme des connaissances amassées mais aussi leur appropriation, d'un point de vue qualitatif » (2007, 346–347).

Dès lors, et malgré tout l'intérêt que revêt, notamment, l'étude des envois pour mettre au jour les réseaux amicaux, professionnels et intellectuels que fréquentait d'Indy, ou encore l'imbrication entre lectures romantiques, symbolistes et néo-classiques pour préciser son évolution artistique et intellectuelle, la suite de notre article s'attachera à étudier une des composantes de ce que nous désignons comme la « bibliothèque effective », c'est-à-dire *l'ensemble des textes intériorisés par le compositeur au moyen de la lecture et qui ont contribué à faire non seulement de lui-même ce qu'il est, mais aussi de son œuvre ce qu'elle est*. Plus précisément, nous examinerons une dynamique intellectuelle propre à la pensée de d'Indy à l'aune de la composante épique de sa bibliothèque dans laquelle l'épopée tient une place essentielle. Pour ce faire, nous nous intéresserons tant au contenu de la bibliothèque, telle que nous l'avons reconstituée, qu'à sa mobilisation dans les écrits de d'Indy afin de préciser, selon une perspective littéraire, la notion « d'épopée musicale » chez ce dernier.

DANS LA BIBLIOTHÈQUE DE VINCENT D'INDY : LES LECTURES ÉPIQUES

Comme le soulève Florence Goyet, l'épopée est « un objet extraordinairement fuyant » et il est certain que si plusieurs œuvres dans la bibliothèque de Vincent d'Indy relèvent de « l'épopée au sens le plus restreint », d'autres constituent des « textes 'épiques' pour lesquels l'adjectif a le sens le plus large » (2009). Comme nous le verrons, la définition, la rémanence et la réinvention du genre de l'épopée posaient déjà question à l'époque de Vincent d'Indy. L'entrée « épopée » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse est particulièrement éclairante quant aux débats que ce genre suscitait alors :

Si l'on en croyait les préjugés modernes, ce genre serait définitivement condamné. Si l'on entend par épopée seulement le poème [sic] homérique, ou n'importe quelle autre forme du passé, il est bien certain qu'on ne peut appliquer cette forme aux sujets modernes; mais à chaque époque correspond une forme poétique qui lui est particulière. C'est le fait du génie de trouver et d'employer cette forme. Que faut-il pour qu'une époque soit propice aux inventions épiques ? Il faut que les âmes soient soulevées et renouvelées par de grandes révolutions morales, politiques ou religieuses. (Larousse 1866–1877, 750)

Somme toute, là où Vincent d'Indy emploie le substantif « épopée », nous préférerions l'usage de l'adjectif « épique », notion qui permet de considérer le « dynamisme transgénérique » de l'épopée selon l'expression de Claude Millet (2016, 14). Daniel Madelénat définissait justement l'épique comme un « génotype latent », capable de « nourrir des phénotypes (textes) variés, mutants, magnétisés par la démesure et l'immensité d'un *épos* qui trouve ainsi de multiples relais et des 'seconds souffles' » (cité dans Goyet, 2009). Dès lors, lorsque nous discutons des lectures « épiques » de d'Indy, devons-nous les comprendre

moins comme des lectures d'épopées — au sens restreint du terme — que de textes où est perceptible une dimension épique. Néanmoins, d'Indy axe ses réflexions sur l'épopée en tant que genre littéraire aux caractéristiques formelles et thématiques particulières que nous présenterons dans la suite de cette étude. Dès lors sera conservée sa terminologie pour sauvegarder la cohérence du propos lors de l'examen de son discours théorique.

L'une des œuvres les plus mentionnées dans les écrits et l'une des plus annotées par d'Indy est la *Divine Comédie* de Dante. Le catalogue de vente signale que le compositeur en possédait une traduction, publiée en 1862 chez Didot, ainsi qu'une édition richement illustrée de *L'Enfer* par Gustave Doré, publiée chez Hachette en 1868. Le catalogue renseigne aussi que l'édition de 1862 fit l'objet de plusieurs lectures attentives et qu'il constitua un ouvrage de référence pour le compositeur :

Précieux exemplaire rempli d'annotations autographes de V. d'Indy qu'il a commencées en 1869 et qu'il a continuées sous les bombes pendant le siège de Paris. Commentaires extrêmement intéressants indiquant une profonde connaissance de l'Italie et une admiration croissante pour le grand mystique qu'était Dante. Dans cette lecture, V. d'Indy semble avoir puisé la première idée de son « Saint-Christophe ». Le Maître a travaillé toute sa vie sous le portrait de Dante et ce petit volume a été son bréviaire artistique. (Andrieux 1933, 14)

Le nom de Dante apparaît souvent sous la plume du compositeur, aux côtés d'autres écrivains et artistes, selon un processus de panthéonisation : « Les très hauts sommets de la tradition artistique ne sont pas nombreux et la liste en sera vite parcourue lorsqu'on aura nommé, en littérature : Virgile, Dante, Shakespeare, Molière, Goethe et peut être [sic] Hugo [...] » (d'Indy 1937, 15); « C'est l'Italie qui est morte et dégénérée depuis Dante, Michel-Ange, le Guide, Titien, Raphaël, le Tasse, l'Arioste [...] » (d'Indy 1869, II : 1); « [...] les grands poèmes épiques véritables, dont le nombre est relativement court : *l'Iliade*, *l'Odyssee*, *l'Énéide*, la *Divine Comédie*, les *Lusiades*... » (d'Indy 1950, 275). De cette panthéonisation, il est possible de dégager une constante épique : les noms de Virgile, Homère, Dante, Camões, l'Arioste, le Tasse, Goethe et Hugo se trouvent réunis, sous la plume de d'Indy, car ils se rapportent tous à une œuvre à caractère épique : *l'Énéide*, *l'Odyssee*, *l'Iliade*, la *Divine Comédie*, *Les Lusiades*, le *Roland Furieux*, la *Jérusalem délivrée*, *Faust*, la *Légende des Siècles* ou encore *Notre-Dame de Paris*. En outre, dans la bibliothèque virtuelle, ces titres côtoient : la *Pharsale* de Lucain, la *Chanson de Roland*, le *Paradis perdu* de Milton, la *Messiede* de Klopstock et la *Henriade* de Voltaire²³. Ainsi, la reconstitution de la bibliothèque du compositeur et l'étude de la mobilisation de celle-ci dans

²³ Outre la *Comédie* (Didot, 1862) et *l'Enfer* (Hachette, 1868) de Dante, *La Chanson de Roland ou de Roncevaux du XII^e siècle* (Sylvestre, 1837), par Francisque Michel, est l'une des seules épopées de la bibliothèque du compositeur ayant une existence matérielle aujourd'hui, au château des Faugs. Il se peut néanmoins quant à *l'Énéide* de Virgile et au *Paradis perdu* de Milton que d'Indy en ait pris connaissance grâce aux traductions de Jacques Delille, traducteur réputé : *Paradis perdu* (Ciguet et Michaud, 1805); *l'Énéide* (Ciguet et Michaud, 1804). Quant au Tasse, la bibliothèque des Faugs en conserve une traduction par le Prince le Brun, publiée chez P.-C. Lehuys, en 1848. Mais nous n'avons

les écrits permettent de mettre au jour, tant quantitativement que qualitativement, une dimension épique primordiale à l'origine d'une réflexion croisée sur l'épopée littéraire et ce que d'Indy nomme « l'épopée musicale ».

LA « MORT DE L'ÉPOPÉE » ?

« Virgile copie Homère, et, comme pour finir dignement, la poésie épique expire dans ce dernier enfantement », déclare Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* (1912, 11). Il poursuit : « Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques » (Hugo 1912, 21), confirmant ainsi que l'épopée appartient résolument au passé. Au XIX^e siècle romantique et moderne, l'épopée aristotélicienne, comprise comme héroïque et totalisante²⁴, périclité : depuis les événements de 1789, il lui est impossible d'assimiler le nouvel ordre du monde désormais centré sur le sujet dont le culte empêche d'établir toute collectivité dont elle devrait être la voix²⁵. D'Indy lui-même, issu d'une famille aristocratique légitimiste²⁶, ressent cette disjonction entre sa subjectivité et la III^e République à laquelle il n'arrive pas à s'identifier. En outre, la capitulation de Sedan et le désordre de la Commune lui laissent un goût amer²⁷. Plus tard, en 1905, l'adoption de la loi entérinant la séparation de l'Église et de l'État révolte d'Indy qui érige la foi en Dieu comme principe de tout art : « [...] l'esprit étroit de nos pseudo-républicains s'ingénie à faire des lois restrictives dont l'application aura pour effet d'enlever tout moyen de travail à une nombreuse catégorie de citoyens, d'ouvriers et d'artistes français. » (d'Indy 1905, 202) Ainsi, alors que l'épopée se nourrit de merveilleux, le XIX^e siècle français poursuit sensiblement dans la voie du scepticisme, dans le prolongement de la Révolution et du Siècle des Lumières. L'épopée aristotélicienne est de la sorte condamnée idéologiquement et historiquement. Cependant, et paradoxalement, le romantisme a contribué à la rémanence de ce genre littéraire dans l'horizon culturel du XIX^e siècle, selon deux perspectives au moins.

Premièrement, souhaitant un renouvellement de l'épopée, le romantisme encourage, selon Myriam Robic, la création « [d'] un drame épique [...] né de

aucune certitude que d'Indy ait pris connaissance des textes par le biais de ces traductions. Néanmoins, la présence de ces ouvrages dans la bibliothèque des Faugs est significative.

²⁴ Selon Aristote, l'épopée est la représentation littéraire de « [l'] unité du vivant » afin « [d'] un seul regard embrasser le début et la fin » (2004, 905).

²⁵ Valtat signale cette « apparition historique de subjectivités définies par leur autonomie croissante vis-à-vis d'un contexte social, politique et moral, devenu pour sa part une instance purement extérieure » (2008, 150).

²⁶ Alors que d'Indy séjournait en Autriche durant l'été 1873, il visita le Comte de Chambord, prétendant Bourbon au trône de France en exil à Frohsdorf. Il composa également un choral intitulé *Vive Henry quatre* pour quatre voix et instruments à vent (ou piano) en 1909. Cela n'a rien d'anodin si l'on rappelle que Henri IV (1553-1610), roi de France, était de la maison des Bourbon.

²⁷ Lors de la guerre de 1870, d'Indy s'engagea comme volontaire dans la Garde nationale. Il reviendra sur cette expérience dans son *Histoire du 105^e bataillon de la Garde nationale de Paris en l'année 1870-1871 par un engagé volontaire...* (1872) où son dissentiment vis-à-vis du gouvernement républicain éclate au grand jour : « O ambition, égoïsme ! voilà les seuls souverains qui gouvernent l'humanité ! Ce qu'on nomme désintéressement est un mythe ; on fait tout pour le moi individuel, rien pour le grand moi, qui est la patrie ! » (d'Indy 1872, 184).

l'hybridation de l'épique et du dramatique, qui se polariserait sur les émotions du cœur» (2008, § 3), ou plus largement sur l'espace intérieur de l'individu. L'épopée deviendrait avant tout humaine et mentale, à l'échelle d'un seul être discontinu et déchiré à l'image du monde moderne. Jean-Christophe Valtat en donne comme exemple le *Faust* de Goethe ou *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, qu'il définit comme «épopées mentales» où se joue la réconciliation d'une subjectivité et de son monde (2008, 151).

Deuxièmement, le romantisme entame l'exhumation d'un patrimoine national, en partie incarné par les sources littéraires populaires, et redécouvre le Moyen Âge. L'épopée (médiévale) profitera de cette «nostalgie des temps anciens» (Vaillant 2012, XXV) propre au romantisme et surtout de cette réévaluation des témoignages populaires du passé: «Tout a donc commencé par le nouveau regard porté sur l'origine historique des nations, par le sentiment confus que la vérité du présent et de l'avenir devait se trouver dans les témoignages littéraires (poésies, chants ou contes populaires) qu'il était encore possible de recueillir du passé», déclare Alain Vaillant (2012, XXV) au sujet du romantisme. Enrichissant sa bibliothèque d'un grand nombre de chansons, contes et légendes de l'Ardèche, d'Indy participera à cette résurgence du patrimoine populaire: il collectera des chants régionaux avec Julien Tiersot²⁸ et confiera à la Schola cantorum la mission d'une revalorisation des traditions musicales religieuses et populaires en vue d'un renouvellement de la musique française. Son opéra *Fervaal* (1892–1896) s'inscrit aussi dans cette perspective: les personnages sont empruntés au folklore celtique, l'intrigue prend place dans les Cévennes et un chant populaire cévenol y est intégré. Par ailleurs, il n'est pas à exclure que le wagnérisme ait encouragé d'Indy à prêter attention aux traditions populaires de son pays. Comme le signale Cécile Leblanc:

On sait, par Louis de Fourcaud que Wagner engageait volontiers les artistes français à puiser dans leurs ressources nationales leur inspiration. On a retrouvé dans la bibliothèque de d'Indy au château des Fauqs, soigneusement découpé et conservé par d'Indy, l'article du *Gaulois* du 13 janvier 1886 où Fourcaud reprenait [...] les injonctions du maître. (2005, 430–431)

Ainsi, alors qu'est déclarée «la mort de l'épopée», celle-ci est paradoxalement plus que présente tout au long d'un XIX^e siècle qui ne cesse de l'interroger et de la réinventer. Attentif aux débats contemporains, Vincent d'Indy questionne et définit à son tour le genre épique.

²⁸ En 1892, Heugel publiait *Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors par Vincent d'Indy, mises en ordre, avec une préface et des notes par Julien Tiersot*. Quelques années plus tard, d'Indy rassemblait les *Chansons populaires du Vivarais* (Durand, 1900). Il utilisa aussi des thèmes populaires dans les compositions suivantes: *Symphonie sur un chant montagnard français*, ou *Symphonie cévenole* (1886), *Fantaisie sur des thèmes populaires français* (1888) et *Fantaisie sur un vieil air de ronde française* (1930).

L'ÉPOPÉE SELON VINCENT D'INDY

Il est remarquable que l'épopée soit l'un des seuls genres littéraires faisant l'objet d'une théorisation dans les écrits du compositeur. Acquis à la sensibilité romantique, d'Indy lui prête attention principalement pour le caractère nécessaire et performatif²⁹ qu'elle est censée revêtir :

L'épopée, ce monument poétique dont nous n'approchons qu'avec une sorte de crainte superstitieuse, car ses manifestations, qu'on pourrait facilement compter, n'apparaissent que de loin en loin dans l'histoire, l'épopée que l'on ne rencontre qu'au cours des siècles dits de transition et dans des conditions particulières, fut longtemps, en effet, pour les peuples, la marque de passage d'une manière d'être établie à un nouvel état artistique et social. (d'Indy 1906, 184)

Comme le souligne Marguerite Mouton, l'épopée, « métaphorisant [...] les crises traversées par la société », « en problématis[e] les données et en explor[e] des solutions possibles » (2016, 3), à l'exemple, selon d'Indy, de la *Comédie* de Dante dont l'époque fut ravagée par des luttes intestines³⁰. La *Comédie* incarne cette « œuvre d'apaisement », cette « manifestation universelle, nécessaire, attendue » (d'Indy 1906, 185), dont la nécessité et la performativité relèvent justement de sa fonction totalisante : elle « rassemble toutes les connaissances d'une époque » (d'Indy 1906, 185) et, ce faisant, élève l'humanité à un nouvel état. Toutefois, dans la perspective d'indyste, toute épopée, ou écrit relevant du genre épique, ne peut assumer une telle mission.

Le *Cours de composition* et le *César Franck* sont l'occasion, pour d'Indy, de dresser une typologie des épopées. Celui-ci relève, d'une part, les épopées qui sont œuvres de dilettantisme, selon sa propre expression (1950, 275), éventuellement appréciables pour leur forme mais auxquelles fait défaut, du point de vue éthique, le caractère de nécessité, tels la *Pharsale*, le *Paradis perdu* ou encore la *Henriade*; d'autre part, les épopées qui travaillent une « matière épique, mais insuffisamment mise en œuvre »³¹ (d'Indy 1950, 275), telles les chansons de geste du cycle arthurien. Ce sont là, selon la terminologie d'indyste, des « épopées secondaires », œuvres de qualité inférieure au regard de celles nées de la conscience d'une mission qui trouve son origine dans une croyance naïve, telle qu'on peut la percevoir dans la foi catholique du Moyen Âge ou dans la religion de Homère. Dans cette perspective, nous comprenons mieux la place primordiale de la *Divine Comédie* dans la bibliothèque de Vincent d'Indy, œuvre de foi où le poète narre son voyage à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis avant de contempler la sainte Trinité.

²⁹ Selon l'expression qu'emploie Marguerite Mouton (2016, 3).

³⁰ Au cours des XIII^e et XIV^e siècles, la péninsule italienne fut divisée par des luttes opposant les Guelfes et les Gibelins, dans le cadre de la querelle des Investitures : les premiers soutenaient la papauté ; les seconds, le Saint-Empire.

³¹ Il n'est pas précisé ce qu'il faut entendre par « insuffisamment mise en œuvre ». Une piste peut néanmoins être envisagée lorsqu'on considère les caractéristiques que donne d'Indy de l'épopée : « Un, entier, grand, intéressant, merveilleux et épisodique » (2001, 128). Nous pouvons imaginer que l'insuffisance résulterait du non-respect ou du respect partiel de ces caractéristiques.

En hiérarchisant de la sorte les œuvres épiques, d'Indy réaffirme sa conception de l'art : l'épopée, pour se distinguer de l'œuvre dilettante, doit servir la société qui la voit naître, tout comme l'art est porteur d'une mission civilisatrice; l'art est avant tout « un moyen de vie pour l'âme, c'est-à-dire un moyen de nourrir l'âme humaine et de la faire progresser », affirme-t-il dans son *Cours* (1912, 9). À ce titre, l'épopée se doit d'être de portée universelle, c'est-à-dire à la fois collective — elle s'adresse à la collectivité — et populaire — elle doit être intelligible au plus grand nombre, à l'instar de l'art qui ne peut être empreint d'individualisme. Enfin, pour être entendue de la collectivité, l'épopée doit être le fruit d'une croyance, comme l'artiste doit trouver le principe de son art dans la foi (catholique): « L'homme a été placé sur la terre pour connaître Dieu, l'aimer et le servir, de même je dirai ici que l'artiste ne doit avoir qu'un but, connaître, aimer et servir l'art, émanation terrestre de la divine beauté » (d'Indy 1913, cité par Saint-Arroman 2010, 185). Finalement, l'examen de la définition que donne d'Indy de l'épopée démontre une réévaluation du genre épique par le compositeur qui y voit le résumé des qualités essentielles à toute œuvre d'art et dont les modèles sont ses lectures de jeunesse, à savoir *l'Énéide*, *l'Odyssée* et, surtout, la *Divine Comédie*.

MOBILISATION DES LECTURES ÉPIQUES : « L'ÉPOPÉE MUSICALE »

Mais, selon d'Indy, si l'épopée incarne l'une des formes les plus élevées de l'art, d'un point de vue tant esthétique qu'éthique, elle se flétrit désormais sous sa forme littéraire: « En notre temps, l'âme humaine est trop inquiète, trop ballottée en tous sens pour être à même d'enfanter littérairement l'œuvre de naïve croyance que doit être l'épopée [...] » (d'Indy 1906, 185), propos qui font écho à cette « crise de la parole collective », selon l'expression d'Aurélié Foglia (2016, 9), rappelant la perte de sens et d'identité dont souffre la République au tournant du siècle. Dès lors, le musical s'arroge la mission autrefois donnée au littéraire :

[...] le chant un peu indéterminé du vers rythmé, assonné [sic] ou même rimé, ne suffit plus à éveiller l'intérêt des peuples et porter à la connaissance de tous les hautes pensées du poète; il faut un autre élément pour remplir l'office de truchement intellectuel, élément doué d'une influence mystérieuse et quasi divine, mais aussi élément jeune, pouvant s'adapter, en raison de sa nature expressive, au besoin de rêve et d'idéal qui subsistera toujours au fond du cœur de l'homme, quelque peine que se donnent les apôtres du dogme matérialiste pour l'en arracher. Cet élément vivificateur fut la musique (d'Indy 1906, 185–186).

Et d'Indy de proclamer l'avènement de « l'épopée musicale » qui constitue l'un des points culminants de sa réflexion sur l'évolution de l'art musical.

Aux XIX^e et XX^e siècles, l'expression « épopée musicale » ne se rencontre que rarement pour qualifier les œuvres de compositeurs tels Wagner ou Beethoven, qui, selon d'Indy, sont des créateurs d'épopées en musique. Bien entendu, quant à l'œuvre wagnérienne, le rapport à l'épopée est occasionnellement souligné, principalement quand il s'agit du *Ring*, vaste œuvre en plusieurs

épisodes inspirée d'un poème épique du Moyen Âge, mais jamais selon le sens transitionnel que d'Indy prête à ce genre. «L'épopée musicale» est donc une notion propre à Vincent d'Indy. Peu présente dans les écrits destinés à la presse, «l'épopée musicale» fait l'objet d'un chapitre entier dans le *Cours de composition* et de plusieurs paragraphes dans le *Franck* et l'*Introduction à l'étude de Parsifal*. Mais nous trouvons les premiers germes de cette notion dès les années 1870, dans la correspondance familiale. Partant donc de ces écrits, nous précisons dans quelle mesure les lectures de d'Indy ont participé au développement de la notion «d'épopée musicale».

Considérant la chronologie des lectures du compositeur et celle des premières apparitions de l'épopée dans ses écrits, il semble que la *Comédie* de Dante soit l'une des premières lectures ayant contribué à la naissance de la notion «d'épopée musicale» chez d'Indy, notion qu'il ne théoriserait véritablement que lors de son professorat à la Schola cantorum. En effet, la *Divine Comédie* fut, pour le jeune d'Indy, une lecture enthousiasmante et influente pour ce qui a trait non seulement aux choses de la foi et de l'amour, mais aussi de l'art. À la suite de cette lecture durant l'hiver 1869–1870, d'Indy écrit à son cousin, Edmond de Pampelonne, en septembre 1871, que ce poème «où toutes les idées, toutes les passions humaines sont traitées» — définition même de l'épopée antique — lui inspire «quelque chose de nouveau», une «Symphonie d'une forme nouvelle» (2001, 142). D'Indy formule alors sa pensée d'une façon toute scolaire qui évoque l'éducation classique reçue de son précepteur, Marc Personneaux, auprès duquel il découvre, conformément au programme officiel³², l'*Énéide* et l'*Odyssée*. Il n'est pas exclu que l'exemplaire de la *Comédie* figurant au catalogue de vente soit un cadeau du précepteur qui fut engagé l'année de sa publication (1862) et qui initia ainsi la réflexion sur le genre épique par le prisme des modèles antiques et classiques. Dans une autre lettre que d'Indy envoya en mars 1871 à son cousin, la leçon semble avoir été apprise et mûrie sérieusement :

J'ajouterai de plus que, sauf que [sic], la musique, ou plutôt le Grand Opéra doit posséder les mêmes qualités que le poème épique, en effet, rien, dans l'art dramatique ne peut être plus justement comparé à l'épopée, tu sais que les grandes qualités de ce genre de poème sont d'être : «Un, entier, grand, intéressant, merveilleux et épisodique», tu vois que ce classement de qualité, emprunté aux maîtres de l'épopée, est conforme à tes idées sur l'esthétique musicale, et que la première condition pour être «œuvre d'art» est l'Unité, la seconde est que le sujet y soit traité en entier sans en négliger une partie, la troisième est que le sujet soit grand et que la musique soit, par conséquent grande et appropriée au sujet; enfin l'œuvre doit être intéressante, c'est-à-dire assez savante pour intéresser les initiés, et pas aride, de manière à pouvoir empoigner n'importe qui. (d'Indy 2001, 128)

Il n'est pas anodin que la lecture de la *Comédie*, jointe à l'enseignement classique de Personneaux, soit peu après suivie des réflexions que le jeune d'Indy

³² Voir notamment Chervel (1986).

développe concernant d'abord le Grand Opéra qu'il découvre fin des années 1860, ensuite la révolution wagnérienne qu'il défend dès 1870 suivant sa conviction que le Grand Opéra est en crise. À partir des années 1870, les lectures de d'Indy convergent ainsi vers une remise en question de ce qu'est alors l'opéra et la littérature wagnérienne retient l'attention de ce dernier. En 1876, d'Indy lit notamment le *Drame musical* (Sandoz 1875) d'Édouard Schuré, wagnérien comme lui, dont l'introduction débute en ces termes évocateurs :

[...] si le droit sens du beau s'est oblitéré, si le goût s'est affadi et corrompu, si l'aspiration idéale, si puissante encore au début du siècle, a presque disparu dans notre génération, nous le devons en partie au règne incontesté de grand amuseur, de ce roi du jour qui se nomme l'Opéra. (Schuré 1875, II-III)

Passage faisant écho aux propos que d'Indy tiendra à sa femme un an plus tard, en juillet 1877 : « Le règne de l'Opéra est fini, Meyerbeer en a été la dernière et plus grande expression, il faut absolument chercher du nouveau » (d'Indy 2001, 323).

Il est possible que ce soit durant cette même décennie que d'Indy acquière et lit *Le Judaïsme dans la musique* de Wagner (Sannes 1869), éventuellement lors d'un passage en Belgique en 1873³³. Dans cet essai, fort annoté par d'Indy (Andrieux 1933, 47), le Maître de Bayreuth affirme le goût des Juifs pour « [l']Argent » et déclare concernant l'opéra : « Ce que les héros de l'art surent arracher au démon ennemi des arts, en des siècles et des siècles de luttes, d'efforts et d'infortunes, le Juif en fait aujourd'hui un article commercial » (Wagner 1900, 8). L'avènement d'un genre dramatique nouveau est donc étroitement lié chez d'Indy à la volonté de triompher d'un art selon lui souillé par l'attrait du gain. Or, comme il l'exprime à son père dans une lettre de septembre 1876, après une représentation du *Ring* à Bayreuth, d'Indy devine cette nouveauté dans l'œuvre de Wagner :

Je suis d'avis que cette tentative de Wagner n'est en aucune façon destinée à remplacer l'Opéra ni tout autre production du genre dramatique tel que nous l'entendons en France, mais simplement l'inauguration d'un genre d'Épopée nouveau, auquel concourent tous les arts, ou si vous aimez mieux, la restauration du *Théâtre Grec* avec les immenses ressources que nous offrent les arts modernes. (d'Indy 2001, 317)

D'Indy avance ici l'idée que l'avènement d'un genre lyrique nouveau viserait moins à remplacer l'opéra qu'à le dépasser. Autrement dit, il rejoint Wagner sur le constat de la décadence de l'opéra dans le luxe et l'oisiveté : « On voulait un opéra à femmes, un opéra à décors, un opéra où toute la richesse du globe fût représentée, un opéra pour les yeux, on l'a... Mais l'Art est parti... » s'attriste d'Indy en 1876 (d'Indy 2001, 300). La référence au théâtre grec s'apparente directement aux théories de Wagner pour lequel la tragédie grecque, art synthétique et collectif, devait être à la base de l'élaboration de « [l']œuvre d'art de l'avenir »³⁴. Néanmoins, l'usage de l'expression « un genre d'Épopée nouveau »

³³ Les éditions Sannes étaient établies à Bruxelles.

³⁴ Voir Bégot (2013, 33-42).

inaugure une conception toute personnelle de «l'épopée musicale», le terme «tragédie» étant évacué du vocabulaire d'indyste. La structure du troisième livre du *Cours* qui distingue «l'épopée musicale» du «drame musical» et de «[l']opéra» (d'Indy 1950, 259) est particulièrement éloquente à ce sujet. Celle-ci révèle que, si l'œuvre et la théorie wagnériennes stimulèrent, chez d'Indy³⁵, cette volonté de repenser la création lyrique à l'aune d'un genre traditionnel passé³⁶, la conception de «l'épopée musicale» ne suit pas servilement la pensée de Wagner. Selon la perspective d'indyste, et sans qu'il soit question, à un moment ou à un autre, de «l'œuvre d'art totale» propre à la pensée wagnérienne, nous assistons au transfert du genre épique du littéraire, qui ne peut plus l'assumer, au domaine musical censé le prendre en charge en vue d'un renouvellement de la création lyrique européenne.

S'éloignant déjà des théories wagnériennes, d'Indy ne se référera pas davantage, malgré son admiration, aux réflexions que Goethe et Schiller ont échangées à propos de l'épopée et du drame. Il est vrai que nous n'avons retrouvé aucune trace permettant d'affirmer que d'Indy ait eu connaissance de leur correspondance. Néanmoins, on ne peut nier une certaine proximité de pensée entre d'Indy et Schiller au sujet d'une poésie dite «naïve» que les auteurs antiques et épiques représenteraient. La présence, dans la bibliothèque de d'Indy, des œuvres complètes de Schiller en huit volumes (Hachette 1868–1869), dont le huitième volet comprend l'essai «De la poésie naïve et sentimentale», appuie cette proximité. Notons aussi la présence du *Faust* de Goethe (Charpentier 1852), épopée moderne ayant inspiré, selon d'Indy, des «essais d'épopées musicales» chez Berlioz et Schumann (d'Indy 1950, 284–285)³⁷. Le catalogue de vente précise à propos de cette œuvre qu'elle fut étudiée et annotée avec sérieux, «surtout le second *Faust*, dont [d'Indy] rapproche d'une manière fort intéressante les poèmes de Weber et de Wagner» (Andrieux 1933, 21). Pareillement, d'Indy ne fera jamais mention de Franz Liszt alors que celui-ci avait formulé dès 1855 une théorie de «l'épopée philosophique» transposée en musique³⁸. Or, grâce aux cahiers intimes de d'Indy, nous savons que les deux hommes échangèrent à plusieurs reprises, notamment lors d'un séjour en Allemagne que d'Indy réalisa en 1873 pour parfaire sa formation musicale auprès des maîtres qu'il admirait. Nous ne connaissons pas la teneur de leurs conversations, mais ils semblent s'être rejoints (consciemment ou non, nous ne pourrions jamais le savoir) sur deux points au moins: leur enthousiasme pour la *Comédie* de Dante³⁹ — enthousiasme partagé avec nombre de contemporains — et la cer-

35 D'Indy posséda, à notre connaissance, une dizaine de livrets de Wagner, ainsi que ses *Souvenirs* (Charpentier, 1884), le *Judaïsme dans la musique* (Sannes, 1869) et *Une Capitulation* (Leduc, s.d.). Le *Cours de composition* démontre que d'Indy avait également connaissance des écrits théoriques et philosophiques de Wagner (*Art et Révolution, Opéra et Drame, L'Art de l'avenir*).

36 Pour plus de précisions sur la façon dont Vincent d'Indy envisage l'opéra et l'influence de Wagner sur ce dernier, voir: Saint-Arroman (2013); Leblanc (2005); Schwartz [1999].

37 En 1846, Berlioz composait *La Damnation de Faust* entre 1844 et 1853, Schumann, ses *Scènes de Faust*.

38 Voir notamment Schneider (2005, 144–157).

39 Liszt est l'auteur d'une *Dante-Symphonie* ou *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* (1855–1856).

titude que la transposition musicale de l'épopée littéraire est la voie d'un progrès en musique. Mais là où Liszt s'intéressait à l'épopée moderne (le *Faust* de Goethe ou le *Manfred* de Byron), d'Indy envisageait avant tout l'épopée antique. En effet, ce sont bien les « temps classiques » du poème épique que d'Indy convoque en 1906 dans l'analyse des *Béatitudes* de César Franck, « épopée musicale » (1906, 187).

Autrement dit, plus qu'à toute autre leçon, d'Indy reste attaché à l'enseignement tiré de ses premières lectures épiques (*Énéide*, *Odyssée*, *Comédie*) dont il retient les critères littéraires de « un, grand, entier, intéressant, merveilleux, épisodique », régulièrement repris, en tout ou en partie, dans les dictionnaires du XIX^e siècle, et notamment dans le *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts* de Marie-Nicolas Bouillet, figurant dans sa bibliothèque virtuelle. Ils persisteront dans la terminologie de d'Indy qui, en pleine rédaction de son ultime étude sur Wagner, affirmera au sujet du *Ring*, à la veille de sa mort : « Le sujet (la malfaisance de l'Or⁴⁰) réunit les six qualités caractéristiques de l'Épopée : il est un, grand, entier, intéressant, merveilleux, épisodique, et chaque scène y joue un rôle d'un ancien chant épique » (d'Indy 1937, 43). Néanmoins, afin d'asseoir cette nouvelle notion auprès de son audience de la Schola et de ne pas déroger à sa vision historiciste de l'art musical, d'Indy semble avoir ressenti la nécessité de rattacher « l'épopée musicale » à un genre déjà ancien de l'histoire de la musique : l'oratorio, qui aurait connu une évolution en trois périodes, primitive, lyrique et épique :

Dans cette troisième époque, nous allons voir l'oratorio se transformer complètement : de lyrique, il devient épique. Cette tendance, esquissée par Beethoven dans le sujet religieux, et par Schumann dans le sujet profane, s'accroît à l'époque romantique avec Liszt et Berlioz, et atteint son complet épanouissement avec la grande épopée musicale qu'est le « Ring » de Wagner. (d'Indy 1950, 274)

Selon d'Indy, l'épopée musicale se rattacherait à l'oratorio avant tout parce que celle-ci, ne requérant pas de représentation scénique, exige « une coupe plus strictement musicale que celle du drame » (d'Indy 1950, 276). D'où la distinction, dans le *Cours*, entre l'opéra, le drame musical et l'épopée musicale : alors que les deux premiers genres dépendent d'une représentation scénique, le dernier s'en distancie, ou plus radicalement, s'en dégage selon les cas :

À l'opposé de *Tristan*, des *Maîtres-Chanteurs* et de *Parsifal*, ce n'est pas la scène que le *Ring* postule avant tout. Le fil est trop ténu, dans une trame trop longue, pour que ce soit un drame. L'épopée, en revanche, s'accommode fort bien d'une construction moins suivie. (d'Indy 1950, 286)

Cette considération rejoint d'ailleurs la distinction établie dès Aristote entre l'épopée comme « action racontée » et la tragédie comme « action représentée »

⁴⁰ Ce cycle de quatre opéras débute avec le vol de *L'Or du Rhin* gardé par les Filles du Rhin, acte préféré par le Nibelung Alberich. De cet or, Alberich forge un anneau magique permettant à celui qui le possède d'asseoir sa domination sur les êtres et le monde. Wotan, le Dieu des dieux, volera à son tour l'anneau de pouvoir. Ses actions conduiront à la destruction du Walhalla.

(Souriau 1990, 676). Ainsi ressentons-nous toute l'implication d'une donnée littéraire dans la définition de « l'épopée musicale » qui permet à d'Indy, prenant pour référence un genre littéraire « dont la cohérence ne va pas de soi » (Mouton 2016, 1), de rassembler sous un même qualificatif des œuvres musicales aux formes et aux contenus variés : une messe (Beethoven), un « festival scénique » (Wagner), une « légende dramatique » (Berlioz), un oratorio religieux (Franck) :

Épopée, la *Missa solemnis* où l'auteur des neuf symphonies raconte la vie du Christ, la grandeur de sa doctrine et la soif de fraternelle paix, rêve de l'âme moderne. Épopées incomplètes si l'on veut, mais au moins matière épique, ce *Faust* où Schumann paraphrase le gigantesque poème de Goethe, et cette *Damnation* où Berlioz tente d'assimiler ce même poème à notre esprit français; épopée, cette *Tétralogie* où Wagner recrée, pour la plus grande gloire de la musique, les mythes et les symboles des croyances septentrionales, comme Homère avait naguère condensé les légendes méditerranéennes; épopée enfin ces *Béatitudes*, œuvre dans laquelle le « père Franck » raconte presque naïvement la bienfaisante action d'un Dieu tout amour sur les destinées humaines. (d'Indy 1906, 187)

À ces œuvres, d'Indy ajoute son propre *Chant de la Cloche* (1879–1883), auquel son disciple, Guy de Lioncourt, joint aussi la *Légende de Saint-Christophe* (1908–1915). Plus que le *Chant*, le *Saint-Christophe* a mobilisé des lectures épiques dans sa genèse : tirée officiellement de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, cette œuvre puiserait également dans les lectures de la *Comédie* de Dante (Andrieux 1933, 14) et « cette puissante, monstrueuse et splendide » *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert « qui pourrait s'intituler : Poème épique, si l'on en faisait encore » (d'Indy 1887, n.a.). Or, dans son *Cours*, d'Indy situait son *Saint-Christophe* dans le chapitre sur la musique dramatique, tandis qu'il avait initialement pensé son *Chant de la Cloche* pour la scène lyrique⁴¹; preuve du caractère artificiel et même fluctuant de ce qui peut être défini comme « épopée musicale » dans la pensée d'indyste. Néanmoins, faisant cela, d'Indy s'inscrit à la suite de Wagner, Franck et Beethoven qu'il considère comme des créateurs d'épopées à l'image des aèdes classiques qu'étaient Virgile, Homère et Dante : « Beethoven peut être considéré comme un 'poète de transition' [...]. Il avait l'envergure des grands créateurs d'épopée » (d'Indy 1950, 277), sa *Messe* devenant une « danse sacrée, comme celle qu'a pu écrire Dante, et symbolisant merveilleusement l'union universelle » (d'Indy 1950, 281). Selon d'Indy, ces musiciens d'un nouveau genre font œuvre de transition artistique et sociale; ils participent au progrès, voire à une révolution amenant l'art et, ce faisant, l'humanité à laquelle ils s'adressent, à un nouvel état artistique et moral : le *Ring* de Wagner, présenté « au moment précis où la puissance de l'or tente en effet de se substituer aux mobiles idéaux et généreux », eut pour « résultat, musicalement [...] l'effondrement de l'école judaïque, qui était précisément celle

⁴¹ « En réalité, il s'agit pour l'auteur d'un moyen détourné d'écrire pour la scène lyrique. Remplie de didascalies, la partition est écrite 'en vue de la représentation théâtrale' » (Saint-Arroman 2013, 21).

de l'or dans l'art» (d'Indy 1950, 286). Pareillement, le *Saint-Christophe*, mais déjà aussi *Fervaal* dont la fin annonçait l'avènement d'une foi nouvelle, devait revivifier les valeurs chrétiennes jugées universelles auprès d'une France divisée suite, notamment, à l'affaire Dreyfus et à la séparation de l'Église et de l'État.

En résumé, d'Indy développe une conception personnelle du genre épique où se mêlent le souvenir exalté des lectures de Dante, l'enseignement classique reçu dans sa jeunesse et ses lectures wagnériennes théorisant la nécessité de réinventer l'opéra. À partir de là, il élabore une classification inédite des œuvres musicales qu'il qualifie «d'épopées» en se basant sur une donnée avant tout littéraire qui lui permet de rassembler, sous une même appellation, des œuvres formellement et thématiquement différentes. Ces œuvres sont celles que, toute sa vie durant, d'Indy défendit comme les chefs-d'œuvre ayant participé au progrès de l'art musical, la notion «d'épopée musicale» permettant de justifier une généalogie artistique dans laquelle d'Indy essaya de trouver sa propre place. Parallèlement, en développant la notion «d'épopée musicale», d'Indy postule un art spirituel, monumental et désintéressé et élève le genre épique au rang d'idéal artistique. Dans la bibliothèque de d'Indy, les lectures épiques ont ainsi participé *effectivement* à l'élaboration d'une conception particulière de l'art musical et de son évolution, telle qu'exposée dans les écrits et envisagée dans la production lyrique.

En abordant la bibliothèque de Vincent d'Indy, nous avons souhaité participer à la mise en lumière d'un type d'archives encore trop souvent ignoré et à la démonstration de sa pertinence au-delà de la question du seul rapport musical, compositionnel aux textes. Ainsi, en travaillant à la reconstitution de la bibliothèque, en mettant au jour ses principales composantes à l'aune de l'histoire littéraire et musicale, et en étudiant sa mobilisation dans les écrits du compositeur, nous avons pu mettre en évidence comment l'appropriation de certaines lectures a contribué, chez d'Indy, aux réflexions sur l'avènement de l'épopée en musique. Néanmoins, nous n'avons mobilisé ici qu'un seul aspect et une seule composante de la bibliothèque du compositeur. Toujours, la bibliothèque doit être considérée comme un ensemble complexe: une lecture (r)appelle toujours une autre lecture, un volume se range toujours à côté d'un autre volume. Comme source et comme outil herméneutique pour l'analyse de l'évolution artistique et intellectuelle du compositeur, la bibliothèque trouve donc sa pertinence par le nouvel éclairage et les précisions qu'elle peut apporter concernant, outre la création en tant que telle, la circulation des idées et des savoirs, les réseaux intellectuels, amicaux et professionnels, et la place de la lecture dans l'imaginaire du compositeur.

RÉFÉRENCES

- André-Pierrey, Christine. 1991. «La Bibliothèque de Flaubert». *Histoire des bibliothèques françaises*, t. III, sous la dir. de Dominique Varry, 288–90. Paris: Promodis/Cercle de la Librairie.
- Andrieux, Georges [expert de la vente]. [1933]. *Catalogue de vente de livres précieux anciens, romantiques, modernes, manuscrits, documents et lettres*

- autographes. Collection Jules Huret (1 à 154) et collection Claude Debussy (174 à 224). Vente le 30 novembre 1933, salle 8, les 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8 décembre 1933, salle 10. Paris: Andrieux.
- . [1933]. *Catalogue des partitions et livres provenant de la Bibliothèque de Vincent d'Indy : Nombreuses et importantes partitions d'orchestre ou de piano des Maîtres anciens ou modernes, dont beaucoup annotées par V. d'Indy ou à lui dédiacées, Hôtel des Ventes à Paris, salle n°9, les 20 et 21 janvier 1933, à 2 heures, par le Ministère d'Édouard Fournier [et] M. Charpentier*. Paris: Lahure.
- Arbaizar, Philippe. 1992. «La Bibliothèque de l'écrivain». *Histoire des bibliothèques françaises*, t. IV, sous la dir. de Martine Poulain, 11–31. Paris: Promodis/Cercle de la Librairie.
- Aristote. 2004. *Poétique*. Traduit par Pierre Somville. Paris: Gallimard.
- Babler, Otto F. 1930. «Mozart als Leser». *Philobiblon* 3: 62–5.
- Balmer, Yves. 2010. «Religious Literature in Messiaen's Personal Library». *Messiaen the Theologian*, sous la dir. de Andrew Shenton, 15–27. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Baumann, Émile. [1926]. *Catalogue des partitions, œuvres musicales diverses, livres et autographes, dessins et objets d'art provenant de la succession de Camille Saint-Saëns à qui ils ont appartenu : vente [à Lyon] le 23 novembre à 8 heures du soir*. Lyon: Nourry.
- Bayreuther, Rainer. 2013. «Bach-Mattheson. Zwei Deutsche Komponisten und Ihre Bücher». *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, sous la dir. de Heiko Damm, Michael Thimann, et Claus Zittel, 447–66. Leiden: Brill.
- Bégot, Jacques-Olivier. 2013. «Une Œuvre impossible? Opéra et tragédie dans les écrits théoriques de Wagner». *Nouvelle Revue d'esthétique* 2: 33–42.
- Belin, Olivier, Catherine Mayaux, et Anne Verdure-Mary (sous la dir.), 2019. *Bibliothèques d'écrivains: Lecture et création, histoire et transmission*. Turin: Rosenberg & Sellier.
- Białostocki, Jan. [1984]. «The Doctus Artifex and the Library of the Artist in the XVIth and XVIIth Centuries». *The Message of images: studies in the history of art*, 150–66. Vienne: IRSA.
- Bodin, Thierry [expert de la vente]. 2017. «Francis Poulenc et ses amis». Dans *Lettres & Manuscrits autographes, Salle des ventes Favart à Paris, lots 134 à 233*. Consulté à l'adresse: <http://catalogue.gazette-drouot.com/pdf/97/82994/catader20170620bd.pdf?id=82994&cp=97>
- Bonnefon, Paul. 1898. «La Bibliothèque de Racine». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 2: 169–219.
- Bungardt, Julia. 2014. «Die Bibliothek Arnold Schönbergs: Mit einem kommentierten Katalog des nachgelassenen Bestandes sowie einer Edition seiner Glossen in den Büchern». Thèse de doctorat en musicologie, Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.
- Cheruel, André. 1986. *Les Auteurs français, latins et grecs: au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*. Paris: Publications de la Sorbonne.

- Chimènes, Myriam. 2004. *Mécènes et Musiciens : Du salon au concert à Paris sous la III^e République*. Paris: Fayard.
- . 2005. « Vincent d'Indy dans la société parisienne ». *Vincent d'Indy et son temps*, sous la dir. de Manuela Schwartz, 65–85. Sprimont: Mardaga.
- Del Litto, Victor. 2001. *Les Bibliothèques de Stendhal*. Paris: Champion.
- D'Iorio, Paolo, et Daniel Ferrer (sous la dir.). 2001. *Bibliothèques d'écrivains*. Paris: CNRS.
- Duchesneau, Michel, Valérie Dufour, et Marie-Hélène Benoit-Otis (sous la dir.). 2013. *Écrits de compositeurs : Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*. Paris: Vrin.
- Figiel, Alexandra. 2009. « Dans la bibliothèque du compositeur ». *Regards sur Daniel-Lesur, compositeur et humaniste, 1908-2002*, sous la dir. de Cécile Auzolle, 349–51. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne.
- Foglia, Aurélie. 2016. « Préambule ». *Romantisme* 172 : 4–12. Consulté à l'adresse: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-2-page-4.htm>
- Geiringer, Karl et Irene Geiringer. 1973. « The Brahms library in the 'Gesellschaft der Musikfreunde', Wien ». *Notes* 30 : 6–14.
- Goyet, Florence. 2009. « L'Épopée I. ». Article publié sur le site web de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, section « Bibliothèque comparatiste ». Consulté le 4 décembre 2019 à l'adresse: <http://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopee-premiere-partie/>
- Grigat, Friederike. 2011. « Beethovens Bibliothek wird rekonstruiert ». *Forum Musikbibliothek : Beiträge und Informationen aus der musikbibliothekarischen Praxis* 3 : 266–9.
- Hofmann, Kurt. 1974. *Die Bibliothek von Johannes Brahms, Bücher-und Musikalienverzeichnis*. Hamburg : K. D. Wagner.
- Hugo, Victor. 1912. *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani*. Paris: Librairie Ollendorff.
- Indy, Vincent d'.1863–1877.*Cahiers manuscrits*.BnF Musique, Rés.Vmc.ms.2 (1-17).
- . s.d. *Correspondance manuscrite*. BnF Musique, LA INDY VINCENT D.
- . 1872. *Histoire du 105^{ème} Bataillon de la Garde nationale de Paris en l'année 1870–1871 par un engagé volontaire dudit bataillon, âgé de 19 ans*. Paris: Ch.Douniol & Cie.
- . 1912 (c1903). *Cours de composition musicale : premier livre. Rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx*. Paris: Durand & Cie.
- . 1905. *Lettre à Charles Bordes, Paris, le 11 juin 1905*. Reproduite dans *La Tribune de Saint-Gervais*, 7 : 201–202. Consulté à l'adresse: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69749n/f207.image>.
- . 1906. *César Franck*. Paris: F. Alcan.
- . s.d. [1909]. *Cours de composition musicale : deuxième livre — première partie*. Rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx. Paris: Durand & Cie.
- . 1911. *Beethoven : biographie critique*. Paris: H. Laurens.
- . 1930. *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*. Paris: Ch. Delagrave.

- . s.d. [1933]. *Cours de composition musicale: deuxième livre — seconde partie*. Rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx. Paris: Durand & Cie.
- . 1937. *Introduction à l'étude de Parsifal de Wagner*. Paris: Mellottée.
- . 1950. *Cours de composition musicale: troisième livre*. Rédigé par Guy de Lioncourt. Paris: Durand & Cie.
- . 2001. *Ma Vie: journal de jeunesse, correspondance familiale et intime 1851–1931*. Choix, présentation et annotations de Marie d'Indy. Paris: Atlantica.
- Jones, Peter Ward. 2003. « Collections privées, archives de compositeurs et bibliothèques musicales ». *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, 935–61. Arles: Actes Sud.
- Konrad, Ulrich. 2008. « Wolfgang Amadé Mozart als Leser ». *Mozarts Lebenswelten Eine Zürcher Ringvorlesung 2006*, sous la dir. de Laurenz Lütteken et Hans-Joachim Hinrichsen, 159–75. Kassel : Bärenreiter Verlag.
- Larousse, Pierre. 1866–1867. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris: Larousse.
- Le Men, Ségolène (sous la dir.). 2019. « Présentation du projet ». *Les Bibliothèques d'artistes* (site web). Consulté le 25 septembre 2019 à l'adresse : <http://lesbibliothequesdartistes.org/presentation-du-projet>
- . 2016. « Les Bibliothèques d'artistes: une ressource pour l'histoire de l'art », *Perspective 2*: 111–32.
- Leblanc, Cécile. 2005. *Wagnérisme et Création musicale en France, 1883–1889*. Paris: Champion.
- Levaillant, Françoise, Dario Gamboni, et Jean-Roch Bouiller (sous la dir.). 2010. *Les Bibliothèques d'artistes (XX^e–XXI^e siècles)*. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne.
- Marmande, Francis. 2000. « Georges Bataille: L'usage de la bibliothèque et l'usage du monde ». *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 6 : 62–5.
- Marnat, Marcel. 2013. « Un Second Ravel. La Bibliothèque du Belvédère ». *Cahiers Maurice Ravel* 16 : 6–45.
- Martin du Gard, Maurice. 1999. *Les Mémoires*. Paris: Gallimard.
- Millet, Claude. 2016. « L'Épique à l'épreuve (Victor Hugo) ». *Romantisme* 172 : 13–25. Consulté à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-2-page-13.htm>
- Mouton, Marguerite. 2016. « L'Épopée, genre littéraire de l'absolu ? ». *Publications numériques du CÉRÉDI* 18. Consulté à l'adresse : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/mouton.pdf>
- Muhlstein, Anka. 2013. *La Bibliothèque de Marcel Proust*. Paris: Odile Jacob.
- Preuss, Hans. 1928. *Bachs Bibliothek*. Leipzig : Scholl.
- Ravel, Maurice. 2018. *L'Intégrale. Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*. Édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo. Paris: Le Passéur.
- Robic, Myriam. 2008. « L'Épopée au XIX^e siècle: Entre la vie et la mort ». *Acta Fabula* 9 et 10. Consulté à l'adresse : <http://www.fabula.org/acta/document4634.php>

- Rolland, Romain. 1908. *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris : Hachette.
- Saint-Arroman, Gilles. 2010. *Les Écrits de Vincent d'Indy, d'une pensée à sa mise en actes*. Thèse de doctorat en musicologie sous la dir. de Danièle Pistone. Université Paris IV.
- . 2013. « Vincent d'Indy, témoin et acteur de la création lyrique à Paris ». Communication lors du colloque *Henri Rabaud et son temps*, Opéra-Comique/Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française. Consulté à l'adresse : <http://www.bruzanemediabase.com/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Saint-Arroman-Gilles-Vincent-d-Indy-témoin-et-acteur-de-la-creation-lyrique-a-Paris>
- Schneider, Mathieu. 2005. *Destins croisés : Du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*. Waldkirch : Gorz.
- Schuré, Édouard. 1875. *Le Drame musical*, t. I. Paris : Sandoz et Fischbacher.
- Schwartz, Manuela. [1999]. *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de Siècle : untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*. Sinzig : Studio.
- Souriau, Étienne. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*. Sous la dir. d'Anne Souriau, Paris : PUF.
- Tardy, Cécile. 2009. « Une Bibliothèque dans le monde : Livres et lectures de Vincent Voiture d'après son inventaire et sa correspondance ». *Les Bibliothèques, entre imaginaires et réalités*, sous la dir. de Claudine Nédelec, 341–62. Artois : Artois Presses universitaires.
- Tiersot, Julien. 1933. « La Bibliothèque musicale de Vincent d'Indy ». *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* (nouvelle série) : 247–8.
- Vaillant, Alain (sous la dir.). 2012. *Dictionnaire : Le Romantisme*. Paris : CNRS.
- Valtat, Jean-Christophe. 2008. « Épopées modernes, épopées mentales : Faust, Peer Gynt, La Tentation de St Antoine ». *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, sous la dir. de Saulo Neiva, 149–62. Tübingen : Gunter Narr.
- Wagner, Richard. 1900. *Le Judaïsme dans la musique*. Traduit par B. de Trèves. Paris : Société d'édition Muller. Consulté à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5469256g/texteBrut>
- Westernhagen, Curt von. 1966. *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842–1849, Neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens*. Wiesbaden : F. A. Brockhaus.
- Wilhelmi, Thomas. 1979. « Bachs Bibliothek: Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuss ». *Bach-Jahrbuch* 65 : 107–29.

RÉSUMÉ

Les bibliothèques de compositeurs, comme ensembles de textes, n'ont connu que peu d'investigations, entraînant alors un manque de reconnaissance de leurs valeurs intellectuelle et herméneutique en musicologie. Or, depuis le XIX^e siècle, à la suite du développement de la musicologie et de l'appropriation de la critique musicale par les musiciens, le compositeur n'est plus seulement artisan mais penseur de son art : il se fait intellectuel. L'examen de la bibliothèque de Vincent d'Indy (1851–1931), joint à celui de ses écrits, permet de préciser une dynamique intellectuelle propre à ce compositeur,

et plus précisément de révéler la dimension épique primordiale à la bibliothèque qui se situe ainsi à l'origine d'une réflexion croisée sur l'épopée littéraire et ce que d'Indy nomme «l'épopée musicale».

Mots-clés : bibliothèque, Vincent d'Indy, lecture, épopée musicale

ABSTRACT

Composers' libraries, as collections of texts, have undergone few investigations, hence leading to a lack of recognition of their intellectual and hermeneutic values in musicology. However, since the 19th century, because of the development of musicology and the appropriation of musical criticism by musicians, the composer is no longer just a craftsman but a thinker of his art: he becomes an intellectual. An examination of the library of Vincent d'Indy (1851–1931) and his writings altogether, makes it possible to clarify an intellectual dynamic peculiar to this composer, and more precisely to reveal the primordial epic dimension of the library, which is thus at the origin of a cross-referenced reflection on the literary epic and what d'Indy calls “the musical epic”.

Keywords: library, Vincent d'Indy, reading, musical epic poem

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Diplômée de l'Université libre de Bruxelles en langues et littératures françaises et romanes, **Mélanie de Montpellier d'Annevoie** est doctorante en langues et lettres au sein des laboratoires Philixte (Centre de recherche en Études philologiques) et LaM (Laboratoire de Musicologie) dans cette même institution. Sa thèse de doctorat étudie les horizons culturels et dynamiques intellectuelles des compositeurs à travers l'examen de leurs bibliothèques, et plus particulièrement celles de Vincent d'Indy, Maurice Ravel et Francis Poulenc.

BIOGRAPHY

After having graduated from the Université libre de Bruxelles in French and Romance languages and literatures, **Mélanie de Montpellier d'Annevoie** is now completing a PhD in languages and literature at the Philixte (Centre de recherche en Études philologiques) and LaM (Laboratoire de Musicologie) laboratories within the same institution. Her doctoral thesis studies the cultural horizons and intellectual dynamics of composers through the examination of their libraries, particularly those of Vincent d'Indy, Maurice Ravel and Francis Poulenc.