

ROLAND VAN DER HOEVEN

---

# L'idéalisme musical

## Musique et musiciens autour du Sâr Péladan

La fin du siècle vit fleurir les termes en -isme. Les critiques musicaux en usèrent et parfois même en abusèrent souvent avec l'appui tacite des compositeurs. Si ces classifications s'avèrent pratiques, leur stricte définition est malaisée. Pour reprendre les propos du professeur Custers "les termes en -isme sont des hypothèses de travail projetées a posteriori sur des œuvres existantes dans le but de les éclairer, sans intentions aprioristes de réductions" <sup>1</sup>. Signalons cependant que Debussy n'appréciait guère l'appellation d'impressionniste accolée à sa musique alors que d'Indy la revendiquait. À l'exception du wagnérisme, l'origine de ces mouvements est rarement musicale ; issus des milieux littéraires ou picturaux, l'impressionnisme, le symbolisme, le naturalisme<sup>2</sup>... accusent un léger décalage chronologique dans leur formulation musicale.

L'apparition de l'idéalisme littéraire se confond avec l'émergence du symbolisme et se focalise autour d'un personnage haut en couleur Joséphin Péladan. Nous le présenterons brièvement et étudierons les compositeurs et le répertoire gravitant autour de cette figure de proue. Notre propos se structurera selon quatre spécificités de l'idéalisme, à savoir : le décadentisme (c'est-à-dire le rapport au Temps), l'orientalisme (c'est-à-dire le rapport à l'Espace), et la transcendance de ces deux contraintes par les voies de l'ésotérisme, et du synesthésisme.

Personnage emblématique de cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Joséphin Péladan (1858-1918) nous a laissé une œuvre littéraire très importante : 21 romans, des écrits théoriques mêlant ésotérisme, théocratie, magie, critique d'art, une œuvre théâtrale considérable et d'innombrables articles polémiques et enflammés<sup>3</sup>. Paradoxalement, c'est en rendant manifeste un occultisme devenu très mondain en cette période<sup>4</sup> que ce dandy orientalisé devient un personnage incontournable du mouvement symboliste. En 1890, Joséphin Péladan fonde la Rose-Croix Catholique du Temple et du Graal. Héritier d'une tradition ésotérique rosicrucienne remontant vraisemblablement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il va y adjoindre deux sources nouvelles : le wagnérisme et les derniers acquis de l'assyriologie. Il "babylonise" son nom en Sâr Mérodach Péladan et proclame qu'il y a "un divorce déplorable survenu entre l'art et la foi. Eh bien ! Depuis la *Divine Comédie* de Dante, on attendait l'heure de réconciliation et c'est Wagner, grand prêtre de l'Art qui l'a accomplie. Voilà pourquoi la rénovation de la Rose-Croix est née à Bayreuth, est née de Bayreuth ! [...] Grâce à Wagner, l'artiste renoue avec l'Idéal"<sup>5</sup> ; "l'imagination latine a détergé sa vulgarité acquise par un demi-siècle d'ochlocratie et de coprophagie esthétique. Il faut un traitement héroïque à son intoxication, et Wagner apparaît l'unique thérapeute : son œuvre la panacée"<sup>6</sup>. Et Péladan de définir l'idéalisme : "L'Idéalisme, c'est la vérité ; le réalisme, c'est la vulgarité, la maladie. Le réalisme est faux parce qu'il s'attache aux accidents de la forme [...] L'art comme religion se constitue de son mystère : pour en recueillir les bénéfices, il faut admirer et prier [...] L'idéal, c'est le reflet logique, normal, naturel que projette la réalité sur une âme immortelle"<sup>7</sup>. Le credo des chevaliers rosicruciens est presque le synopsis de *Parsifal* : "Je jure sur mon éternel devenir de chercher admirer et aimer la Beauté par les voies de l'Art et du Mystère ; de la louer, servir et défendre, même à mon péril ; de garder mon cœur de l'amour sexuel pour le donner à l'Idéal et de ne jamais chercher la poésie dans la femme, qui n'en présente que la grossière image"<sup>8</sup>.

Écrivain prolifique, le Sâr Péladan publie une étonnante *Ethiopée*, ensemble de romans que les critiques ultérieurs qualifieront de wagnériens<sup>9</sup>. Cette éthopée<sup>10</sup> est regroupée sous le nom générique de *La Décadence latine*. Les titres en sont évocateurs, citons : *Le Vice suprême* (1884) ; *Istar* (1888) ; *L'Androgyne* (1891) ; *Le Gynandre* (1891) ; *Le Panthée* (1892) — romans que traversent les mêmes personnages aux noms révélateurs tels que Nergal, Marduk ou Istar. Le Sâr écrit aussi pour la scène notamment *Babylone*, tragédie en 4 actes (1895) ; *Le Fils des Étoiles*, pastorale kaldéenne en 3 actes

(1895) ; *La Prométhéide*, trilogie d'Eschyle en 4 tableaux (1895) ; *Le Prince de Byzance* (1896) ; *Oedipe et le Sphinx* (1897) ; *Sémiramis* (1904). Il a également publié de nombreux essais dont un *Amphithéâtre des sciences mortes*, un essai sur *Le Théâtre complet de Wagner, les XI opéras scène par scène avec notes biographiques et critiques* (1894) ainsi qu'un essai sur *Les Héroïnes wagnériennes*<sup>11</sup>. Mais c'est surtout comme critique d'art, littéraire, pictural et musical qu'il se fait connaître à Paris ; à ce titre, il organise des salons accompagnés de séances de concerts.

Personnalité en vue dans le Paris des années 1880-90, le Sâr Péladan attire à lui nombre de jeunes compositeurs. Il joua un rôle modeste mais non négligeable dans la publication de la *Damoiselle élue* du jeune Claude Debussy sur un texte du préraphaélite Dante Gabriele Rossetti<sup>12</sup>. Les salons de la Rose-Croix s'accompagnent de soirées de concerts où l'influence des disciples de César Franck est indéniable. Le Sâr ne cache pas son enthousiasme pour l'auteur des *Béatitudes*. La dédicace de son roman *L'Androgyne* est ainsi rédigée : "À César Franck, au plus grand maître de la musique française depuis Berlioz. Au génie catholique et pur, mort sans gloire après une vie aussi auguste que son œuvre. J'élève cette stèle à un génie et à la honte de Rome, de Paris et de la République unis en une même haine de l'art idéaliste" <sup>13</sup>.

L'idéalisme de Péladan se veut l'antidote au fléau que représente selon lui le naturalisme de Zola. On pourrait, en fait, discerner deux groupes antagonistes dans ces mouvements fin de siècle, l'un regroupant l'expressionnisme, le réalisme, le naturalisme l'autre l'impressionnisme<sup>14</sup>, le symbolisme et l'idéalisme. Ce dernier ne renonce bien évidemment pas à son fondement platonicien (en l'occurrence plutôt néo-platonicien) d'où la pertinente précision du musicologue Camille Mauclair : "les termes idéaliste et réalisme sont de non-valeur esthétique [...] l'idéoréalisme est la formule d'art de l'idéalisme, qui ne saurait créer un art, mais un mode de conscience et un ascétisme individuel. Idéoréalisme s'occupant de la perception des idées confiées à un médiateur plastique (Goethe, Poe, Mallarmé) idéalisme considérant les idées en soi (Plotin, Hegel, Schelling), l'un complète et justifie l'autre" <sup>15</sup>. Afin de ne pas ajouter à la confusion, nous emploierons le terme d'idéalisme pour les artistes, confusion d'autant plus menaçante que les cloisonnements sont loin d'être étanches ; pour unique exemple citons Alfred Bruneau, compositeur résolument naturaliste, auteur d'une très symboliste *Penthésilée* d'après Catulle Mendès<sup>16</sup>.

## LE DÉCADENTISME

La défaite française de 1870 et la fin de siècle qui approche ébranlèrent la béate confiance en un progrès constant filant vers l'infini ; la circularité du temps et donc la problématique du retour aux origines refont surface. La cosmogonie de Péladan, qui traverse l'ensemble de son univers romanesque, poétique et théorique fait remonter l'histoire et le temps à la perte de l'initiale unité ; ainsi apparurent les Oelohites<sup>17</sup>. Sous ce néologisme se cache la lignée déchue de Satan, sphinx, androgynes ou gynandres<sup>18</sup> condamnés à travers les siècles à retrouver leur "autre" afin de célébrer par l'Art l'unité divine qu'eux seuls ont entrevue. Cette généalogie n'a rien de darwinienne ; mais le niveau de réalité n'est pas le même, nous sommes ici dans le monde des idées et leur matérialisation ne peut être qu'anecdotique<sup>19</sup>. La décadence est un thème wagnérien par excellence ; *Parsifal* nous présente un monde qui a perdu ses sources c'est-à-dire ses traditions humaines et divines. Or, "être moderne, c'est avoir tout le passé à l'esprit" <sup>20</sup>. Le héros moderne à travers *Parsifal*<sup>21</sup>, même s'il accomplit sa rédemption personnelle, n'est jamais le moteur d'une régénérescence collective : le salut est élitiste, affaire d'initiés. La femme, instrument du péché, est l'élément essentiel de cette chute mais elle est également le ressort de l'histoire. Sa fonction principale est de mener l'homme à sa prise de conscience ; une fois celle-ci effectuée, la femme devient inutile et dangereuse. Le salut ne peut se faire que dans le renoncement et la chasteté. Cette chasteté androgynique n'est d'ailleurs pas sans équivoque homosexuelle<sup>22</sup>.

Pour l'auteur de la *Décadence latine*, échapper à la décadence est une priorité ; une réaction (l'idéalisme se veut réactionnaire) s'impose qui passe par une description, parfois complaisante de toute les turpitudes modernes afin d'opérer une salutaire résurgence artistique. Être décadent c'est être temporel : "Il faut vivre et penser hors du temps, dans l'abstrait, et pratiquer l'indifférence à l'égard du milieu" <sup>23</sup>. Cette fuite hors du temps peut se faire de diverses manières ; d'abord par le chef d'œuvre — la référence obligée est dans ce cas la Renaissance non pas en tant que période historique mais comme moment de toute puissance artistique. Ainsi dans les salons Rose-Croix<sup>24</sup>, Péladan et les compositeurs Édouard Bénédictus<sup>25</sup> et Vincent d'Indy organisent des concerts historiques où dans un contexte préraphaélite on exécute et commente les œuvres de Palestrina<sup>26</sup>. Palestrina, Monteverdi et Victoria par leur éloignement chronologique sont les seuls à pouvoir supporter la

comparaison avec Wagner<sup>27</sup>. Significatif également, l'enthousiasme de Péladan pour le dernier castrat, Mustapha, que Péladan se targue d'avoir initié au répertoire wagnérien<sup>28</sup>.

Toute référence à l'anecdotique ou au déroulement linéaire du récit doit être également banni ; les virulentes critiques de Péladan à l'égard du grand opéra romantique (surtout Meyerbeer et Halévy) n'ont rien à envier aux plus extrêmes des wagnériens<sup>29</sup> ; mais le Sâr préconisera une autre voie, l'œuvre protohistorique où les références temporelles sont si lointaines qu'elles s'estompent. La wagnérie chaldéenne *Le Fils des Étoiles* illustre ce propos. Créée lors de la geste 1892 des Rose-Croix, cette œuvre synthétique où Wagner, ressourcé par l'antique Sumer et illuminé par l'Idéal devrait donner les meilleurs résultats. La musique d'Erik Satie se fait entendre entre les trois actes et, de plus, un chœur parlé à l'antique ponctue l'action en annonçant la venue du Christ (l'action se passe en 3.000 avant notre ère). Le programme nous décrit la musique de Satie en ces termes : "M. É. Satie a composé trois préludes pour harpes et flûtes, d'un caractère admirablement oriental et qui, au seuil de chaque action, prépare nerveusement le spectateur au tableau qu'il va contempler" <sup>30</sup>.

Les critiques de l'époque sont particulièrement sévères ; il semblerait que le décor soit digne d'une fête paroissiale et que le public ait dû à plusieurs reprises refréner quelques sourires. Nous serons encore plus sévères si l'on juge le traitement musical de la tragédie *Sémiramis*, créée en 1904 et dont le succès public fut complet. La partie musicale de l'œuvre est confiée à "la musique de l'École d'artillerie et du 40<sup>e</sup> d'infanterie" ; elles ont exécuté des extraits de Massenet, de Franck, de Gounod, Haendel, Gluck, Philidor et Lully. La critique de l'époque a toutefois souligné le côté déplacé de certaines musiques ; ainsi, la marche de la reine de Ninive qui va se muer en colombe se fait sur l'"air des hautbois pour la marche des mousquetaires" de Lully<sup>31</sup>. Le Sâr, qui n'est jamais à court d'arguments, nous avertit que la musique de l'œuvre est à chercher ailleurs. L'œuvre est, en effet, écrite en eumolpée, c'est-à-dire "une poésie sans versification ; elle procède des modes d'élocution antique et du récitatif wagnérien. C'est un rythme sans rime qui a pour règle l'émotion de celui qui parle [...] c'est un essai de transposition dans la tragédie des procédés de Wagner" <sup>32</sup>.

Nous développerons plus loin les rapports entre Satie et Péladan mais précisons ici la collaboration avec d'Indy. Lorsque le crédit du Sâr pâlit au début de ce siècle, nombreux furent les artistes qui minimisèrent leurs liens avec l'auteur du *Vice suprême*. Vincent

d'Indy et, dans une moindre mesure, Claude Debussy, n'échappent pas à la règle. Péladan et d'Indy se côtoient de 1885 à 1895 se retrouvant dans les milieux wagnériens présidés par Judith Gautier<sup>33</sup> ; l'admiration du Sâr pour César Franck a incité sans doute d'Indy à collaborer étroitement à l'organisation des concerts Rose-Croix ; il s'y investit suffisamment pour que Péladan se targue d'être à l'origine de la fondation de la Schola Cantorum<sup>34</sup>. La genèse d'*Istar* présente des éléments plus tangibles encore. Alors que d'Indy se rend fréquemment à Bruxelles pour les concerts des XX, il y côtoie des artistes assidus des activités péladaniennes, en particulier les frères Khnopff. Octave Maus organise sa session de 1885 autour du *Vice suprême* du Sâr Péladan<sup>35</sup>. En 1888, Péladan publie son roman *Istar*, illustré par Fernand Khnopff dont d'Indy visite l'atelier — privilège rarissime — au début de cette même année<sup>36</sup>. L'illustration d'*Istar* a vraisemblablement marqué davantage le compositeur que la prose du Mage. De son côté, Péladan adapte son roman en livret d'opéra et insiste lourdement auprès d'Augusta Holmès<sup>37</sup> afin qu'elle en écrive la musique. Ce projet n'aboutira pas. De son côté, d'Indy est tout entier absorbé par son premier opéra *Fervaal* qui illustre à sa façon la civilisation latine finissante régénérée par l'Orient et la foi chrétienne ; ce n'est qu'en 1897 que le poème symphonique *Istar* est terminé, il sera créé à Bruxelles ; le compositeur y place en exergue un texte babylonien d'Izdubar dans un commentaire de Ledrain<sup>38</sup>, assyriologue proche du Sâr Péladan. Par leur argument littéraire mais aussi et surtout par leur forme, ces variations à l'envers rencontrent doublement le projet idéaliste de remonter le temps ; de plus, la circularité du thème évoluant dans un ambitus restreint contribue à la suspension temporelle. Wagner reste cependant la référence ; ainsi cette même année, d'Indy écrit à Octave Maus qui se rend à Bayreuth de transmettre "les amitiés d'Istar à sa bonne petite cousine Erda" <sup>39</sup>.

## L'ORIENTALISME

Avec *Istar* et ses sept voiles, nous entrons dans une autre constante du mouvement idéaliste : l'orientalisme. Nous ne développerons pas ici l'orientalisme omniprésent dans l'œuvre de Wagner et, en particulier, dans *Parsifal*<sup>40</sup> ; signalons simplement que l'idéalisme aborde l'Ailleurs oriental sans pour autant entrer dans le Temps : l'Orient doit rester cantonné hors de la contemporanéité d'où le rejet catégorique de la couleur locale. L'Orient est une réponse, ou à défaut, une illustration de la problématique de la décadence ; il

enseigne et initie ; nous retrouvons dès lors tout le bestiaire symboliste de Sphinx, de Succubes, de Tentatrices orientales, d'Androgynes et de Gynandres. L'Orient doit rester une référence abstraite et sa présence physique aux portes de l'Occident ne peut qu'entraîner rejet et mépris. Toute l'ambiguïté de l'orientalisme, propagée par les écrits de Gobineau et Renan<sup>41</sup> se retrouve présente, voire amplifiée dans un mouvement aussi élitiste et artistique que l'idéalisme. Péladan est peu antisémite, il s'invente même, à l'instar de Wagner mais dans une autre finalité, des ancêtres juifs<sup>42</sup>. Il se contente de mépriser tout humain n'appartenant pas à l'élite des Mages, des Fées ou des Artistes<sup>43</sup>. Les prises de position de Vincent d'Indy lors de l'affaire Dreyfus sont connues, on pourrait se contenter de les attribuer à l'air du temps si elles n'avaient influencé profondément l'œuvre du directeur de la Schola. Le livret de la *Légende de Saint Christophe*<sup>44</sup> regorge de références qui rendraient l'ouvrage difficilement présentable sur nos scènes actuelles. En 1900, d'Indy expose dans son discours inaugural de la Schola Cantorum des positions sans nuance et reprend dans une lettre à Octave Maus sa classification de la musique en "musique dreyfusiste : Bruneau, Charpentier (hélas !), Erlanger, Andriès de Rosa, la butte Montmartre et Berlioz (oh ! si peu), et la musique anti-dreyfusiste, Palestrina, Bach, Beethoven, Gluck, etc., [...] eh ! bien, franchement, j'aime mieux mes admirations que les leurs, parce que mes admirations de "vieilles musiques" ne m'empêchent pas d'être ému par tout ce qui se produit de jeune, pourvu que ça soit sincère et beau" <sup>45</sup>. En fait, cette lettre est presque un manifeste idéaliste, vitupérant les compositeurs naturalistes.

## L'ÉSOTÉRISME

Ces dérives élitistes nous rappellent que l'idéalisme est affaire d'initiés. Dans cette fin de siècle où l'occultisme fleurit et où les traités ésotériques font presque des succès de librairie, il nous faut mentionner ici deux compositeurs : Dynam Victor Fumet et Érik Satie. Victor Fumet fut l'un des plus précoces élèves de Franck. À 17 ans, il entre en chambre pour l'obtention du Prix de Rome ; il semble que l'enthousiasme trop marqué de Saint-Saëns pour sa cantate l'ait fait échouer ; mais surtout, l'académisme n'était pas son lot. Ce bouillant compositeur (Dynam est le diminutif de dynamique) épouse les thèses anarchistes et aurait même confectionné des bombes ; de cette époque date un *Alléluia des nations*, hymne universel et pacifiste. Ce caractère entier ne passa pas inaperçu au

*Chat noir*<sup>46</sup> dont il est le pianiste et le chef d'orchestre. Il y rencontre Péladan, habitué des lieux. Il quitte son poste au nom de l'Art, Rodolphe Salis, le directeur du cabaret, voulant lui faire jouer une œuvre incompatible avec son idéal artistique et politique. Il laisse la place à Érik Satie, son second, non sans s'être disputé avec lui<sup>47</sup>. Fumet a également rencontré Péladan à la librairie ésotérique d'Edmond Bailly où il donne des séances de spiritisme et fascine le petit monde occultiste parisien par ses dessins faits sous hypnose<sup>48</sup>. Profondément dégoûté par ses contemporains, il tente de se suicider à l'acide prussique mais une erreur de dosage le ramène à la vie, il se réveille métamorphosé et entièrement converti au catholicisme le plus enflammé. Il vivra en ascète le restant de ses jours. Les titres de ses œuvres ultérieures témoignent de son ardeur mystique : *Le Charme maudit* (opéra inachevé dont le livret, du compositeur, combine les éléments de *Tristan* et de *Thaïs*), *Magnétisme céleste* pour violoncelle et orchestre (1903), *Le Cantique du firmament* pour orchestre (1910), *L'Âme de la terre et l'Âme du feu* pour orchestre (1914-16), *Transsubstantiation* pour grand orchestre (1930).

La biographie et l'œuvre d'Érik Satie sont beaucoup plus connues. En 1888, Érik Satie est engagé au *Chat noir* comme second pianiste (le premier étant Dynam-Victor Fumet) ; en 1890, il y rencontre Péladan et collabore avec le Sâr quelques années. Érik Satie devient le compositeur attitré des Rose-Croix et compose pour l'ordre et le Sâr : les musiques de scène pour *Le Fils des étoiles*, *Le Prince de Byzance*, ainsi que *Trois Sonneries de la Rose-Croix*<sup>49</sup>. La rupture avec Péladan sera consommée en 1895 lorsque le compositeur créera sur le modèle péladanien sa propre église ésotérique "L'Église métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur"<sup>50</sup>. A cette occasion Satie fait paraître dans la presse parisienne une lettre de démission adressée au maître des Rose-Croix et entame un opéra anti-péladanien *Le Bâtard de Tristan*, ouvrage inachevé<sup>51</sup>. Ses biographes tenteront de minimiser l'influence de Péladan sur le compositeur, elle fut cependant décisive ; on retrouve la veine mystique de Satie dans les œuvres de commande du Sâr mais également dans le ballet chrétien *Upsud* (1892 sur un argument de J. P. Contamine Latour) et le drame ésotérique de Jules Bois *La Porte héroïque du ciel* (1894, orchestré en 1911 par Roland-Manuel)<sup>52</sup>. Par ailleurs, le compositeur participera avec Schuré à la chronique musicale de la furtive revue ésotérique *Le Coeur* fondé par Antoine de la Rochefoucault et Jean Bois, deux péladaniens dissidents.

Poète et compositeur, c'est surtout comme éditeur qu'Edmond Bailly se fait connaître à Paris. Sa librairie "L'Art Indépendant"



accueille régulièrement le tout Paris ésotérique sous l'égide du Sâr Péladan<sup>53</sup>. Bailly se passionne pour la thérapeutique musicale et écrit un traité sur *Les Vibrations du son et la vie universelle*<sup>54</sup>. Il compose également un *Chant des voyelles*<sup>55</sup> pour chœur de femmes, flûtes, harpe et harmonium basé sur la théorie de l'harmonie universelle et plus particulièrement sur la théorie antique de la musique des sphères<sup>56</sup>. Se basant sur des sources égyptiennes, grecques, sanskrites et ésotériques de tout âge<sup>57</sup>, il attribue à chaque voyelle une note, une qualité, une odeur et une planète. Il relativise toutefois la portée magique de son oeuvre<sup>58</sup>.

Aux côtés de ces figures hautes en couleur de l'ésotérisme musical parisien, il nous faut évoquer Scriabine et son séjour en Belgique. Wagnérien convaincu, Scriabine se passionne vers 1908 pour les doctrines théosophiques et rosicruciennes ; à cette époque, il s'installe à Bruxelles et fréquente les membres de la Société théosophique, notamment le poète Émile Sigogne et le peintre Jean Delville. Or Delville est le plus zélé défenseur des œuvres du Sâr Péladan. Dans ce milieu d'initiés bruxellois, Scriabine élabore avec Sigogne<sup>59</sup>, poète et professeur à l'Université de Liège, un nouveau langage qui se veut universel, fait d'onomatopées, d'exclamations et de mots composés sur des racines de sanskrit<sup>60</sup> ; parallèlement, il entame la composition de son poème symphonique *Prométhée*. L'œuvre sera achevée en 1909 sous le titre de "*Prométhée, le poème du feu pour grand orchestre et piano avec orgue, chœur et clavier à lumières*". L'édition originale sera illustrée par Jean Delville qui achève à cette époque un *Prométhée* qui orne la salle de lecture de l'Université Libre de Bruxelles. Le chœur reprend vraisemblablement le langage élaboré à Bruxelles. L'œuvre combine les aspirations synthétiques de Wagner et la fusion dans l'Un néo-platonicien dont s'inspirent la plupart des courants ésotériques de l'époque. Toute sa vie, Scriabine poursuivra l'idée d'œuvre d'art total. En juin 1914, lors d'une conférence sur les "Problèmes de la synthèse des Arts", Scriabine rencontre le musicien philosophe indien Inayat Khan<sup>61</sup>, un familier de Gabriele d'Annunzio. Il retrouvera le Khan à Londres en avril et lui fait part de son projet de *Mystère* dont l'œuvre *L'Acte préalable* qu'il est en train de composer serait le premier élément. Il s'agit d'une œuvre d'art total, englobant toutes les perceptions sensorielles à la fois, un spectacle liturgique conduisant à l'extase collective. Scriabine contacte les théosophes de Londres afin qu'ils l'aident à bâtir en Inde — vraisemblablement à Madras, au siège de la Société théosophique — un théâtre qui serait uniquement destiné à exécuter son *Mystère*. Ce nouveau Bayreuth indien donnerait une portée plus

universelle encore aux projets wagnériens<sup>62</sup>. La mort prématurée de Scriabine l'empêcha d'aller plus avant<sup>63</sup>.

## LA SYNESTHÉSIE

Nous entrons ainsi de plain-pied dans les préoccupations synesthésiques des artistes idéalistes<sup>64</sup>. Dans son *Art idéaliste et mystique* (1894)<sup>65</sup>, Péladan précise les doctrines de l'ordre et leurs applications au sein des sept arts régis par le Mystère "qui n'a pas d'autre nom que l'unité"<sup>66</sup>.

- trois arts de la personnalité :

1) la Kaloprosopie : c'est l'embellissement de l'aspect humain : "Il y a une sorte de vertu publique à témoigner par un point du costume que l'on est soi, que l'on est libre, que l'on est hors cadre [...]. Le dandysme des décadents consiste à se différencier du nombre"<sup>67</sup>.

2) la diction : c'est-à-dire le maniement de la voix "un art à la fois instrumental et improvisateur"<sup>68</sup>.

3) l'élocution : "L'éloquence considérée pratiquement est l'art de fausser la volonté d'un auditoire et de lui imposer la sienne, ce qui s'opère selon les lois magnétiques par des projections nerveuses de la personnalité sous forme de parole"<sup>69</sup>.

- trois arts extrinsèques :

4) l'architecture : "Le monument incarne la moyenne des âmes d'un lieu [...] La loi absolue du monument est l'unité, mais dans cet art, l'unité n'est pas produite par l'individu comme dans les autres, il faut qu'elle résulte de la moyenne animique"<sup>70</sup>. Cette moyenne étant, selon le Sâr, médiocre au XIX<sup>e</sup> siècle, l'architecture n'y existe plus.

5) la sculpture : "La statuaire est l'art d'exprimer un état d'âme par le mouvement du corps"<sup>71</sup>.

6) la peinture : "Art amplificateur du dessin qui consiste à ajouter à la ligne et au modelé les couleurs analogues de la réalité"<sup>72</sup>.

- un art cinétique :

7) la musique : c'est le "cynétisme esthétique, l'électrisation animique et peut-être la forme artistique de la volupté [...] c'est la transcription esthétique d'un état d'âme collectif ou individuel par le son"<sup>73</sup>.

Ces sept arts sont soumis aux mêmes exigences de l'idéal. Les arts

décoratifs ne sont pas des arts car hors de l'idéalité ; "Je crois donc que les bureaucrates qui ont fondé le Musée des Arts décoratifs doivent être considérés comme une bande d'ouvriers s'efforçant de détourner une matière de son principe pour augmenter la paie des copains" <sup>74</sup>. Le Sâr expliquera à ses fidèles la nature des fluides naturels<sup>75</sup> et magnétiques, des vibrations qui unissent chaleur, lumière, pensée<sup>76</sup> et de "l'action aromale qui agit similairement à l'onde sonore" <sup>77</sup> ou encore de "la corrélation de l'onde sonore et de l'onde érotique : invasion des nerfs dans l'idéal... Bayreuth" <sup>78</sup>. Car l'énergie dégagée par le stupre sidéral né de la rencontre, voire de la fusion des Oelohites se fait sous la double dévotion, au Christ et à Wagner. Nous avons vu que les concrétisations scéniques péladaniennes sont relativement décevantes synesthésiquement parlant. Il appartiendra aux proches du Sâr d'élargir la notion de *Gesamtkunstwerk*.

Les travaux synesthésiques de Jean d'Udine présentent un réel intérêt. De son vrai nom Albert Cozanet, Jean d'Udine est un écrivain, critique d'art et compositeur proche des milieux ésotériques parisiens et en particulier des Rose-Croix. Il écrit un roman musical<sup>79</sup> (voire wagnérien) et deux livres sur la synesthésie : *De la corrélation des sons et des couleurs en Art* (1897) et *L'Orchestration des couleurs* (1903) <sup>80</sup>. Ce dernier ouvrage est en quelque sorte un traité d'harmonie appliqué aux couleurs. L'auteur isole quatre critères de couleur : la hauteur (clair — sombre), la teinte (rouge — violet), la puissance chromatique substantielle (mat — brillant) et la puissance chromatique des teintes (froid — chaud). Il constitue ainsi des gammes linéaires de rouges ou de verts et met au point un diapason de couleur : un gris moyen obtenu à l'aide d'un disque divisé en cases égales de blancs et de noirs et tournant à 300 tours/minutes. Il établit enfin des règles sommaires de juxtapositions et de mélanges de couleurs<sup>81</sup>.

André des Gachons compte parmi les plus zélés défenseurs du Sâr. Peintre et illustrateur, il participe à la plupart des Gestes de la Rose-Croix et péladanise son nom en Mérovach. Aidé de son frère Jacques, il organise dans son appartement parisien un Théâtre minuscule<sup>82</sup> où, devant une dizaine de spectateurs, il donne des rêves mystiques, alternance d'illustrations, de chants et de prose du maître des lieux. Cette vision très personnelle du *Gesamtkunstwerk* wagnérien se retrouvera dans les événements qu'il donne quelques années plus tard en Belgique, au Mont Saint-Michel ou à Lisieux. Dans la maison du peuple de Lisieux, il produit en mai 1901 un spectacle pour piano et lumières ; des projections colorées de ses

derniers tableaux s'accompagnent d'interprétations poétiques et musicales s'y rattachant, Mérovach se faisant à la fois récitant, pianiste et acteur<sup>83</sup>.

Carol-Bérard<sup>84</sup> se fait connaître à Paris avec ses *Cinq Poèmes* de Camille Mauclair (1907) dédiés en partie à Péladan. Il se propose d'écrire la musique de scène de *Sémiramis* et entame parallèlement à cela, en 1908, une grande symphonie qui "cherche à exprimer la synthèse des forces mécaniques — locomotive, navire à vapeur, aéroplane" <sup>85</sup>. Contemporain des futuristes italiens, il utilise des sonneries électriques, des sifflets et des sirènes aux côtés des chœurs et de l'orchestre. De 1910 à 1913, il donne une série de conférences sur la chromophonie qu'il définit comme suit : "La chromophonie est l'union des vibrations sonores et des vibrations lumineuses par un principe établissant entre elles une concordance mathématique. Elle procure par conséquent l'homogénéité de la sensation" <sup>86</sup>. En collaboration avec Valère Bernard, il construit un appareil où "après décomposition habituelle par le prisme, la lumière est projetée, non pas sur un écran, mais sur un globe à facettes tournant dans une sorte de phare, placé face au spectateur. Un clavier, dont les touches correspondent aux couleurs du spectre solaire, permet de produire la couleur voulue [...] Un réglage de l'intensité lumineuse, qui s'éteindra ou s'accroîtra à volonté, grâce à une modification en cours d'exécution, permettra à l'une des couleurs étant tenue de s'intensifier ou de s'affaiblir. Cet effet important, correspondant du reste à l'effet musical des nuances, s'obtiendra par des pédales" <sup>87</sup>.

Avec Carol-Bérard, nous entrevoyons les multiples avatars du mouvement idéaliste. Par le biais de la synesthésie, l'idéalisme flirte avec le futurisme ; il est probable que Péladan n'ait pas envisagé ni même souhaité une telle évolution, de même aurait-il été surpris de l'itinéraire suivi par son jeune protégé Edgar Varèse<sup>88</sup> qui vers 1908 mit en musique sa *Sémiramis*. Plus prévisible, mais non moins intéressant, le cheminement spirituel de Dynam Victor Fumet ou de Charles Tournemire<sup>89</sup> qui donnèrent à la musique liturgique l'élan d'un mysticisme sincère.

Nous aurions pu développer d'autres figures de compositeurs (Édouard Bénédictus, Augusta Holmès<sup>90</sup>, William Ritter<sup>91</sup>, Auguste Sérieyx, Delbruyère), envisager l'activité des musicographes initiés (Camille Mauclair, Édouard Schuré), mais nous terminerons en esquissant les destinées de l'idéalisme en Belgique et plus particulièrement à Bruxelles. Nous avons vu par l'activité de d'Indy, Khnopff ou même Scriabine que Bruxelles, métropole symboliste

en plein essor, se montre très réceptive aux écrits du Sâr Péladan, une presse spécialisée propagera le credo idéaliste et catholique (*Durendal, Le Mouvement intellectuel, L'Art idéaliste*). Ray Nyst, le futur inventeur du roman préhistorique, et Jean Delville se font les exégètes obligés de la pensée péladanienne. Le mouvement idéaliste belge se scinda sur des questions maçonniques et religieuses notamment sur les rapports avec l'Église catholique (infaillibilité papale et querelle christologique). On retrouve Nyst et Delville dans les mouvements ésotériques notamment la loge Kumris, qui accueillit vraisemblablement Scriabine et pour laquelle Georges Khnopff a composé des sonneries<sup>92</sup>. D'autre part, les idéalistes d'origine flamande (notamment Joseph Ryelandt) resserrèrent leur lien avec l'Église et se firent les ardents défenseurs d'une Flandre catholique notamment par la diffusion des œuvres d'Edgard Tinel. Nous retrouvons là une constante nationaliste du mouvement idéaliste.

\* \* \* \* \*

L'idéalisme musical a existé et connu une phase particulièrement féconde à la fin du siècle passé. Figure emblématique, le Sâr Péladan rassembla autour de lui de nombreux artistes attirés soit par la curiosité, soit par le désir de se faire connaître. Il y en eut d'autres qui embrassèrent sincèrement le credo idéaliste et se rangèrent sous la bannière de l'art pour l'art, souhaitant vivement une réaction face à la médiocrité contemporaine. Hélas !, si l'extravagance et l'agitation du Sâr contribuèrent grandement à l'essor du mouvement, elles lassèrent le public au début de ce siècle et le ridicule sanctionna souvent les manifestations "sâriques". L'auteur de *l'Amphithéâtre des sciences mortes* devait tracer ce constat amer au crépuscule de son existence : "Je mourrai bientôt, tout est fini pour moi : tout ce que j'ai rêvé a échoué parce que je me suis trompé sur les moyens... je paie" <sup>93</sup>. L'entre-deux guerres méprisa ce mouvement réactionnaire lui préférant les avant-gardes et l'utilitarisme artistique. Actuellement, les œuvres picturales idéalistes bénéficient d'un regain d'intérêt. Quelques thématiques du mouvement idéaliste (antisémitisme, misogynie), la lourdeur théologique, ésotérique ou mythique des sujets abordés, ont entravé le bon vieillissement de certaines œuvres, mais toutes ne méritent pas l'oubli.

\* \* \* \* \*

## Notes

- 1 J. L. Cupers, "Les termes en -isme et les mouvements musicaux", *International review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2 (1971), p. 233.
- 2 Sur le naturalisme musical cfr Manfred Kelkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra*, Paris, Klincksiek, 1984.
- 3 Pour une bibliographie complète cfr C. Beaufils, *Le Sâr Péladan, 1858-1918*, Biographie critique, Paris, 1986 ; Idem, *Joséphin Péladan : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, J. Millon, 1993, p. 467-94 et J. P. Laurent et Vn'Guyen (dir.), *Les Péladan*, Paris, L'Âge d'Homme - Dossier H, 1990. Voir également R. L. Doyon, *Inventaire Péladan, manuscrit autographe*, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 13.417.
- 4 En 1875, Helena Blavatsky fonde la "Société théosophique" et fait paraître son ouvrage *Isis dévoilée*, la même année voit la fondation de "La grande loge des frères solitaires de la montagne, frères illuminés de l'ordre ancien et restauré des Manichéens et Hauts Illuminés des Martinistes". En 1879, apparaît la "Societas Rosicruciana" aux États-Unis ; en 1888, Stanislas de Guaita fonde l'Ordre kabbalistique de la Rose-Croix (Sur S. de Guaita cfr A. Billy, *Stanislas de Guaita*, Paris, Mercure de France, 1971), en 1889, Édouard Schuré, wagnérien, musicologue et initié, publie *Les Grands Initiés* tandis qu'en 1891, Papus publie son *Traité méthodique de sciences occultes*, cfr A. Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, Paris, Nizet, 1974 (2 vol.). Sur les scènes parisiennes triomphent *Le Mage* de Jules Massenet et J. Richepin, *Le Chant de la cloche* de Vincent d'Indy, tandis que Camille Maclair consacre à l'occultisme musical un chapitre important de sa *Religion de la musique* et que J. Combarieu remporte un réel succès de librairie avec *La Musique et la magie*.
- 5 J. Péladan, *Les Héroïnes de Wagner*, manuscrit autographe, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 13.205, *passim*. "Wagner, malgré Balzac, d'Olivet et Lacuria sera l'éponge de ce siècle [...]. Génie de la musique, il plane plus encore troisième avec Bach et Beethoven [...]. Ce Titan, sorte de Prométhée, qui apporta le feu de la vie idéale là où les marionnettes d'Hugo et les chansons d'Auber abêtissaient le monde latin" (J. Péladan, *Le Théâtre complet de Wagner, les XI opéras scène par scène*, Paris, Chamuel, 1894, p. V).
- 6 *Loc. cit.*, p. X.
- 7 J. Péladan, *Notes sur l'Art et l'Idéalisme*, manuscrit autographe, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 13.250.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Voir en particulier : *La Victoire du mari*, VI<sup>e</sup> roman de l'Éthiopée, Paris, Dentu, 1889 ; Idem, *Coeur en peine*, VII<sup>e</sup> roman de l'Éthiopée, Paris, Dentu, 1890. Sur le roman wagnérien cfr C. Berg, "Aristocratie, exil et décadence : Daudet, Bourges, Huysmans, Lorrain", *La littérature fin de siècle, une littérature décadente ?*, Actes du colloque international, Luxembourg, septembre 1990, Luxembourg, Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée, 1990, p. 61-72 ; E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus - Studien zur*

*Europäischen Literatur des Fin de Siècle*, Berlin, de Gruyter, 1973 ; A. Coeuroy, "Appels d'Orphée", *La Nouvelle Revue critique*, (1928), p. 197-214 (Wagner et Zola) ; R. Dumesnil, *Le Monde des musiciens*, Paris, G. Crès, 1924, p. 152-167.

- 10 Néologisme qu'emploiera également G. Hûe pour qualifier son opéra historique *Le Roi de Paris*, 1901. Dans la terminologie péladanienne Éthopée est synonyme de Syntérèse. Les dix premiers tomes de l'*Éthopée* seront regroupés dans une version abrégée sous le titre de *La Quête du Graal*.
- 11 J. Péladan fit, en compagnie du musicologue W. Ritter, son premier pèlerinage à Bayreuth en 1888, il y rencontre notamment P. de Bréville, C. Debussy, C. Lamoureux et A. Messager. Parmi ses écrits sur Wagner et le wagnérisme citons : *Le Théâtre complet de Wagner, op. cit., Le Secret des troubadours, de Parsifal à Don Quichotte*, Paris, Sansot, 1906. Il est également l'auteur d'une traduction du livret de *Parsifal* (manuscrit autographe, Bibliothèque de l' Arsenal ms 13.320) très largement inspirée de celle de M. Kufferath et J. Gautier (*Parsifal*, Bruxelles, Breitkopf et Hartel, 1914). Cette même traduction a inspiré Lotus Péralté (*L'ésotérisme de Parsifal, suivi d'une traduction littérale du Parsifal de Richard Wagner*, Paris, Perrin, 1914) qui assimile Kundry au Sphinx, voir également E. Narville (M. Gustave de Morsier), *Parsifal de Richard Wagner, ou l'idée de rédemption* (préface d'E. Schuré), Paris, 1893. Pour une bibliographie d'époque du wagnérisme en France cfr H. Silège, *Nomenclature de tous les livres français intéressant directement le wagnérisme, 1851-1902*, Paris, Fischbacher, 1902. Sur le wagnérisme : L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, E. Evenepoel, *Le Wagnérisme hors d'Allemagne, Bruxelles et la Belgique*, Bruxelles, Schott, 1891, A. Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, N.R.F., 1965.
- 12 Le jeune frère de Claude Debussy, Alfred publie en 1887, une traduction d'un poème de Rossetti. La même année, Constance Couve publie sa traduction très libre de *La Maison de vie* (Paris, Lemerre, 1887) avec une préface de J. Péladan. Constance Couve sera l'inspiratrice et le modèle d'*Istar*, roman publié l'année suivante. Debussy entame la composition de *La Damoiselle élue* (D. G. Rossetti dans une traduction de G. Sarrazin) en 1887 ; il rencontre Péladan à Bayreuth en 1888. Le Sâr et le jeune Prix de Rome fréquentent les mêmes endroits (Chez Pousset, le Chat noir, la Librairie de l'Art indépendant...) et les mêmes personnes (notamment C. de Sivry, É. Satie, V. d'Indy, É. Bailly...). *La Damoiselle élue* sera publiée en 1892 chez É. Bailly (sur ce dernier cfr *infra*). Sur les affinités symbolistes et décadentistes de C. Debussy cfr F. Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Paris, Klincksiek, 1992 et L. Guichard, "Debussy et les occultistes", *Cahiers Debussy*, 1 (1974), p. 10-14.
- 13 J. Péladan, *L'Androgyne, VIII<sup>e</sup> roman de l'Éthopée*, Paris, Dentu, 1891, dédicace.
- 14 Signalons toutefois les propos du peintre J. Delville "Le laid, c'est le beau. Cet arcane de la sorcellerie, qui est la magie criminelle du mal, pourrait servir d'adage à toute l'école de l'amorphisme, de l'esthétisme déliquescents et décadent [...] Naturalisme, réalisme, impressionnisme, variations, nuances et dégradations d'un même mal : l'absence de principes et d'idéal

- dans l'artiste" (J. Delville, *La Mission de l'art, étude d'esthétique idéaliste*, Bruxelles, Balat, 1900, p. XI).
- 15 C. Mauclair, *Eleusis, causerie sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894, p. 109-110.
  - 16 Issu du même modèle flaubertien, le naturalisme et le symbolisme voient leur route se croiser fréquemment. Le cas de J. K. Huysmans est, à ce titre exemplaire. cfr Y. Chevel, "Naturalisme et Symbolisme, une composante contrastée de la littérature européenne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle", *La Littérature de la fin de siècle, une littérature décadente ?*, op. cit., p. 105-117. Plus rare, le passage du symbolisme au positivisme peut être illustré par la démarche théorique de R. Ghil (R. Ghil, *Traité du verbe*, états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904), textes présentés et annotés par T. Goruppi, Paris, Nizet, p. 28-42).
  - 17 L'apparition sur terre des Oelohites ou Oelohim est narrée dans J. Péladan, *La Légende de l'inceste, prologue d'Istar, V<sup>e</sup> roman de l'Éthiopée La Décadence latine*, Paris, Edinger, 1888, vol. II. Typique de l'esprit symboliste, la perte d'unité se fait uniquement par fraction binaire ; homme/dieu, homme/femme... L'équivalence Satan = l'unité = Prométhée (étymologiquement Lucifer) est explicitée dans J. Péladan, *Comment on devient artiste*, Paris, Chamuel, 1894, p. 5. Sur la problématique des origines cfr les écrits des F. Nietzsche, C. Darwin, A. Gobineau, Rosny l'Aîné, R. Nyst, J. Frazer... On consultera également C. Mathière, "La nostalgie des origines : Les mythes de la création et de la chute au tournant du siècle", *La Littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, op. cit., p. 296-319 et G. Ponnau, "Du concept de l'origine à la pensée de la fin : sur quelques avatars fin-de-siècle du darwinisme", *Fins de siècle, Terme - Évolution - Révolution, Actes du congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Toulouse, septembre 1987*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 445-455. Rares sont ceux en cette fin de siècle à douter de l'origine commune du chant et de la poésie, voire du langage et de la musique. C'est dans ce contexte qu'il faut replacer la vision nietzschéenne d'un Wagner qui retrouva l'Unité de la tragédie morcelé depuis l'Antiquité.
  - 18 "L'art commence par un monstre : le Sphinx [...] Le Sphinx sourit à un devenir illimité : il a reconstitué son unité sensuelle étant homme et femme. Il sait qu'il reconstituera un jour son unité originelle car il est homme et dieu" (J. Péladan, *De l'androgynie, Les Idées et les formes n°13*, Paris, 1910, p. 24-25). Soulignons l'importance dans l'univers symboliste des êtres de transition qui ont connu les deux mondes - le monde divin et le monde humain fracturé : Sphinx, androgynes, Grands initiés (Orphée, Prométhée...), Jean-Jacques Nattiez (*Wagner androgynie*, Paris, C. Bourgeois, 1990) a souligné la constante du thème de l'androgynie dans l'œuvre de R. Wagner.
  - 19 Delville se chargera de démontrer la compatibilité des idées darwiniennes et ésotériques (J. Delville, *Le Mystère de l'évolution ou de la généalogie de l'homme d'après la théosophie*, Bruxelles, Lamertin, 1905). Péladan ne recourt aux découvertes scientifiques contemporaines que lorsqu'elles servent ses théories ; son assimilation de la radioactivité universelle aux fluides magnétiques vitaux est exemplaire.



- 20 J. Péladan, "Les maîtres contemporains, Félicien Rops", *La Jeune Belgique*, IV (1884), p. 74.
- 21 "J'entendis trois fois *Parsifal* et ce furent trois embrasements de mon zèle, trois illuminations. Je conçus alors et du même coup, la fondation des trois ordres de la Rose-Croix, du Temple et du Graal et la résolution d'être au théâtre littéraire l'élève de Wagner, non pas seulement par la méthode de composition, mais en transposant la technique musicale dans l'exécution d'écriture". (J. Péladan, *Le Théâtre complet de Wagner*, op. cit., p. XII). Les spectacles synesthésiques sont dans l'air du temps ; en 1891, le poète symboliste Paul Fort fait donner au théâtre de l'art une adaptation du *Cantique des Cantiques* où des vaporisateurs parfument la salle dans la scène où la Sulamite reçoit son amant. cfr P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 176. Voir également *infra*.
- 22 Cfr J. Péladan, *Amphithéâtre des sciences mortes. La Science de l'Amour*, Paris, Chamuel, 1911, p. 113. À ce propos voir : H. Fuchs, *Richard Wagner und die Homosexualität*, Berlin, 1903 et J. J. Nattiez, op. cit., p. 219.
- 23 J. Péladan, *Notes sur l'Art et Idéalisme*, manuscrit autographe, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 13.250 ; J. P. Guillermin, "De l'artiste à l'Ariste : Joseph Péladan contre les décadences", *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, 67 (1990), p. 59-76.
- 24 Sur les salons Rose-Croix cfr Pincus-Witten, *Occult Symbolism in France : Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*, Londres, Garland, 1976.
- 25 Édouard Bénédictus, fervent wagnérien évoluant dans le sillage de Judith Gautier ; cette dernière lui fournit les arguments de *La Marchande de sourires* (1888) et *L'Avare chinois* (1908). Péladan appelle Bénédictus du nom de Bihn Grallon, le héros du *Panthée* (J. Péladan, *Le Panthée, Xe roman de l'Éthopée*, Paris, Dentu, 1893). Les héros de ce roman sont l'argent et Bihn Grallon, compositeur de talent mais désargenté ; sa *Symphonie de l'or* clôturera l'ouvrage. Un thème similaire sera traité par V. d'Indy dans sa *Légende de Saint Christophe* (acte I, scène 2) et plus fortuitement sans doute par Alfred Bruneau (*Messidor*). L'or maudit, porteur de décadence, est un des thèmes essentiels de la tétralogie wagnérienne et connaîtra une étonnante transposition littéraire grâce à un éphémère disciple de Péladan, É. Bourges (*Le Crépuscule des dieux* (1884), Paris, C. Pirot, 1987). On retrouve É. Bénédictus auprès du jeune Ravel au sein du club des Hirsutes.
- 26 Péladan nourrit une admiration sans limite envers Palestrina "Palestrina [...est] le patriarche de l'harmonie, le Moïse du chant [...] l'Orphée catholique" (J. Péladan, *Histoire de Palestrina et du Pape Marcel*, conférence inédite, manuscrit inédit, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 13.322) et se targue d'être à l'origine de sa redécouverte. Rappelons que les premiers concerts historiques de Fétis, Choron et de Vaucorbeil datent des années 1840-50 et que Palestrina apparaissait fréquemment dans les programmations parisiennes avant les concerts Rose-Croix.
- 27 "Les compositeurs actuels se trouvent écrasés par Wagner comme l'artiste d'Italie le fut par Michel-Ange. Le passage des Dieux rend la terre stérile et leur exemple déconcerte les humains. Tous les efforts orchestraux restent impuissants en face du demi-Dieu de Bayreuth mais le pathétique

- vocal résiste même au souvenir wagnérien : et la prière de Victoria garde sa supériorité éternelle sur Wagner lui-même". César Franck n'échappe pas aux métaphores de la Renaissance : "César Franck, l'admirable maître des *Béatitudes*, le Fra Angelico de son art mais avec la technique de Mantegna ou de Masaccio" (J. Péladan, *Notes sur la musique*, manuscrit inédit, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms 13.322).
- 28 J. Péladan, "La Messe du Pape Marcel", *Le Figaro*, 6 Juillet 1912. Péladan rappelle significativement ce fait dans son opuscule *L'Androgyne* (J. Péladan, "De l'Androgyne", *Les idées et les formes*, n°13, Paris, 1910, p.93) et le rapproche de Rose Caron "Si *Parsifal* [...] n'était joué à l'allemande, ce serait le type accompli de l'androgyne. Qui a vu M<sup>me</sup> Caron dans *Fidelio* comprendra l'existence idéale d'un troisième sexe".
  - 29 Des œuvre comme *Pelléas et Mélisande* ou *L'Étranger* de d'Indy s'inscrivent parfaitement dans cette optique.
  - 30 Programme du *Fils des étoiles*, dans *Le Fils des étoiles*, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l' Arsenal, document 13.190. Ces pièces de Satie seront retranscrites pour piano seul et orchestrées partiellement par Maurice Ravel en 1914, l'une d'elles apparaît sous le nom de *Gnosienne*.
  - 31 Programme restitué d'après les critiques de l'époque rassemblées dans *Sémiramis*, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l' Arsenal, document 13.190. Ces concerts ont été annoncés par A. de la Rochefoucauld (*Soirées de la Rose-Croix, annexe au roman Le panthée, op. cit.*, p. 299-301).
  - 32 J. Péladan, Bibliothèque de l' Arsenal, document 13.194 (dossier *Sémiramis*, propos tenu à D. Henry-Asselin en juillet 1904).
  - 33 Auréolée de l'intérêt que le maître de Bayreuth lui a témoigné à la fin de sa vie, Judith Gautier, groupa autour d'elle de fervents wagnériens auxquels elle montrait des reliques de l'artiste. Ce noyau de wagnériens actifs exécutait des réductions pour théâtre de marionnettes des grands ouvrages de Wagner. Judith Gautier a épousé Catulle-Mendès (qui vécut ensuite avec Augusta Holmès). Jean Lorrain en fut éperdument amoureux de même qu'Édouard Bénédictus. Ce dernier évolue constamment dans son sillage (cfr *supra*) et partagea son engouement pour l'Extrême-Orient (cfr J. Gautier et É. Bénédictus, *Les Musiques bizarres de l'Exposition*, Paris, G. Hartmann et C<sup>ie</sup>, 1900, 6 vol.). Sur Judith Gautier cfr J. Richardson, *Judith Gautier*, Paris, 1989 et S. Meyer-Zundel, *Quinze ans auprès de Judith Gautier*, Dinard, 1969.
  - 34 J. Péladan, *Notes sur la musique*, manuscrit inédit, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms 13.322. Rappelons que la Schola Cantorum fut fondée en 1894 par Vincent d'Indy, Charles Bordes et Alexandre Guilmant cfr *supra*.
  - 35 Sur les activités des XX et le Sâr Péladan cfr M. Dragnet, *Fernand Khnopff, ou l'ambigu poétique*, Bruxelles, Crédit Communal, 1995, p. 264-282.
  - 36 Lettre de V. d'Indy à O. Maus du 29 janvier 1888, dans *Correspondance de Vincent d'Indy à Octave Maus*, Bibliothèque Royale, Ms 372.
  - 37 En clôturant son roman *Istar*, Péladan signale "en expectative : *Istar*, drame lyrique en cinq actes et 7 tableaux musique Augusta Holmès, décors Louise Abbéma". À cette époque, Péladan était "aumônier" de l'Oeillet

blanc, cercle exclusivement féminin dirigé par la peintre et statuaire Louise Abbéma. Une de ses pensionnaires partageait ses faveurs entre Péladan, Jean Lorrain et la directrice (cfr C. Beauvils, *op. cit.*, p.109). Augusta Holmès était également très proche de Louise Abbéma, elle lui dédia en 1886 son "Hymne à Éros". Par opposition à la vigueur de la musique d'A. Holmès, signalons les propos de Péladan, suite à l'audition de l'ouverture *Phèdre* de J. Massenet "Cette ouverture de *Phèdre* évoque une morphinomane qui va à Lesbos comme à Cythère et qui tord ses nerfs défaillants en un désir impuissant de lourdes voluptés [...] et jamais Massenet n'a exprimé remarquablement que des turpitudes hésitantes, c'est le musicien de la luxure molle !" (J. Péladan, Bibliothèque de l' Arsenal document 13.322). Par une curieuse coïncidence, cette même ouverture illustrera la tragédie de Péladan *Sémiramis* en 1904 cfr *supra*.

- 38 Argument tiré du 6<sup>e</sup> chant de l'Épopée d'Izdubar. Il s'agit en fait de la tablette K162 du British Museum issue de la bibliothèque d'Assurbanipal publiée in S. Lenormand, *Choix de textes cunéiformes*, Paris, 1875, n°30. Même en 1896, la traduction "Izdubar" est approximative ; il est vrai que Ledrain se sent plus historien d'art que philologue. Pour une analyse succincte de l'œuvre de d'Indy cfr P. Cook, "Vincent d'Indy's *Istar*", *The Music Review*, 52 (1991), p. 237-45.
- 39 Lettre de V. d'Indy à O. Maus du 12 Août 1896, dans *Correspondance de Vincent d'Indy à Octave Maus*, Bibliothèque Royale, Ms 372.
- 40 Cfr aussi les livrets de *La Sarrazine*, de *Jésus de Nazareth* ou des *Vainqueurs* (R. Wagner, *Les Opéras imaginaires*, traduits et analysés par P. Godefroid, Paris, Librairie Séguier, 1989), on consultera également J. Chailley, *Parsifal de Richard Wagner, opéra initiatique*, Paris, Buchet-Chastel, 1979.
- 41 Cfr E. Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* (1978), Paris, Seuil, 1980 ; T. Hentsch, *L'Orient imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988 ; M. Olender, *Les Langues du Paradis, Aryens et Sémites : un couple providentiel*, Paris, Gallimard, 1989.
- 42 À propos du "cas Wagner" cfr L. Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme*, Paris, 1968, vol. 3, p. 440-67.
- 43 C'est à dire les trois catégories d'artistes. Très friand de néologismes, Péladan voit dans l'artiste, le meilleur dans la perception du Beau, le disciple de l'Idéal. Il joue souvent de l'euphonie Ariste/Artiste. Ce néologisme se retrouve chez d'autres auteurs symbolistes (cfr M. Decaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p.46). cfr également *supra* (les Oelohites).
- 44 Créé à Paris le 9 juin 1920 mais dont la composition s'échelonne entre 1908 et 1915.
- 45 Lettre de V. d'Indy à O. Maus du 19 décembre 1900, dans *Correspondance de Vincent d'Indy à Octave Maus*, Bibliothèque Royale, ms 372. Mentionnons ici les idées maurassiennes de Debussy (cfr M. Faure, *Musique et société du Second Empire aux années 20*, Paris, Flammarion, 1985, p. 75-82). Par contre, l'*Hymne à la Justice* d'A. Magnard (op. 14, 1903) est nettement dreyfusard et dédié à Émile Gallé, futur trésorier de la Ligue des Droits de l'Homme.

- 46 La plupart de ces renseignements biographiques ont été obtenus auprès d'O. Allouard-Carny, élève et disciple de D. V. Fumet. On consultera également Stanisla Fumet, "Il y a cent ans naissait Dynam-Victor Fumet", *Revue de la Table Ronde*, (232), p. 1-18 ; B. Leuthreau, "Dynam-Victor Fumet", *Revue internationale de musique française*, 14 (1984), p. 89-98. Sur les activités du Chat noir à cette époque cfr L. Richard, *Cabaret, cabarets*, Paris, Plon, 1991.
- 47 Ils se seraient défiés en un duel de fugue, chacun se rendant à l'aube en loge fermée et n'y ressortant qu'en ayant peaufiné la strette finale.
- 48 C. Beaufils, *op. cit.*, p.133.
- 49 Ces œuvres rosicruciennes sont ainsi décrites par A. Cortot : "Une succession de sonorités statiques, traitées en accord creux, à la manière d'un plain chant rudimentaire, en fournit le fond, interprètes, de l'aveu même de Satie, selon les données des lointains de Puvis de Chavanne, en teintes atténuées, en lignes vaguement définies" (A. Cortot, "Le cas Érik Satie", *Érik Satie*, Numéro spécial de la *Revue Musicale*, n°386, p. 60).
- 50 Sur les rapports Satie-Péladan cfr R. Belicha, "Chronologie satiste ou photocopie d'un original", *La Revue Musicale*, 312 (1978), p. 15-18 ; A. Cortot, *op. cit.*, p. 51-76.
- 51 Sur des paroles d'Albert Tinchant cfr V. Lajoinie, *Érik Satie*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1985, p. 26.
- 52 C'est J. P. Contamine Latour qui présente Satie au Sâr Péladan (cfr V. Lajoinie, *op. cit.*, p.14). À cette époque, J. Bois fait encore partie de l'ordre des Rose-Croix catholiques.
- 53 C. Beaufils, *op. cit.*, p.133. É. Bailly (de son vrai nom Henri-Edmond Limé) publie la revue *La Haute Science* et se retrouve aux côtés d'O. Redon, C. Mendès, C. Debussy, É. Satie, G. Moreau et le Soufi Inayat Khan. Il composa de nombreuses mélodies dont *Apparition* sur un texte de S. Mallarmé (1894). Cfr J. Godwini, *L'Ésotérisme musical en France 1750-1950*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 168-201,
- 54 É. Bailly, *Les Vibrations du son et la vie universelle*, cité in C. Beaufils, *op. cit.*, p. 133.
- 55 É. Bailly, *Le Chant des voyelles comme invocation aux dieux suivi d'une restitution vocale avec accompagnement*, *Conférence prononcée à la Société théosophique de Paris en juin 1906*, Nice, 1976 (reprint). Sur les voyelles colorées cfr *infra*.
- 56 Pour un historique de cette théorie cfr J. Chailley et J. Virey, "Le symbolisme de la gamme", *La Revue Musicale*, 408-09 (1988), p. 75-96 ; J. Godwin, *Les Harmonies du ciel et de la terre. La dimension spirituelle de la musique* (1987), trad. française, Paris, Albin Michel, 1994 ; ou, plus succinct, R. Cotte, *Musique et symbolisme. Résonance cosmique des instruments et des œuvres*, Paris, Dargès, 1988.
- 57 Ses principales sources sont Eusèbe, Le papyrus Harris, le Chandagya-upanishad, Fabre d'Olivet, le Talmud, Ibn Sinna, Nicomaque, Porphyre, Maspéro, Blavatsky.
- 58 "Les termes inspiration et intuition n'ont qu'une valeur purement poé-

- tique, et l'artiste ne crée point mais il fait réapparaître sur l'écran du monde physique, des choses inscrites depuis longtemps, sur l'écran indestructible du passé" (É. Bailly, *Le Chants des voyelles*, *op. cit.*, p.24).
- 59 Les coordonnées bruxelloises de Sigogne sont reprises dans le carnet d'adresses de Péladan (Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Péladan) aux côtés de celles de Bénédictus, Rose Caron, Jean Delville, Isadora Duncan, Fernand Khnopff, Georgette Leblanc, Mac Grégor, Papus, Elimir Bourge, Séon.
- 60 M. Kelkel, *Alexandre Scriabine*, Paris, Champion, 1984, p. 34. Outre Delville et Sigogne, Scriabine côtoie à Bruxelles le sculpteur Auguste Niederhäusern, un habitué des salons de la Rose-Croix (cfr Pincus-Witten, *op. cit.*, p. 222).
- 61 Éditeur notamment de *Seize Chansons et danses hindoues notées par Inayat Khan et harmonisée par le comte Tolstoï et Vl. Pohl*.
- 62 Scriabine rejoignant ainsi une Inde que Wagner soixante ans plus tôt avait quittée avec la rédaction du livret des *Vainqueurs* (cfr *supra*).
- 63 Le compositeur russe Alexandre Nemtin a fait entendre à Moscou en mars 1973 sa reconstitution de l'Acte *préalable* avec clavier à couleur.
- 64 Voir notamment V. Segalen, "Les synesthésies et l'école symboliste", *Le Mercure de France*, Avril 1902 ; T. de Wyzewa, *Nos Maîtres*, Paris, Perrin, 1895 ; I. de Wyzewa, *La Revue wagnérienne*, Paris, Perrin, 1934 ; R. Bietry, *op. cit.*, p. 94)
- 65 J. Péladan, *L'Art idéaliste et mystique : doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose-Croix par le grand Maître Sâr Péladan*, Paris, Chamuel, 1894.
- 66 *Ibidem*, p. 171.
- 67 *Ibidem*, p. 58.
- 68 *Ibidem*, p. 70.
- 69 *Ibidem*, p. 89.
- 70 *Ibidem*, p. 108.
- 71 *Ibidem*, p. 115.
- 72 *Ibidem*, p. 143.
- 73 *Ibidem*, p. 154 et 160.
- 74 *Ibidem*, p. 134-35.
- 75 La théorie du fluide vital était une obsession du docteur Adrien Péladan, frère de Joséphin. Cet autodidacte est l'auteur d'une thèse de doctorat, jamais soutenue, sur *Le Traitement homéopathique de la spermatorrhée*, cfr J. P. Laurent et V. n'Guyen (dir.), *Les Péladan*, *op. cit.*
- 76 "Je ne doute pas qu'il y ait un étroit rapport entre l'Électricité et les courants de Lumière astrale puisque tout cela - Chaleur, Lumière, Magnétisme, Électricité, Son (Pensée peut-être ?) - se réduit à la Vibration." S. de Guaita, *Lettre inédite de Stanislas de Guaita au Sâr Joséphin Péladan*, Neuchâtel, Éditions Rosicruciennes, 1952, p.17. Cette idée de flui-

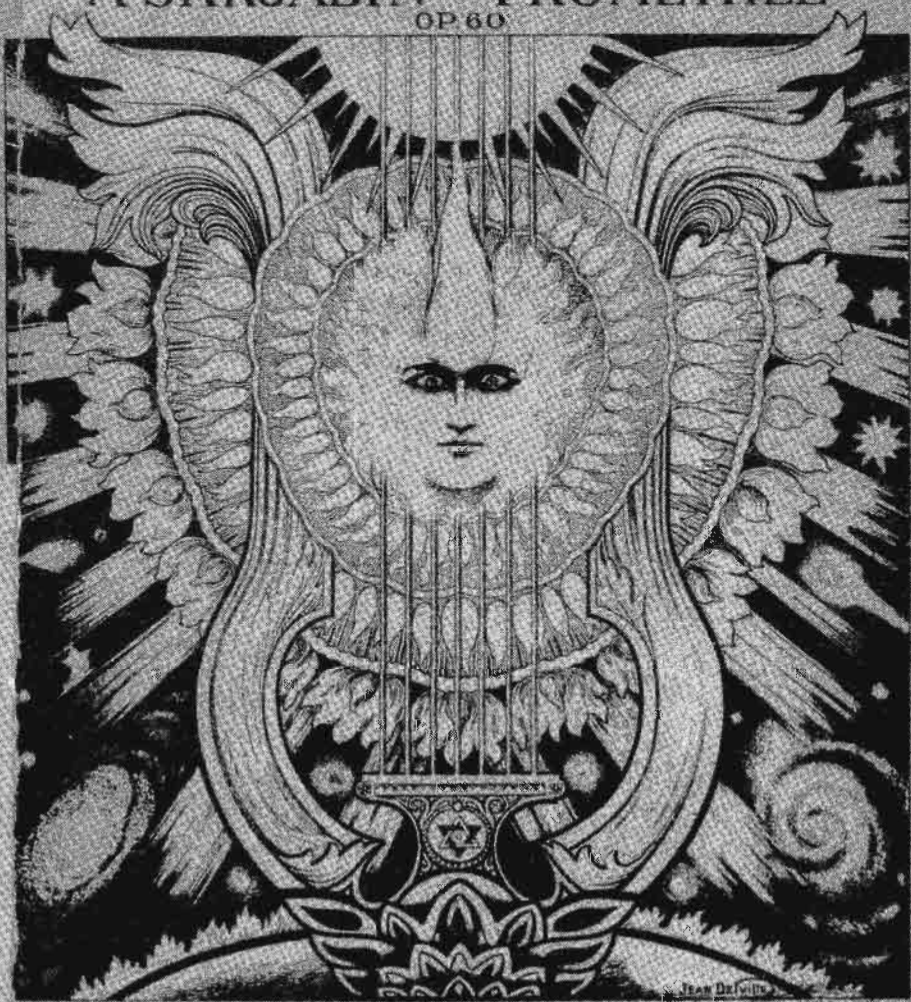
- de commun à l'électricité, au magnétisme et à la musique est également développée par C. Mauclair (*La Religion de la Musique*, Paris, Fischbacher, 1928 (édition définitive), p. 21-28).
- 77 J. Péladan, *La Revue de Paris et Saint-Petersbourg*, 1889 cité par C. Beaufils, *op. cit.*, p. 146. Le Sâr proposa que, dans le *Parsifal* de R. Wagner, "on essayât des pulvérisations odorantes à l'acte des femmes-fleurs".
- 78 J. Péladan, *Schéma de concordance de la Décadence Latine : VI, La victoire du Mari*, 1889, dans *Idem, Le vice Suprême*, Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884 (1894 pour la 13<sup>e</sup> édition). Péladan développe la corrélation entre fluide érotique et musical à propos de J. Brahms "Le couple qui exécuterait à quatre mains du Brahms pendant une heure s'accouplerait probablement." (J. Péladan, *Istar, op. cit.*, tome I).
- 79 J. d'Udine, *Dissonance, roman musical*, Paris, 1902. Du même auteur un *Traité complet de géométrie rythmique accompagné de huit géorythmies pour piano*, Paris, Heugel, 1927 ; la première de ces géorythmies est intitulée Rose-Croix.
- 80 J. d'Udine, *De la corrélation des sons et des couleurs en Art*, Paris, Fishbacher, 1897 ; *L'orchestration des couleurs, analyse, classification et synthèse mathématique des sensations colorées*, Paris, Joanin, 1903.
- 81 Des recherches contemporaines et similaires ont été entreprises par Charles Henry et Louis Favre.
- 82 Rappelons que J. Péladan se rendit fréquemment chez Judith Gautier pour assister aux représentations des drames wagnériens réduits pour théâtre de marionnettes et piano avec la complicité d'É. Bénédicteus, le Sâr assurant le rôle de "fumigateur hiératique" (J. Péladan, *Le Théâtre complet de Wagner, op. cit.*, préface). Par ailleurs H. Signoret et A. Pigeon, des proches d'É. Bourges, ont animé avec succès "Le petit théâtre de marionnettes", Galerie Vivienne, de 1888 à 1893.
- 83 C. Beaufils, *op. cit.*, p. 423-24.
- 84 Carol-Bérard (également connu sous le nom d'Olivier Réaltor 1881-1942), élève d'Albéniz, s'illustra également par ses compositions exotiques d'inspiration africaine et asiatique.
- 85 Carol-Bérard, "La couleur en mouvement, décor rationnel de la musique", *La Revue Musicale*, 10 (1922), p. 150. Le premier manifeste futuriste italien paraît en 1909 ; Luigi Russolo publie son *Arte dei rumori* en 1913, la même année Francesco Pratella fait entendre sa *Musica futurista*. Remarquons que le critique anglo-saxon J. Runciman ("Noises, smells and colours", *Musical Quarterly*, 1 (1915), p. 149) range parmi les compositeurs futuristes A. Scriabine et A. Schoenberg.
- 86 Carol-Bérard, *op. cit.*, p.149.
- 87 *Idem*, p. 151-52. C. Mauclair ironisait sur la concrétisation de ces œuvres synesthésiques : "Lorsque [...] des énergumènes ont voulu établir des relations invariables de sons, de couleurs, de parfums - c'est-à-dire régler la sensation, lui enlevant tout intérêt d'art, absurdement, par ce fait même, on a mieux aimé s'attarder à la facile réfutation d'une théorie nulle

- et puérole que démêler ce qu'il y avait d'équitable dans la recherche musicale de l'expression, qui est une chose très sérieuse, et une tradition de toute poésie. Il était trop aisé de voir que le célèbre sonnet des voyelles de Rimbaud n'était ni une théorie, ni une plaisanterie mais la notation d'une impression momentanée, aussi sincère qu'exclusive de tout dogmatisme - et qu'ainsi les inventeurs de la couleur orange, parfume à l'héliotrope et correspondant à la flûte étaient des innocents" (C. Mauclair, de son vrai nom Camille Faust), *Eleusis, causerie sur la cité intérieure*, Paris, 1894, p. 137).
- 88 Edgar Varèse s'acharna à détruire toutes traces de cette période de sa vie à savoir : son passage à la Schola Cantorum, au Conservatoire, son adhésion au groupe La mansarde (association bohème de peintres, architectes, sculpteurs...) et sa coopération avec le Sâr pour lequel il aurait fait de la musique "médiévante" cfr B. Mâche, "L'oeil du cyclone", *Varèse, vingt ans après*, *La Revue Musicale*, 383-85, (1985), p. 7-15.
- 89 Les liens entre Péladan et l'auteur de l'orgue mystique restent à élucider ; selon le compositeur et chef Delbroyère, futur directeur de la Gaîté, Tournemire serait le beau frère du Sâr (Delbroyère, "Un collaborateur de Péladan", *Joséphin Péladan, Nouvelle revue du Midi*, 10 (décembre 1924), p. 62-63). Soulignons la communauté d'esprit entre les œuvres du Sâr et la trilogie *Faust*, *Don Quichotte*, *Saint François d'Assise* op. 52 (1925), *La Légende de Tristan* op. 53 pour orchestre (1926), *La Queste du Saint Graal* op. 54 pour orchestre (1926). C. Tournemire a également entamé un *Cantique du soleil de Saint François d'Assise*, d'après J. Péladan et *La Tragique histoire de Sémiramis*, légende tragique d'après J. Péladan.
- 90 Sur A. Holmès cfr R. Myer, "Augusta Holmès, a Meteoric Career", *Musical Quarterly*, 53 (1967), p. 365-76 et P. Barillon-Bauche, *Augusta Holmès et la femme compositeur*, Paris, Fischbacher, 1912. A. Holmès a écrit notamment une *Astarté* (texte et musique), 1875.
- 91 Critique musical et musicologue, il participa à l'*Encyclopédie de la musique* d'A. Lavignac et L. de la Laurencie (Paris, Delagrave, 1913-1931, 6 vol.). Spécialiste de la musique d'Europe centrale, il fut également critique musical et pictural pour Durendal (article sur Smetana, les néo-idéalistes allemands, Franz Stuck, les Préraphaélites, l'Art suisse...).
- 92 Vraisemblablement perdues. En revanche, le Musée de la Littérature à Bruxelles a conservé deux pièces pour piano non datées : *Notre-Dame des dunes* (Bruges) et *Soir religieux* (Bruges). Georges Khnopff connut un certain renom en tant que poète avant qu'un procès en plagiat ne vienne entacher sa réputation. Polyglotte (allemand, anglais, danois, flamand...), il laisse une œuvre de traducteur importante et conserva de nombreux contacts avec des artistes symbolistes d'horizons très divers.
- 93 Propos de Péladan à C. Mauclair cité dans C. Beauflis, *op. cit.*, p. 435.

Handwritten: 354, 50-59, P

A. SKRJABIN PROMÉTHÉE

OP. 60



EDITION RUSSE DE MUSIQUE FONDÉE PAR S. ET N. KOUSSEWITZKY  
PARTITION

MAISON DE RETOUR



## ŒUVRES MUSICALES IDÉALISTES OU PROCHES DE CE MOUVEMENT

## OPÉRAS ET MUSIQUES DE SCÈNE

Toutes ces œuvres existent en réduction chant et piano, pour la plupart, le matériel d'orchestre est disponible, il est donc envisageable de jouer des passages exclusivement orchestraux (ouvertures, interludes...). Les dates mentionnées sont les dates de création.

É. BENEDICTUS	<i>L'Avare chinois</i> (J. Gautier), inédit.
	<i>La Marchande de sourires</i> (J. Gautier), inédit.
P. de BREVILLE	<i>Éros vainqueur</i> (J. Lorrain), Monnaie, 1910.
É. CHABRIER	<i>Gwendoline</i> (Catulle Mendès), Monnaie 1886.
	<i>Briséis</i> (Catulle Mendès, E. Mikhæl), 1893.
E. CHAUSSON	<i>Le Roi Arthus</i> (E. Chausson), Monnaie 1903.
C. CHEVILLARD	<i>La Roussalka</i> (É. Schuré), 1903.
C. DEBUSSY	<i>Pelléas et Mélisande</i> (M. Maeterlinck), 1902.
	<i>Le Martyre de Saint-Sébastien</i> (Annunzio), 1911.
P. DUKAS	<i>Ariane et Barbe-Bleue</i> (M. Maeterlinck), 1907.
C. ERLANGER	<i>Le Fils de l'étoile</i> (C. Mendès), 1904.
H. FEVRIER	<i>Monna Vanna</i> (M. Maeterlinck), 1909.
	<i>L'Île désenchantée</i> (É. Schuré), 1925.
	<i>Elle avait trois couronnes</i> (M. Maeterlinck), inédit.
A. HOLMES	<i>Astarté</i> (A. Holmès), inédit 1875.
V. d'INDY	<i>L'Étranger</i> (H. Ibsen), Monnaie 1903.
	<i>Fervaal</i> (V. d'Indy), Monnaie 1897.
	<i>Médée</i> (C. Mendès), 1898.
	<i>Le Chant de la cloche</i> (V. d'Indy), Monnaie 1912.
E. KORNGOLD	<i>Die Tote Stadt</i> (G. Rodenbach), 1920.
A. LA LIBERTE	<i>Soeur Béatrice</i> (M. Maeterlinck), inédit.
É. LALO	<i>Le Roi d'Ys</i> (E. Blau), 1888.
A. MARIOTTE	<i>Salomé</i> (O. Wilde), 1908.
J. MASSENET	<i>Le Mage</i> (J. Richepin), 1891.
	<i>Ariane</i> (Catulle-Mendès), 1906.
	<i>Hérodiade</i> (Milliet et Grémont), Monnaie 1881.
S. RACHMANINOFF	<i>Monna Vanna</i> (M. Maeterlinck), inachevé, 1907.
R. STRAUSS	<i>Elektra</i> (Hofmannsthal), 1909.
	<i>Salomé</i> (O. Wilde), 1905.

- E. TINEL *Godolieve*, drame musical op. 43, inédit 1908.  
*Katharina* (F. Van Duyse), Monnaie 1909.
- R. WAGNER *Opera omnia*, en particulier : *Parsifal* (R. Wagner),  
 1882 et *Tristan et Iseult* (R. Wagner), 1886.
- A. WOLFF *L'Oiseau bleu* (M. Maeterlinck), 1919.

### CHANT (SOPRANO) ET PIANO

Ces mélodies sont généralement pour soprano (parfois mezzo ou ténor) et piano et ont une durée moyenne de trois minutes. Les dates mentionnées sont celles de composition ou de publication.

- É. BAILLY *Le Chant des voyelles* (papyrus égyptien), 1906.  
*Apparitions* (S. Mallarmé), 1894.  
*La Tristesse d'Ulud* (Mc Leod), 1898.
- Sir Granville BANTOCK *The blessed Demozel* (Rossetti), 1892.
- E. CABANER *Mélodies* sur des paroles de J. Richepin, 1862-1878.
- CAROL-BERARD *Cinq Poèmes* de C. Maclair, 1907.
- E. CHAUSSON *Les Serres chaudes* (M. Maeterlinck), 1896.  
*Trois Chants* (C. Maclair), 1896.
- J. CRAS *Deux Mélodies* sur des textes de G. Rodenbach, 1909.
- C. DEBUSSY *Ariettes, paysages belges et aquarelles* (P. Verlaine)  
 1885-1888.
- E. ELGAR *The Language of Flowers* (Percival), 1872.  
*A Song of Flight* (C. Rossetti), 1900.
- G. FABRE *Chanson de Mélisande* (M. Maeterlinck), 1893.  
*Dansons la ronde* (C. Van Lerberghe), 1897.  
*L'Éluë* (C. Van Lerberghe), 1898.  
*Huit Poèmes* de M. Maeterlinck, 1904-1905.  
*Barque d'or* (C. Van Lerberghe), 1897.  
*Sonatina sentimentales* (M. Maeterlinck, C. Maclair), 1894.  
*Poèmes de Jade* (J. Gautier), 1905.
- G. FAURE *Mélisande's Song* (M. Maeterlinck), 1898.  
*La Chanson d'Ève* (C. Van Lerberghe), 1910.  
*Le Jardin clos* (C. Van Lerberghe), 1914.
- D. V. FUMET *Sérénade faunesque* (D. V. Fumet), 1904.
- A. HOLMES *Hymne à Éros* (A. Holmès), 1886.  
*Hymne à Vénus* (A. Holmès), 1894.  
*Hymne au soleil* (A. Holmès), 1872.  
*Invocation d'amour* (A. Holmès), 1892.
- INAYAT KHAN *Seize Chansons hindoues*.

- A. LA LIBERTE *Quinze Chansons d'Eve* (C. Van Lerberghe), 1925.  
*Amour Androgyne* (Rudhyar), 1925.
- I. PADEREWSKY *Douze Chants* d'après C. Mauclair, 1903.
- A. POLLONAIIS *Le Salut au drapeau* (J. Péladan), c. 1912.
- M. RAVEL *Sainte* (S. Mallarmé), 1896.
- J. RYELANDT *Idylle mystique*, op. 30 (J. Ryelandt), 1901.
- É. SATIE *Le Prince de Byzance* (J. Péladan), 1898.
- C. de SIVRY *Mémoires* sur des paroles de J. Richepin, (1878-1906).
- D. de SEVERAC *L'Infidèle* (M. Maeterlinck), 1900.
- F. SCHMITT *Trois Chansons*, op. 4 (P. Verlaine, C. Mauclair et M. Guivel), 1892-94.  
*Quatre Lied* pour soprano et orchestre (J. Richepin, C. Blée et M. Maeterlinck), 1901-07.  
*Un Grand Sommeil noir* (P. Verlaine), 1906.
- E. VARESE
- VILLIERS de l'ISLE ADAM  
et C. de SIVRY *La Mort des amants* (C. Baudelaire), 1898.
- A. ZEMLINSKY *Six Chants* de M. Maeterlinck, 1913.

### ŒUVRES CHORALES ET ORATORIOS

La fin du siècle voit la réhabilitation des œuvres chorales de la Renaissance et du début du baroque grâce aux adaptations de V. d'Indy, A. Gevaert, C. Bordes, C. Saint-Saëns. Les compositeurs les plus joués sont alors :

- PALESTRINA *Messe du Pape Marcel*
- C. MONTEVERDI *L'Orfeo, l'Incoronazione di Poppea, Il ritorno d'Ulisse in Patria.*
- VICTORIA Œuvres polyphoniques
- P. BENOIT *Lucifer*, oratorio, 1865.  
*Prométhée*, oratorio, 1867.  
*Hymne aan de Schoonheid*, cantate, 1882.
- C. DEBUSSY *La Damoiselle élue* (D. G. Rossetti) pour soprano, chœur de femmes et orchestre, 1888.
- G. FAURE *La Passion*, chœur mixte et orchestre, 1890.  
*Prométhée*, op. 82 (J. Lorrain, A. F. Hérold) pour soli chœur mixte, orchestre d'harmonie, cordes et harpes, 1900.  
*Pénélope* (J. Lorrain), 1913.
- C. FRANCK *Rédemption*, poème-symphonie pour soprano, chœur de femmes et orchestre 1871-75.  
*Les Béatitudes*, oratorio, 1879.  
*Psyché et Éros*, poème symphonique avec chœur, 1888.

- C. TOURNEMIRE *Le Petit Pauvre d'Assise. Cinq épisodes lyriques et sept tableaux.* Texte fragmenté tiré de l'œuvre de Péladan, 1937-38.  
*Don Quichotte. Prélude aux combats de l'Idéal,* poème symphonique, 1922.  
*La Queste du Saint Graal,* op. 54 pour solistes, chœur et orchestre, 1927.
- L. SAMUEL *Sanctus, symphonie mystique à cinq parties* (pour chœur et orchestre) 1895.
- E. TINEL *Franciscus* pour solo, chœur, orgue et orchestre, op. 36, 1890.
- V. d'INDY *Sainte Marie-Magdeleine,* op. 23 pour solo, chœur de femmes et orgues, 1885.
- A. SCRIABINE *Poème de l'extase,* op. 54, 1908.  
*Prométhée,* op. 60 pour grand orchestre, piano et orgue, chœur et clavier à lumière, 1911.
- A. HOLMES *Ludus pro patria,* ode-symphonie pour chœur et orchestre, d'après un tableau de Puvis de Chavanne (1888).

### PIANO SOLO

- CAROL-BERARD *Impressions,* 1903.  
*La Promenade des bonzes,* 1924.
- D. V. FUMET *Les Enlèvements d'en-haut,* 1897.  
*Douloureux pèlerinage,* 1900.
- G. KHNOFF *Notre-Dame des dunes* (Bruges), copié en 1927.  
*Soir religieux* (Bruges), copié en 1926.
- J. RYELANDT *Variations sur un thème du Franciscus d'Edgar Tinel,* op. 6, 1892.
- É. SATIE Œuvres rosicruciennes et mystiques, 1891-94.  
*Première Pensée Rose-Croix* (1891), *Trois Sonneries de la Rose-Croix* (1891), *Trois Préludes du Fils des étoiles* (1892), *Upsud* (1892) *Prélude de la Porte héroïque du ciel* (1894).
- A. SCRIABINE *Feuillet d'Album pour piano,* op. 58, 1910.  
*Deux Morceaux pour piano,* op. 59, 1910.

### MUSIQUE DE CHAMBRE ET PETITES FORMATIONS

La plupart des œuvres chorales et orchestrales existent en réduction pour deux pianos (avec éventuellement voix), souvent réalisée par le compositeur lui-même.

- E. BAILLY *Le Chant des voyelles (papyrus égyptien)* pour soprano, harpe, flûte ou piano, 1912.
- A. de CASTILLON *2<sup>e</sup> Trio pour piano, violon, violoncelle*, op. 17b.
- E. CHAUSSON *Concert pour piano, violon et quatuor d'archets*, op. 21 1892.  
*Poème pour violon et orchestre*, op. 25, 1896.
- C. DEBUSSY *Premier Quatuor à cordes*, op. 10, 1893.
- G. FABRE *Barque d'or* (C. Van Lerberghe) pour soprano, violon, violoncelle et piano, 1908.  
*J'ai marché trente ans* (M. Maeterlinck) pour soprano, violon, violoncelle et piano.
- D. V. FUMET *Magnétisme céleste* pour violoncelle et piano.  
*Trouble d'âme* pour mezzo, violon, violoncelle et piano, 1908.
- V. d'INDY *Lied* pour violoncelle (alto) et piano, op. 19, 1884.  
*Quatuor à cordes*, op. 35, 1891.
- S. LAZZARI *Sonate pour violon et piano*, 1892.
- A. SCHÖNBERG *Herzegewächse* pour soprano, célesta, harmonium et harpe d'après un texte de M. Maeterlinck, 1911.
- V. VREULS *Sonate en mi majeur pour violon et piano*, 1901.

### ŒUVRES ORCHESTRALES

- Sir Granville BANTOCK *Salomé*, musique de scène pour le drame d'O. Wilde, 1918
- A. BRUNEAU *Penthésilée* (Catulle-Mendès), 1888.
- C. DEBUSSY *Prélude à l'après-midi d'un faune* (S. Mallarmé), 1894.
- F. DELIUS *Paa Viderne*, poème symphonique (d'après Ibsen), 1892.
- G. FAURE *Pelléas et Mélisande*, op. 80 (M. Maeterlinck), 1898.
- A. HOLMES *Andromède*, poème symphonique, 1883.
- V. d'INDY *Istar*, 1896.
- C. KOECHLIN *Au loin*, pièce symphonique, op. 20, 1900.
- G. LEKEU *Andromède*.
- A. MAGNARD *Hymne à la Justice*, 1904.  
*Hymne à Vénus*, 1904.
- É. SATIE *Prélude de la Porte héroïque du ciel* (orchestration de Roland-Manuel), 1912.
- F. SCHMITT *La Tragédie de Salomé*, drame muet pour orchestre, op. 50, 1907.

J. SIBELIUS

E. TINEL

E. YSAYE

*Pelléas et Mélisande*, (M. Maeterlinck), 1905.

*Marche funèbre du Franciscus*, op 36 (1895).

*Extase*, op. 21 poème pour violon et orchestre,  
1921.