revue musicale oicrm
Le site de la Revue musicale de l'Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique

Présentation du numéro « Enjeux culturels dans la presse musicale française, 1900-1925 », vol. 4, nº 2 (2017)

Michel Duchesneau



Ce numéro de la *Revue musicale* OICRM (RMO) accueille un dossier sur les « Enjeux culturels dans la presse musicale française (1900-1925) » qui est le fruit de travaux de membres (professeurs, stagiaires postdoctoraux et étudiants) de l'équipe de recherche « Musique en France aux XIXe et XXe siècles : discours et idéologies » (ÉMF, http://emf.oicrm.org/) qui se penchent, entre autres, sur la presse musicale en France au tournant du XXe siècle. L'exploration de cet immense réservoir de données s'effectue de manière ciblée selon différentes thématiques : esthétique musicale (qui fait l'objet d'un projet spécifique d'histoire de l'esthétique musicale (PHEM)), nouvelles technologies (de l'époque…), événements (Guerre de 14-18), corpus d'écrits de compositeurs ou de critiques musicaux. Ces thèmes de recherche s'appuient sur un dépouillement qui prend en compte les revues musicales, mais aussi un certain nombre de revues littéraires et d'art où les chroniques musicales sont nombreuses.

Une partie des articles et des notes de terrains réunis dans ce dossier sont l'aboutissement de participations de l'équipe au colloque *Music and War from French Revolution to WWI* organisé à l'automne 2014 par le Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini (Lucca) en association avec le Palazzetto Bru Zane et l'OICRM, et au colloque annuel du French Music Criticism Network de juillet 2016. Ces études permettront au lecteur de plonger au cœur de ce vaste chantier sur la presse musicale en constatant le potentiel

de recherche que représente le traitement en série des données colligées et l'analyse de corpus de textes peu connus, voire inconnus. Il ne s'agit pas d'épuiser les thèmes abordés, loin s'en faut. Il s'agit plutôt de faire émerger de nouvelles informations, de nouvelles prises de position, de nouvelles réflexions afin de repenser l'histoire et l'analyse de la musique en France et, inévitablement partout en Europe, entre la fin du XIX^e^ siècle et le milieu du XX^e^ siècle. La presse musicale est à la fois un lieu d'expression des idées (parfois reçues), de débat, d'exposition du quotidien musical de l'époque, et des réalités d'un milieu protéiforme qui, sans tout révéler, permet néanmoins de saisir certains des grands enjeux musicaux qui animent la Troisième République.

C'est ainsi que le lecteur peut lire un texte de Sylvain Caron à propos du statut de la femme dans la revue illustrée *Musica*, puis trois textes de Martin Guerpin, Liouba Bouscant et moi-même sur la presse musicale pendant la Grande Guerre, et enfin un article sur la musique et le sport de Federico Lazzaro. Les notes de terrain sont l'occasion de présenter les fondements théoriques et méthodologiques du projet sur l'histoire de l'esthétique musicale en France entre 1900 et 1950 à travers le dépouillement de la presse musicale, puis deux textes amorcent une série anthologique nourrie par ce dépouillement : la première sur le musicographe-critique musical Raymond Bouyer, la seconde à propos de mots-clés utilisés dans le travail d'analyse des textes retenus dans le cadre du dépouillement systématique entrepris par l'équipe.

Le numéro est complété par des contributions libres sur *L'enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel (Andrea Malvano), jazz et tango chez Astor Piazzolla (Thomas Fontes Saboga Cardoso) et *Another Brick in the Wall – l'opéra* de Julien Bilodeau (Danick Trottier).

Je tiens à remercier toute l'équipe d'étudiant-e-s qui travaille au développement de l'immense banque de données sur la presse musicale de l'ÉMF que dirige avec savoir-faire et diligence Federico Lazzaro. D'année en année, Federico est devenu le maître d'œuvre d'un projet qui n'a cessé de m'animer et dont il a su faire une réalité. Je lui en suis particulièrement reconnaissant.

Articles

Les traces de l'évolution du statut des compositrices au début du XX^e^ siècle dans la revue *Musica*
1 Sylvain Caron

Musique et musicologie : Grande Guerre et paix

***La Revue musicale* ou le phœnix musical**
19 Michel Duchesneau

***Le Courrier musical* et le premier conflit mondial (1904-1923). Propagande, mobilisation culturelle et sortie de guerre**
35 Martin Guerpin

L'« Union sacrée » esthétique dans *La Musique pendant la guerre*. Trêve des débats pour la refondation du projet national
58 Liouba Bouscant

Chanter l'athlète moderne, entre ridiculisation et glorification
75 Federico Lazzaro

Contributions libres

La chute du voile de tulle. Considérations sur la fonction de la mélodie dans *L'enfant et les sortilèges* de Ravel
99 Andrea Malvano

L'incorporation d'éléments du jazz dans le tango d'Astor Piazzolla
118 Thomas Fontes Saboga Cardoso

La création d'*Another Brick in the Wall – l'opéra* de Julien Bilodeau. Les différents enjeux du *crossover* entre opéra et rock
136 Danick Trottier

Notes de terrain

Dossier Esthétique musicale en France, 1900-1950

Présentation : l'histoire de l'esthétique musicale dans la presse
162 Federico Lazzaro

Le discours esthétique dans la presse musicale française. Cadre théorique et méthodologie du projet de recherche « Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900-1950 » (PHEM)
163 Federico Lazzaro

« Critiques musicaux de jadis et de naguère ». Raymond Bouyer, la musique et l'art (« Anthologie du PHEM » / Musicographes, 1)
176 Michel Duchesneau

Internationalisme, cosmopolitisme (« Anthologie du PHEM » / Mots clés, 1)
189 Judy-Ann Desrosiers et Federico Lazzaro

Comptes rendus

***Musique et nation dans l'entre-deux-guerres (Europe-Amériques)*. Compte rendu de la journée d'étude inaugurale du projet de recherche, 10 décembre 2015, Maison de la Recherche, Paris**
216 Johanna Amar, Tristan Lebaud et Cecilia Gomes Pires

Couverture : Caricature de Charles Gounod par Firmin Gillot, d'après une charge d'Etienne Carjat publiée à la une du *Masque*, première année, n° 7, 25 avril 1867, disponible sur *Gallica*.
Graphisme : Solenn Hellégouarch et Chloé Huvet.

Les traces de l'évolution du statut des compositrices au début du XX^e siècle dans la revue *Musica*

Sylvain Caron

Résumé

Au début du XX^e siècle, en France, rares sont les femmes qui osent s'aventurer professionnellement dans le domaine de la composition. Les pionnières franchissent des obstacles sociaux et institutionnels importants, au prix de luttes et de stratégies que nous avons aujourd'hui peine à imaginer. La revue *Musica*, publiée mensuellement entre 1902 et 1914 à l'intention d'un lectorat principalement féminin, offre une vitrine incomparablement riche sur cette réalité, non seulement par ses textes, mais également par les nombreuses photographies qu'elle contient. Dans cet article, une attention particulière est portée à Lili Boulanger qui, en 1913, sera la première femme à remporter le premier grand prix de Rome.

Mots clés : composition musicale ; critique musicale ; études de genre ; musique française ; prix de Rome.

Abstract

At the beginning of the twentieth century, in France, few women dared to venture professionally into the field of music composition. The pioneers overcame important social and institutional obstacles, at the cost of struggles and strategies that we can hardly imagine today. The journal *Musica*, published monthly between 1902 and 1914, especially for women, offers a very rich showcase of this reality, not only through its texts, but also through the many photographs it contains. In this article, particular attention is devoted to Lili Boulanger who is the first woman to win the Premier Grand Prix of Rome in 1913.

Keywords: French music ; gender studies ; music composition ; music criticism ; Prix de Rome.

En août 1913, Lili Boulanger ouvre une ère nouvelle pour les femmes en remportant le premier grand prix de Rome en composition. L'arrivée d'une femme dans un métier jusqu'alors réservé aux hommes, et sa reconnaissance par une institution aussi prestigieuse que l'Académie des Beaux-Arts, déclenche une série d'articles. Certains signataires y voient une victoire, mais d'autres ressentent une défaite, voire un signe de l'affaiblissement de l'art. Avec une ironie qui cerne bien cette tension, le critique et chroniqueur musical Émile Vuillermoz tenait alors ces propos concernant la place croissante des femmes dans le monde musical : « Les esthéticiens misogynes en tirent de funestes présages. Ils nous font remarquer avec aigreur les défauts naturels, les tares originelles de l'interprétation féminine des arts. Ce sera le triomphe de la mièvrerie, de la fadeur, de l'élégance conventionnelle et de la sensiblerie » (*Musica*, n° 114, 1912, p. 45). Parce que de tels mots sont aujourd'hui choquants, ils nous permettent de mesurer le chemin accompli en un siècle par les femmes musiciennes. D'un point de vue musicologique, l'exploration de la critique des femmes compositrice est intéressante. Elle permet de cerner un cadre de représentation symbolique et de pratiques sociales, et ainsi de mieux comprendre le contexte musical entourant Lili Boulanger et sa conquête du prix de Rome.

L'étude de la représentation des femmes compositrices dans la critique en France n'est pas nouvelle et a déjà fait l'objet de quelques publications depuis 20 ans. Dans deux articles, Annegret Fauser (1998 et 2007) avait fait valoir que Lili Boulanger s'inscrivait dans une lignée de femmes ayant tenté de remporter le premier grand prix de Rome : Juliette Toutain, Hélène Fleury et Nadia Boulanger. Fine observatrice, Lili Boulanger avait su tirer profit des erreurs passées et donner l'image d'une femme fragile, donc non menaçante pour un jury que Vuillermoz n'hésitait à qualifier de misogyne. Dans un collectif de 2007 dirigé par Alexandra Laederich, on trouve aussi un texte de Florence Launay sur la « Carrière de compositrices au tournant du siècle. L'exception Lili Boulanger », qui explique à quel point l'idéal de la femme au foyer était ancré dans les mentalités bourgeoises de la France au début du XX^e^ siècle, et que cette contrainte forçait celle qui voulait devenir compositrice à naviguer à contre-courant de la société[1]. D'abord écartées de l'enseignement institutionnel de la composition, puis acceptées mais marginalisées, les femmes apprenaient surtout la musique au foyer, en cours privés, avec des professeurs qui souvent étaient les mêmes que ceux qui enseignaient au conservatoire (Sassanelli 2007). Malgré sa santé fragile – ou peut-être grâce à elle, puisqu'étant déjà condamnée, elle ne pouvait pas être menaçante –, Lili Boulanger a su franchir ces nombreux obstacles et remporter la récompense convoitée par tous les jeunes compositeurs : le premier grand prix de

1 Cette situation changera radicalement lors de la Première Guerre, avec l'afflux des femmes dans les classes de compositions, plus particulièrement celles des institutions indépendantes. Sur deux photos de la classe de composition de Vincent d'Indy à la Schola cantorum, prise en 1917 et en 1925, on peut voir une proportion importante de femmes. Voir : https://www.google.ca/search?q=femmes+classe+vincent+d%27indy+Schola&rlz=1C1CHBD_frCA-756CA759&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjM9Ifp15_WAhUr74MKHdlxCx-QQsAQIJQ&biw=1536&bih=895#imgrc=cIZR3mkg7c-ktM (consulté le 2 octobre 2017).

Rome. Ce prix ouvrait toutes grandes les portes d'une carrière : il venait avec un contrat de 10 ans attribué par les éditions Ricordi. Il était accompagné d'une rente et il ouvrait la possibilité d'être joué sur les plus grandes scènes. Si Lili Boulanger n'était pas morte prématurément en 1918, à l'âge de 24 ans, elle aurait pu terminer l'opéra qui l'occupait dans les trois dernières années de sa vie, *La princesse Maleine*[2], et peut-être recevoir le privilège extrêmement rare pour une femme d'être jouée à l'Opéra de Paris[3].

Par rapport à ces recherches antérieures sur la question des femmes compositrices en France au début du XXe siècle, ma contribution consiste à revisiter le sujet à la lumière de *Musica*, la première revue française moderne illustrée qui soit entièrement dédiée à la musique. Plus particulièrement, cet article approfondira la question du discours et de la représentation photographique des femmes, faisant écho à un sujet que Michel Duchesneau a traité de manière plus globale dans « Composer avec l'image. Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) » (2017). De fait, comme source sur les compositrices, sur Lili Boulanger et sur le prix de Rome, la revue *Musica* est une véritable mine d'informations. Maintenant numérisée par l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et disponible sur le web par la base de données AGORHA[4], la revue *Musica* est une source de documentation essentielle pour la compréhension du rôle des femmes et de son évolution dans les pratiques musicales au début du XXe siècle. La revue a déjà été étudiée globalement par Marie-Pier Leduc, dans l'un des chapitres du mémoire de maîtrise en musicologie qu'elle a rédigé à l'Université de Montréal (2016).

La revue *Musica* paraît mensuellement entre 1902 et 1914, pour un total de 143 numéros comportant entre 20 et 24 pages. Son tirage se situe autour de 45 000 exemplaires, ce qui est plutôt important pour l'époque. Le principal fondateur est l'homme d'affaires Pierre Lafitte. Il est à l'affût des préoccupations sociales de l'époque, non seulement en tirant profit de l'aura des grands interprètes et compositeurs, mais aussi en prenant en compte du rôle croissant des femmes dans la société. Comme l'observe Duchesneau (à paraître), la revue *Musica* vise plutôt un public large, bourgeois, fait d'amateurs tout autant que de professionnels, alliant culture musicale, mondanité, modernité avec une dextérité remarquable. Mais la principale caractéristique de la revue est de viser un lectorat féminin. Par cet amalgame, la femme au foyer est rejointe dans ses intérêts et préoccupations, et peut s'associer aux grands interprètes et être éduquée sur les grands compositeurs. Pierre Lafitte bâtit tout un dispositif en fondant également la revue *Femina*, en faisant construire la « salle

2 Cet opéra, composé sur la pièce du même nom de Maurice Maeterlinck, était presque terminé, mais il a mystérieusement été perdu.

3 C'est une probabilité mentionnée par Florence Launay (2007, p. 297).

4 Les numéros peuvent être téléchargés en PDF depuis le site AGORHA (Accès global et organisé aux ressources en histoire de l'art), à l'adresse suivante : http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA__METADONNEES__19 (consulté en avril-mai 2016). Cliquez sur « Ouvrages numérisés », puis « Revue Musica » dans la colonne de gauche. L'article se réfère à cette version numérisée consultée entre avril et mai 2016.

des fêtes de *Femina-Musica »*, qui ouvre ses portes le 19 mars 1907, et en s'associant étroitement aux activités du Conservatoire Femina-Musica, que dirige Xavier Leroux et dont les activités seront étroitement suivies dans la revue *Musica*.

Le premier numéro de *Musica* s'ouvre par un article intitulé « Notre programme », qui décrit les grandes orientations de la revue. Signé *Musica*, ce programme n'est pourtant pas explicite, ni même encore clair dans les buts visés. Les rédacteurs souhaitent surtout donner à la musique la place qui lui revient dans l'univers médiatique qui émerge :

> Il manquait jusqu'à ce jour, en France, une publication musicale de conception attrayante, illustrée, documentée, et susceptible de plaire à la masse sans cesse croissante des professionnels et des amateurs. Alors que les autres arts, les sports et les corporations possèdent depuis longtemps leurs organes spéciaux illustrés, n'est-il pas curieux de constater que, seule, la musique n'ait pas encore le sien. Cependant chacun sait que la musique a pris depuis vingt ans un tel essor et une telle extension qu'elle est pour ainsi dire entrée dans nos mœurs au point de faire partie intégrante de toute éducation moderne. La publication que nous présentons aujourd'hui au public a la prétention de combler cette étrange lacune, et son titre en résume d'un mot l'esprit et le but : MUSICA » (*Musica*, n° 1, 1902, p 1).

La socialisation musicale à laquelle se destine alors explicitement la revue est claire : assurer une visibilité à la musique, lui donner toute la place qu'elle mérite dans la culture de l'époque, former et informer ceux qui participent à la vie musicale, tant comme amateur que comme professionnel. L'arrivée de Leroux en 1910 comme rédacteur en chef permettra de donner plus d'importance à la musique dite d'avant-garde, dont la présence est croissante sur la scène parisienne. C'est dans ce contexte que Lili Boulanger et le prix de Rome – institution conservatrice s'il en est une – s'inscriront dans le discours de la revue. La place croissante des femmes dans la vie musicale sera présentée comme un facteur de progrès social, et lorsque les critiques s'opposant au féminisme seront nommées et expliquées, ce sera sur le mode ironique, pour mieux s'en moquer. Sur ce point, ma lecture des deux articles de Vuillermoz sur « Le péril rose » et « La guerre en dentelles » diffère sensiblement de celle proposée par Fauser. J'y reviendrai plus loin.

L'accès au prix de Rome pour les femmes

Dès la fondation du Conservatoire de Paris, en 1795, les classes de contrepoint et de fugue étaient exclusivement réservées aux hommes. La première femme à s'y inscrire et à y obtenir un prix est Charlotte Eques-Jacques, en 1861. Elle doit toutefois se contenter d'un second accessit. D'autres la suivent jusqu'à la fin du XIXe siècle, mais seulement sept d'entre elles remportent les premiers prix de contrepoint et de fugue (voir Launay 2006, p. 62-63). Or, l'épreuve de fugue est un préalable pour l'admission au prix de Rome. Ce n'est qu'en 1905 que Gabriel Fauré, devenu directeur, réformera l'enseignement au conservatoire et séparera les classes de fugue de celles de composition.

Mais pourquoi les classes de contrepoint et fugue sont-elles restreintes aux hommes ? Nous n'avons pas de réponse certaine à cette question, mais les sources

relatent que cette association est assez ancienne[5], et nous pouvons constater que les cours de contrepoint et de fugue sont d'une approche très intellectuelle, relayés par des traités avec de nombreuses règles et exceptions, souvent présentées de manière abstraite et scolastique. Or, même dans une revue progressiste comme *Musica*, et à plus forte raison dans les milieux conservateurs, on considère souvent l'activité intellectuelle comme l'apanage de la gent masculine, par opposition à la patience et à la douceur, qui seraient des qualités féminines. La composition fait également partie des activités qui, par leur haut degré d'érudition, seraient exclusives aux hommes !

Socialement, une proportion trop élevée de filles dans les classes du conservatoire – non seulement en écriture, mais même de manière générale – est perçue comme une menace pour les hommes. Cela s'est vérifié lorsqu'il y a eu une augmentation du nombre de femmes dans les classes de cordes. En 1904, un arrêté ministériel fixa des quotas au nombre d'élèves féminins dans les classes d'instruments : « le nombre d'élèves-femmes dans les classes d'instruments à archet [...] ne pourra désormais s'élever à plus de quatre au maximum par classe » (Anonyme 1904, p. 148). Mais toutes les décisions ne sont pas défavorables aux femmes. En avril 1902, la revue *Femina* publie les résultats de son enquête où était posée la question suivante : « les femmes peuvent-elles être admises au prix de Rome ? » L'enjeu était de taille car, par son rayonnement et par ses retombées, le prix ouvrait les portes à un début carrière flamboyant. La réponse massivement favorable à la question est révélatrice d'un nouveau consensus social. En 1903, le ministre Joseph Chaumié autorise pour la première fois la participation des femmes au prix de Rome, mais à condition qu'elles ne soient pas mariées (voir Fauser 1998, p. 86-87). Car selon la mentalité de l'époque, le mariage trouve son épanouissement dans la maternité, ce qui exclut *de facto* une activité professionnelle retenant trop la femme à l'extérieur du foyer.

Le prix de Rome dans la revue *Musica*

La participation des femmes à la vie musicale professionnelle s'appuie sur un modèle social progressiste, qui va de pair avec le souhait de réformer plus globalement les vieilles institutions. Ayant dû se plier à des règles qu'il avait jugé arbitraires lorsqu'il s'était présenté au prix de Rome, Claude Debussy profite de sa notoriété, après *Pelléas et Mélisande*, pour dénoncer l'artificialité du genre cantate ainsi que l'absence de reconnaissance des grands genres instrumentaux, comme la symphonie ou la musique de chambre (*Musica*, nº 8, 1903, p. 118). En présentation de l'article « Considérations sur le Prix de Rome du point de vue musical », la rédaction prend la peine de préciser que « *Musica* étant une tribune ouverte, nous avons cru plus piquant de charger M. Claude Debussy, l'auteur applaudi de *Pelléas et Mélisande*, dont la pensée, l'esthétique et la facture musicales s'éloignent sensiblement des formes académiques – de donner sur cette question son opinion personnelle ». De fait, Debussy va assez loin dans sa critique. Pour lui, la survalorisation du prix de Rome

5 Henri Blanchard écrit que « madame Farrenc, compositeur féminin, qui a toutes les grâces de son sexe par la mélodie, et toute la vigueur du nôtre par son savoir comme contrepointiste [*sic*] » (Anonyme 1841, p. 570).

> a le grave défaut d'éloigner les jeunes musiciens de la musique pure ; cette maudite « cantate » leur donnant précocement le goût du théâtre (théâtre qui dans beaucoup de cas n'est que l'agrandissement exaspéré de la cantate). […] Lorsqu'on se plaint du peu de symphonies que la France peut opposer aux autres pays, faut-il en accuser le prix de Rome ? Si j'avais le goût de la statistique, je démontrerais facilement que toute la musique symphonique, ou à peu près, ne porte aucune estampille officielle (*Musica*, nº 8, 1903, p. 118).

Deux femmes se présentent au prix de Rome dès que cela est autorisé : Juliette Toutain et Hélène Fleury. Mais comme l'écrira Vuillermoz (*Musica*, nº 114, 1912, p. 45), neuf ans plus tard, elles auront à affronter un jury misogyne. Même si les femmes peuvent désormais concourir, la pression sociale demeure une force dissuasive assez puissante. En juin 1903, l'attention est portée sur une candidate qui n'a pas pu concourir parce que le règlement n'a pas pu être adapté. Première femme admise en loge, Juliette Toutain[6] écrit un article (*Musica*, nº 9, 1903, p. 140) où elle explique les circonstances de son retrait forcé. Elle demandait l'autorisation d'être surveillée par une femme du Palais de Compiègne et non par un homme. Elle n'a pas pu obtenir cette autorisation à temps, dans des circonstances qui demeurent obscures. Une femme de sa condition ne pouvait pas prendre le risque d'être compromise en étant entourée seulement par des hommes. Elle a dû se retirer pour des raisons de convenance et de réputation. L'année suivante, elle n'a pas pu se représenter parce qu'elle s'était mariée.

Quant à Nadia Boulanger, la sœur de Lili, elle n'obtiendra qu'un deuxième second grand prix, en 1908, pour sa cantate *La sirène*. Il faut dire que Nadia s'était attiré la suspicion des membres du jury par son refus de se plier aux conventions. Elle avait composé une fugue instrumentale et non vocale, ce qui n'était pas permis par le règlement. À sa défense, lorsque l'on regarde le sujet de fugue composé par Saint-Saëns[7], on a peine à y voir un sujet vocal, et l'on doit admettre le bien-fondé de la décision de Nadia d'avoir fait sur ce thème une fugue pour quatuor à cordes. Malgré tout, dans la chronique qu'accorde la revue au prix de Rome (*Musica*, nº 71, 1908, p. 13), il n'est fait mention que brièvement du fait que Nadia Boulanger a remporté le deuxième second grand prix. On ne voit même pas sa photo. Par contre, le premier grand prix, André Gailhard[8], y est abondamment louangé pour sa version de *La sirène*.

6 Fille d'une riche famille bourgeoise parisienne, Juliette Toutain est récipiendaire d'un premier prix de composition dans la classe de Gabriel Fauré et d'un premier prix de piano dans la classe de Raoul Pugno. Elle n'est pas encore mariée au moment où elle concourt pour le prix de Rome. Elle épousera le peintre Julien Grün l'année suivante, en 1904. Voir Fauser (1998) et Clark (2008).

7 Ce sujet de fugue a été reproduit par Fauser (1998), p. 115, à partir du document Ms. 2896, conservé à la Bibliothèque nationale de France.

8 Il est le fils de Pierre Gailhard, qui a été directeur de l'opéra de Paris jusqu'en 1907. André Gailhard dirigera le théâtre Femina-Musica.

L'image de la femme à travers les textes et les photographies

Pour comprendre le caractère exceptionnel de la médiatisation des femmes compositrices, il faut le comparer avec l'image habituellement dévolue à la femme. Même si *Musica* est une revue progressiste, elle n'en est pas moins représentative des images sociales qui prévalent. Dans le premier numéro de *Musica*, André Gedalge – qui a enseigné l'harmonie à Lili – ouvre la rubrique des « Cours d'enseignement musical » par un article sur « L'enseignement de la musique par la mère de famille » (*Musica*, nº 1, 1902, p. 2). Ce qui est implicite, c'est qu'il revient à la mère d'assurer l'éducation musicale des enfants en bas âge. L'article n'est pas condescendant, et aborde la question de manière à la fois pratique et esthétique : « la leçon des choses musicales », les dispositions naturelles chez l'enfant, le répertoire pour enfant, la compréhension de la notation musicale.





Figures 1a et 1b : Juliette Toutain dans Musica*, nº 9, 1903, p. 140 (à gauche) et p. 141 (à droite).*

On pourrait penser que l'image de la femme est uniquement le fruit de propos masculins. Or, il existe dans la revue quelques textes rédigés par des femmes. Néanmoins, ces textes viennent conforter l'image des attributs féminins traditionnels. Dans l'article de Paula Barillon-Bauché, « Les trois patiences » (*Musica*, nº 113, 1912, p. 27), l'auteure note que :

> Les femmes qui s'égarent tant sur leur propre cause, ont vis-à-vis autrui l'intuition exacte de mille choses dont les hommes ne s'aviseraient pas, à moins d'y arrêter spécialement leur esprit ; elles possèdent une finesse innée leur rendant sensible ce qui est supérieur et, bien mieux que l'homme, elles devinent, pressentent les intentions, les sentiments dissimulés, sans passer du temps en analyses, pour lesquelles, d'ailleurs, elles ne montrent que peu d'aptitudes et de patience.

Patience du cœur, patience des doigts (couture), patience de l'esprit : voilà un type de discours comparatiste homme-femme qui traduit la quête d'une identité spécifiquement féminine.

Si les descriptions de la femme par l'image littéraire sont révélatrices des mentalités, les nombreuses photographies de musiciennes sont une source documentaire d'une richesse non moins grande. Les photos de Juliette Toutain, associées à la lettre qu'elle a publiée, contribuent à renforcer le message. Elle apparaît dans un dans un portrait en pied (figure 1a)[9], ou encore parée d'une robe somptueuse (figure 1b), mais pudique, appliquée à son travail de composition, assise à un piano qui déborde de fleurs, elle manifeste sa qualité de compositrice issue de la haute société, tout en demeurant empreinte de modestie. Sa féminité n'a rien de menaçant, elle bénéficie de la caution du père[10], et c'est bien au foyer qu'elle compose : voilà de quoi rassurer un futur prétendant !



Figure 2 : Augusta Holmès dans Musica*, nº 4, 1903, p. 55.*

9 Appliqué normalement à une peinture où le sujet est présenté de la tête au pied en grandeur nature, debout ou assis, l'appellation « portrait en pied » est ici transposé au domaine de la photographie puisqu'il en conserve l'esprit, la solennité et qu'il confère au sujet un prestige réservé aux personnages de condition.

10 Dans la notice placée sous le portrait, il est mentionné que son père, « un haut fonctionnaire, a demandé au Conseil d'État l'annulation de l'épreuve éliminatoire ou tout au moins l'autorisation pour sa fille de recommencer particulièrement, s'appuyant sur le fait que la lettre lui annonçant que toutes les difficultés étaient levées, lui était arrivée le lendemain de l'ouverture du concours » (*Musica*, nº 9, 1903, p. 141).

Situé dans un autre registre, le grand portrait d'Augusta Holmès (figure 2) est tout aussi révélateur. Apparaissant sans doute pour souligner la mort subite de cette figure connue, le portrait est placé dans un monde d'hommes, juste après un article sur la Villa de Médicis et avant d'autres articles sur les organistes, représentants d'une autre chasse gardée masculine. Tout en faisant l'éloge de l'une des rares femmes compositrices, la notice éditoriale souligne non sans ironie que Holmès « compte, à juste titre, en raison même de la virilité de son talent, parmi les compositeurs les plus personnels de l'École française » (*Musica*, nº 4, 1903, p. 55). Fallait-il être virile et perdre ses attributs féminins pour exister comme compositrice ? Et combien était-il ironique de masculiniser un personnage dont les succès répétés auprès de la gent masculine étaient notoirement connus. Serait-ce une manière subtilement pernicieuse de la punir, *in fine*, pour s'être prévalue de la prérogative masculine du libertinage ?



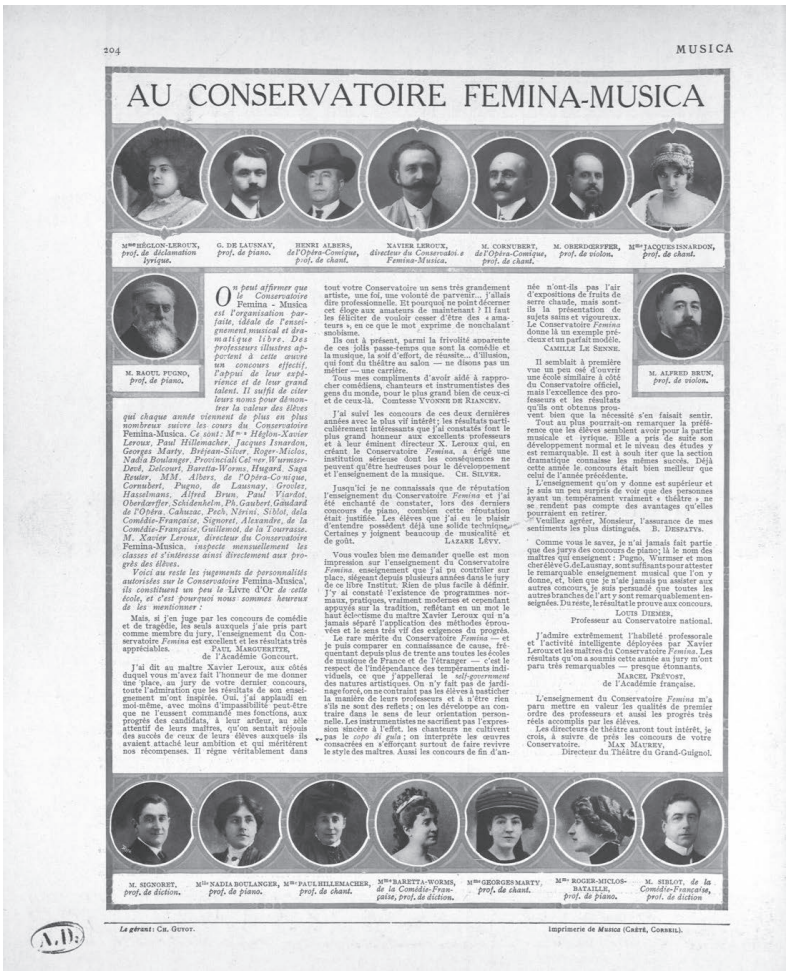






Figure 3 à 6 : Ernestine Schumann-Heink dans Musica*, nº 52, 1907, p. 14-15.*

En 1907, Thomas-Salignac[11] signe un article intitulé « Musique et maternité » (*Musica*, nº 52, 1907, p. 14-15). Il y explique la carrière étonnante d'Ernestine Schumann-Heink (1861-1936), née Rössler, à Prague, qui mène une brillante carrière de contralto à New York malgré le fait qu'elle soit mère de 9 enfants. La notice du début précise que la cantatrice illustre le sort « à la fois glorieux et bizarre qui est fait aux chanteurs aux États-Unis ». Car c'est bien sous le couvert de l'américanité qu'est brossé le portrait de « cette grande artiste qui tient à honneur [*sic*] d'être une grande ménagère ». Les photos qui accompagnent le texte montrent Schumann-Heink entourée de ses enfants (figure 3), en train « de faire les comptes du ménage » (figure 4) ou encore lorsqu'elle range la literie dans une armoire (figure 5). Bien sûr, une quatrième photo la montre assise au piano (figure 6), pour témoigner tout de même de sa carrière de musicienne. Non sans ironie, l'article se termine en se demandant s'il est possible que « plus d'une cantatrice française, aussi élégante que peu maternelle, a parfois envié maman Schumann-Heink ».



204 MUSICA

AU CONSERVATOIRE FEMINA-MUSICA

Mme Bréglon-Leroux, prof. de déclamation lyrique. — G. de Lausnay, prof. de piano. — Henri Albers, de l'Opéra-Comique, prof. de chant. — Xavier Leroux, directeur du Conservatoire Femina-Musica. — M. Cornubert, de l'Opéra-Comique, prof. de chant. — M. Oberdœrffer, prof. de violon. — Mlle Jacques Isnardon, prof. de chant.

M. Raoul Pugno, prof. de piano.

On peut affirmer que le Conservatoire Femina - Musica *est l'organisation parfaite, idéale de l'enseignement musical et dramatique libre. Des professeurs illustres apportent à cette œuvre un concours effectif, l'appui de leur expérience et de leur grand talent. Il suffit de citer leurs noms pour démontrer la valeur des élèves qui chaque année viennent de plus en plus nombreux suivre les cours du Conservatoire* Femina-Musica. *Ce sont : Mme Hyspa-Xavier Leroux, Paul Hillemacher, Jacques Isnardon, Georges Marty, Bréjean-Silver, Roger-Miclos, Nadia Boulanger, Provencial, Cal·ver, Hermann-Devd, Delcourt, Baretta-Worms, Hugard, Saga Reuter, MM. Albers, de l'Opéra-Comique, Cornubert, Pugno, de Lausnay, Groulez, Hasselmans, Alfred Brun, Paul Viardot, Oberdœrffer, Schidenhelm, Ph. Gaubert, Gaudard de l'Opéra, Cahusac, Proch, Nivini, Siblot, dela Comédie-Française, Signoret, Alexandre, de la Comédie-Française, Guillemot, de la Tourrasse. M. Xavier Leroux, directeur du Conservatoire* Femina-Musica, *inspecte mensuellement les classes et s'intéresse ainsi directement aux progrès des élèves.*

Voici un reste les jugements de personnalités autorisées sur le Conservatoire Femina-Musica, *ils constituent un peu le Livre d'Or de cette école, et c'est pourquoi nous sommes heureux de les mentionner :*

Mais, si j'en juge par les concours de comédie et de tragédie, les seuls auxquels j'aie pris part comme membre du jury, l'enseignement du Conservatoire *Femina* est excellent et les résultats très appréciables.

Paul Marguerite,
de l'Académie Goncourt.

J'ai dit au maître Xavier Leroux, aux côtés duquel vous m'avez fait l'honneur de me donner une place, au jury de votre dernier concours, toute l'admiration que les résultats de son enseignement m'ont inspirée. Oui, j'ai applaudi en moi-même, avec moins d'impassibilité peut-être que ne l'eussent commandé mes fonctions, aux progrès des candidats, à leur ardeur, au zèle attentif de leurs maîtres, qu'on sentait réjouis des succès de ceux de leurs élèves auxquels ils avaient attaché leur ambition et qui méritèrent nos récompenses. Il règne véritablement dans tout votre Conservatoire un sens très grandement artiste, une foi, une volonté de parvenir... j'allais dire professionnelle. Et pourquoi ne point décerner cet éloge aux amateurs de maintenant ? Il faut les féliciter de vouloir cesser d'être des « amateurs », en ce que le mot exprime de nonchalant snobisme.

Ils ont à présent, parmi la frivolité apparente de ces jolis passe-temps que sont la comédie et la musique, la soif d'effort, de réussite... d'illusion, qui font du théâtre au salon — ne disons pas un métier — une carrière.

Tous mes compliments d'avoir aidé à rapprocher comédiens, chanteurs et instrumentistes des gens du monde, pour le plus grand bien de ceux-ci et de ceux-là.

Comtesse Yvonne de Riancey.

J'ai suivi les concours de ces deux dernières années avec le plus vif intérêt ; les résultats particulièrement intéressants que j'ai constatés font le plus grand honneur aux excellents professeurs et à leur éminent directeur X. Leroux qui, en créant le Conservatoire *Femina*, a érigé une institution dont les conséquences ne peuvent qu'être heureuses pour le développement et l'enseignement de la musique.

Ch. Silver.

Jusqu'ici je ne connaissais que de réputation l'enseignement du Conservatoire *Femina* et j'ai été enchanté de constater, lors des derniers concours de piano, combien cette réputation était justifiée. Les élèves que j'ai eu le plaisir d'entendre possèdent déjà une solide technique. Certaines y joignent beaucoup de musicalité et de goût.

Lazare Lévy.

Vous voulez bien me demander quelle est mon impression sur l'enseignement du Conservatoire *Femina*. enseignement que j'ai pu contrôler sur place, siégeant depuis plusieurs années dans le jury de ce libre Institut. Rien de plus facile à définir. J'y ai constaté l'existence de programmes normaux, pratiques, vraiment modernes et cependant appuyés sur la tradition, reflétant en un mot le haut éclectisme du maître Xavier Leroux qui n'a jamais séparé l'application des méthodes éreintées et le sens très vif des exigences du progrès.

Le rare mérite du Conservatoire *Femina* — et je puis comparer en connaissance de cause, fréquentant depuis plus de trente ans toutes les écoles de musique de France et de l'étranger — c'est le respect de l'indépendance des tempéraments individuels, ce que j'appellerai le *self-government* des natures artistiques. On n'y fait pas de jardinage forcé, on ne contraint pas les élèves à nasticher la manière de leurs professeurs et à n'être rien s'ils ne sont des reflets ; on les développe au contraire dans le sens de leur orientation personnelle. Les instrumentistes ne sacrifient pas l'expression sincère à l'effet, les chanteurs ne cultivent pas le *copo di gula* ; on interprète les œuvres consacrées en s'efforçant surtout de faire revivre le style des maîtres. Aussi les concours de fin d'année n'ont-ils pas l'air d'expositions de fruits de serre chaude, mais sont-ils la présentation de sujets sains et vigoureux. Le Conservatoire *Femina* donne là un exemple précieux et un parfait modèle.

Camille Le Senne.

Il semblait à première vue un peu osé d'ouvrir une école similaire à côté du Conservatoire officiel, mais l'excellence des professeurs et les résultats qu'ils ont obtenus prouvent bien que la nécessité s'en faisait sentir. Tout au plus pourrait-on remarquer la préférence que les élèves semblent avoir pour la partie musicale et lyrique. Elle a pris de suite son développement normal et le niveau des études y est remarquable. Il est à souhaiter que la section dramatique connaisse les mêmes succès. Déjà cette année le concours était bien meilleur que celui de l'année précédente.

L'enseignement qu'on y donne est supérieur et je suis un peu surpris de voir que des personnes ayant un tempérament vraiment « théâtre » ne se rendent pas compte des avantages qu'elles pourraient en retirer.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

B. Despaty.

Comme vous le savez, je n'ai jamais fait partie que des jurys des concours de piano ; là le nom des maîtres qui enseignent : Pugno, Wurmser et mon cher élève G. de Lausnay, sont suffisants pour attester le remarquable enseignement musical que l'on y donne, et, bien que je n'aie jamais pu assister aux autres concours, je suis persuadé que toutes les autres branches de l'art y sont remarquablement enseignées. D'ailleurs, le résultat le prouve aux concours.

Louis Diémer,
Professeur au Conservatoire national.

J'admire extrêmement l'habileté professorale et l'activité intelligente déployées par Xavier Leroux et les maîtres du Conservatoire *Femina*. Les résultats qu'on a soumis cette année au jury m'ont paru très remarquables — presque étonnants.

Marcel Prévost,
de l'Académie française.

L'enseignement du Conservatoire *Femina* m'a paru mettre en valeur les qualités de premier ordre des professeurs et aussi les progrès très réels accomplis par les élèves.

Les directeurs de théâtre auront tout intérêt, je crois, à suivre de près les concours de votre Conservatoire.

Max Maurey,
Directeur du Théâtre du Grand-Guignol.

M. Signoret, prof. de diction. — Mlle Nadia Boulanger, prof. de piano. — Mme Paul Hillemacher, prof. de chant. — Mme Baretta-Worms, de la Comédie-Française, prof. de diction. — Mme Georges Marty, prof. de chant. — Mme Roger-Miclos-Bataille, prof. de piano. — M. Siblot, de la Comédie-Française, prof. de diction

La gérant : Ch. Guyot. — Imprimerie de Musica (Crété, Corbeil).

Figure 7 : Les professeurs du Conservatoire Femina-Musica dans Musica, *nº 109, 1911, p. 204.*

11 Eustase Thomas-Salignac (1867-1943) est un ténor français dont la carrière internationale l'a mené à quelques reprises au Metropolitan Opera de New York.

Dans la chronique consacrée au Conservatoire Femina-Musica, les portraits des professeurs qui y enseignent sont présentés (figure 7). Ce sont majoritairement des hommes – six sur seize, des musiciens de grand talent qui associent leur renom à ce lieu de formation que l'on veut de haut niveau. Comme professeur de chant, on remarque notamment madame Jacques Isnardon, qui prend le nom de son mari, comme le veut la coutume de l'époque. Femina-Musica est décrite comme l'organisation parfaite et idéale de l'enseignement musical et dramatique libre. Des témoignages de personnalités externes très respectées – tous des hommes – viennent encore ajouter à la crédibilité de l'institution. Il serait abusif de prétendre que les femmes avaient besoin de la caution masculine pour asseoir leur crédibilité. À l'époque, aucune femme n'occupait une fonction-clé dans les institutions musicales. Les femmes ne pouvaient donc pas cautionner l'institution par leur prestige professionnel. Par ailleurs, dans son petit texte accompagnant les portraits, Camille Le Senne note qu'on y respecte « l'indépendance des tempéraments individuels », au lieu de « pasticher la manière de leurs professeurs ». La liberté serait-elle un attribut féminin ?

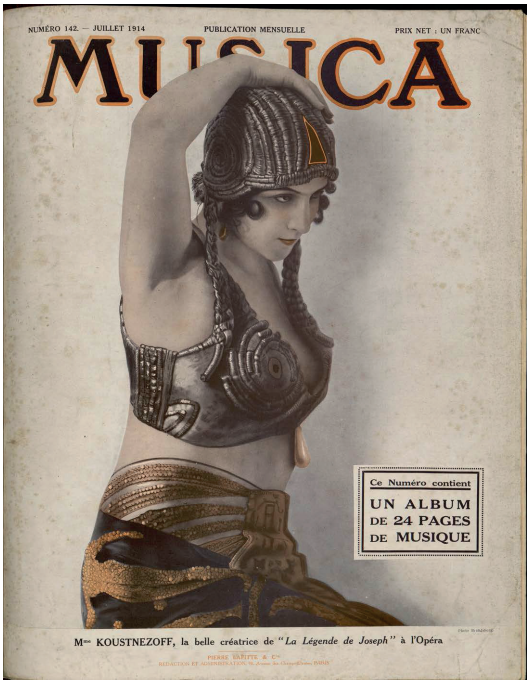


Figure 8 : Maria Koustnezoff dans Musica*, nº 142, 1914, page de couverture.*

De fait, juste avant la guerre, les chanteuses qui font carrière commencent à bénéficier d'une émancipation dans leur image, pouvant afficher non seulement leurs attributs féminins, mais même commencer à apparaître dans une tenue plus osée. La photo de la soprano ukrainienne Maria Koustnezoff (figure 8) souligne la première mondiale du ballet *La légende de Joseph*, de Richard Strauss, présenté à l'Opéra de Paris au mois de mai 1914. Les Ballets russes, qui produisaient ce ballet, ont bousculé plusieurs habitudes socioculturelles, créant des scandales musicaux et chorégraphiques, notamment en raison de la représentation de l'érotisme et du rejet de conventions artistiques solidement établies. Malgré tout, le succès de cette institution au milieu du conservatisme de la société française peut s'expliquer par

le recours à l'exotisme que représente encore la Russie, et par la distance dans le temps et dans l'espace où se joue la scène. Comme dans la peinture orientaliste – l'action se déroule dans l'Égypte pharaonique –, la femme fatale n'est pas menaçante lorsqu'elle est associée à un ailleurs. Ainsi dégagée du regard cru de la réalité, sous le couvert rassurant de l'art, elle peut mettre en scène un imaginaire érotique qui serait autrement interdit.

Deux articles « féministes » d'Émile Vuillermoz

En 1912 et 1913, le musicographe et critique musical Émile Vuillermoz fait paraître deux articles sur l'évolution du rôle des femmes dans la vie musicale : « Le péril rose » (*Musica*, nº 114, 1912, p. 45) et « La guerre en dentelles » (*Musica*, nº 131, 1913, p. 153). Dans le premier, il observe l'évolution de la femme dans la société, du point de vue de leur apparition dans des professions normalement réservées aux hommes. Il qualifie de féministe[12] l'accession des femmes à de nouveaux domaines professionnels, même les plus inattendus. Mû par une ambition d'affranchissement des stéréotypes du milieu du travail, ce féminisme fait « tomber » les plus extraordinaires professions, « de la suffragette à la femme-cocher, de la doctoresse à l'avocate, [il dénote] une soif de parvenir qui devrait donner à réfléchir aux mâles paresseux ». On peut interpréter ce propos de diverses manières. Est-ce par défaut, à cause de l'incurie des mâles paresseux, que les femmes devraient occuper les espaces devenus vacants ? Ou est-ce plutôt l'excellence des femmes, prise comme vertu, qui est mise en évidence afin de dénoncer l'ineptie des mâles ? Cette seconde interprétation semble vraisemblable lors qu'on lit la suite, qui fait l'éloge des capacités féminines : « Jamais la musique n'a fait appel plus tendrement qu'aujourd'hui à la sensibilité pure ; tout intellectualisme disparaît peu à peu de notre art, de nos goûts, de notre sensibilité harmonique. Sur ce terrain, qui donc oserait se mesurer à une femme ? » Ce n'est donc pas par compétition, mais plutôt par complémentarité des qualités que les femmes tirent la légitimité de leur accession aux domaines masculins, ou encore parce que leurs qualités propres sont plus adaptées au type d'expression artistique qui grandit. Car, comme nous le faisions remarquer au début de cet article, Vuillermoz qualifie de misogyne les protagonistes qui associent aux femmes des attributs tels que la mièvrerie, la fadeur, l'élégance conventionnelle ou la sensiblerie. Par contre, ce qui est implicitement critiquable dans le propos de Vuillermoz, c'est d'opposer la dimension intellectuelle masculine à celle de la sensibilité féminine, et ainsi de « genrer » ces deux pôles de l'activité artistique.

Le second article de Vuillermoz, « La guerre en dentelles », a été écrit à l'occasion de l'accession au premier prix de Rome par Lili Boulanger.

12 Dans la revue *Musica*, le mot féministe désigne l'ensemble des revendications sociales faites par les femmes, que ce soit pour l'obtention du droit de vote (les suffragettes) ou pour l'accès à des professions d'où elles sont exclues. Le sens est différent de celui du féminisme d'après la Seconde Guerre mondiale, qui commencera à s'établir avec Simone de Beauvoir, notamment avec *Le deuxième sexe* (1949).

> Il y a quelques mois, à cette même place, je dénonçais aux musiciens l'imminence du « péril rose » : les événements n'ont pas tardé à me donner raison. Une jeune suffragette, Mlle Lili Boulanger, vient de triompher, au dernier concours de Rome, de tous ses concurrents masculins et a enlevé, dès la première épreuve, le premier-grand-prix, avec une autorité, une rapidité et une aisance propres à inquiéter sérieusement les candidats qui, depuis de longues années, suent sang et eau pour se rapprocher laborieusement de ce but.

Dans son article, Fauser (1998, p. 83-129) avait critiqué Vuillermoz parce qu'il se concentrait sur la menace que la femme représente pour l'homme, et qu'il ne réservait dans son article que quelques bribes pour défendre la cause des femmes. En ce qui me concerne, j'interprète cet écrit de Vuillermoz au second degré, comme forme d'humour, puisqu'il se situe dans le cadre d'une publication à vocation ouvertement favorable aux femmes et qu'une prise de position contraire contredirait ses autres articles. Il s'agit d'une formule rhétorique, où l'exagération renforce le caractère ironique, voire comique du ton qu'il adopte[13].



Figure 9 : Lili Boulanger, premier grand prix de Rome (Agence Meurisse, Paris, 1913)[14].

13 Sur le caractère satirique de certains écrits de Vuillermoz, voir Leduc 2016, notamment le discours imaginaire qu'il prononce en 1910 sur la remise de diplômes à la Faculté nationale de musique en 2012 (p. 102 de la thèse, qui cite la *Revue musicale mensuelle SIM*, publiée par la Société internationale de musique [section de Paris], vol. 6, nº 8-9, août-septembre 1910, p. 526 et 528).

14 Photo téléchargée depuis de site Gallica-BnF le 21 juin 2017 : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9022337j.

La formation de Lili Boulanger

Même si beaucoup de femmes ont suivi un enseignement privé pour faire de la musique, la maladie de Lili Boulanger vient accentuer cette différence par rapport à la formation des hommes – elle n'aurait pas pu assister aux cours régulièrement. Le conservatoire est souvent perçu comme un milieu dangereux pour les femmes. Florence Launay (2007, p. 290) relate que Mélanie Bonis est retirée du conservatoire par sa famille, l'année même du concours, en raison d'une idylle avec un étudiant. Avant que la chose ne s'ébruite trop, elle est rapidement mariée à un industriel parisien qui lui donne accès à un statut social respectable.

Lili Boulanger ne restera que peu de temps au conservatoire (1909-1912), dans la classe de composition de Paul Vidal, avant d'obtenir son prix. La rapidité de son passage témoigne de qualités musicales hors du commun, et du sérieux de la formation qu'elle avait déjà reçue, en leçons particulières, auprès de Georges Caussade. En fait, ce dernier connaît bien l'enseignement dispensé au conservatoire, puisqu'il y enseigne le contrepoint depuis 1905, et qu'il deviendra professeur de fugue en 1921. Il publiera en 1931 un traité en deux volumes, *Technique de l'harmonie*. Dans son contenu, la formation reçue par Lili Boulanger est donc similaire à celle du parcours institutionnel. Même s'il ne lui enseigne pas directement la composition[15], Caussade est pour elle un maître, qui inspire profondément sa science de l'écriture (Sassanelli 2007). Lili lui doit beaucoup pour l'obtention du prix de Rome (figure 9).

La couverture de Lili Boulanger lors du prix de Rome



Figure 10 : Les logistes du prix de Rome dans Musica*, nº 129, 1913, p. 105.*

15 Caussade a produit quelques compositions, comme *La dernière aurore de Jeanne d'Arc* (1897) et *La légende de Saint Georges* (1910).

La revue *Musica* fait mention de Lili Boulanger dans deux numéros. Le premier (no 129, 1913, p. 105), paru en juin 1913, annonce le nom des candidats retenus pour l'épreuve en loge, accompagné d'une photo qui fait une pleine page (figure 10). De gauche à droite, on y voit les quatre logistes : Marcel Dupré, Lili Boulanger (premier prix), Marc Delmas (second prix), Claude Delvincourt (premier prix également) et Édouard Mignan. Élégamment vêtue, posant dans une allure digne et fière, Lili offre l'image d'une femme déterminée. Cette image moderne de la femme contraste pourtant avec la publicité de la collection « Femina-bibliothèque » (*ibid.*, première page intérieure), une encyclopédie en deux volumes dont les titres renforcent une image stéréotypée de la femme : 1) Pour bien tenir sa maison ; 2) Pour bien s'habiller ; 3) Pour bien connaître les usages ; 4) Pour bien se porter ; 5) Pour bien élever ses enfants ; 6) Pour bien faire du sport ; 7) Pour bien travailler chez soi ; 8) Pour bien manger ; 9) Pour bien s'initier aux arts ; 10) Pour bien gagner sa vie ; 11) Pour bien connaître ses droits ; 12) Pour être belle.



Figure 11 : Les lauréats du grand prix de Rome dans Musica*, no 131, 1913, page de couverture.*

Les lauréats du prix de Rome sont annoncés dans le numéro d'août 1913 (no 131), et les deux premiers grands prix paraissent en photo sur la page couverture (figure 11). Le texte sous les lauréats mentionne que « l'an dernier, le premier Grand Prix de Rome n'avait pas été décerné. Les deux premiers Grands Prix étaient donc disponibles cette année ; ils échurent à Mlle Lili Boulanger, qui sera la première femme musicienne admise à la villa Médicis, et à M. Delvincourt ». Les attributs féminins de Lili sont manifestes, mais discrets : elle porte une robe sobre, toute blanche avec beaucoup de voilures, un éventail à la main, et un chapeau relativement discret pour l'époque. C'est dans ce numéro que prend place « La guerre en dentelles » de Vuillermoz. Non sans ironie, il fait du prix de Rome un véritable champ de bataille entre les sexes :

Et c'est là que la supériorité de l'éternel féminin apparut aux observateurs. Auprès de ses camarades exaltés et trop visiblement portés à croire que c'était arrivé, la jeune fille, qui avait droit à toutes les impatiences et à toutes les nervosités, fit apprécier le plus parfait sang-froid. Son maintien modeste et simple, ses yeux baissés sur la partition, son immobilité pendant l'exécution, son abandon absolu à la volonté de ses excellents interprètes à qui elle ne se permit pas une seule fois de battre la mesure ou d'indiquer une nuance, tout contribua à servir sa cause d'ailleurs excellemment défendue, et à faire remarquer la puérilité masculine (*ibid.*, p. 153).



*Figure 12 : Croquis de Lili Boulanger dirigeant sa cantate (*Faust et Hélène*) devant les membres de l'Académie des Beaux-Arts, par Pascal Dagnan-Bouveret, dans* Musica*, nº 131, 1913, p. 153.*

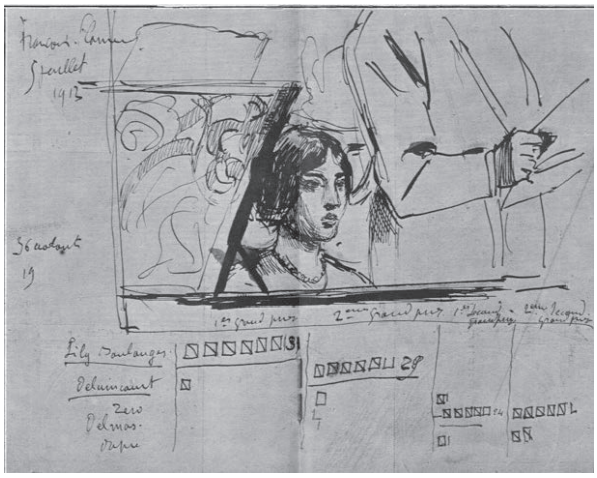


*Figure 13 : Croquis de Lili Boulanger pendant l'exécution de sa cantate (*Faust et Hélène*), par François Flameng, dans* Musica*, nº 131, 1913, p. 158-159.*

Pendant l'épreuve du prix de Rome, deux membres de l'Institut ont fait des croquis de Lili Boulanger lorsqu'elle dirigeait son ensemble pour l'épreuve finale. Il est révélateur d'observer à quel point leur expression témoigne d'une attitude de grande réserve de la part de la lauréate. Dans le croquis de Dagnan-Bouveret (figure 12), pour ne manifester aucune image d'autorité, Lili Boulanger n'emprunte aucun des gestes

spectaculaires usuels pour un chef d'orchestre, son regard est penché vers le bas, ses attributs féminins sont à peine esquissés. L'androgynie serait-elle un attribut qui permet d'échapper aux catégories sexistes[16] ? Par ailleurs, le croquis de Flameng (figure 13) jure par rapport au reste des deux pages illustrées : tous les autres personnages sont pris en photo, affichant ostensiblement leur superbe. La notice précise que l'artiste s'est « amusé à tracer ce délicat portrait », mais sans mentionner que Lili Boulanger est également premier grand prix, avec Delvincourt. Lili Boulanger est la seule lauréate à ne pas paraître accompagnée des interprètes da sa cantate, qui étaient Davis Devriès (Faust), Henri Albers (Méphistophélès) et Claire Croiza (Hélène). Jamais un homme n'aurait été traité de la sorte ! Par rapport au croquis lui-même, on remarque la même impassibilité dans l'expression, bien qu'ici s'ajoute une attitude de grande concentration, décelable par la fixité du regard. Sous le croquis, on lit le pointage attribué aux deux premiers grands prix : 31 pour Boulanger et 29 pour Delvincourt. C'est donc elle qui a remporté le plus haut pointage pour sa cantate. S'il n'y avait eu qu'un seul premier grand prix, le jury aurait-il osé lui attribuer ?

Certes, Lili Boulanger a joué le jeu en se conformant à l'image que le jury masculin attendait d'elle, comme l'a démontré Fauser (2007) à propos des stratégies sociales, ou encore Cox-Williams (2014) pour les stratégies de composition de la cantate *Faust et Hélène*. Entre l'aigu adouci du ténor (Faust) et le grave suppliant de la mezzo (Hélène), la différence de timbre n'est pas très grande. Cette androgynie de la vocalité ne pouvait pas passer inaperçue pour le jury, puisqu'elle allait à contre-courant du duo d'amour type de l'opéra français, où l'on retrouve plutôt une soprano avec le ténor. *A contrario*, on peut observer que l'expression exacerbée de la cantate contraste avec l'impassibilité de sa compositrice. Cette dissociation du créateur avec son œuvre est d'ailleurs documentée par le témoignage de ceux qui ont assisté à l'épreuve, comme le mentionne Vuillermoz. Lili Boulanger est décrite comme imperturbable, en maîtrise de la situation, sans émotion visible. Il le fallait : la passion pouvait émaner de l'œuvre, mais sans appartenir à la femme qui lui avait donné vie. En aucun cas, la femme qu'elle était n'aurait pu faire une confession personnelle, s'identifier à la passion amoureuse. Seul l'homme, Faust, dans son jeu scénique, pouvait l'incarner symboliquement.

Le texte, la musique et l'image sont trois médiums qui, au sein de la revue *Musica*, se complètent et se renforcent pour converger vers une même image, celle d'une femme qui renvoie à l'homme l'image qu'il attend d'elle, qui ne le remet pas en cause, qui ne menace pas ses prérogatives[17]. Mais en jouant le jeu, Lili Boulanger est tout de même parvenue à briser la glace, à faire entrer dans la chasse gardée masculine du prix de Rome une figure féminine, non pas à elle seule, mais grâce à de nouveaux dispositifs sociaux de pratique musicale associant l'image à l'idéologie « féministe » : revue, sociétés de concert, édition

16 Je reprends cette hypothèse avancée par Fauser (2007, p. 285-286) en lui ajoutant de nouveaux arguments.

17 Ce jeu de miroir entre le regardant et la regardée est toujours d'actualité, comme en témoigne le récent essai de Nancy Huston, *Reflets dans un œil d'homme* (2012), ou, dans un registre plus extrême, *King Kong Théorie* (2006) de Virginie Despentes.

musicale, lieux de formation. Son rôle de précurseure ouvre la voie aux femmes qui, après elle au XX^e siècle, feront entendre leur voix comme compositrice.

Bibliographie

Agorha (2011), *Revue Musica (1902-1914)*, numérisation complète, Paris, Institut national d'histoire de l'art, http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA__METADONNEES__19, consulté en avril-mai 2016.

Anonyme (1841), « Deuxième concert de la Gazette musicale », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 64 (19 décembre), p. 570.

Anonyme (1904), « Actes officiels et informations », *La Revue musicale*, vol. 4, n° 5 (1er mars), p. 148.

Caussade, Georges (1931), *Technique de l'harmonie*, Paris, Lemoine.

Clark, Linda L. (2008). *Women and Achievement in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.

Cox-Williams, Briony (2014), « Helen's Silences. The Gendering of Voice Pitch and Narrative Structure in Lili Boulanger's Faust et Hélène », *Publications of the English Goethe Society*, vol. LXXXIII, n° 2, p. 113-124.

Despentes, Virginie (2006), *King Kong théorie*, Paris, Grasset.

Duchesneau, Michel (à paraître), « Composer avec l'image. Les compositeurs dans Musica (1902-1914) », dans Laurence Brogniez, Clément Dessy, Clara Sadoun (dir.), *L'Artiste en revues. Art et discours en mode périodique*, Rennes, PUR.

Fauser, Annegret (1998), « "La Guerre en dentelles." Women and the "Prix de Rome" in French Cultural Politics », *Journal of American Musicological Society*, vol. 51, n° 1, p. 83-129.

Fauser, Annegret (2007), « Les stratégies de Lili Boulanger et de ses contemporaines », dans Alexandra Laederich (dir.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie, p. 273-288.

Huston, Nancy (2012), *Reflets dans un œil d'homme*, Paris, Babel.

Launay, Florence (2006), *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.

Launay, Florence (2007), « Carrière de compositrices au tournant du siècle. L'exception Lili Boulanger », dans Alexandra Laederich (dir.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie, p. 289-297.

Leduc, Marie-Pier (2016), « Artisans, génies et vedettes. Le statut des compositeurs dans la presse musicale française », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/14033, consulté le 13 septembre 2017.

Sassanelli, Fiorella (2007), « La formation musicale de Lili Boulanger. L'enseignement de Georges Caussade », dans Alexandra Laederich (dir.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Symétrie, p. 299-306.

La Revue musicale ou le phœnix musical

Michel Duchesneau

Résumé

Lorsque le directeur de *La Revue musicale SIM*, Jules Écorcheville, part pour le front en 1914, il écrit à son ami Émile Vuillermoz :

> Si je ne reviens pas, je vous recommande notre œuvre, cher ami. Et surtout, si vous tenez à me faire plaisir dans l'autre monde, efforcez-vous de maintenir la concorde et l'harmonie entre les différents éléments qui vont se trouver en présence à ma disparition. Notre revue est faite de différentes pièces ajustées (Amis, SIM, etc.), qui tiennent en équilibre par miracle, quelques années de cohésion sont absolument nécessaires encore et c'est précisément cette concentration de nos différentes forces qu'il faudrait maintenir. En tout cas, il ne faudrait pas que ma disparition entraînât celle d'une œuvre qui nous a coûté, à tous, tant de peine. N'est-il pas vrai ?

Malgré le souhait d'Écorcheville, *La Revue SIM* disparaîtra, mais pas pour longtemps puisqu'elle donnera naissance à deux nouveaux organismes en 1917 et 1920. Pendant la guerre, les anciens de *La Revue SIM* dont Lionel de La Laurencie, vont créer la Société française de musicologie (SFM) sur les ruines de la Société internationale de musique et publieront un *Bulletin* qui deviendra la *Revue de musicologie.* Loin de l'actualité, s'écartant délibérément du contexte sociopolitique et culturel, la SFM et son *Bulletin* favoriseront une approche très « scientifique » et relativement nouvelle en France, de la musicologie, bien qu'encore teintée par les tendances historicisantes à la manière de la Schola Cantorum et écartant pour un temps toute la musicologie germanique. En parallèle, sous les auspices du musicologue Henry Prunières qui s'écarte résolument de la SFM, est créée *La Revue musicale*. C'est à partir d'un réseau international qui place la musicologie française au cœur de l'action musicale contemporaine que Prunières établit de nouvelles alliances avec le milieu des arts et de la littérature pour fonder l'une des plus célèbres revues musicales de la première moitié du XX^e^ siècle. À partir de documents inédits, nous étudierons les circonstances qui mènent à la refondation de *La Revue musicale* sur les cendres de la *Revue SIM* entre 1915 et 1919. Nous verrons ainsi comment les hasards de la guerre mènent Prunières à entreprendre la carrière d'éditeur et comment le musicologue conçoit le projet international de la revue dans un contexte de guerre qui contribue à une redéfinition des cultures nationales.
Il est difficile d'extrapoler sur ce qu'aurait pu être l'avenir de *La Revue musicale SIM* si la guerre n'avait pas eu lieu. Il est par contre possible de documenter et de comprendre le rôle que la Grande Guerre jouera dans l'essor d'une nouvelle dynamique pour la musicologie française dont la division d'abord justifiée par le conflit aura des conséquences à long terme sur l'échiquier international de la discipline.

Mots clés : *Revue musicale* ; musicologie ; Écorcheville ; Prunières ; Guerre 14-18 ; presse musicale.

Abstract

When the director of *La Revue SIM*, Jules Ecorcheville, left for the front in 1914, he wrote to his friend Émile Vuillermoz:

> If I do not come back, I recommend our work, dear friend. And above all, if you want to please me in the other world, try to maintain concord and harmony between the various elements that will be in the presence of my disappearance. Our periodical is made of different adjusted pieces (Friends, SIM, etc.), which balance by miracle, a few years of cohesion are absolutely necessary again and it is precisely this concentration of our different strengths that should be maintained. In any case, my disappearance should not entailed that of a work which cost us, all, so much trouble. Is not it true?

Despite the wish of Écorcheville, *La Revue SIM* will disappear, but not for long since it will give birth to two new organizations in 1917 and 1920. During the war, the alumni of *La Revue SIM* including Lionel de La Laurencie, will create the Company French musicology (SFM) on the ruins of the Société internationale de musique and will publish a *Bulletin* that will become the *Revue de musicologie*. Far from the current events, deliberately departing from the socio-political and cultural context, the SFM and its *Bulletin* will favor a very "scientific" and relatively new approach in France, of musicology, although still tinged by the historicizing trends in the manner of the Schola Cantorum and dismissing for a time all Germanic musicology. In parallel, under the auspices of the musicologist Henry Prunières who resolutely deviates from the SFM, is created *La Revue musicale*. It is from an international network that places French musicology at the heart of contemporary musical action that Prunières establishes new alliances with the world of arts and literature to found one of the most famous musical journals of the world of the first half of the 20th century. From unpublished documents, we will study the circumstances that lead to the re-founding of *La Revue musicale* on the ashes of the *Revue SIM* between 1915 and 1919. We will thus see how the chances of war lead Prunières to undertake the publishing career and how the musicologist conceives the international project of the journal in a context of war that contributes to a redefinition of national cultures.
It is difficult to extrapolate what the future of *La Revue SIM* would have been if the war had not taken place. On the other hand, it is possible to document and understand the role that the Great War will play in the development of a new dynamic for French musicology whose division first justified by the conflict will have long-term consequences on the chessboard. international discipline.

Keywords: *Revue musicale*; musicology; Écorcheville; Prunières; World War One; musical press.

L'entrée en guerre de la France bouleverse l'activité quotidienne du pays et le milieu de la presse musicale est évidemment profondément perturbé. Le 5 septembre 1914, la rédaction du *Ménestrel* publie un avis qui résume parfaitement la situation :

> Comme nous l'avions promis à nos abonnés et à nos lecteurs, nous avons tout fait pour paraître le plus longtemps possible. Mais aujourd'hui, que, par suite de départs, nos rangs s'éclaircissent de plus en plus, que les nouvelles artistiques deviennent de plus en plus rares et que leur intérêt, devant le drame qui se développe si tragiquement en Europe, est vraiment médiocre, nous nous voyons, à notre grand regret, contraints de suspendre la publication du *Ménestrel* (La direction 1914, p. 273).

Certaines revues musicales comme *Musica* et *La Revue musicale SIM*, dont le dernier numéro paraît en juillet 1914[1], disparaîtront carrément.

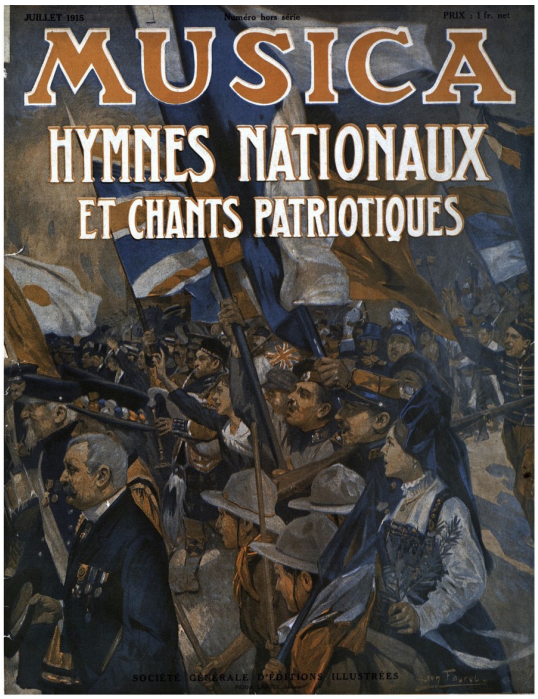




Figure 1 : Pages de couverture de Musica *de 1917 et de* La Revue musicale SIM *de 1914.*

D'autres, par contre, reprendront progressivement leurs activités. Ce sera le cas du *Courrier musical* qui, après avoir été fusionné à la *Revue SIM* en 1913, reprendra ses activités autonomes sporadiquement de 1916 à 1918 puis régulièrement à partir de 1919. Le cas de la disparition de la *Revue SIM* est intéressant, car en 1920, telle un phœnix, elle va renaître de ses cendres sous le nom de *Revue musicale* sur des bases internationalistes qui témoignent d'un engagement ferme de la part de son refondateur, le musicologue Henry Prunières. Cette renaissance s'accompagne de transformations importantes dues, en bonne partie, aux circonstances de la Grande Guerre, mais aussi au capital culturel et économique de Prunières qui saura en user avec habileté. C'est cette destinée singulière qui fera l'objet du présent article.

Notre objectif est donc de reconstituer pas à pas, les origines de *La Revue musicale* en identifiant, entre autres, les principaux artisans (administrateurs, donateurs et collaborateurs) qui participeront à la résurrection de la revue et qui progressivement intégreront le réseau développé par Prunières pendant la guerre. Comme nous tenterons de le démontrer au fil de cet article, la rupture provoquée par le conflit et qui se traduit par la fin des activités de la *Revue SIM.* ne sera que partielle puisque la nouvelle revue reprendra à son compte la majorité des orientations éditoriales de la

1 En mars 1915, paraîtra un *Bulletin musical* « publié par les soins de *La Revue musicale SIM* et *Courrier musical* réunis ».

Revue SIM, l'essentiel de sa structure éditoriale, et s'appuiera sur un certain nombre de collaborateurs qui œuvraient auparavant pour la *Revue SIM*.

Nous formulons l'hypothèse que s'intéresser à l'origine de *La Revue musicale* d'un point de vue historique apporte une série de données fondamentales pour la compréhension de son fonctionnement, mais aussi de son orientation musicologique, voire esthétique lorsqu'il s'agit de défendre la musique ancienne ou encore les courants d'avant-garde français et étrangers. Les racines italiennes du réseau de Prunières permettent ainsi de comprendre pourquoi les compositeurs italiens comme Gian Francesco Malipiero et Alfredo Casella occuperont une place privilégiée dans les pages de la revue alors que l'histoire en a jugé autrement.

La Revue musicale SIM

La revue est le résultat de fusions et de transformations successives documentées dans d'autres travaux[2] que je simplifierai ici en une courte présentation illustrée par un tableau :

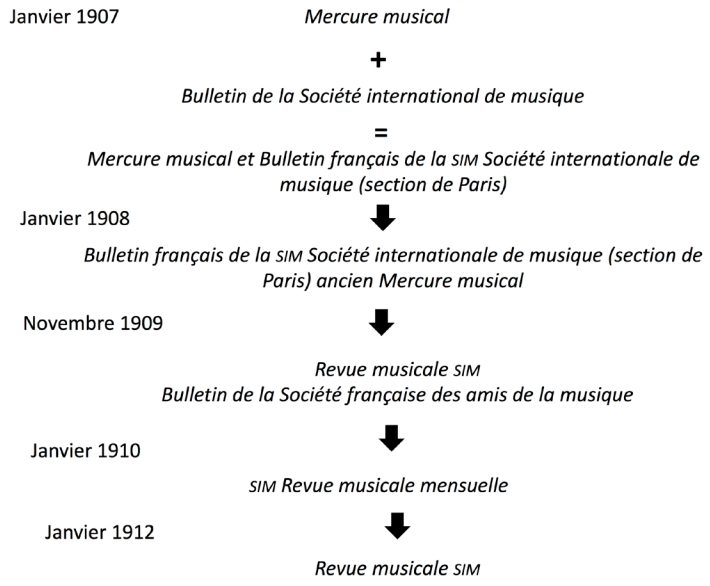


Figure 2 : Généalogie de La Revue musicale SIM.

En 1907, le musicologue Jules Écorcheville fait du *Mercure musical* fondé en 1905 par Louis Laloy et Jean Marnold, le *Bulletin de la section française de la Société internationale de musique*. Sous son impulsion, la musicologie française s'inscrit désormais dans une dynamique internationale. Aux yeux de ses artisans, elle est « en France la seule revue de musique capable de publier des articles étendus, et comptant déjà parmi ses collaborateurs attitrés la plus grande partie des membres français de la société internationale » (« Avis aux lecteurs » 1907). La revue est rapidement investie par la SIM :

2 Pour des détails concernant l'histoire de la *Revue SIM* avant la guerre voir, entre autres, Segond-Genovesi 2015 et Duchesneau 2015.

le numéro du 15 février 1907 comporte en dernière partie une section entièrement consacrée à la SIM où sont consignés son histoire, la liste des publications, les statuts généraux de la SIM, une liste des membres actifs de la section de Paris et les statuts spécifiques à la section parisienne.

En janvier 1908, la revue devient le *Bulletin français de la SIM Société internationale de musique (section de Paris), ancien Mercure musical*. En 1909, la revue joue un rôle supplémentaire et devient aussi le Bulletin de la Société française des amis de la musique (SFAM) dont on retrouve les documents constitutifs dans les premières pages du numéro de juillet 1909. En 1912, la revue d'Écorcheville absorbe *La Revue musicale* fondée en 1902 par Jules Combarieu et, en 1913, elle engloutit *Le Courrier musical*. Ces fusions et collaborations font de *La Revue musicale SIM* une revue au lectorat nombreux, tant en France qu'à l'étranger, où musicologues, compositeurs et critiques musicaux les plus en vue de l'époque écrivent articles, essais et critiques sous la gouverne du musicologue Jules Écorcheville. Ce dernier déploie une grande énergie à maintenir en un tout cohérent, tant de collaborateurs venus de tous les horizons artistiques et politiques, tout comme il travaille avec acharnement à conserver un lectorat nombreux au sein des milieux musicologiques, artistiques et intellectuels.

La guerre

Lorsque Jules Écorcheville part pour le front en 1914, il écrit à son ami Émile Vuillermoz, rédacteur en chef de la revue :

> Si je ne reviens pas, je vous recommande notre œuvre, cher ami. Et surtout, si vous tenez à me faire plaisir dans l'autre monde, efforcez-vous de maintenir la concorde et l'harmonie entre les différents éléments qui vont se trouver en présence à ma disparition. Notre revue est faite de différentes pièces ajustées (Amis, SIM, etc.), qui tiennent en équilibre par miracle, quelques années de cohésion sont absolument nécessaires encore et c'est précisément cette concentration de nos différentes forces qu'il faudrait maintenir. En tout cas, il ne faudrait pas que ma disparition entraînât celle d'une œuvre qui nous a coûté, à tous, tant de peine. N'est-il pas vrai ? (Écorcheville 1914)[3].

En toute logique, le fondateur de la revue souhaite que son œuvre dure et qu'elle continue au lendemain du conflit. Dans les faits, la correspondance du musicologue avec sa femme nous révèle une situation plus nuancée compte tenu du fait que la revue est étroitement associée à la SIM dont Écorcheville est alors le président. En janvier 1915, il écrit à sa femme :

> J'ai une lettre de Laloy […] Il est d'avis pour la SIM de ne rien décider ni faire avant la fin de la guerre. C'est le plus sage. Mais V (Vuillermoz) et D (Vincent d'Indy) la trouvent mauvaise, parce que la situation est précaire ! Ainsi m'ont-ils écrit et je leur ai répondu très fermement que j'étais décidé à ne rien faire du tout pour le

3 Correspondance aimablement communiquée par Cédric Segond-Genovesi, comme d'ailleurs toutes les lettres tirées du Fonds Jules Écorcheville citées dans cet article.

> moment. Je suis même résolu à ne plus reprendre seul le fardeau de la revue. J'ai beaucoup réfléchi à tout cela, et je trouverai dans la guerre l'occasion que je cherche depuis plusieurs années de ne plus avoir dans la SIM qu'un rôle musicologique tout en m'assurant un revenu fixe. Je céderai à une société la Revue et ma collaboration (limitée) contre une mensualité assurée ; et je continuerai ou reprendrai mes travaux d'érudition […] Ce sont des projets qui supposent une contrepartie. Mais j'ai maintenant assez de gens dont la revue assure la situation pour que ceux-ci aient [un] intérêt majeur à trouver cette contrepartie. Le tout était d'avoir un prétexte plausible. Le présent cataclysme en est un (Écorcheville 1915a).

Écorcheville fait référence à l'orage qui gronde dans les milieux musicologiques français après le congrès de la SIM qui s'était tenu en juin 1914 à Paris. Pour plusieurs, dont Julien Tiersot et Lionel de La Laurencie, l'internationalisme de la SIM n'est qu'une façade et la musicologie est, dans les faits, dominée par les musicologues de langue allemande. La guerre offre une occasion idéale pour ces musicologues de concevoir un projet d'une société musicologique indépendante et française. La mort d'Écorcheville sur le champ de bataille en 1915 semble avoir indirectement facilité la tâche aux musicologues nationalistes pour créer la Société française de musicologie (SFM) sur les ruines de la Société internationale de musique en 1917. *La Revue musicale SIM disparaît* alors définitivement au profit du *Bulletin* de cette nouvelle société qui deviendra la *Revue de musicologie.* Loin de l'actualité, s'écartant délibérément du contexte sociopolitique et culturel, la SFM et son *Bulletin* favoriseront une approche très « scientifique» et relativement nouvelle en France de la musicologique, bien qu'encore teintée par les tendances historicisante à la manière de la Schola Cantorum et écartant pour un temps toute la musicologie germanique (Iglesias 2009, p. 208, 211 et suivantes).

Mais revenons à l'histoire d'Écorcheville. Même s'il insiste auprès de Vuillermoz et de Laloy sur l'importance de conserver la *Revue SIM* après la guerre, il est clair qu'il n'en sera plus le directeur. Le 24 janvier 1915, il confirme à sa femme que sa décision est prise de quitter la SIM :

> Oui nous sommes bien d'accord. Nous l'étions d'ailleurs depuis longtemps sur la Revue, et dès 1909 mon intention était de la passer à d'autres. Mais il faut pour cela deux choses : 1° un prétexte, 2° un amateur.
> Le prétexte sera la guerre ; celui-là est trouvé et bien trouvé. J'ai déjà annoncé mon intention à Doire[4] et à V [V*uillermoz*] en leur disant que je désirais en rentrant ne pas reprendre le fardeau administratif de la Revue, et rester avec eux simplement pour que mon nom soit garant de la valeur rédactionnelle de la publication. J'ai ajouté qu'il faudrait faire une société anonyme, trouver des capitaux et que j'apporterais de mon côté le fruit de mes efforts depuis 8 ans.
> Reste à réaliser la seconde partie de ce programme. Si la guerre dure encore quelque temps, et que les affaires reprennent, je compte sur Doire pour se mettre en campagne avant mon retour même et combiner quelque chose (Écorcheville 1915b).

4 René Doire (1879-1959), compositeur et chef d'orchestre, sera le rédacteur en chef au *Courrier musical* qui est absorbé par la revue d'Écorcheville en 1913. Doire est alors engagé comme administrateur de la revue.

Le prétexte pour transformer la revue et surtout permettre à Écorcheville de s'en départir, sera donc la guerre. Mais en ce qui a trait à l'« amateur » de direction de revue musicale qui devra prendre l'affaire en main, il ne sera pas facile de le dénicher. Écorcheville avait-il en tête alors que Prunières serait cet « amateur » ? Ce n'est pas impossible, mais difficile à vérifier dans l'état actuel de nos recherches. D'après le témoignage de Prunières, les deux hommes étaient assez proches puisqu'en 1914, Écorcheville demande à Prunières d'assumer, « à la dernière minute » les fonctions de secrétaire du congrès de la SIM qui réunissait « plus de six cents congressistes » (Lefèvre 1929, p. 5). Prunières précise que c'est à cette occasion qu'il se liera d'amitié avec d'Annunzio.

Écorcheville meurt le 19 février 1915 alors qu'il dirige une attaque de ses soldats du 130e régiment d'infanterie à Perthes-les-Hurlus dans l'Oise. Avec sa disparition, pour ses contemporains, disparaît la *Revue SIM.* Vuillermoz écrivait en 1916 : « Il tomba glorieusement sans perdre la foi en son œuvre et sans croire compromis, par sa disparition, l'édifice qu'il avait si patiemment construit. Heureuse illusion, que ses amis ont eu la consolation de lui voir emporter dans la mort ! » (Vuillermoz 1916, p. 34).

On peut se questionner sur le fait que Vuillermoz, aurait dû reprendre le flambeau puisqu'il était avec Écorcheville le principal moteur de la revue, mais il n'en fut rien. Dans une lettre à Madeleine Écorcheville de décembre 1915, il refuse dans un premier temps de contribuer à l'hommage en mémoire de Jules Écorcheville ne voulant pas se « voir substituer pour ce projet comme pour tous les autres, [aux] personnalités appelées à continuer l'œuvre de votre mari et à répondre aux espoirs qu'il formula dans ses derniers vœux » (Vuillermoz 1915). Il ajoute :

> Je me ferais, d'ailleurs, un scrupule d'enlever au nouveau rédacteur en chef d'*SIM* [*sic*]. une occasion précieuse de justifier la confiance dont il est investi et je respecte trop les règles de la courtoisie confraternelle – même lorsqu'on s'en affranchit à mon égard – pour ne pas m'effacer avec empressement devant un successeur (*ibid.*).

Vuillermoz semble donc écarté de la succession pour la direction de la *Revue SIM*, ce qui n'est pas si étonnant lorsque l'on sait qu'il milite pour la disparition de la section française de la société internationale au profit d'une nouvelle société nationale. Mais dans les faits, il participera à la plaquette commémorative *Le tombeau de Jules Écorcheville* (Paris, Dorbon, 1916) avec Laloy et La Laurencie. Est-ce ce dernier qui doit prendre la place d'Écorcheville ? Dans l'esprit d'Écorcheville, peut-être, mais comme nous l'avons déjà mentionné, La Laurencie, germanophobe et nationaliste, convainc les membres de dissoudre la section parisienne de la SIM pour fonder la Société française de musicologie en 1917 (Iglesias 2009, p. 205-206). Cette décision scelle définitivement le sort de la *Revue SIM*.

Un nouveau joueur

En août 1914, la guerre surprend Prunières à Lion-sur-mer alors qu'il passe des vacances en famille. Pour des raisons de santé, ayant le cœur très fragile, Prunières est affecté au « service auxiliaire » du rapatriement de la mairie du Ve arrondissement : « Je dirige déjà un bureau, décidément, j'étais né administrateur », écrit-il

à sa femme (Prunières 1914a). Prunières se révèle alors un véritable patriote, pour lequel la défense de la Patrie est un devoir moral. Tout en rassurant sa femme dans sa correspondance journalière, il glorifie les faits d'armes tant français qu'anglais à travers les nouvelles reçues à Paris qui, il faut le reconnaître, sont à la fois autant d'informations que de désinformations. À témoin ces deux extraits de lettres où Prunières annonce à sa femme le débarquement de troupes cosaques puis japonaises pour sauver la France : « Coup de théâtre, mon chéri ! Le facteur dont parlait Lord Kitchener, c'est le débarquement incessant des Cosaques à Ostende. L'Écosse en est pleine ! Le tuyau est certain. M. Wilfrid Monod rentre d'Écosse et nous l'a dit à la mairie » (Prunières 1914b, 1re lettre). Un peu plus tard dans la journée, démenti et nouvelle annonce :

> On s'accorde à croire que « le nouveau et formidable facteur de succès qui étonnera l'Europe » dont parle Lord Kitchener est le débarquement prochain de troupes japonaises transportées clandestinement par les Anglais. Ce serait épatant ! (Prunières 1914b, 2e lettre).

Au début 1915, Prunières tombe malade. Hospitalisé au Val-de-Grâce, il sera transporté pour sa convalescence à l'hôpital Michelet où il passera de nombreuses semaines. En mars 1915, on lui demande d'organiser un concert pour les prisonniers de guerre. « Jusque-là, on n'avait entendu à Paris que des concerts de charité consistant en l'exhibition de Mlle Chenal[5] chantant *La Marseillaise*, à qui succédait Dranem[6] puis Mistinguett » (Lefèvre 1929, p. 5) raconte Prunières qui organisa finalement un concert à la Salle Gaveau avec la participation de Ninon Vallin, Debussy, Georges Enesco, Ricardo Viñes, Henri Fabert et Alfredo Casella. Prunières réintègre les Services auxiliaires, mais est « mis en sursis ». À compter de cette époque, le musicologue travaille régulièrement avec Alfred Cortot qui est alors affecté au Service de la propagande du Sous-secrétaire des Beaux-Arts au Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts pour l'organisation de manifestations musicales en France, mais aussi à l'étranger.

En mai 1916, Prunières fort de sa connaissance de l'Italie et de la langue du pays[7] est envoyé par le Ministère des Affaires étrangères en Italie. Il rejoint la mission économique dirigée par Paul Claudel qui est sur place depuis octobre 1915[8].

5 Marthe Chenal (1881-1947), soprano dramatique, se produira très régulièrement l'Opéra Garnier et l'Opéra-comique. Pendant la guerre, elle chante *La Marseillaise* à la fin des représentations auxquelles elle participe à l'Opéra-Comique.

6 Il s'agit du nom d'artiste de Charles Armand Ménard (1869-1935), qui fit carrière comme chanteur humoriste et connut un vif succès dans le monde du Café-concert au tournant du xxe siècle.

7 Prunières connaît très bien l'Italie pour y avoir séjourné à plusieurs reprises. Son premier voyage remonte à 1910, alors qu'il entame des recherches dans les fonds d'archives du Vatican pour sa thèse de doctorat. Ce sera Romain Rolland, son directeur de recherche, qui lui ouvrira les portes du milieu musicologique et archivistique italien que ce dernier fréquente depuis longtemps. Voir à ce propos l'article de Catherine Massip, « Romain Rolland, maître, mentor et ami » (Massip 2015).

8 Dans son journal, Paul Claudel note : « Le 21 septembre, j'apprends ma nomination à Rome, chargé d'une mission économique en vue d'étudier la place que la rupture des relations avec l'Allemagne peut faire

Prunières fait donc la connaissance du célèbre écrivain en arrivant à Rome dans des circonstances particulières, la guerre dominant le paysage intellectuel. Il écrit à sa femme en juin :

> J'ai fait la connaissance de Claudel, mais notre conversation n'a porté ni sur le mysticisme, ni sur le théâtre philosophique et symbolique, mais seulement sur les fabriques de conserves de Naples et sur les listes de « contingentements » Je suis moi-même assez ahuri de l'autorité avec laquelle j'aborde maintenant ces matières. Au fond, c'est bien plus difficile de faire de la musicologie (Prunières 1916).

Tout en poursuivant ses activités à la mission économique française de Rome[9], Prunières reste en contact étroit avec Cortot avec lequel il organise des concerts de musique française en Italie et en Suisse.

C'est à cette époque que Prunières développe ses relations avec plusieurs musiciens français et qu'il met en place les bases de son futur réseau international. Pour le moment, il s'agit d'organiser, selon les termes de Cortot, des « concerts français [avec] des représentants les plus qualifiés de nos tendances actuelles » (Cortot 1916a). En fait, Prunières a bien l'intention d'organiser des concerts, mais aussi des conférences et des expositions qui s'intégreront au cadre plus général de la propagande française. De Paris, Cortot le soutient dans ses démarches :

> Vous pourriez […] me dire de quels conférenciers il serait possible de faire coïncider le voyage avec les représentations ou concerts en question ; quels seraient les compositeurs que l'on devrait s'efforcer d'envoyer en Italie pour répondre à la curiosité ou à l'intérêt du public ; quels artistes y auraient particulièrement chance de succès, tant dans le domaine théâtral que dans le domaine musical, également, si quelques expositions de peinture ou d'art français offriraient un élément suffisant pour que nous envisagions la possibilité de les organiser (Cortot 1916b).

Rapidement Prunières est en relation avec le Comte de San Martino, directeur de l'Accademia Santa Cecilia. Ce dernier soutient le développement de la musique

---

à la France en Italie » (Claudel 1968, p. 355). Au printemps 1915, l'Italie se retire de la Triplice, l'entente entre l'Empire Austro-hongrois, l'Allemagne et l'Italie pour rejoindre les Français, les Anglais et les Russes. On comprend donc que la France établit rapidement des relations diplomatiques et commerciales avec l'Italie qui, à la fin de la Guerre s'est vu promettre de nombreux territoires autrichiens en Europe et Allemand en Afrique et devrait donc jouer un rôle prédominant en méditerranée après la Guerre. À propos de la mission économique de Claudel, voir les travaux d'Emmanuel Boudas (Boudas 2015, p. 140-151).

9 Prunières n'a peut-être pas toujours goûté à son activité de diplomate gestionnaire, mais son beau-père lui écrira une lettre dans laquelle il le conforte quant à l'importance de son travail pour l'avenir de la France : « Tu es toujours très occupé. Je ne sais, mon cher Henry, en quoi consistent exactement tes fonctions. Je pense qu'il s'agit de préparer l'après-guerre en étudiant à fond les conditions des douanes, du fret, des transports et du change dans tous les grands ports et dans les principales villes industrielles d'Italie, ce que ne font guère nos consuls et moins encore les grands seigneurs que sont la plupart de nos ambassadeurs et de ceux de la Carrière. Tu rends donc au pays un grand service, si j'en juge par mes lectures de Victor Cambon, de Lysès et de tous ceux qui font campagne pour le relèvement de la France, après l'effroyable crise que nous traversons » (Vast 1917). Le beau-père de Prunières a vu juste. Il s'agit pour Claudel de créer une union douanière franco-italienne pour éviter que l'Italie ne tombe à nouveau sous le joug économique de l'Allemagne après la guerre (Soutou 1976, p. 325).

moderne en Italie et fait de l'Académie le bastion du renouveau musical italien. Giovanni Sgambati, pionnier de ce renouveau, y enseigne le piano jusqu'à sa mort en 1915. Alfredo Casella prend alors le poste de Sgambati et crée la « *Società Italiana di Musica Moderna* » dont les concerts ont lieu à l'Académie. Prunières, appuyé par Casella, met sur pied un comité italien présidé par le Comte de San Martino pour la diffusion de la musique française. Prunières et Cortot obtiennent au même moment la participation de l'Opéra-Comique qui se déplacera en Italie au début de 1917.

Prunières envisageait probablement moins son action parallèle à ses activités de fonctionnaire comme de la propagande que comme une occasion unique d'une part, de diffuser de la musique française à l'étranger et, d'autre part, de créer des liens artistiques qui permettraient, dans l'avenir, la mise en place d'un réseau international d'échange des œuvres musicales et des artistes.

En 1917, sa femme le rejoint à Rome. Ils emménagent au 19 Corso d'Italia, avec Alfredo Casella comme voisin de palier. La demeure des Prunières devient le lieu de rendez-vous des musiciens et des artistes de passage à Rome[10]. C'est aussi à cette époque que le jeune musicologue fait part publiquement de son projet de revue musicale, comme semble le confirmer le critique musical italien Guido M. Gatti :

> [*La Revue musicale*] naquit pendant une de ces soirées au cours desquelles il rassemblait dans sa maison du Corso d'Italia des musiciens, des peintres, des écrivains et des critiques musicaux […] Je m'entretins à plusieurs reprises, avec lui et Alfredo Casella, du sujet qui nous tenait à cœur : créer une revue pour appuyer le mouvement musical qui se développait dans tous les pays à ce moment et qui s'annonçait avec l'aspect précis d'un bouleversement fondamental (« Hommage à Henry Prunières » 1952-1953, p. 16).

À ce moment, Prunières avait-il déjà envisagé la reprise de la *Revue SIM* ? Les circonstances de la guerre, la mort d'Écorcheville, la création de la SFM par La Laurencie et le développement de ses relations avec des artistes étrangers le poussent plutôt à concevoir un projet nouveau et très ambitieux. Assurément, Prunières méditait sur ce projet depuis le début de la guerre. D'après le souvenir de Claude Delvincourt, alors pensionnaire à la Villa Médicis en 1917, Prunières « pensait à la création d'une revue musicale de grand style dont il […] parlait souvent avec une certaine anxiété… Pourrait-il jamais réaliser cet ambitieux projet ? » (*ibid.*, p. 13). Prunières nous en apporte la confirmation dans ce qu'il écrit en 1919 à Romain Rolland :

> Je n'ai pas abandonné mon projet d'une grande revue européenne de musique, projet que j'ai étudié et muri durant cinq ans tant au point de vue artistique qu'au point de vue commercial, mais il faudrait de l'argent pour le réaliser et ce n'est pas facile à trouver si l'on entend demeurer libre (Prunières 1919).

10 « Ma femme étant venue me rejoindre avec mes enfants, tous les jeudis soirs, mes amis musiciens se retrouvaient dans notre appartement du Corso d'Italia, près de la via Due Macelli (qu'avait occupé Claudel avant moi). Les artistes de passage s'y retrouvaient avec l'élite de la musique italienne, Malipiero, Casella, Respighi, des poètes, des écrivains, des amateurs » (Lefèvre 1929, p. 1).

L'anxiété de Prunières tient à ce qu'il sait combien il sera difficile de financer une telle revue sans faire appel aux mécènes, aux associations de défenses de la musique française ou encore aux grands commerçants de la musique qu'étaient alors les éditeurs de musique et les agents d'artistes et qui auraient négocié leur participation moyennant l'appui de la revue à leurs activités, quelle qu'en soit la qualité intrinsèque. Dans cette optique, ces années de gestation ne sont pas inutiles, car lorsque Prunières se lance dans l'aventure, il use de toutes ses relations, la plupart nées de ses activités pendant la guerre, pour créer une revue indépendante des réseaux habituels de la presse musicale.

Le réseau de guerre d'Henry Prunières

Les Prunières rentrent à Paris en juin 1919. Jusqu'à présent, nous n'avons trouvé que très peu de traces de l'activité de Prunières pour les derniers mois de 1919. Mais si l'on se fie à sa correspondance et aux archives d'Henry Le Bœuf[11], l'un des principaux administrateurs de la future revue, le musicologue met rapidement le pied à l'étrier et se sert de toutes ses relations de guerre pour réaliser le projet de la « Grande revue musicale ». Ce n'est pas tant des collaborateurs qu'il cherche d'abord, mais des investisseurs et des administrateurs. Revoyons ainsi ceux et celles qu'il croise entre 1915 et 1918 et qui joueront un rôle dans la création de *La Revue musicale.*

C'est probablement Paul Claudel qui met Prunières en relation avec l'équipe de la *Nouvelle Revue française* (*NRF*) parmi lesquels il faut mentionner Jacques Rivières dont l'écrivain catholique fut le mentor. C'est par cette voie que Prunières signe une entente avec le directeur des éditions Gallimard dont dépend la *NRF*, Gaston Gallimard. Les éditions Gallimard fourniront à *La Revue musicale* les services initiaux de diffusion et de vente.

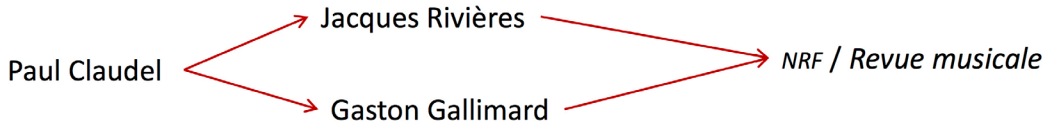


Figure 3 : Le premier maillon du réseau de guerre d'Henry Prunières.

Le Comte de San Martino, directeur de l'Academia Santa Cecilia, fera partie de la liste des premiers souscripteurs de la revue et sera membre de son conseil d'administration dans les premières années de fonctionnement de la revue. Des hauts fonctionnaires et des politiciens rencontrés pendant la guerre dans le cadre de ses activités de propagande feront partie des fondateurs de la revue : Georges Noblemaire (1867-1923), administrateur de la Compagnie des chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée, attaché militaire à l'Ambassade de France à Rome pendant la guerre puis député en 1919, sera actionnaire de la revue.

11 À propos de la relation entre Prunières et Henry Le Bœuf, voir Malou Haine (2015) que je remercie pour m'avoir communiqué l'ensemble des documents disponibles dans les archives de l'homme d'affaire. Ces archives sont conservées à la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles.

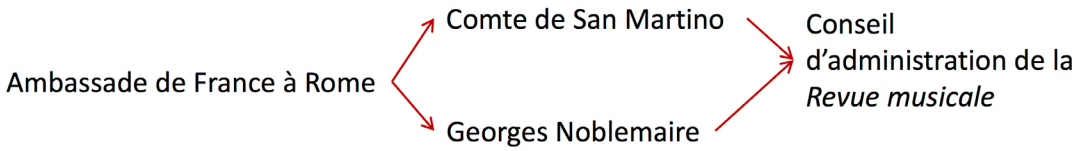


Figure 4 : Le deuxième maillon du réseau de guerre d'Henry Prunières.

Parmi les premiers administrateurs de la revue, arrêtons-nous sur le nom d'Henry Le Bœuf, homme d'affaires à la tête de la Banque d'Outremer et mécène belge. Les archives d'Henry Le Bœuf conservent de nombreux documents sur les débuts de la *RM*. La première lettre entre l'homme d'affaires et Prunières date du 10 avril 1920 (Haine 2005, p. 385). Cette lettre est la trace la plus ancienne que nous connaissons de leur relation, mais compte tenu de l'avancement de leurs actions communes pour la constitution de la revue en avril 1920, on imagine sans peine qu'il se connaisse déjà depuis un certain temps. Pendant la guerre, Le Bœuf est responsable du Crédit Foncier d'Extrême-Orient installé à Paris. Comment rencontre-t-il Prunières ? L'hypothèse d'un rapprochement par l'intermédiaire des affaires économiques des Français en Italie pendant la guerre, qui avaient entre autres pour dessein d'établir des liens portuaires pour les ressources en provenance du Proche-Orient et de l'Asie, n'est pas à écarter. La correspondance des deux hommes permet aussi de confirmer que Le Bœuf rétablit les ponts avec l'un des anciens rédacteurs de la *SIM* pour la Belgique, René Lyr[12]. L'objectif est d'obtenir de la part de Lyr, les listes des abonnés belges de la *Revue SIM* et toutes les informations susceptibles de favoriser le bon fonctionnement de la nouvelle revue.

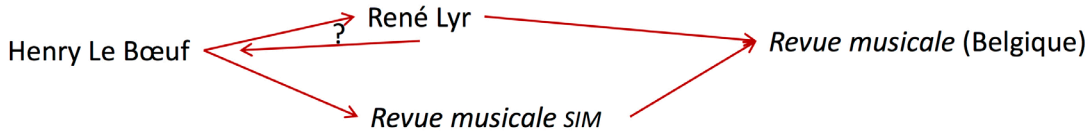


Figure 5 : Le troisième maillon du réseau de guerre d'Henry Prunières.

C'est pendant la guerre que Prunières rencontre plusieurs de ses futurs collaborateurs de la revue comme les compositeurs Casella et Malipiero et le critique Guido Gatti qui assurera très régulièrement la chronique musicale en provenance d'Italie; ou encore Cortot qui signera une vingtaine de contributions dans *La Revue musicale*. En organisant des concerts de musique française tout au long de la guerre, en France puis en Italie, il fréquente un grand nombre de musiciens qui deviendront des ambassadeurs de *La Revue musicale* et que l'on retrouvera dans le cadre des concerts de *La Revue musicale*.

12 Voir à son propos Krachtmans 1999-2000.

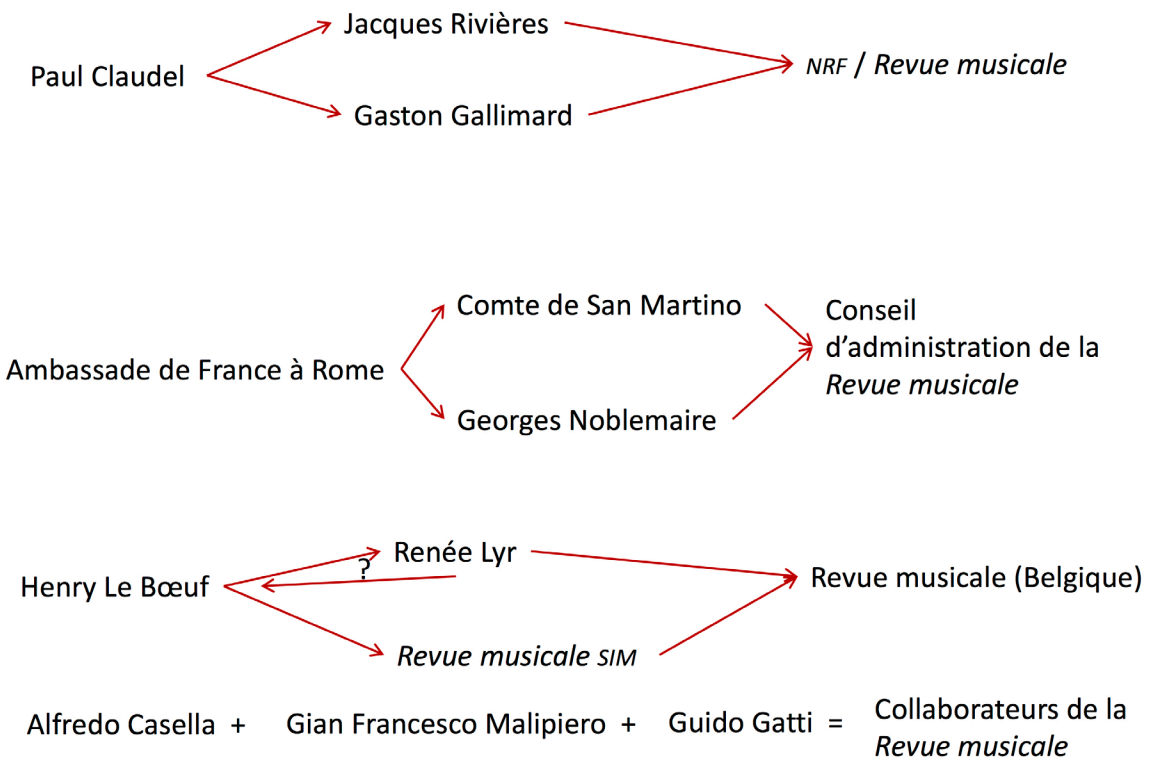


Figure 6 : Le réseau de guerre d'Henry Prunières dans sa globalité.

L'après-guerre : déploiement du réseau

Il est difficile d'extrapoler sur ce qu'aurait pu être l'avenir de *La Revue musicale SIM* si la guerre n'avait pas eu lieu. Il nous est par contre possible de voir combien l'édifice était fragile et que les dissidences sur fond de nationalisme l'ont rapidement démantelé. Dans un contexte de guerre, où une grande partie de la population est « mobilisée » sur le front ou dans les usines pour soutenir l'effort de guerre, il n'y a plus guère de place dans les esprits pour des revues liées à un milieu culturel aussi spécialisé que celui de la musique. Les ressources réduites[13] de la presse se concentrent sur les quotidiens et sur une presse de propagande qui occupent toute la sphère médiatique. La disparition de la majorité des titres et la parution sporadique des rares revues musicales survivantes en témoignent. Mais si la guerre a été l'occasion de réduire à néant un projet international comme celui de *La Revue musicale SIM*, elle permettra à Henry Prunières de concevoir et de réaliser une nouvelle version du projet, sur des bases financières apparemment plus solides, s'écartant des intérêts idéologiques des diverses factions musicales en présence.

13 Le milieu de la presse française souffre, comme tous les autres milieux, d'une hémorragie de main d'œuvre, partie au front. Les typographes, par exemples, ne sont pas exemptés de la mobilisation. Le prix du papier monte en flèche, le pouvoir d'achat des lecteurs diminue (Charle 2004, p. 229-230). La presse, sous toutes ses formes, subit les contrecoups d'une propagande nationalise. On peut ainsi donner l'exemple de la création de la revue *La Musique pendant la guerre* (voir l'article de Liouba Bouscant dans ce numéro).

Par contre, Prunières n'abandonne pas l'orientation artistique et littéraire de *La Revue musicale SIM* qui lui permet d'offrir à la musicologie un cadre ouvert sur un lectorat nettement plus étendu que celui des musicologues français, peu nombreux avant 1914, et encore moins nombreux après la guerre. Compositeurs et littéraires s'exprimeront régulièrement dans la revue qui consacre aussi de nombreuses pages de chacun de ses numéros à des comptes rendus de la vie musicale en France et à l'étranger. Dans les années 1920, avant que la radio ne devienne un moyen efficace de communication, *La Revue musicale* sert de relais entre monde musical et mélomanes. Le projet de Prunières inscrit donc la musicologie dans une dynamique de diffusion étendue des travaux historiques mais aussi et beaucoup de travaux sur la situation contemporaine de la musique. Prunières est ainsi en accord avec les principes fondamentaux qu'Écorcheville avaient établis avant la guerre pour la *Revue SIM*. Si la création musicale est souvent au cœur de sa revue, il fera en sorte qu'elle soit par contre le moins souvent possible l'objet de polémiques. Il s'agit évidemment d'éviter de placer la revue dans une situation précaire face à une partie de son lectorat. Mais cette position de relatif consensus a un autre effet. Elle rend le contenu de la revue moins engagé que celui que l'on trouve dans les revues d'avant-guerre qui lui donneront naissance (*Mercure musical* et *Revue SIM)*. Ce contenu est empreint d'une certaine objectivité qui s'apparente à l'objectivité à laquelle doit se soumettre une science comme la musicologie. Les débats qui auront lieu dans *La Revue musicale* de Prunières seront menés de manière à éviter toute polarisation institutionnelle, politique et encore moins personnelle[14]. L'équilibre sera fragile, mais Prunières s'évertuera à le maintenir ce dont il témoigne en 1929 dans l'entrevue qu'il accordera à Frédéric Lefèvre dans *Les Nouvelles littéraires* :

> Le devoir du critique musical digne de ce nom me semble être de tenter les plus grands efforts pour dissiper l'ignorance du public et ses préventions absurdes, lui faire aimer à la fois l'art du passé qu'il ne soupçonne pas et l'art du présent qu'il abomine *a priori*. C'est dans cet esprit que j'ai fondé en 1920 *La Revue musicale* (Lefèvre 1929, p. 5).

Il ne faut cependant pas oublier le contexte matériel de l'entreprise. Sans ouverture très concrète du milieu universitaire français à la musicologie, il s'agit aussi pour Prunières de construire sa propre entreprise afin de lui permettre de vivre de son métier de musicologue étendu ici aux fonctions d'éditeur. Les frontières entre ses intérêts personnels et ceux de la discipline seront parfois difficiles à identifier et les parutions de *La Revue musicale* dans l'entre-deux-guerres oscilleront entre la « bonne affaire », avec certains numéros spéciaux consacrés à des musiciens célèbres, et des numéros d'une grande originalité et au contenu musicologique de tout premier ordre[15].

14 On pense par exemple aux échanges réfléchis et très argumentés entre Charles Koechlin et Boris de Schloezer à propos du « Retour à Bach » en 1926 et 1927.

15 On peut citer les numéros spéciaux sur la *Musique de ballet au XIXe siècle* (décembre 1921), sur *Ronsard et la musique* (mai 1924), *Géographie musicale* (juillet-août 1931) ou encore sur *Bach* (décembre 1932).

Conclusion

Prunières construit les assises de sa revue sur l'expérience de la *Revue SIM* et profite du fort courant international qui circule dans les milieux artistiques et intellectuels d'Europe à la fin de la guerre. Le destin de la nouvelle revue sera celui d'une grande revue qui aura fait fructifier une expérience d'avant-guerre exceptionnelle, mais dont l'assemblage d'éléments hétéroclites ne résistera pas aux secousses de la Grande Guerre. Au fil des événements, des rencontres, de la constitution d'un réseau économique et intellectuel nouveau, entre 1914 et 1919, Prunières réunira patiemment les pièces nécessaires à la constitution de la plus célèbre revue musicale française de la première moitié du XX^e^ siècle : *La Revue musicale.*

Bibliographie

« Avis aux lecteurs » (1907), *Le Mercure musical* et bulletin de la Société internationale de musique, 15 janvier.

Boudas, Emmanuel (2009), *L'Italie et les Alliés de 1914 à 1919. Indépendance ou subordination ?*, thèse de doctorat en histoire, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III.

Charle, Christophe (2004), *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil.

Claudel, Paul (1968), *Journal*, tome 1 (1904-1932), Paris, Gallimard.

Cortot, Alfred (1916a), lettre à Henry Prunières du 19 juin, Archives privées Henry Prunières (AHP).

Cortot, Alfred (1916b), lettre à Henry Prunières du 26 juin, Archives privées Henry Prunières (AHP).

Duchesneau, Michel (2015), « French Musicology and the Musical Press (1900-1914). The Case of *La Revue Musicale*, *Le Mercure musical* and *La Revue musicale SIM* », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 140, n° 2, p. 243-272.

Écorcheville, Jules (1914), lettre à Émile Vuillermoz du 10 septembre, Fonds Jules Écorcheville.

Écorcheville, Jules (1915a), lettre à Madeleine Écorcheville du 18 janvier, Fonds Jules Écorcheville.

Écorcheville, Jules (1915b), lettre à Madeleine Écorcheville du 24 janvier, Fonds Jules Écorcheville.

Direction, La (1914), [Avis aux lecteurs], *Le Ménestrel*, vol. 80, n° 36 (5 septembre), p. 1.

Haine, Malou (2015), « Une amitié franco-belge. Henry Le Bœuf, Henry Prunières et la naissance de *La Revue musicale* », dans Myriam Chimènes, Florence Gétreau et Catherine Massip (dir.), *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Société Française de musicologie, p. 329-403.

« Hommage à Henry Prunières » (1952-1953), brochure de *La Revue musicale*, p. 1-43.

Iglesias, Sara (2009), « "Le devoir est partout". Reflets de la guerre dans la fondation de la Société française de musicologie en 1917 », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes et Georgie Durosoir (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, p. 203-214.

Lefèvre, Frédéric (1929), « Une heure avec M. Henry Prunières », *Les Nouvelles littéraires*, 5 octobre, p. 1 et 5.

Massip, Catherine (2015), « Romain Rolland, maître, mentor et ami », dans Myriam Chimènes, Florence Gétreau et Catherine Massip (dir.), *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Société Française de musicologie, Paris, p. 59-73.

Prunières, Henry (1914a), lettre à Camille Prunières du 26 août, Archives privées Henry Prunières (AHP), 2 lettres.

Prunières, Henry (1914b), lettre à Camille Prunières du 4 septembre, Archives privées Henry Prunières (AHP), 2 lettres.

Prunières, Henry (1916), lettre à Camille Prunières du 23 juin, Archives privées Henry Prunières (AHP).

Prunières, Henry (1919), lettre à Romain Rolland du 29 mai, Archives privées Henry Prunières (AHP).

Segond-Genovesi, Cédric (2015), « Du *Mercure* à *La Revue musicale* (1905-1927). Enjeux et étapes d'une filiation », dans Myriam Chimènes, Florence Gétreau et Catherine Massip (dir.), *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Société Française de musicologie, Paris, p. 357-384.

Soutou, Georges (1976), « La politique commerciale et industrielle de la France en Italie pendant la Première Guerre mondiale », dans *La France et l'Italie pendant la Première Guerre mondiale*, actes du colloque tenu à l'Université de sciences sociales de Grenoble les 28, 29 et 30 septembre 1973, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

Vast, Henry (1917), lettre à Henry Prunières du 5 juillet, Archives privées Henry Prunières (AHP).

Vuillermoz, Émile (1915), lettre à Madeleine Écorcheville du 13 décembre, Fonds Jules Écorcheville.

Vuillermoz, Émile (1916), « La Revue SIM », *Le Tombeau de Jules Écorcheville*, Paris, Dorbon, p. 34.

Le Courrier musical et le premier conflit mondial (1904-1923). Propagande, mobilisation culturelle et sortie de guerre

Martin Guerpin

Résumé

Cet article étudie et remet en perspective le rôle joué par *Le Courrier musical* dans la mobilisation culturelle du monde musical français pendant la Grande Guerre. Il montre tout d'abord que, de 1916 à 1918, la revue sert d'organe de diffusion d'un discours de propagande nationaliste et antigermanique. Une comparaison de ce discours avec les articles publiés avant et après le conflit permet ensuite de nuancer l'idée selon laquelle la guerre constitua une période d'exception dans l'histoire du positionnement esthétique et idéologique de la revue. Elle marqua bien plutôt une reconfiguration de discours nationalistes très présents dans *Le Courrier musical* dès les années 1900. D'autre part, ces discours perdurent plusieurs années après 1918. Dans la lignée des travaux récents sur les entrées et sorties de guerre, cet article entend montrer que la compréhension de l'histoire de la musique pendant les conflits implique de ne pas se cantonner à la chronologie traditionnelle et officielle des déclarations de guerre et des traités de paix.

Mots clés : critique musicale ; guerre ; musique ; presse ; propagande.

Abstract

This article explores the role of the *Courrier Musical* in the cultural mobilization of the French musical world during the Great War. It shows how, from 1916 to 1918, the journal played a crucial role in spreading a nationalist and anti-German propaganda. A comparison between this propaganda and articles published before and after the war then leads to qualify the idea that the war years were a singular and exceptional period in the history of discourses published in the *Courrier musical*. In fact, the war only brought to the foreground ideas and claims that had been regularly featured in the journal since the 1900s. Besides, *Le Courrier musical* also perpetuated these ideas and claims well after the official end of the Great War. Following recent historical studies on periods preceding and following the war, this article make a case for an understanding of the history of music during conflicts that does not restrict itself to the official dates of declarations of war and peace treatises.

Keywords: music; music criticism; press; propaganda; war.

Depuis la fin des années 1990, l'histoire de la musique pendant la Première Guerre mondiale a été envisagée du point de vue des répertoires, des sociétés de concerts, de l'édition musicale, ou encore des représentations de l'ennemi (Duchesneau 1996, Caballero 1999, Huybrechts 1999, Leterrier 2000, Watkins 2003, Buch 2004, Audoin-Rouzeau *et al.* 2009, Anselmini 2013, Doé de Maindreville et Etcharry 2014). Les travaux cités ont permis d'éclairer une période que les historiens de la musique tendaient auparavant à occulter, passant directement de la fin de la Belle Époque au début des Années folles. Mais paradoxalement, ces mêmes travaux reconduisent en creux le cloisonnement entre périodes de guerre et de paix : pour des raisons de découpage chronologique évidentes, les années étudiées sont celles du conflit, envisagé comme une période exceptionnelle et déconnectée de ce qui la précède et de ce qui la suit directement.

Or, de récentes études menées dans le domaine de l'histoire culturelle ont mis en évidence l'absence de coïncidence stricte entre l'émergence et la disparition des cultures de guerre et les bornes chronologiques officielles des conflits (déterminées par la signature des déclarations de guerre, des armistices et des traités de paix). À travers les notions d'*entrées* et de *sorties de guerre* (Becker 1977, Horne 2002, Cabanes et Piketty 2007, Baty-Delalande et Trévisan 2016), il a été montré que les phénomènes de mobilisation culturelle observables lors des conflits sont déjà à l'œuvre, à des degrés d'intensité certes moindres, avant la déclaration de guerre officielle. De même, la mobilisation peut se prolonger plusieurs années après la cessation des combats. Dans cet article, nous faisons l'hypothèse que ces phénomènes d'entrée et de sortie de guerre sont également à l'œuvre dans le domaine de la musique. *Le Courrier musical* (1899-1935) constitue un excellent cas d'étude pour tester cette hypothèse. D'abord intitulée *Le Courrier musical, artistique et littéraire du littoral*, la revue siège dans un premier temps à Menton et sert de bulletin d'actualité musicale aux hivernants de la Côte d'Azur. En 1900, Albert Diot en prend la direction. De concert avec René Doire, qu'il nomme rédacteur en chef en 1903 avant d'en faire son successeur en 1910, Diot fait subir à la revue une mue spectaculaire. Elle adopte ainsi son titre définitif et se dote d'une section qui regroupe des articles de fonds, consacrés à des analyses d'œuvres et des études d'esthétique où la question liée aux identités nationales occupe une place importante. Grâce à de prestigieux collaborateurs, Henry Gauthier-Villars, Lionel de La Laurencie, Camille Mauclair, Paul de Stœcklin Jean d'Udine, puis dans les années 1910, Michel-Dimitri Calvocoressi, Gaston Carraud ou encore Camille Saint-Saëns, *Le Courrier musical* s'impose comme l'une des revues musicales françaises les plus importantes et les plus diffusées de la Belle Époque. Elle le demeurera dans l'entre-deux-guerres.

Deux raisons en font une source privilégiée. D'une part, *Le Courrier musical* constitue un point d'observation idéal pour comprendre le rôle de la presse spécialisée, de la musicographie et de la critique musicale dans la mobilisation de la musique pendant la Première Guerre mondiale. Son étude complète ainsi les travaux menés jusqu'à aujourd'hui sur le rôle joué dans la culture de guerre par les musiciens, les répertoires sacrés et de circonstance, ainsi que les concerts et l'édition musicale (Becker 2000, Leterrier 2000, Anselmini 2013, Moore 2014). Avec *La Musique pendant la guerre* (1915-1917), étudiée dans ce numéro par Liouba Bouscant, elle est en effet l'une

des rares publications spécialisées qui paraît pendant la Première Guerre mondiale. La *Gazette des classes du Conservatoire* (1914-1918) complète ce panorama. Toutefois, ce bulletin s'intéresse moins à l'actualité musicale qu'au maintien de la communauté musicienne des élèves et anciens élèves du Conservatoire (Segond-Genovesi 2009, p. 175-190). Les principales revues musicales de la Belle-Époque, *Le Ménestrel*, *Le Monde musical*, *Le Guide du concert*, ainsi que *Comoedia*, cessent de publier entre septembre 1914 et octobre 1919. Après deux ans d'interruption causés par l'éclatement du conflit, *Le Courrier musical* reparaît à partir du mois de décembre 1916. Dans l'éditorial de ce numéro, son directeur, René Doire, la présente de manière explicite comme un « ardent organe de propagande française » (Doire 1916, p. 1) qui doit contribuer à créer et maintenir l'Union sacrée du monde musical français afin de « gagner l'univers au génie artistique de notre race [française] » (*ibid.*). Au début du XX^e^ siècle, le terme « propagande » est ambivalent. Il n'est pas encore systématiquement chargé, comme c'est le cas aujourd'hui, de connotations négatives, pas plus qu'il n'est associé à des régimes non démocratiques (D'Almeida 2002). Il renvoie avant tout à la propagation sur un territoire national et à l'étranger d'informations et d'idées, sans nécessairement fair référence à des pratiques de désinformation et de manipulation de masse. C'est toutefois pendant la Première Guerre mondiale que le mot « propagande » commence à désigner une volonté de discréditer un ennemi, tant sur le plan politique que culturel (*ibid.*, p. 143-144). L'éditorial de Doire manifeste très bien cette ambivalence : en ces temps de guerre, il entend faire de sa revue un organe de promotion de la musique française, tout en la mettant au service de l'effort de guerre. Ce faisant, Doire inscrit *Le Courrier musical* dans une logique de guerre totale, qui implique autant les soldats mobilisés que l'arrière[1] : « La France ne saurait vaincre sans la coordination parfaite, sans le concours intégral de tous ses éléments vitaux, de ceux-là même qui paraissent le plus étrangers à toute activité guerrière » (Doire 1916, p. 1). De ce point de vue, *Le Courrier musical* fait front commun avec *La Musique pendant la guerre* et la *Gazette des classes du Conservatoire*.

D'autre part, les textes publiés dans *Le Courrier musical* en amont et en aval du conflit font de la revue une source particulière et originale. Sa longévité avant et après la Première Guerre mondiale la distingue de ses deux consœurs. Elle en fait un point d'observation permettant d'observer la genèse et le devenir du discours de guerre, de part et d'autre de ses bornes chronologiques. De fait, ces textes reflètent un double débordement du discours de mobilisation culturelle développé de 1916 à 1918 : ce discours, à l'image des prend appui sur des thèmes développés dans les colonnes de la revue pendant les années 1900 et 1910. De même, une partie de ce discours y perdure plusieurs années après la fin de la guerre.

1 L'expression a été définie dès 1918, sous la plume de Léon Daudet : « Qu'est-ce que la guerre *totale* ? C'est l'extension de la lutte, dans ses phases aigües comme dans ses phases chroniques, aux domaines politique, économique, commercial, industriel, intellectuel, juridique et financier. Ce ne sont pas seulement les armées qui se battent, ce sont aussi les traditions, les coutumes, les codes, les esprits, et surtout les banques » (Daudet 1918, p. 8).

L'étude des articles publiés dans cette revue de la décennie 1900 à la décennie 1920 permettra, d'une part, de compléter les travaux sur la mobilisation du monde musical pendant la Guerre et, d'autre part, de mettre en évidence les traces de cette mobilisation avant et après le conflit. Trois questions nous guideront : en quoi les positions qui y sont défendues entre 1916 et 1918 rejoignent-elles les discours de propagande antiallemande ? L'affirmation de ces positions marque-t-elle une rupture dans l'histoire de la revue ou bien une radicalisation de discours déjà en circulation avant la guerre ? Qu'advient-il, enfin, du discours de mobilisation culturelle après la fin des hostilités ?

La mobilisation du *Courrier musical* pendant la guerre

Un instrument de propagande dans un contexte de guerre totale

Dans *Le Courrier musical*, l'œuvre de propagande réclamée par Doire se traduit tout d'abord par d'incessants appels à l'Union sacrée du monde musical français. Conformément à cette Union, prônée par Raymond Poincaré dans son discours du 4 août 1914, les débats qui opposent différentes tendances esthétiques ou différentes institutions doivent passer au second plan derrière la nécessité de faire front commun face à l'Allemagne : « la France […], explique Poincaré dans son message, sera héroïquement défendue par tous ses fils » (voir à ce sujet J.-J. Becker et A. Becker 1988, p. 22-43 et Audoin-Rouzeau et Becker 1995, p. 264-283). L'expression fait florès dans le domaine de la musique. En avril 1917, Charles Tenroc appelle de ses vœux une « Union sacrée des éditeurs » et la création d'une « Édition française de la Musique classique » (Tenroc 1917b) afin de se débarrasser de la concurrence de l'édition musicale allemande. La nécessité de l'Union sacrée motive également la création, le 10 mars 1916, de la Ligue nationale pour la défense de la musique française qui réunit plusieurs figures importantes du monde musical français : Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Gustave Charpentier, Théodore Dubois, Xavier Leroux ou encore Charles Lecocq. L'Union sacrée est encore mobilisée la même année pour justifier le projet de réunion de la Société nationale de musique (SNM) et la Société musicale indépendante (SMI) dans une Société nationale réunifiée (voir à ce sujet Duchesneau 1996). C'est au nom de cette Union que Gabriel Fauré plaide en faveur de la fusion. C'est en son nom encore que le compositeur Alfred Bertelin, l'un des collaborateurs de la revue les plus actifs pendant la guerre avec Doire et Tenroc, reproche à Maurice Ravel de la refuser (Fauré 1917, p. 133) :

> En toute sincérité, le moment est-il bien choisi, lorsqu'après deux ans de luttes acharnées l'ennemi est à nos portes, pour susciter des *querelles d'allemands* à propos de questions futiles […] ? Parce que certains musiciens français pensent qu'une *différence de principe* est une raison d'incompatibilité absolue entre eux et leurs confrères, tout projet d' « Union sacrée » doit-il, de ce fait, être écarté […] ? Que les musiciens qui partagent cette manière de voir se groupent à leur tour, qu'ils s'inspirent de la devise de nos valeureux et héroïques alliés Belges : l'« Union fait la force », qu'ils forment bloc pour conquérir à la Musique française la place qu'elle mérite d'occuper dans le Monde (Bertelin 1917a, p. 136-137).

La position de Bertelin est représentative de la ligne éditoriale du *Courrier musical* en temps de guerre : l'Union sacrée est une condition cruciale de la réussite de la propagande en faveur de la musique française.

Parmi les aspects les plus évidents de cette propagande figurent les anecdotes et les récits de résistance patriotiques des interprètes et compositeurs français. En juin 1918, par exemple, le correspondant du *Courrier musical* à Zurich raconte comment, à l'occasion de « représentations de propagande » de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy et de *Werther* de Jules Massenet, « le directeur allemand du théâtre a eu le toupet de tendre la main à M. Salignac », qui la lui refusa dans un « mouvement spontané et bien français ». Le chanteur proteste également contre la germanisation de l'orthographe des noms des interprètes français sur l'affiche du concert, et contre la présence de nombreux allemands dans l'orchestre et dans les chœurs.

À ce genre de récits, privilégié dans les entreprises de propagande, viennent s'ajouter des slogans. Absents de la revue en temps de paix, ils y font leur apparition le 1er janvier 1917. Jusqu'au mois de juin 1918, Doire les fait publier en gros caractères dans les dernières pages des numéros de sa revue, en lieu et place des traditionnels encarts publicitaires (voir figure 1).

1er janvier 1917	Emmenez toujours plusieurs personnes avec vous au concert.
15 janvier 1917	Ne vous fâchez pas avec ceux qui prétendent que la musique est déplacée actuellement, mais convertissez-les.
1er février 1917	La musique est pour un pays un puissant moyen de propagande, nos ennemis s'en servaient volontiers.
15 février 1917	Ne perdez pas votre temps à discuter sur le cas Beethoven ou sur le cas Wagner : jouez, faites jouer, faites entendre de la Musique française.
1er mars 1917	Marraines, faites comprendre à vos filleuls, la niaiserie des chansons de cafés-concerts, indignes des héros.
1er avril 1917	… vous avez tort! Les pianos français sont supérieurs.
Juillet-août 1917	Distinguons les Allemands des Boches. Herr Strauss et ses contemporains seraient aussi mal fondés à se réclamer de Schumann ou de Mozart que ne l'eût été Tropmann s'il se fût écrié, au bord de l'échafaud: épargnez-moi, car je descends de Voltaire et de Montesquieu!
1er janvier 1918	En Allemagne, le Gouvernement alloue à la Maison Krupp 20 millions pour organiser la Propagande musicale considérée comme une arme de guerre. Que compte faire Monsieur Clémenceau après ce que n'ont pas fait ses prédécesseurs?
15 avril 1918	Quand la Presse quotidienne française sera-t-elle aussi accueillante pour la "Grande" Musique, qu'elle l'est pour la "Petite"? Quand la Presse quotidienne française cessera-t-elle de favoriser presque exclusivement le "Café-Concert" ennemi de toute pensée élevée, foyer pernicieux de légèreté et d'absurdité?
Juin 1918	La propagande par la musique - officiellement et intensément pratiquée chez nos ennemis - est, chez nous, particulièrement délaissée. L'initiative privée doit intervenir vigoureusement. Que tous les Français désireux de s'intéresser à cette question d'urgente actualité, veuillent bien nous faire part de leurs idées, de leurs projets, du genre de collaboration qu'ils seraient disposés à donner. Nous nous efforcerons de grouper ces nouveaux éléments de Victoire, au lieu de les laisser s'affaiblir dans l'isolement. Avis: emportez de la Musique Française pour vos vacances.

Figure 1 : Slogans publiés dans Le Courrier musical *pendant la Première Guerre mondiale.*

Ces slogans permettent de prendre la mesure de la diversité thématique du discours de mobilisation culturelle qui imprègne les articles publiés dans *Le Courrier musical* pendant la guerre. Elles concernent en particulier l'encouragement de l'économie du concert, de l'édition et de la facture musicale ; la dénonciation de la carence de la politique musicale de l'État, jugée nécessaire à l'entretien des sentiments patriotiques ; la promotion d'une identité musicale française « dégermanisée » et le dénigrement des filiations nationales auxquelles prétendent les compositeurs allemands contemporains. La plupart des articles publiés dans *Le Courrier musical* de décembre 1916 à novembre 1918 reprennent et développent ces thématiques économiques et esthétiques.

Défendre les intérêts économiques du monde musical français face à l'Allemagne

Dans le domaine économique, les sujets sur lesquels se mobilise *Le Courrier musical* concernent au premier chef le secteur privé de l'édition musicale et la facture d'instruments. Dans les deux cas, la concurrence allemande est considérée comme une invasion économique qu'il faut combattre afin d'assurer l'indépendance du pays.

Face à la place importante occupée sur le marché français par des éditeurs allemands tels que Peters, Breitkopf et Härtel ou encore Simrock, *Le Courrier musical* ne cesse de plaider en faveur de la réalisation par les éditeurs français d'une « édition à bon marché des œuvres classiques » (Poueigh 1916, p. 8). Celles-ci ne sont disponibles que dans des éditions allemandes, alors considérées comme une force d'invasion, au même titre que l'armée :

> Bien avant l'heure où éclatait la guerre sanglante, les maisons d'édition allemandes de musique, très décidées d'ailleurs à écarter le plus possible l'art français, avaient établi en France et dans le monde entier les assises prépondérantes de leur commerce […]. Nos ennemis s'organisèrent à loisir et gagnèrent du terrain. En présence de cet événement, où en est le commerce français ? Qu'a-t-il fait pour regagner le terrain conquis ? Où en est l'édition française invitée par l'une des conséquences brutales du cataclysme mondial à reprendre une place perdue ? Qu'ont réalisé nos éditeurs, véhicules de la pensée artistique, pour remplacer un produit ennemi par une production nationale […] ? En d'autres termes, la victoire escomptée de nos armes allait-elle doter la France, « terre classique de l'éducation artistique et intellectuelle », de livres bien à nous, de textes purifiés, portant l'empreinte de notre goût (Tenroc 1917a, p. 54-55).

À travers les articles de Tenroc, la revue relaie des revendications de la Ligue nationale pour la défense de la musique française. Explicitement protectionnistes, celles-ci finissent par avoir des conséquences concrètes : même si le projet d'une édition nationale des classiques n'aboutit finalement pas, des éditeurs français, à l'image de Durand, étoffent leur collection de compositeurs classiques allemands (pour une étude détaillée consacrée à ce sujet, voir Moore 2014).

Une même logique gouverne les revendications pour une réaction des facteurs d'instruments français, à la faveur de la guerre, contre leurs concurrents allemands. Tenroc évoque à ce sujet une « lutte industrielle, véritable guerre » menée par l'Allemagne au moyen d'une « production effrénée, à une propagande inouïe, aux diffusions instituées par des publicités gigantesques » (Tenroc 1917c, p. 385-390).

Tout en militant pour un redressement de l'industrie de l'édition et de la facture musicale française face à sa concurrente allemande, *Le Courrier musical* sollicite à de nombreuses reprises les pouvoirs publics et en particulier les deux tutelles de la politique culturelle du pays : le sous-secrétariat aux Beaux-Arts et le ministère de l'Instruction publique.

Les revendications du *Courrier musical* portent sur la présence de créations d'œuvres françaises modernes dans les programmes de concert. Tout en soutenant les programmes des « Matinées nationales », manifestations patriotiques inaugurées par Alfred Cortot le 29 novembre 1914, dont les programmes sont dominés par la musique française (Anselmini 2013, p. 150), la revue réclame un conditionnement plus strict du versement des subventions publiques à chaque association de concert au respect du quota d'œuvres françaises inédites (trois heures par saison au moins) imposé par le cahier des charges du sous-secrétariat d'état aux Beaux-Arts :

> Malgré les objurgations de notre collaborateur Gaston Carraud, elles [les associations de concert] ne courent aucun risque en exécutant des programmes composés d'ouvrages connus, archi-connus, de tout repos […]. Pourquoi [le ministre de l'Instruction publique et le rapporteur du budget des Beaux-Arts] ne nommeraient-ils pas une Commission de musiciens qualifiés, chargée de vérifier l'emploi réel de la subvention ? Quel beau rôle l'État aurait ainsi à jouer dans l'effort attendu vers les progrès de la musique, dans la découverte et dans l'essor des jeunes talents de nos compositeurs ! Et combien efficacement il prouverait ainsi qu'il a le souci de ne pas laisser détourner de leur sens les libéralités destinées aux plus nobles buts nationaux ! (Puget 1918, p. 28-30).

Le Courrier musical fait également appel à l'État dans le domaine de la diplomatie culturelle. Au moment d'interpeller le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts au sujet de l'organisation des tournées d'interprètes à l'étranger afin de promouvoir l'image de la France, les collaborateurs du *Courrier musical* citent l'exemple allemand pour mieux signifier l'urgence de passer à l'action, à l'image de Georges Delamare :

> Il suffirait, par exemple, d'énumérer les engagements solennels que prirent tour à tour une quantité de ministres, directeurs et sous-secrétaires d'État des Beaux-Arts sous la troisième République, d'ouvrir la musique française, par d'intelligentes initiatives, des horizons jusqu'ici inconnus […]. L'Allemagne, elle qui ne néglige aucun facteur de propagande, inonde les pays neutres de tournées symphoniques et nous la regardons faire sans même paraître nous douter qu'il existe une école musicale française (Delamare 1918, p. 279-281).

L'enjeu de ces tournées est simple : la France doit « faire rayonner sur le Monde le pur éclat de sa pensée ». Dans cette lutte d'influence à l'étranger, une compétition est engagée avec l'adversaire allemand. Dans son article, Delamare semble ne pas tenir compte de l'action du Service de propagande artistique, créé le 1er mai 1916 par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à l'initiative d'Alfred Cortot. En 1917, celui-ci organise par exemple six concerts de musique française moderne lors du festival de Barcelone, ou encore une tournée de l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire en Suisse, du 26 mars au 2 avril (Anselmini 2013, p. 154-155). Cette partialité peut s'expliquer par la ligne éditoriale du *Courrier musical* :

rappeler sans relâche que la musique doit être envisagée par les autorités françaises comme une dimension à part entière de la guerre en cours et militer pour une participation toujours plus importante des pouvoirs publics. Toutefois, Delamare ne semble pas surestimer les efforts allemands : l'historien Jean-Claude Montant a montré que, dans le domaine de la presse, les pouvoirs publics allemands ont fait de la propagande une véritable arme auxiliaire, bien avant leurs homologues français et avec plus d'implication (Montant 1988).

Comme dans le domaine des subventions publiques et des tournées à l'étranger, *Le Courrier musical* milite activement pour que l'État fasse de la musique une véritable cause nationale en encourageant la pratique de la musique à des fins patriotiques dans les écoles publiques (Doire 1917, p. 269). La récurrence et la virulence de ce militantisme sont à la mesure de la faiblesse de l'intervention et du financement étatiques dans le domaine de la propagande musicale (en dehors de l'action menée à l'étranger par le Service de propagande artistique et du soutien accordé en 1916 par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Albert Dalimier, aux Festivals de musique française [Duchesneau 1996, p. 128]). Afin de donner plus de crédibilité à ses revendications, la revue signale de manière lancinante le retard pris par la France dans le soutien à sa propagande musicale c'est-à-dire – pour rester fidèle à la signification de cette expression dans les années 1910 – à sa politique de diffusion de sa musique et de ses interprètes à l'étranger. En février 1918, par exemple, un article du correspondant du *Courrier musical* à Berne déplore que :

> La propagande musicale allemande se multiplie à Berne sous les formes les plus diverses et il faut ajouter les plus efficaces. Le chef du service de la propagande française est-il au courant ? Sans douter de la bonne volonté de M. René Jean, pouvons-nous espérer que les moyens dont il dispose puissent combattre utilement les efforts de nos ennemis sur le terrain artistique ? Souhaitons-le. Les Bernois, sympathiques à notre art, ne demanderaient qu'à le soutenir. Encore faudrait-il leur en fournir les occasions (Anonyme 1918a, p. 59).

Dans tous les articles qui alertent les lecteurs du *Courrier musical* sur la situation économique du monde musical français, on retrouve un procédé caractéristique de la rhétorique propagandiste : légitimer la nécessité d'une réaction en insistant sur le danger que représente l'efficacité de l'action de l'ennemi – en l'occurrence, le gouvernement allemand et sa propagande musicale active. Cette rhétorique est également présente dans les slogans cités plus haut (voir figure 1). Elle dénonce le trop faible intérêt manifesté par le gouvernement français à l'égard de la musique. Qu'elle soit favorisée par un secteur privé puissant ou par des politiques publiques, l'influence de la musique allemande en France est ainsi présentée comme une invasion contre laquelle la France doit se défendre. C'est pourquoi la nécessité d'une « dégermanisation » du monde musical est au cœur des revendications du *Courrier musical* de 1916 à 1918.

Culture et Kultur *: une distinction au service de revendications protectionnistes*

Dans le domaine des programmes de concerts, la « dégermanisation » se traduit par des revendications en faveur de l'exclusion des œuvres de compositeurs allemands

tels Anton Bruckner, Gustav Mahler, Max Reger et Arnold Schoenberg, mais aussi et surtout Richard Strauss. Leurs prédécesseurs ne sont pas concernés. Ces choix sont motivés par des arguments économiques avant tout, comme le rappelle le compositeur et critique musical Gaston Carraud :

> Portons donc la discussion sur le terrain économique et elle s'éclaircira. Ce que nous ne pouvons admettre, c'est l'idée de procurer chez nous, de longtemps, un gain quelconque à un Allemand vivant […]. Confisquons à notre profit les maîtres anciens qui n'appartiennent plus qu'au patrimoine commun du progrès humain : jouons-les […] et laissons un peu à la porte les contemporains (Carraud 1917, p. 216).

Les concerts doivent permettre aux compositeurs français vivants de jouir des droits d'auteurs liés aux performances de leurs œuvres. Jouer la musique de compositeurs allemands contemporains ou récemment décédés impliquerait de verser des droits à l'Allemagne. Telle configuration ne s'applique pas aux « maîtres anciens » qui appartiennent au domaine public, c'est pourquoi, à l'image de Carraud, les tenants de l'argumentaire économique ne visent pas Bach, Mozart et Beethoven, ni même Schubert, Mendelssohn, Brahms et Wagner, alors même que ces derniers sont érigés en symboles de la mère patrie dans la propagande de guerre musicale et illustrée allemande, au même titre que Goethe et Schiller (Giesbrecht 2014, p. 83-102).

Motivée par des raisons économiques, la « dégermanisation » des programmes français recherche toutefois une légitimité en s'appuyant sur des justifications esthétiques et culturelles. Celles-ci s'appuient sur une opposition alors largement répandue dans la presse et dans les milieux intellectuels français et alliés attachés à faire de la Première Guerre mondiale un conflit de civilisation dont toute la responsabilité incomberait à l'Allemagne (voir à ce sujet Prochasson et Rasmussen 1996, p. 203-221 [chapitre « Au service de la nation. L'engagement des savants »] et Temkin 2015). En transposant cette opposition dans le domaine musical, musicographes et critiques musicaux lui confèrent une dimension originale. Sous leur plume émerge une séparation stricte entre une « Kultur » musicale germanique lourde et boursouflée, associée aux compositeurs allemands vivants, et une « culture » musicale classique et universaliste, développée en France et compatible avec l'esthétique des compositeurs germaniques alors considérés comme « classiques », de Bach à Beethoven en passant par Mozart et Haydn. Régulièrement mobilisée dans les colonnes de la revue, cette opposition trouve sa formulation la plus nette sous la plume de Bertelin dans le premier numéro de guerre du *Courrier musical* :

> Il me paraît donc que les œuvres musicales allemandes du XVIII^e^ et des deux premiers tiers du XIX^e^ siècle ont subi à des degrés variables l'influence de notre culture classique et que c'est la raison pour laquelle elles furent si facilement accessibles aux auditeurs français malgré l'essence nettement germanique des thèmes dont elles sont issues. Mais, peu à peu, au cours du XIX^e^ siècle, l'Allemagne, obéissant à la voix des patriotes qui l'appelaient à secouer le joug étranger, s'appliqua à exalter systématiquement tout ce qui était d'essence purement allemande, à dénigrer systématiquement tout ce qui était d'essence latine ou française […]. Le besoin de dominer, d'opprimer, une mégalomanie jointe à un orgueil insensé ont doté l'Allemagne contemporaine d'un art musical grandiloquent et vide : ces compositeurs hantés par le « Kolossal »

> ne connaissent plus ni proportion ni équilibre […]. Cet art bien représentatif de leur état d'esprit actuel est la résultante fatale de leur « Kultur ». Tout, dans ces monuments monstrueux, […] est fait pour choquer notre délicatesse, notre sens de la mesure et de l'élégance […]. Efforçons-nous de sauvegarder nos qualités natives, de développer notre génie propre (Bertelin 1916, p. 5-7).

La distinction de Bertelin est reprise dans *Le Courrier musical* par Tenroc (Tenroc 1918a), d'Indy (D'Indy 1917) ou encore la musicologue Marie Bobillier (sous le pseudonyme de Michel Brenet, Brenet 1917). Elle repose tout d'abord sur une ethnicisation des styles nationaux : il existe par exemple une « essence germanique » des thèmes musicaux. L'évolution des styles est toutefois perméable aux évolutions historiques : c'est à ce titre que Bertelin fait de l'évolution de la musique allemande une métaphore de la montée du pangermanisme belliqueux et impérialiste, alors considéré en France comme la cause principale de la guerre. L'Allemagne contemporaine est dangereuse, car elle s'est débarrassée de toutes les influences de la culture « d'essence latine ou européenne » au profit d'une *Kultur* purement germanique, gonflée d'un « orgueil insensé », « mégalomane » et « monstrueuse », pour reprendre les termes de Bertelin. Ces qualificatifs, que l'on retrouve dans la propagande antiallemande (voir figures 2a et 2b), contribuent à justifier les appels au *boycott* des compositeurs modernes contemporains allemands dans les programmes de concerts français, Wagner et Strauss en particulier.

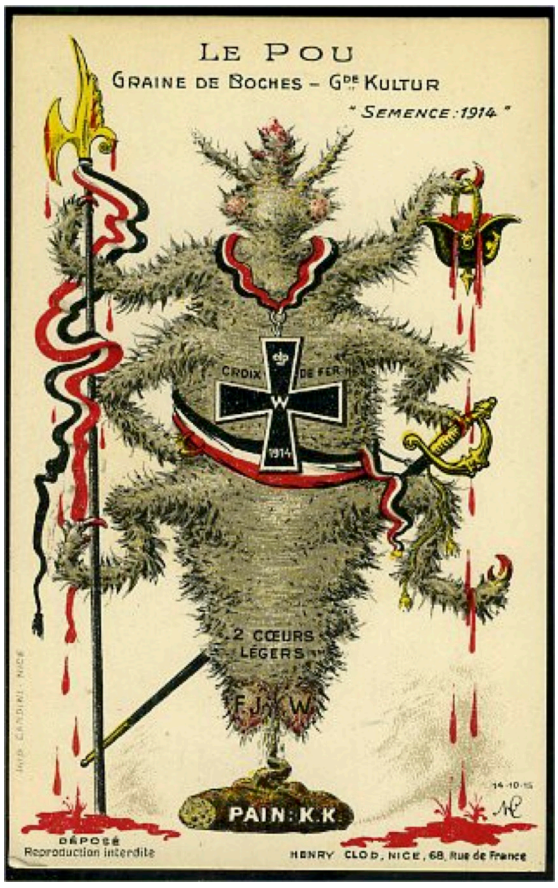


Figure 2a : Henry Cold, Le pou. Graine de boches – G^de^ Kultur, « Semence : 1914 » *(carte postale), Nice, 1914.*



Figure 2b : Lubin de Beauvais, « Culture et Kultur », Fantasio*, septembre 1915.*

La notion de *Kultur* permet en effet d'assimiler la musique allemande contemporaine à une menace pour l'intégrité de la musique française. Celle-ci se voit en retour renvoyée à un « génie propre », fait de valeurs classiques : « proportion », « équilibre », « mesure » et « élégance », pour reprendre les termes de Bertelin. Plus largement, la guerre implique pour certains musiciens ressortissants des pays alliés « la volonté d'affirmer contre l'invasion allemande et du Nord l'immortelle vitalité de l'âme latine » (Gatti 1917, p. 69).

Les articles qui viennent d'être cités permettent de dégager les principaux axes de la ligne éditoriale défendue par *Le Courrier musical* au nom d'une Union sacrée du monde musical, au nom de ses propres intérêts économiques et du développement d'une musique libérée des influences germaniques contemporaines. Il convient toutefois de revenir sur cette Union. De même qu'elle ne perdure pas pendant toute la guerre dans le monde politique et dans la société françaises, des débats et des dissensions se font jour dès 1917 au sein même du *Courrier musical*.

L'Union sacrée jusqu'au bout ? La place des voix dissidentes

Premièrement, Doire continue de faire respecter dans la revue le droit de réponse et de démenti. Un mois après la parution du compte rendu du geste patriote et héroïque de M. Salignac à Zurich, un démenti catégorique de Salignac lui-même est publié dans *Le Courrier musical* (Anonyme 1918c, p. 270).

Deuxièmement, le nationalisme jusqu'au-boutiste et les positions les plus radicales prises contre la musique allemande font l'objet de débats contradictoires au sein de la revue. Lorsque Saint-Saëns, emporté par le violent anti-germanisme qu'il exprime notamment dans *L'Écho de Paris*, accuse d'Indy de traîtrise au prétexte que ce dernier n'est pas hostile au retour des œuvres de Wagner sur les scènes françaises (pour une étude détaillée de la place de Wagner dans les programmes de concerts français pendant la guerre, voir Buch 2004), Doire répond en août 1917 que :

> Cette fois encore, *L'Écho de Paris* a généreusement ouvert ses colonnes à l'auteur de *Samson* pour lui permettre de développer ses rancœurs et ses rancunes. M. Saint-Saëns s'est fâcheusement entraîné depuis la guerre à écrire dans un sens violent et irréfléchi […]. Ajoutons pour nous « réhabiliter » aux yeux de ceux qui s'apprêtent à nous taxer de mauvais Français, que nous sommes parfaitement d'accord avec M. Saint-Saëns sur le silence dans lequel nous devons persister autour des œuvres allemandes contemporaines. Mais encore une fois Wagner n'est pour rien dans le conflit actuel, et ses œuvres, sur l'esprit national desquelles nous reviendrons volontiers, sont tombées dans le domaine public. C'est donc se donner bien du souci que de brûler ses partitions, ainsi que le si éminent Frédéric Masson nous y a conviés à plusieurs reprises ! (Doire 1917, p. 267-269).

Le nationalisme du *Courrier Musical* est plus modéré que celui de Saint-Saëns et de *La Musique pendant la guerre*. Il se limite en effet à saisir l'opportunité offerte par la période d'exception que constitue la guerre pour renforcer la situation économique du monde musical français et concurrencer plus efficacement celui de l'Allemagne. Selon l'argumentaire de Doire, proche de celui de Carraud évoqué plus haut (Carraud 1917, p. 216), la musique de Wagner ne représente pas un danger dans la mesure où, depuis le mois de juillet 1914, elle est effectivement tombée dans le domaine public. Doire invalide ainsi la partie économique de l'argumentaire des opposants au retour du compositeur de *Siegfried* dans les programmes français.

Pendant la guerre, *Le Courrier musical* demeure même ouvert à une critique du nationalisme musical. Le 15 juillet 1918, le compositeur Alfredo Casella peut ainsi affirmer en première page que « ce problème [le nationalisme musical] est absolument accessoire auprès de celui – infiniment plus important – qui concerne la beauté, l'originalité, la valeur finale de l'œuvre d'art. La première, la seule raison d'être de toute œuvre d'art, est d'être neuve […] et belle » (Casella 1918, p. 77-79). La mobilisation du *Courrier musical* et les appels à l'Union sacrée n'entraînent donc pas la censure des positions qui s'écartent de la ligne défendue par Doire, Tenroc et Bertelin, une ligne située entre l'extrémisme de Saint-Saëns et le refus du nationalisme défendu par Casella. L'exemple du *Courrier musical* tend donc à confirmer la tendance à la « réintroduction du débat » identifiée à partir de l'année 1916 par Charlotte Segond-Genovesi, dans son étude sur la *Gazette des classes du Conservatoire* (Segond-Genovesi 2009, p. 184). Ce même exemple incite toutefois à nuancer l'interprétation qu'en propose la musicologue, selon laquelle la polarisation des prises de position tendrait à recouper une « la dichotomie civil-soldats », la « séparation entre [musiciens de] l'arrière et [du] front » (Segond-Genovesi 2009, p. 187). Bien réelle dans le cas des élèves et anciens élèves du Conservatoire de Paris, la correspondance entre divergences musicales et l'opposition front/arrière est beaucoup moins nette chez les

collaborateurs du *Courrier musical*, signe que la rupture de l'Union sacrée se traduit également par des divisions au sein de la population demeurée à l'arrière. En témoignent les divergences entre Charles Koechlin, resté malgré lui à l'arrière, cherchant à composer « sans haine et sans ignorance de l'étranger » (Koechlin 1918, p. 107), réclamant contre « l'épithète : "style boche" » (Koechlin 1917, p. 79) et dénonçant indirectement les prises positions nationalistes de la Ligue nationale pour la défense de la musique française (voir à ce sujet Caillet 2009, p. 126-128). En témoigne également l'infrangible union de Ravel, qui a fait l'expérience du front, et d'Émile Vuillermoz, lui aussi mobilisé mais à Paris, loin des combats. En 1916, tous deux s'opposent de concert aux tentatives de réunification menées par Cortot au nom de l'Union sacrée (Duchesneau 1996, p. 133-137). Ravel et Vuillermoz considèrent que « l'art ne s'accommode pas des mêmes principes que la politique » (Vuillermoz 1916). C'est pourquoi la démarche de Cortot consistant à appliquer les principes de l'Union sacrée à la musique relève pour eux de l'« assassinat ».

Jamais plus qu'en 1916, 1917 et 1918, *Le Courrier musical* n'a privilégié les articles consacrés aux oppositions économiques, culturelles et esthétiques entre France et Allemagne. Ces trois années de guerre constituent à ce titre une période singulière dans l'histoire de la revue. Toutefois, elles ne marquent ni une rupture radicale avec les années précédant la guerre, ni une parenthèse qui se refermerait une fois signé l'armistice.

Au-delà du conflit : entrée et sortie de guerre du *Courrier musical*

Une mobilisation culturelle amorcée avant la guerre : nationalisme et anti-germanisme

Le discours développé pendant la guerre par *Le Courrier musical* ne fait que réactiver et développer avec une intensité inédite une rhétorique et des thématiques déjà à l'œuvre pendant la décennie 1900. L'un des exemples les plus frappants de cette continuité réside dans l'essentialisation de l'opposition entre une sensibilité musicale française considérée comme équilibrée, classique et une sensibilité allemande présentée comme brutale et grandiloquente. Cette opposition émerge dans la revue dix ans avant le début de la guerre. Nourrie par l'esprit revanchard de 1870, elle est concomitante au réveil des tensions entre la France et l'Allemagne à propos de la question marocaine. À partir de 1904 en effet, une série d'articles de Bertelin, Gaston Knosp, Lionel de La Laurencie, Camille Mauclair et Paul de Stœcklin met en circulation dans *Le Courrier musical* l'idée selon laquelle la musique allemande moderne reflèterait les velléités militaristes et impérialistes allemandes (Bertelin 1912 et 1913, La Laurencie 1904, Knosp 1905, De Stœcklin 1911 et Mauclair 1911). Germaniste et spécialiste des cultures nordiques, De Stœcklin les décrit explicitement :

> Le moteur essentiel de tout le mécanisme germanique est […] le *chauvinisme organisé* qui en active tous les rouages. À l'état de force potentielle dans les siècles passés, cet esprit s'est manifesté sous le premier empire par la haine affichée et, depuis 1870, par un envieux dédain de tout ce qui n'est pas allemand […]. Notre tradition française est logique et normale. Elle représente ce que le passé nous transmet de vivant et de conforme à notre génie […]. Nos voisins d'Outre-Rhin ont […] surtout la religion

> du grand homme pour la gloire duquel la nation ne saurait faire trop de sacrifices. Car le grand homme répand l'éclat de sa race et affirme sa supériorité, il est la clé de voûte au moyen de laquelle se construira l'édifice du germanisme universel. L'âme allemande devient *envahissante*, et son trop-plein d'activité se répand dans tous les domaines (De Stœcklin 1904a, p. 502-503).

> Entre les mains des Allemands, la [musique] fut […] le moyen d'expression du vague sentimental […], de la sensibilité métaphysique, dont Wagner fit une arme de combat et de pénétration (De Stœcklin 1904b, p. 525).

De l'impérialisme à l'arrogance en passant par le conservatisme et le militarisme, le stéréotype racial du « Boche », élément central de la propagande française et alliée (Buitenhuis 1987, p. xvi) est donc en place dans *Le Courrier musical* bien avant 1914 (la genèse de ce stéréotype à partir de la guerre de 1870 a été étudiée dans Jeismann 1992). Il joue de plus la même fonction en 1904 qu'entre 1916 et 1918 : persuader le monde musical français de la nécessité d'une réaction urgente face à une situation décrite comme une invasion de la musique allemande en France. Là encore, les considérations historiques et esthétiques cachent une rivalité avant tout économique. L'objectif des collaborateurs cités plus haut consiste à défendre les « parts de marché » d'une musique française qu'ils estiment dangereusement concurrencée par la musique allemande. *Le Courrier musical* contribue ici à transposer dans le domaine de la musique les craintes suscitées en France par le développement de la puissance commerciale de l'Allemagne et incarnées par la figure mythifiée du commis-voyageur (Marin 2012). Certains appels à une réaction contre la musique allemande contemporaine témoignent même d'une entrée en guerre avant l'heure de certains critique musicaux : en 1911, Mauclair dénonce l'engouement du public français pour Mahler et Strauss au moyen d'une métaphore filée de la guerre franco-allemande. Cet engouement est présenté comme le résultat d'un « assaut » des deux compositeurs :

> Il y a du houzard [hussard] chez Mahler et du cuirassier blanc chez Strauss […]. Il est significatif que l'Europe centrale s'émeuve à la voix rude de symphonistes qui écartent le concept de beauté, dans le pays de Mozart-Raphaël et de Beethoven-Michel-Ange, pour tâcher de construire, avec des sonorités, des sortes de balistes, d'hélépoles, de béliers monstrueux, afin d'enfoncer les portes des consciences et de broyer les âmes collectives des foules sous une musique frénétique glorifiant le dieu farouche de la Brutalité de la Guerre (Mauclair 1911, p. 120-121).

La distinction entre compositeurs allemands qui relèvent de la *Kultur* et artistes germaniques compatibles avec l'esprit français est également en place avant la guerre. De Stœcklin considère par exemple que Schiller et Goethe, au même titre que Beethoven, sont « fécondés tous deux par l'art antique, par l'art classique » (De Stœcklin 1911, p. 44). Leurs productions ne peuvent donc être rattachées à ce « germanisme » belliqueux qui, selon De Stœcklin s'est développé à partir de 1870 (De Stœcklin 1904a).

Dès les années 1900, *Le Courrier musical* contribue donc à mobiliser du monde musical français contre l'influence de son voisin germain, perçu comme une menace. Plutôt que de susciter de nouveaux discours, la Première Guerre mondiale joue un

rôle de catalyseur : elle permet de faire émerger au premier plan des débats et des prises de positions déjà lancés en amont. Le conflit militaire entre la France et l'Allemagne crée un effet d'aubaine pour les défenseurs de ces positions, en donnant plus de poids à ses revendications et en permettant à certaines d'entre elles d'aboutir. De fait, les années 1915-1918 sont celles d'un recul sensible de la place des compositeurs allemands vivants dans les programmes des concerts en France (voir à ce sujet Leterrier 2000 et Buch 2004). C'est aussi pendant la guerre que l'État choisit d'intervenir de manière directe dans la diffusion de la musique française à l'étranger.

De même que le discours de mobilisation culturelle du *Courrier musical* précède de près de dix ans le déclenchement du conflit, elle ne cesse pas avec la fin des hostilités. Les contenus publiés par la revue dans les années qui suivent la Première Guerre mondiale sont un excellent indicateur de la lente démobilisation culturelle d'une partie du monde musical français.

Une guerre « qui ne passe pas » : la lente démobilisation culturelle du Courrier musical

« Le cliquetis des armes s'est éteint […]. La vie a repris ses droits » (Nin 1919, p. 293-294). « La Musique […] retrouve la sérénité de sa liturgie bousculée » (Tenroc 1919a, p. 97). À lire le compositeur cubain Joaquin Nin et Tenroc, une page semble s'est tournée en 1919. La guerre est présentée comme une parenthèse dont la fermeture permet un retour à la normalité. Ce retour à la normale se manifeste par une augmentation sensible du nombre d'articles consacrés à la musique, indépendamment de toute considération pour la situation politique et géopolitique (voir, entre autres, Huré 1919a et 1919b, Stany 1919 et Simon 1921). De plus, la musique allemande naguère associée à la *Kultur* retrouve une place dans la revue. Léon Vallas justifie ce retour en désolidarisant la valeur esthétique des œuvres musicales du contexte géopolitique : « le nationalisme le plus intransigeant ne peut faire table rase des trésors de peuples justement honnis » (Vallas 1919, p. 83). Au mois de janvier 1919, le dernier slogan publié dans la revue annonce toutefois que si « *Le Courrier musical* acclame la Paix entre les partis musicaux, [il] déclare la Guerre à ceux qui servent mal la Musique et les Musiciens de France » (Anonyme 1919a). Quoique métaphorique, la permanence de la référence à la « guerre » est le signe d'une démobilisation incomplète au lendemain de la guerre.

Pendant l'année 1919, *Le Courrier musical* continue en effet d'évoquer le conflit franco-allemand à travers des caricatures. L'une d'entre elles, œuvre de Georges Villa, présente le chef d'orchestre Camille Chevillard « préparant une attaque… » (Villa 1919a ; voir figure 3a). La fumée qui sort des pavillons de tuba et de trombone représentés en arrière-plan les apparente à des canons. Le mois suivant, pour célébrer les 150 ans de la mort de Berlioz, le même Villa le représente « triomphant, sur les bords du Rhin » (Villa 1919b, voir figure 3b).



Figure 3a : Georges Villa, « Camille Chevillard préparant une attaque… », Le Courrier musical*, vol. 21, nº 5 (1er mars 1919), n. p.*



Figure 3b : Georges Villa, « Anniversaire. Enfin Berlioz surgit, triomphant, sur les bords du Rhin… », Le Courrier musical*, vol. 21, nº 6 (15 mars 1919), n. p.*

Dans cette caricature, le compositeur français surgit hors d'une boîte surprise et écrase un crapaud et un dragon, deux animaux associés aux Allemands grâce à la présence d'un casque à pointe. Signe qu'en 1919, l'animalisation de l'ennemi, centrale dans la propagande de guerre (Billi 2015, p. 157-170), n'appartient pas encore à un passé révolu. De même qu'une partie de l'opinion française cherche à préserver l'esprit de l'Union sacrée en votant pour le Bloc national de novembre 1919 à 1924, *Le Courrier musical* reste imprégné pendant toute la première moitié des années 1920 au moins, par un discours situé dans la droite ligne de celui développé pendant la guerre. Il contribue ainsi à la « perpétuation de la mémoire du conflit » étudiée par Jane Fulcher et par Barbara Kelly pour les années 1920 (Fulcher 2005, p. 86-118, Kelly 2013, p. 37-66).

Trois thématiques perdurent sous une forme identique à celle observée pendant la guerre. Premièrement, dans le domaine économique, *Le Courrier musical* continue de plaider pour une union des intérêts privés des éditeurs français. Pour Louis Vuillemin, l'absence d'union ne peut profiter qu'à l'Allemagne, qu'il considère encore comme un adversaire :

> Les *Sonates* de Beethoven, Mozart, les *Symphonies* classiques arrangées… […]. Ces musiques sont introuvables chez nous. Elles ne se trouvent qu'à la condition de faire commerce clandestin avec l'ennemi. Quelle responsabilité, ô éditeurs, mes amis ! Voilà où nous a réduit votre résistance au Consortium de vos forces, à l'union en vue de l'édition nationale (Vuillemin 1919, p. 61).

Tenroc, décoré de la Légion d'honneur avec Mauclair en 1919 pour sa participation à la défense de la musique française pendant la guerre (Anonyme 1919b, p. 222), adopte la même position : l'enjeu de l'« énorme trust, [l']immense office musical » qu'il appelle de ses vœux doit répondre à un objectif unique : le « rayonnement mondial » de la musique française (Tenroc 1919b, p. 115-116).

Deuxièmement, le retour de la paix n'éteint pas les revendications en faveur d'une intervention accrue des pouvoirs publics. « Comment ne pas voir que les intérêts de l'art sont aussi précieux, plus précieux même à la France que ceux du commerce, de l'industrie et de la finance ? », explique le musicologue et critique Louis Laloy, avant de déplorer que « la subvention [à l'Opéra] n'a jamais été aussi faible que sous la troisième République » (Laloy 1921, p. 89), contrairement aux autres pays européens et aux États-Unis. Laloy emprunte à la rhétorique de la propagande de guerre lorsqu'il cite l'action des gouvernements étrangers en exemple pour donner plus de poids à sa dénonciation de l'incurie des pouvoirs publics français.

Troisièmement, une partie des collaborateurs du *Courrier musical* continue à faire preuve d'une vigilance extrême quant à la répartition des œuvres françaises et étrangères – allemandes en particulier – dans les programmes de concerts parisiens. L'idée défendue est que la fin de la guerre ne doit pas déboucher sur un *statu quo* par rapport aux années 1900. L'une des manifestations les plus visibles de cette position est « l'affaire des poisons », déclenchée en 1923 par le critique musical Louis Vuillemin contre le compositeur et organisateur de concerts Jean Wiéner. Désireux de faire connaître au public parisien les œuvres de l'avant-garde musicale, celui-ci programmait régulièrement du jazz américain, mais aussi des œuvres de Schönberg, de Berg et de Webern :

> Oui. Il y a quelque part dans Paris, des « Concerts métèques » ! […] Des fumistes inopportuns, […] malfaisants […], s'empressent […] de découvrir tout ce que le mauvais goût international a produit et l'importent au cœur de la capitale, dans l'évident espoir de le faire battre de travers […]. L'effort de ces jobards cosmopolites […] pourvus de lunettes à la boche a pour but, sans doute, de gangréner notre organisme : de démontrer aussi aux étrangers curieux, présents en nombre dans la salle, « l'affaissement du goût chez les Français d'après-guerre » ! (Vuillemin 1923, p. 4).

Pour Vuillemin, l'enjeu de la présence d'œuvres contemporaines étrangères rejoint celui de la guerre qui vient de s'achever. À travers une métaphore médicale, elle est assimilée à un danger pour la France, à la menace d'une défaite, à une maladie propagée par des sympathisants de l'ennemi (désigné à travers l'expression « lunettes à la boche »). Cinq ans après la fin des combats, la présence des œuvres étrangères demeure associée à une invasion contre laquelle le monde musical français doit se prémunir. Vuillemin s'inscrit dans la droite ligne des objectifs que Tenroc assignait à la revue un mois après la signature de l'Armistice : poursuivre la « guerre […] contre les "bocheries" malsaines » (Tenroc 1918b, p. 362). Tenroc et Vuillemin ne sont pas les seuls collaborateurs du *Courrier musical* à mener ce combat. En 1919, Foulques Nerra continue lui aussi de militer contre « l'invasion forcée des programmes par […] la musique "Boche", imposée par les "Boches" – Richard Strauss, Brahms, Bruckner, et par-dessus tout l'obsession wagnérienne dont la guerre a débarrassé Paris et le public français » (Nerra 1919, p. 140-141. Foulques Nerra est le pseudonyme d'un critique musical qui n'a pu être identifié).

La permanence du discours de guerre dans *Le Courrier musical* concerne également la nécessité de dégermaniser certains compositeurs allemands. Déjà opérée à propos de Bach, de Mozart et de Beethoven pendant la guerre, cette dégermanisation s'applique à Wagner à partir de 1919. C'est Tenroc lui-même, l'un des artisans les plus actifs du discours de guerre du *Courrier musical*, qui prend la plume en 1921 pour saluer le retour de Wagner sur les scènes françaises. La guerre étant terminée, il salue le public qui « a compris la suprême idiotie qui consiste à se replier pour soi-même en se privant d'une belle jouissance esthétique, sous prétexte d'une hypocrisie. Il a compris que la proscription a assez duré » (Tenroc 1921, p. 24). Reste toutefois à justifier un retour qui peut sembler contradictoire avec le discours formulé dans la revue contre la musique allemande moderne. Pour ce faire, les admirateurs assumés de Wagner tentent, dès 1919, de délivrer sa musique du « stigmate spécial d'impérialisme pangermanique » (Mauclair 1919, p. 3) qui lui a été infligé pendant la guerre. Plus précisément, l'habileté rhétorique des commentateurs consiste à retourner ce stigmate contre l'Allemagne, comme le propose le critique Henri Chéronnet :

> *L'Anneau du Nibelung* est-il une épopée nationale allemande ? En rien. Il ne dérive pas des antiques annales de la race, car il tire son sujet beaucoup moins du *Nibelungen Lied* que des Eddas scandinaves. […]. La *Tétralogie* est un monument de l'esprit humain, elle peut prendre place à côté de *L'Orestie,* de *La Divine comédie*, et du théâtre de Shakespeare. C'est en vain que la Germanie moderne, cruelle et sadique dans le triomphe, lâche et abjecte dans l'adversité, voudrait s'en réclamer […]. Si les Boches avaient compris ainsi la *Tétralogie*, comment n'auraient-ils pas vu qu'elle constitue un réquisitoire précis et inexorable de leur conduite au cours des hostilités ? (Chéronnet 1919, p. 210-211).

Érigée en classique, la *Tétralogie* s'adresse à l'« esprit humain ». Sa dimension universelle lui permet d'échapper à toute assignation à une identité nationale particulière. Quand bien même cette assignation devrait être opérée, elle concernerait moins l'Allemagne que la Scandinavie. Mieux : la *Tétralogie* est mise au service du discours de guerre que perpétue *Le Courriel musical* jusqu'au début des années 1920, puisqu'elle peut être interprétée comme une condamnation de l'impérialisme germanique.

Conclusion

Le Courrier musical a contribué de manière décisive à mettre la musique et le monde musical savants au service de la mobilisation culturelle de la société française pendant la Première Guerre mondiale. Au-delà des prises de position en faveur d'une lutte contre la concurrence économique des éditeurs de musique et des facteurs allemands, le discours proposé par les collaborateurs de la revue a contribué à essentialiser une opposition entre identité musicale française et allemande, et à ériger cette opposition en métaphore du conflit franco-allemand. À sa manière, *Le Courrier musical* a donc participé à la propagande antiallemande développée en France pendant la Première Guerre mondiale.

La guerre n'a toutefois constitué qu'une rupture partielle dans l'histoire de la revue. Elle a fourni à ses collaborateurs une occasion pour donner plus de poids à des revendications nationalistes qui résultent d'un processus de mobilisation culturelle engagé dès le début des années 1900. D'autre part, la démobilisation culturelle du *Courrier musical* ne coïncide pas avec la fin officielle de la Première Guerre mondiale. Sa ligne éditoriale nationaliste renvoie à la permanence de la conflictualité et du sentiment antigermanique dans la France du début des années 1920. La question des réparations et l'attribution de la responsabilité du conflit à la seule Allemagne dans le traité de Versailles ne font qu'alimenter cette conflictualité. En ce sens, musicographes et critiques musicaux apportent une contribution originale aux débats menés hors du monde musical au sujet de la nature de l'opposition culturelle entre France et Allemagne.

Certes, *Le Courrier musical*, seule grande revue à paraître de 1916 à 1918 ne peut être considéré comme l'unique baromètre du nationalisme qui anime le monde musical français. C'est précisément en réaction avec sa ligne éditoriale qu'est créée en 1920 *La Revue musicale* d'Henry Prunières, héritière de *La Revue musicale SIM*, volontiers internationaliste et en tout cas beaucoup plus modérée vis-à-vis de la musique allemande. Quoiqu'il en soit, la revue de Doire et Tenroc nous fournit un cas exemplaire de processus de mobilisation et de démobilisation culturelle de la presse musicale avant, pendant et après un conflit. Elle permet également de confirmer que l'emploi de la musique à des fins de propagande ne se limite pas aux périodes de guerres (voir à ce sujet Sala 2014). Un tel constat ne peut qu'inviter l'historien de la musique à ne pas calquer le découpage chronologique de l'histoire de la musique sur les bornes chronologiques traditionnelles des périodes de paix et de guerre.

Bibliographie

Anonyme (1918a), « Échos. Propagande », *Le Courrier musical*, vol. 20, [s. no.] (1er février), p. 59.

Anonyme (1918b), « Échos. Comment est faite notre propagande à l'étranger », *Le Courrier musical*, vol. 20, [s. no.] (juin), p. 237-238.

Anonyme (1918c), « Échos », *Le Courrier musical*, vol. 20, [s. no.] (juillet-août), p. 270.

Anonyme (1919a), « Notre affiche actuelle », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 2 (15 janvier), [n. p.].

Anonyme (1919b), « Échos », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 14 (août-septembre), p. 222.

Anselmini, François (2013), « Alfred Cortot et la mobilisation des musiciens français pendant la Première Guerre mondiale », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, no 118 (avril- juin), p. 147-157, https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2013-2-page-147.htm, consulté le 3 juillet 2017.

Audoin-Rouzeau, Stéphane, *et al.* (dir.) (2009), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie.

Audoin-Rouzeau, Stéphane, et Jean-Jacques Becker (1995), *La France, la nation, la guerre (1850-1920)*, Paris, Sedes.

Baty-Delalande, Hélène, et Carine Trévisan (dir.) (2016), *Entrer en guerre*, Paris, Hermann.

Becker, Annette (2000), « Musique et culture de guerre », dans Annette Becker *et al.*, *Chefs-d'œuvre et circonstances*, Arras, Archives départementales du Pas-de-Calais, p. 9-14.

Becker, Jean-Jacques (1977), *1914. Comment les Français sont entrés dans la guerre*, Paris, Presses de Science Po.

Becker, Annette, et Jean-Jacques Becker (1988), *La France en guerre 1914-1918. La grande mutation*, avec la collaboration d'Annette Becker, Bruxelles, Complexe.

Bertelin, Albert (1912), « L'évolution de la musique contemporaine (suite) », *Le Courrier musical*, vol. 15, no 19 (1er octobre), p. 502-506.

Bertelin, Albert (1913), « Le nationalisme en art », *Le Courrier musical*, vol. 16, no 3 (1er juillet), p. 362-368.

Bertelin, Albert (1916), « *Culture* française et *Kultur* germanique », *Le Courrier musical*, vol. 18, [s. no.] (1er décembre), p. 5-7.

Bertelin, Albert (1917a), « Variations sur un vieux thème », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (15 mars), p. 136-137.

Billi, Francesco (2015), *Il Racconto Postale della Grande Guerra. Origini della communicazione di massa in Italia e in Romangna. Propaganda e satira nel primo conflitto mondiale,* Cesena, Società Editrice « Il Ponte Vecchio ».

Brenet, Michel (1917), « Pour les gloires de l'Italie », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (1er janvier), p. 60-62.

Buch, Esteban (2004), « "Les Allemands et les Boches". La musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale », *Le Mouvement social*, no 208, p. 45-69, https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2004-3-page-45.htm, consulté le 30 août 2017.

Buitenhuis, Peter (1987), *The Great War of Words. British, American and Canadian Propanda and Fiction (1914-1933)*, Vancouver, University of British Columbia Press.

Caballero, Carlo (1999), « Patriotisme or Nationalisme? Fauré and the Great War », *Journal of the American Musicological Society,* vol. 52, no 3, p. 595-626.

Cabanes, Bruno, et Guillaume Piketty (2007), « Sortir de la guerre. Jalons pour une histoire en chantier », *Histoire@Politique*, vol. 3, no 3, p. 1-12, http://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2007-3-p-1.htm, consulté le 3 septembre 2015.

Caillet, Aude (2009), « 1914-1918. Rupture et renouveau : l'effort de guerre de Charles Koechlin », dans Myriam Chimènes *et al.* (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, p. 119-133.

Carraud, Gaston (1917), « Pour la musique française. La musique étrangère en France », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (mai), p. 216.

Casella, Alfredo (1918), « La nouvelle musicalité italienne », *Le Courrier musical*, vol. 20, [s. no.] (15 février), p. 77-79.

Chéronnet, Henri (1919), « Wagner contre l'Allemagne », *Le Courrier musical*, vol. 21, nº 14 (août-septembre), p. 210-211.

D'Almeida, Fabrice (2002), « Propagande, histoire d'un mot disgracié », *Mots. Les langages du politique*, nº 69, p. 137-148, https://mots.revues.org/10673, consulté le 24 mai 2017.

Daudet, Léon (1918), *La Guerre totale*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67250.r=, consulté le 5 décembre 2016.

De La Laurencie, Lionel (1904), « Au pays de la critique musicale », *Le Courrier musical*, vol. 7, nº 3 (1er février), p. 78-82.

Delamare, Georges (1918), « Les paroles s'envolent », *Le Courrier musical*, vol. 20, [s. no.] (septembre-octobre), p. 279-281.

De Stœcklin, Paul (1904a), « La vie musicale en Allemagne. 1. L'âme allemande », *Le Courrier musical*, vol. 7, nº 18 (15 septembre), p. 502-503.

De Stœcklin, Paul (1904b), « La vie musicale en Allemagne. 2. Musique et musique allemande », *Le Courrier musical*, vol. 7, nº 19 (1er octobre), p. 525.

De Stœcklin, Paul (1911), « Étude sur la musique romantique allemande », *Le Courrier musical*, vol. 14, nº 2 (15 janvier), p. 42-46.

D'Indy, Vincent (1917), « Encore quelques notes sur la musique », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (1er novembre), p. 339-342.

Doé de Maindreville, Florence, et Stéphan Etcharry (dir.), *La Grande Guerre en musique. Vie et création musicales en France pendant la Première Guerre mondiale*, Berne, Peter Lang.

Doire, René (1916), « À nos lecteurs », *Le Courrier musical*, vol. 18, [s. no.] (1er décembre), p. 1.

Doire, René (1917), « Wagner ou le péril musical ? », *Le Courrier Musical*, vol. 19, [s. no.] (juillet-août), p. 267-269.

Duchesneau, Michel (1996), « La musique française pendant la guerre (1914-1918). Autour de la tentative de fusion de la Société nationale de musique et de la Société musicale indépendante », *Revue de Musicologie*, vol. 82, nº 1, p. 123-153.

Fauré, Gabriel (1917), « Appel aux musiciens français », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (15 mars), p. 133.

Fulcher, Jane F., (2005), *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914-1940*, New York, Oxford University Press.

Gatti, Guido (1917), « L'étranger. Lettre d'Italie », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (1er février), p. 69.

Giesbrecht, Sabine (2014), *Musik und Propaganda/Der Erste Weltkrieg im Spiegel deutscher Bildpostkarten*, Epos Music, Osnabrück, Electronic Publising Universität Osnabruck.

Horne, John (2002), « Démobilisations culturelles après la Grande Guerre », *14-18, Aujourd'hui, Today, Heute*, nº 2 (mai), p. 45-53.

Huré, Jean (1919a), « Du rythme dans la musique médiévale », *Le Courrier musical*, vol. 21, nº 4 (août-septembre), p. 212-213.

Huré, Jean (1919b), « La fugue, composition libre, et la fugue d'école », *Le Courrier musical*, vol. 21, nº 15 (1er octobre), p. 230-231.

Huybrechts, Dominique (1999), *1914-1918. Les musiciens dans la tourmente : compositeurs et instrumentistes face à la Grande Guerre*, Anserœul, Scaldis.

Jeismann, Michael (1992), *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich (1792-1918)*, Stuttgart, Klett-Cotta.

Kelly, Barbara (2013), *Music and Ultramodernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, Boydell Press.

Knosp, Gaston (1905), « La presse musicale en Allemagne », *Le Courrier musical*, vol. 8, nº 20 (15 octobre), p. 570-574.

Koechlin, Charles (1917), « Esthétique ? (réponse à V. d'Indy) », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (15 février), p 79-80.

Koechlin, Charles (1918), « La vie musicale pendant la guerre », *Gazette des beaux-arts*, [s. no.] (janvier-mars), p. 107.

Laloy, Louis (1921), « Art Lyrique et budget », *Le Courrier musical*, vol. 23, nº 6 (15 mars), p. 89.

Leterrier, Sophie-Anne (2000), « Culture de guerre et musique nationale. La musique française dans la Grande Guerre », dans Annette Becker *et al.*, *Chefs-d'œuvre et circonstances*, Arras, Archives départementales du Pas-de-Calais, p. 15-38.

Marin, Séverine (2012), « Le commis voyageur allemand. Une image mythifiée dans la France de 1900 », *Entreprises et histoire*, nº 66, p. 177-193, https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2012-1-p-177.htm, consulté le 3 juin 2016.

Mauclair, Camille (1911), « Analogies », *Le Courrier musical*, vol. 14, nº 4 (15 février), p. 118-121.

Mauclair, Camille (1919), « Wagner après la guerre », *Le Courrier musical*, vol. 21, nº 1 (1er janvier), p. 3.

Montant, Jean-Claude (1988), « La propagande extérieure de la France pendant la Première Guerre mondiale », thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne.

Moore, Rachel (2014), « "À ne pas ouvrir pendant la guerre". L'*Union sacrée* et la mobilisation de l'édition musicale », dans Florence Doé de Maindreville et Stéphan Etcharry (dir.), *La Grande Guerre en musique. Vie et création musicales en France pendant la Première Guerre mondiale*, Berne, Peter Lang, p. 253-270.

Nerra, Foulques (1919), « L'étranger. Lettre d'Angleterre », *Le Courrier musical*, vol. 21, nº 10 (1er mai), p. 140-141.

Nin, Joaquin (1919), « Cadences dans tous les tons », », *Le Courrier musical*, vol. 21, nº 19 (15 novembre), p. 293-294.

Poueigh, Jean (1916), « La musique depuis la guerre », *Le Courrier musical*, vol. 17, [s. no.] (1er décembre), p. 8.

Prochasson, Christophe, et Anne Rasmussen (1996), *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, p. 203-221.

Puget, Théophile (1918), « Les subventions aux Grands-Concerts », *Le Courrier musical*, vol. 20, [s. no.] (15 janvier), p. 28-30.

Sala, Massimiliano (dir.) (2014), *Music and Propaganda in the short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols.

Segond-Genovesi, Charlotte (2009), « De l'"Union Sacrée" à la "Tribune des débats". La politique éditoriale de la *Gazette des classes du Conservatoire* (1915-1918) », dans Myriam Chimènes *et al.* (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, p. 175-190.

Simon, René (1921), « La Musique moderne espagnole », *Le Courrier musical*, vol. 23, nº 2 (15 janvier), p. 22-23.

Stany, Jean (1919), « La musique religieuse et son insuffisance. Causes et remèdes », *Le Courrier musical*, vol. 21, nº 18 (15 novembre), p. 276-277.

Temkin, Moshik (2015), « Culture vs. *Kultur*, or a Clash of Civilisations. Public Intellectuals in the United States and the Great War », *The Historical Journal*, vol. 58, nº 1 (mars), p. 157-182, https://www.cambridge.org/core/journals/historical-journal/article/culture-vs-kultur-or-a-clash-of-civilizations-public-intellectuals-in-the-united-states-and-the-great-war-19171918/E3EA756634522624F57F2ACFAB2720C0, consulté le 15 avril 2017.

Tenroc, Charles (1917a), « Le problème de l'édition française de musique », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (1er février), p. 54-55.

Tenroc, Charles (1917b), « Quelques documents à propos du problème de l'édition française de musique », *Le Courrier musical*, vol. 19, [s. no.] (1er avril), p. 164-167.

Tenroc, Charles (1917c), « Vers la libération de la facture française », *Le Courrier musical,* vol. 19, [s. no.] (1er décembre), p. 385-390.

Tenroc, Charles (1918a), « Le nationalisme musical », *Le Courrier musical*, vol. 20, [s. no.] (septembre-octobre), p. 273-279.

Tenroc, Charles (1918b), « Une école franco-américaine », *Le Courrier musical*, vol. 20, [s. no.] (1er décembre), p. 362.

Tenroc, Charles (1919a), « Comment il faut aimer la Muse », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 7 (1er avril), p. 97.

Tenroc, Charles (1919b), « Comment il faut aimer la Muse (suite) », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 8 (15 avril), p. 115-116.

Tenroc, Charles (1921), « Les théâtres. Académie Nationale : *La Walkyrie* », *Le Courrier musical*, vol. 23, no 2 (15 janvier), p. 24.

Vallas, Léon (1919), « Après la victoire », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 6 (15 mars), p. 83.

Villa, Georges (1919a), « Camille Chevillard préparant une attaque… », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 5 (1er mars), [n. p.].

Villa, Georges (1919b), « Anniversaire. Enfin Berlioz surgit, triomphant, sur les bords du Rhin… », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 6 (15 mars), [n. p.].

Vuillemin, Louis [pseud. Monsieur Soupir] (1919), « Variations sans thème. À MM. les éditeurs de musique », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 4 (15 février), p. 61.

Vuillemin, Louis (1923), « Notes sans mesure. Concerts métèques », *Le Courrier musical*, vol. 25, no 1 (1er janvier), p. 4.

Vuillermoz, Émile (1916), Lettre à Charles Koechlin, 23 août, inédite, Archives Charles Koechlin.

Watkins, Glenn (2003), *Proof Through the Night. Music and the Great War*, Berkeley, University of California Press.

L'« Union sacrée » esthétique dans *La Musique pendant la guerre*. Trêve des débats pour la refondation du projet national

Liouba Bouscant

Résumé

La notion d'« Union sacrée » contre l'Allemagne invoquée par le président français Raymond Poincaré, le 4 août 1914, rejaillit sur l'art, car la guerre est également menée sur le front culturel. La revue *La Musique pendant la guerre*, dont le rédacteur en chef est le musicien Francis Casadesus, est très proche du gouvernement, et, plus précisément, bénéficie de la protection du responsable de la propagande culturelle de guerre, Albert Dalimier, très investi dans l'aide aux musiciens. Le mot d'ordre de *La Musique pendant la guerre* pourrait s'énoncer en ces termes : la musique patriote. Le projet esthétique de la revue, consacrée au « mouvement de l'art musical », est incontestablement français et unificateur. En effet, la mission endossée consiste à se focaliser sur le mouvement de l'art musical français, à endiguer l'interruption de la vie musicale française et de l'art en temps de guerre et à accélérer la revalorisation à plus grande échelle temporelle et spatiale de la musique française. Nous montrerons dans cet article que le patriotisme musical offensif dicté par les circonstances est en réalité lié à une conception nationaliste plus anciennement ancrée. Clairement argumenté, il est doté d'un programme d'action. Tout d'abord, nous verrons que celui-ci s'emploie à redonner à la musique française, à l'occasion de la guerre, ses droits de promotion et de diffusion considérés comme bafoués depuis 40 ans. Il s'agit d'un discours collectif à teneur structurelle et non pas uniquement d'une revendication conjoncturelle et isolée qui émanerait d'une minorité de l'Action française maurrassienne. Deuxièmement, ce programme s'engage à maintenir cet état après le conflit et pose les jalons d'un débat esthétique de l'après-guerre.

Mots clés : Première Guerre mondiale ; presse ; esthétique ; musique française ; nationalisme.

Abstract

The notion of "Union Sacrée" against Germany invoked by the French President Raymond Poincaré, August 4, 1914, reflects on art, because the war is also conducted on the cultural front. The journal *La Musique pendant la guerre*, whose editor-in-chief is the musician Francis Casadesus, is very close to the government, and, more precisely, enjoys the protection of Albert Dalimier, head of cultural war propaganda, who

is heavily invested in helping musicians. The motto of *La Musique pendant la guerre* could be stated in these terms: patriotic music. The aesthetic project of the journal, devoted to "the movement of musical art", is unquestionably French and unifying. Indeed, the mission is to focus on the movement of French musical art, to contain the interruption of French musical life and art in war and accelerate the revaluation of French music on a larger scale, temporal and spatial. We will show in this article that the offensive musical patriotism dictated by the circumstances is in fact linked to a more entrenched nationalist conception. Clearly argued, it has a program of action. First of all, we will see that this one is used to give back to French music, on the occasion of the war, its rights of promotion and diffusion considered as flouted for 40 years. It is a collective discourse with a structural content and not only a cyclical and isolated claim that would emanate from a minority of the Action française maurrassienne. Secondly, this program is committed to maintaining this state after the conflict and lays the foundation for a post-war aesthetic debate.

Keywords: World War One; musical press; aesthetics; French music; nationalism.

INTRODUCTION

Le 4 août 1914, Poincaré exhorte le peuple français à une « Union sacrée », qui convient autant à la droite qu'à la gauche, chacune interprétant à sa façon les notions de civilisation et d'identité nationale. L'entrée en guerre contre l'Allemagne provoque un revirement complet des antimilitaristes et la cohésion de toutes les tendances politiques – socialistes internationalistes, nationalistes, conservateurs, radicaux – de toutes confessions – catholique, protestante, juive – des libres penseurs, des francs-maçons et de toutes les classes sociales. La nécessité s'impose à l'État républicain de créer ce consensus identitaire français également sur le plan culturel. La notion d'Union sacrée politique rejaillit en effet sur l'art, car la guerre franco-allemande est également menée sur ce front. En 1916, après la bataille de Verdun, le gouvernement décide de renforcer la propagande. Dans le domaine des Beaux-Arts, il en délègue l'exécution à Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, ainsi qu'à Alfred Cortot. Une telle propagande de la part des dirigeants culturels de l'État exerce une pression insidieuse sur les compositeurs, dès lors implicitement incités à illustrer l'idéologie nationale de guerre. Celle-ci, fondée sur la notion de classicisme latin et subordonnée au républicanisme patriote, est imprégnée de tendances esthétiques conservatrices. Elle comporte également des caractéristiques traditionnalistes et nationalistes empruntées à l'Action française. De plus, l'idéologie officielle française diffusée par le gouvernement repose sur la thèse caractéristique de la pensée de droite, selon laquelle l'art est la « quintessence de l'âme de la nation » (Fulcher 2005, en particulier p. 10).

La revue *La Musique pendant la guerre*, dont le premier numéro paraît en octobre 1915 tandis que le neuvième et dernier couvre la période septembre-mai 1917, est administrée par Ernest Brodier et dirigée par l'éditeur de musique Charles Hayet (1866-1939), propriétaire du Comptoir général de musique française et étrangère, installé au 11 boulevard Hausmann à Paris. Il met sous presse des œuvres de musiciens

français, tel Paul Lacombe, ainsi que des chants patriotiques des Alliés en 1914. Son secrétaire général et rédacteur en chef, Francis Casadesus (1879-1946), ancien élève de Lavignac au Conservatoire, compositeur, violoniste et chef d'orchestre, y prend la plume à maintes reprises. Le mot d'ordre de *La Musique pendant la guerre* pourrait être donné textuellement par le titre d'un manifeste publié par la rédaction de la revue en janvier 1916, « aux Armes ! Musiciens ! » (La direction 1916a), ou bien être énoncé en ces termes : la musique patriote. La revue, proche du gouvernement, bénéficie de la protection d'Albert Dalimier, très engagé pour aider les musiciens. Celui-ci est déjà parvenu à obtenir du gouvernement une subvention au personnel de l'Opéra, mobilisé ou non. C'est sous son patronage qu'est fondé en avril 1915 l'Association des Anciens élèves du Conservatoire (La direction 1915d) et sous son mandat qu'Alfred Cortot, son futur collaborateur, crée, à partir de novembre 1914, les concerts des Matinées Nationales, une des manifestations de « L'Union Sacrée mise(s) en musique » dont la « rhétorique » s'avère être une « façon de promouvoir l'Union sacrée » (Anselmini 2011, p. 67).

Le projet esthétique de la revue, focalisée sur « le mouvement de l'art musical » (La direction 1915a), s'affirme incontestablement français et unificateur. Sa mission, explicitement assumée, est consacrée à la création, l'interprétation et à la diffusion de la musique. Dans ce domaine, les concerts et spectacles de théâtre, après une période de trêve endeuillée dans les quatre premiers mois suivant la déclaration de guerre, peu à peu, gagnent considérablement en nombre[1], grâce à un cadre politique volontaire, une économie de guerre s'avérant être profitable, ainsi qu'un accommodement avec la censure et les scrupules moraux de bienséance (Segond-Genovesi 2007). La mission de *La Musique pendant la guerre* est animée d'intentions morales et idéalistes et consiste à combattre l'interruption de la vie musicale française et de l'art en temps de guerre, à développer celle-ci et à accélérer la revalorisation de la musique française à plus grande échelle temporelle et spatiale. Nous nous attacherons dans le cas de *La Musique pendant la Guerre*, à la « catégorie esthétique majeure » qu'est la « nation » mise en lumière par Christophe Prochasson et Anne Rasmussen (Prochasson et Rasmussen 1996, notamment p. 139). Nous montrerons que le patriotisme musical offensif dicté par l'Union sacrée est en réalité lié à une conception nationaliste plus anciennement ancrée. Clairement argumenté, ce patriotisme est doté d'un programme d'action. Tout d'abord, nous verrons que celui-ci s'emploie à redonner à la musique française, à l'occasion de la guerre, ses droits de promotion et de diffusion considérés comme bafoués depuis quarante ans. Il s'apparente à un discours collectif structurel et non pas uniquement à une revendication conjoncturelle et isolée qui émanerait d'une minorité de l'Action française maurrassienne. Deuxièmement, ce programme s'engage à maintenir cet état après le conflit et pose les jalons d'un débat esthétique de l'après-guerre.

1 On enregistre 15 concerts officiels en janvier 1915, et 119 en 1918 (Segond-Genovesi 2007, p. 407).

Participer à l'Union sacrée : stratégies et buts avoués

La Musique pendant la guerre endosse une mission historiographique et philanthropique. Son objectif proclamé consiste à ériger une histoire de la musique durant le conflit et à valoriser l'effort musical de guerre de façon journalistique et documentée, en sollicitant les associations, les syndicats, et le public. Les fondateurs de cet organe de presse musicale et politique pratiquent un journalisme relevant de l'histoire du temps présent et inscrivent ce manifeste en frontispice des numéros de la revue : « NOTRE BUT. Constituer un document historique : du mouvement de l'Art Musical, des travaux, projets, des Compositeurs, Artistes, Directeurs de Scènes Lyriques et Concerts Symphoniques, pendant la guerre » (La direction 1915a).

Faire l'histoire du temps présent

Cet objectif est explicité dans le premier numéro :

> Malgré cette guerre qui bouleverse tout, la Musique doit toujours exercer son influence bienfaisante et consolante, son évolution ne doit pas se ralentir et son enseignement doit être donné et pratiqué comme en temps normal. Nous pensons aussi qu'il est nécessaire d'encourager le public à nous apporter sa part de collaboration en le mettant à même, par notre revue, de se rendre compte de ce que tous les nôtres ont déjà fait pour la Musique et par elle, tant pour la servir elle-même que pour servir la Patrie (La direction 1915b).

Cette conception-phare de la revue, celle de la musique « élévatrice » encore liée à la religion de l'art « bienfaisante » en temps de guerre n'est pas partagée par tous et se heurte à la réticence morale devant l'inconvenance de ne pas s'engager physiquement ou, pire, se divertir, en temps de guerre – ce que fait valoir la censure : Charlotte Segond-Genovesi rapporte ces propos dans une des revues musicales homologues de *La Musique pendant la guerre*, *Le Courrier musical* : « Ouvrir un piano, chanter, paraissait presque prouver une indifférence sacrilège, offensant pour tant de deuils (Mauclair 1916). Certains compositeurs s'exprimant dans *La Musique pendant la guerre*, tels Gustave Charpentier, Camille Saint-Saëns, ou encore Charles Koechlin, se sentent frappés du silence compositionnel face à l'innommable et par compassion à l'égard de ceux qui souffrent et sont appelés par l'urgence de porter secours aux blessés et aux victimes touchées par la crise[2].

2 Gustave Charpentier répond à l'automne 1915 à la question posée par la revue : « [J]e me suis senti incapable, durant ces longs mois d'attente, de faire de la musique » (Charpentier 1915, p. 5) et explique avoir créé une Croix rouge auxiliaire de Mimi Pinson. Quant à Charles Koechlin, qui, de novembre 1914 à mai 1915, s'engage auprès des blessés, il explique ses scrupules et son rôle d'artiste durant le conflit en ces termes : « Si nous, les "vieux", souffrons de voir mourir ces jeunes, avec l'idée que nous sommes moins exposés, la tristesse qui en résulte… vient uniquement de l'impression que nous laissons tuer ces jeunes sans nous exposer autant, et que ce n'est pas juste. Elle ne vient pas du tout de l'idée qu'en cela nous n'avons pas été "utiles" à la Patrie ; car, utiles, nous le sommes autant, et plus, comme infirmiers, comme administrateurs, et une fois la Paix faite, comme artistes : mais nous souffrons d'un sentiment d'injustice, celui d'être relativement tranquille alors que ces pauvres gens vont se faire tuer » (Charles Koechlin, lettre à Suzanne Koechlin, 11 août 1914, dans Caillet 2007, p. 124).

La Musique pendant la guerre se donne pour but corollaire de réarticuler un corps social musical décharné, vieillissant et frappé par les transformations imposées par l'économie de guerre. Sa stratégie consiste à utiliser l'institutionnalisation de la vie musicale, source et preuve de la force de la vie musicale. Il s'agit dès lors, selon son comité de rédaction, de fortifier dans le corps social français l'organe musical en intensifiant la vitalité du circuit de la vie musicale reliant le créateur, l'interprète, l'organisme diffuseur et le public. La revue sollicite, stimule et met en valeur à cette fin les associations syndicales, les sociétés savantes et de concert, dont l'activité ne pourra être que le signe d'une vie musicale puissante et productive dans la société. De la sorte, la revue s'attelle et contribue activement au développement de l'institutionnalisation de la musique pendant la guerre. Elle s'adresse également aux acteurs du corps social républicain français – politiciens, musiciens et artistes, intellectuels –, à la haute bourgeoisie, à l'aristocratie, aux représentants religieux (archevêque de Paris, pasteurs, grand rabbin). C'est ainsi que son numéro inaugural donne d'emblée la parole à deux membres de l'Institut, présentés selon ces attributs honorifiques : Camille Saint-Saëns et Gustave Charpentier. Ceux-ci sont interrogés sur leur sentiment devant le conflit. Le premier, Saint-Saëns, profondément nationaliste et patriote, déclare ne plus être capable de composer et exprime son rejet de la musique allemande moderne. Chez lui, l'esthétique et le politique sont à dessein unis (Saint-Saëns 1915). Le second, Charpentier, membre de l'Institut depuis 1912, avoue n'avoir pas « songé une seule minute à composer » (Charpentier 1915, p. 4), mais invoque l'Union sacrée. Il loue l'influence bénéfique de la musique sur la santé physique et morale des blessés démontrée par la présence des Mimi Pinsonnettes dans les dispensaires et décrit sa fondation des Œuvres de Mimi Pinson qui mettent en place des cours d'infirmières pour les ouvrières[3]. Ces figures représentant deux républicanismes distincts, l'un plus modéré (Leteuré 2014), l'autre socialiste (Niccolai 2011), sont érigées en modèles d'autorité et en parrains de l'exorde de *La Musique pendant la guerre*. Cette stratégie institutionnelle transparaît dans la mise en place de festivals de musique française. Sciemment, Francis Casadesus, Ernest Brodier et Charles Hayet fédèrent

> un ensemble de puissances, qui, par leur situation et leur influence, agissent sur des groupements, des assemblées qu'[ils ne] pou[rraient] toucher directement. Ces personnalités épousant [la] cause [de la revue], l'exposeront et la défendront là où [son] action personnelle serait nulle ou presque sans portée. Chacune d'elles fera des adeptes et le public des manifestations musicales deviendra de plus en plus dense. Il n'[…] incombera plus [à la revue] que de savoir le retenir (La direction 1917, p. 186).

Ces personnalités sont nommées soit par leur titre institutionnel : Saint-Saëns, Fauré, Charles-Marie Widor, Théodore Dubois, Gustave Charpentier, « membres de l'Institut », Jean Richepin, « de l'Académie française », Alfred Bruneau, « inspecteur général des Conservatoires », Vincent d'Indy, « directeur de la Schola Cantorum », soit par leur corporation et selon leur réputation : Claude Debussy, Paul Vidal,

3 Le Conservatoire populaire Mimi Pinson fondé par Gustave Charpentier devient œuvre de guerre à partir de novembre 1916 (Niccolai 2014, p. 236).

Paul Dukas, Gaston Carraud, Camille Chevillard, Gabriel Pierné, André Messager, Henri Rabaud, Alfred Cortot « et nombre de grands musiciens », « les principaux éditeurs de musique » : Heugel, Chevalier, Durand, Leduc, Enoch, Emile Gallet, « les facteurs d'instruments : MM. Blondel, directeur de la maison Erard, Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, Etienne Gaveau, Gabriel Gaveau » (*ibid.*, p. 184), etc. Le réseau tissé par la revue intègre également la presse, la Société Française des Amis de la Musique, la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique, l'Association Nationale des Anciens Élèves du Conservatoire de Musique et de Déclamation, la Chambre Syndicale de Artistes Musiciens de Paris, la Fédération des Artistes Musiciens de France et la Ligue pour la défense de la Musique française (La direction 1917). Ces personnalités sont le moteur de la réarticulation du corps social musical, qui influe également sur le plan économique. L'économie de guerre est alors redynamisée, revitalisée par les associations, les syndicats, les concerts et œuvres de charité.

La tactique de *La Musique pendant la guerre* consiste à s'imposer comme un point nerveux de centralisation et diffusion de la propagande utilisant trois modes d'actions : informer, exhorter à agir, organiser (Hayet, Casadesus et Brodier 1916).

Son principal procédé journalistique consiste en effet, d'une part, dans la publication de réponses de compositeurs, interprètes, administrateurs d'organismes de diffusion ou d'enseignement et éditeurs, aux questionnaires qui leur ont été envoyés leur demandant ce qu'ils entreprennent durant le conflit pour assister solidairement les combattants et pour montrer leur patriotisme (La direction 1915c et 1915e). D'autre part, sont publiés lettres et articles spontanément adressés à la revue, rapports et discours officiels mais aussi des critiques parues dans d'autres journaux. La substance des discours esthétiques est diffuse dans ces formes.

Organisatrice et encourageant l'action, la revue se félicite d'événements de la vie musicale en temps de guerre qu'elle estime avoir suscités, tels la reparution du *Courrier Musical* dirigé par René Doire, la reparution du *Guide musical* à Paris, sous la direction d'Henri de Curzon, le premier concert de guerre de la Société Nationale ou encore trois concerts donnés par de la Société de musique indépendante (SMI) (La direction 1917, p. 185). Les initiatives de la revue consistent principalement à organiser des festivals créant ou interprétant les œuvres des compositeurs mobilisés. Ces festivals sont aux mains des nationalistes et de la propagande gouvernementale républicaine[4]. À partir de l'entrée en guerre, l'État en effet voit la nécessité de créer un « consensus » sur l'identité française sur le plan culturel. Ainsi, sous la direction de Dalimier et de Saint-Saëns, secondés par le rédacteur en chef de *La Musique pendant la guerre*, Francis Casadesus, Gaston Carraud, Alfred Cortot, André Messager, Gabriel Pierné, Henri Rabaud, Vincent d'Indy et Charles Tenroc, sont créés les *Festivals de musique française* en juin 1916. Les compositeurs sous les drapeaux et issus de la SMI, tels Maurice Ravel, Florent Schmitt, Louis Aubert, Maurice Delage et Roger-Ducasse,

4 Le comité d'honneur de Festival réunit les députés Charles Lecocq, Paul Meunier et Lucien Millevoye, présidant le groupe parlementaire de l'Art, ainsi que Camille Saint-Saëns, auteur de *Germanophilie* publié la même année, et Vincent d'Indy notamment.

considérés comme des opposants à la Ligue pour la défense de la musique française par leur refus d'y prendre part, sont boycottés (Duchesneau 1996, p. 123-153)[5]. Une autre initiative de *La Musique pendant la guerre* consiste dans la proposition à Dalimier en 1916 par Francis Casadesus d'un comité d'action et de propagation de la musique française à l'étranger. Ainsi les informations transmises portent sur les concerts des phalanges importantes de musique essentiellement française. La revue proclame la fondation de la Société française de musicologie par Lionel de la Laurencie, son président, et comprenant notamment Jacques-Gabriel Prod'homme, son secrétaire, ainsi que Julien Tiersot. Elle met en exergue les entreprises de soutien moral, artistique, financier et politique émanant de la population non mobilisée. Elle nomme les musiciens morts au champ d'honneur, ainsi que les prisonniers et les blessés.

Métaphore du combat (à Verdun) : l'Union sacrée et la renaissance de la musique française comme visée esthétique

Or, avant tout, l'Union sacrée politique oblige à une Union sacrée esthétique, manifeste dans *La Musique pendant la guerre*. En effet, revivifier la création et la diffusion que tarissent les tueries de compositeurs et d'interprètes au champ d'honneur, à Verdun tout spécifiquement, non seulement par les moyens financiers, mais aussi par l'éradication de toutes les querelles esthétiques qui mettraient en danger cette revitalisation, est essentiel (Casadesus 1916, p. 135-136). Il convient préalablement de mettre en évidence les facteurs favorisant la continuité du discours esthétique. Tandis que la disparition prématurée ou l'interruption momentanée du discours de la jeune génération sacrifiée sur le front empêche son renouvellement, ce sont les générations plus anciennes, socialement, intellectuellement, voire politiquement établies, qui constituent la plupart des piliers financiers et intellectuels de la revue. Celles-ci ont vécu la guerre contre la Prusse et représentent le plus souvent de grandes institutions séculaires telles que l'Institut, le Conservatoire, ou encore l'Académie française. Par ailleurs, il faut souligner la stabilité de la structure gouvernementale qui encadre ce périodique : Albert Dalimier est nommé sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts avant la déclaration de guerre, le 14 juin 1914, jusqu'en novembre 1917.

On observe deux discours relevant de l'Union sacrée : l'un, neutre, général, patriote et moral, le discours consensus, et l'autre, refondant le projet esthétique national.

Le discours consensus

Le premier discours est la résultante de la règle de conduite de cette revue : le consensus patriotique et antiboche. Tout débat esthétique particulier est délibérément annihilé. La rédaction explique d'entrée de jeu en octobre 1915, puis rappelle en février 1916 que, dans ce contexte de guerre, sa tribune ne saurait être le lieu de

5 Y participent cependant Alfred Bruneau, Debussy, Gustave Charpentier, Paul Dukas, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Henri Rabaud, Henri Busser, André Gedalge, Guy Ropartz, Léo Sachs, Gustave Samazeuilh, musiciens aux tendances politiques variées.

querelles esthétiques, considérés comme dérisoires à côté des souffrances physiques et morales des Français. Les mots d'ordre et les formulations « sans parti pris d'École » (René 1916, p. 113), pas de « discussions habituelles de Chapelle » (La direction 1915b) « sans distinction d'École » (Bruneau 1916, p. 140, Tenroc 1916, p. 70) ; « quelles que soient les tendances » (Hayet, Casadesus et Brodier 1916, p. 136), ou « au-dessus des questions de boutique » (Tenroc 1916b, p. 70) sont récurrents. Le plus petit dénominateur musico-politique commun semble réduit à l'affirmation de l'identité nationale. Ainsi, on voit fréquemment apparaître l'expression d'« Union sacrée » à plusieurs reprises, adoubée par Bruneau en présence de représentants du gouvernement le 16 juin 1916, lors du l'inauguration du premier Festival de musique française, co-organisé par les dirigeants de la revue (Bruneau 1916, p. 139-140). Cette Union sacrée exprimée dans des lettres et entretiens de compositeurs, tous choqués par le conflit et approuvant l'incitation à la composition et à la diffusion musicale, repose sur des conceptions de nature politique et sociale communes : l'amour de la patrie injustement agressée, la haine et la déploration de l'état de guerre, la solidarité envers la souffrance des soldats envoyés au front, la foi dans la capacité de la musique à guérir et nourrir l'âme en profondeur, le désir de ne pas voir la vie musicale suspendue. Manifestent leur soutien et approbation purement morale Saint-Saëns, d'Indy, Alfred Bruneau, Charpentier, Paul Dukas, Debussy, Dubois, Fauré, André Messager, Cortot, Gaston Carraud, Henri Rabaud.

La refondation du projet esthétique national

Le deuxième discours transparaissant dans la revue refonde le projet esthétique national. Un phénomène d'intensification et de contraction du discours esthétique sur la valeur de la musique « savante » française, par-delà le contexte de guerre, s'observe. La guerre contre l'Allemagne déclenche la clarification de la question de la musique française, devenue essentielle à partir des années 1870. L'urgence refait jaillir des critères prégnants et des paradigmes déjà installés depuis des décennies à partir desquels se construisent ceux de l'après-guerre. Au discours politique patriotique et à la réaction contre la barbarie de l'ennemi s'ajoute une prise de position esthétique sur la définition de l'art musical français et son rapport avec la musique germanique. Une verbalisation tardive et exacerbée de la problématique esthétique nationale s'effectue par le catalyseur de la guerre, par des musiciens et critiques tels que Francis Casadesus, Sylvio Lazzari (1857-1944), Alfred Bruneau, Jean Huré, Charles Tenroc, Charles René (1863-1934), Pierre Lalo, Gaston Carraud (tous deux publiés indirectement par citation de leurs articles dans d'autres revues contemporaines) ou encore Charles Koechlin. Paradoxalement, la revue exhorte elle-même à la production d'un discours esthétique sur la musique française et permet l'inauguration du débat qui devra se déployer après-guerre. Fait caractéristique, dans son numéro du 14 décembre 1916, Casadesus annonce le projet d'un ouvrage, financé par souscriptions, intitulé *Musiciens français depuis 1870*, qui compilera biographies et catalogues.

Les critères esthétiques français font l'objet d'une cristallisation et d'une surenchère. Les voici tels qu'ils apparaissent nommés de façon récurrente dans la revue par divers énonciateurs (notamment La direction 1915e, p. 21, Casadesus 1916,

La direction 1916b) : la clarté, la logique, l'absence de longueurs, l'émotion, la poésie, la souplesse, la robustesse mais légèreté, la gaieté, l'« idéal » de beauté, la bonté, tendresse et amour, force, délicatesse, grâce, élégance, charme. Or, ces critères peuvent être classés à l'intérieur de grandes catégories esthétiques fondamentales nourrissant le discours esthétique sur la musique française dans la revue, que nous dénommerons de la façon suivante :

- le classicisme
- l'émotion, qui comprend le sentiment amoureux
- la force
- le charme, impliquant la délicatesse
- la joie

En allant plus loin et en réduisant ces catégories à trois principes, nous proposons et exposons dans le tableau ci-dessous le constat selon lequel la musique française idéale serait donc animée de trois principes : d'une part, la beauté définie comme classique, comprenant le classicisme et ses composantes, et incluant l'émotion sensible tout autant que la force, d'autre part, le charme et, enfin, la joie.

Beauté classique			**Charme**	**Joie**
Classicisme	*Émotion*	*Force*	*Charme*	*Gaieté*
Clarté	Tendresse	Robustesse	Grâce	Lumière
Logique	Amour	Haut caractère	Élégance	Soleil
Concision	Bonté	Profondeur	Poésie	Allégresse
Sérénité	Sensibilité	Fermeté	Souplesse	
			Merveille[ux]	
			Délicatesse	

Figure 1 : Catégories de la Beauté française reconstituées dans la revue La Musique pendant la guerre *(1915-1916).*

Ces grandes caractéristiques que sont notamment le classicisme, l'émotion, la force, le charme, ne sont autres que celles revendiquées depuis l'aube de 1900, justement par les critiques qui publient ou sont publiés dans *La Musique pendant la guerre*, tel Pierre Lalo. Les critiques du Festival du 16 juin par ces derniers sans *Le Temps* et *Le Courrier musical* sont reproduites dans le numéro de juin 1916 (La direction 1916b, p. 142-143). Or la critique de Pierre Lalo laisse apparaître explicitement que les qualités d'une belle musique résident dans son ordre, sa clarté, sa logique, constitutifs du classicisme, ainsi que sa fermeté, autre attribut de la force, telles qu'il les distingue par exemple chez Marcel Labey, mais aussi dans sa poésie et son charme, tels qu'il les perçoit dans le *Chant funèbre* de Paul Ladmirault (*ibid.*, p. 140).

Or, dès 1900, Lalo, par exemple, dans ses Feuilletons musicaux du *Temps*, exaltait déjà les qualités de « vie intime », de « douleur », de « passion », de « sublime », propres à l'émotion, et celles de « simplicité », de « solidité », d'« unité », caractérisant selon lui le classicisme. La catégorie de la force présente entre 1915 et 1917 est déjà illustrée sous sa plume par les termes de « vigueur » et « profondeur » (voir à titre d'exemples parmi d'autres : Lalo 1900a, p. 3, Lalo 1900b, p. 2, Lalo 1912, p. 3). Entre 1905 et 1912, il conserve le même vocabulaire esthétique trahissant ses critères du beau dans la musique française reposant sur le classicisme, la force de la profondeur, et sur l'émotion (Lalo 1905, p. 3, Lalo 1906a, p. 3, Lalo 1906b, p. 3). Gaston Carraud célèbre quant à lui, en 1911, le classicisme de *Bérénice* d'Alberic Magnard, caractérisé par son « auguste simplicité » et sa sobriété d'expression, son éloquence bannissant l'artifice et l'emphase, son unité et le parfait équilibre entre la musique et le poème, tout en invoquant sa force, née de sa « profondeur » et de sa « noblesse », ainsi que son « émotion » (Carraud 1911, p. 276-280, en particulier p. 278 et 279). Alfred Bruneau, en 1897, invoque déjà ces mêmes catégories prégnantes du classicisme (« équilibre », « simplicité », « sobriété »), de l'émotion (« pitié », « humanité ») et de la force (« force expressive », « solide »), pour caractériser le Beau musical :

> Que la *Symphonie en ut* mineur de M. Camille Saint-Saëns, de facture si magistrale, d'équilibre si solide, d'instrumentation si curieuse, si variée, si puissante, en laquelle l'orgue, uni à toutes les sonorités de l'orchestre, apporte un élément si imprévu, soit une des plus belles qui aient été écrites, c'est à cette heure un fait indéniable. Que le premier acte de la *Valkyrie*, par sa simplicité, sa sobriété d'exposition, son éloquence musicale, sa force expressive, sa splendeur harmonique et mélodique, atteigne au sublime, c'est ce que les nombreuses représentations de l'opéra ont démontré à la foule. Que l'Ouverture de *Tannhaüser* résume magnifiquement le douloureux drame d'humanité, de pitié, de passion et de sacrifice, c'est ce qui, aujourd'hui, ne saurait être mis en doute par personne (Bruneau 1897, p. 4).

Le discours esthétique clamé dans cette revue est donc bien de l'ordre de la surenchère : ses catégories, excepté celles de la joie et de la lumière dans le corpus étudié ont été validées déjà quinze années auparavant.

Cependant, tandis que la musique allemande devient de moins en moins admirée, une nouvelle valeur, dictée par le contexte d'« Union sacrée esthétique », s'ajoute : celle de la diversité, mise en lumière dans la revue par l'intermédiaire d'Alfred Bruneau, de Gustave Samazeuilh et de Lalo (Bruneau 1916, p. 140)[6]. Le postulat, relié à l'axiome de l'« Union sacrée » est celui d'un Beau musical français par définition diversifié. Par conséquent, un virage esthétique, et non un revirement, s'opère. Ces valeurs sont revendiquées comme françaises dans un contexte de solidification du projet esthétique national. Leur cristallisation s'opère par le catalyseur des contingences politiques.

6 Bruneau déclare dans son discours d'inauguration du Premier Festival de Musique française le 16 juin 1916 : « La diversité, c'est, il me semble, […] une des qualités les plus remarquables [de la musique française moderne] : diversité d'accent, de sentiment, de couleur, de forme, de genre, que, de toutes les musiques modernes, elle est la seule à posséder » (Bruneau 1916, p. 140).

Il en résulte une annulation du partage de la carte des genres musicaux entre l'Allemagne et la France et la caducité d'une reconnaissance de la supériorité de la musique pure allemande.

L'appréciation de la musique allemande dans les années 1900 est mitigée. Le partage, conclu équitablement, de la carte des genres entre l'Allemagne et la France est encore l'une des voix du discours esthétique. En 1901, le critique musical feuilletoniste du quotidien *Le Temps*, Pierre Lalo, est plutôt pro germanique. Bien qu'il condamne la scholastique et la discipline allemande et apparente le wagnérisme à un principe de mort, excepté chez Vincent d'Indy, il reconnaît en *Parsifal* les critères universels du Beau et décrète l'infériorité de la musique symphonique française par rapport à celle des grands maîtres allemands jusqu'au milieu du XIXe siècle, ne jurant que par Bach, Mozart et Beethoven (Lalo 1900c, p. 3). Même chez Berlioz, il décèle une construction déplorable, un romantisme « furibond » et démodé, un trop-plein de littérature empiétant sur le musical (Lalo 1901, p. 3). Il en est de même chez Raymond Bouyer, critique musical de la revue *Le Ménestrel*, qui adoube Beethoven, représentant « l'âme d'un nouveau monde », et plus largement l'Allemagne comme maîtresse de la musique pure : selon lui, dans le domaine musical, l'« invasion allemande depuis un siècle » n'est que « noble conquête » et constitue le « trésor et fond de [la] musique de concert » (Bouyer 1902b, p. 116).

Quant à Alfred Bruneau, il est essentiel de prendre acte de sa position d'avant-guerre, partagée entre une immense admiration pour le répertoire ainsi que les orchestres allemands, et le regret que la musique française contemporaine ne soit pas assez diffusée en France et en Allemagne. Il loue ainsi l'orchestre philharmonique de Berlin pour ses interprétations merveilleuses des Ouvertures des *Maîtres chanteurs* et de *Tannhaüser*. Il semble, à l'écoute de *Till L'Espiègle*, séduit par son « étonnante rudesse ironique », son « esprit étincelant » et sa « verve humoristique » (Bruneau 1901). Charles Koechlin, quant à lui, dès le début des années 1900, oppose à « l'Allemagne rêveuse et sensible » d'autrefois, une Allemagne actuelle, sans sensibilité ni cœur, dont l'« art sauvage » et « raffiné » correspond à l'« art des peuples barbares » (Koechlin 1904). Il discerne déjà dans la musique de Richard Strauss « agitation, mouvement, matérialisme et aspect guerrier » (*ibid.*).

Si, jusqu'à la veille du conflit, les critiques et musiciens entendent dépasser le wagnérisme par le Franckisme, le d'Indysme et Debussy, tout en reconnaissant et sacralisant le patrimoine symphonique allemand du XIXe siècle, de Beethoven à Schumann, au contraire, à partir de 1914, la résolution de l'impasse du wagnérisme par le retour à la musique de chambre contemporaine, tel que souhaité par la Société Nationale de Musique (SMI) ou le critique du *Ménestrel*, Raymond Bouyer, ne suffit plus (Bouyer 1902a, p. 44). Tous les genres, de la musique instrumentale à la musique vocale, sont revendiqués comme détenteurs et représentants de l'esprit français supérieur, et sous le joug de la musique pure allemande contemporaine. La revue diffuse des discours qui, tous, développent le thème de l'invasion de la musique allemande moderne, depuis 1870, en en faisant porter la responsabilité aux administrateurs musicaux, au public français, au snobisme antifrançais, au goût du clinquant et de la puissance, à la méconnaissance du répertoire français insuffisamment diffusé, et à la mainmise de l'œuvre wagnérienne sur la programmation. Si Wagner est encore

admis comme génie de nationalité allemande, sa mise en quarantaine est souhaitée en attendant la nouvelle expansion de la musique française. Mais sont à bannir : Richard Strauss, Gustav Mahler, les « sous-Mahler », et Felix Weingartner (La direction 1916a, p. 52). Jean Huré, compositeur et musicographe, un des fondateurs de la SMI, grand admirateur de Debussy, partage la même position, accusant de son côté le milieu musical français internationaliste et antifrançais. Il dénonce : « Admirable de patriotisme sous le feu ennemi, le Français est, à son logis, plus antifrançais que ses pires adversaires » (Huré 1916, p. 28). Pour le compositeur Charles-René, la faute en incombe à l'ignorance du public :

> Plus instruit des choses de la musique, le public français eût remarqué que l'Allemagne, si justement fière de son passé musical n'a révélé, depuis la mort de Schumann que deux maîtres de génie, Wagner et Brahms, tandis que la France donnait au monde une pléiade de compositeurs remarquables dans tous les genres. On se plaint des snobs : c'est des ignorants qu'il faudrait se plaindre. Depuis longtemps l'Allemagne musicale vit sur sa réputation passée. Deux grands artistes ne constituent pas une École, même quand ils s'appellent Wagner et Brahms. Pendant que le premier de ces deux hommes était ici l'objet d'une sorte de culte, d'une idolâtrie ridicule qui nous forçait de réentendre aux concerts du dimanche tous les fragments des ouvrages dont nos théâtres subventionnés abusaient – pendant la semaine ; pendant que s'accomplissait le rite wagnérien ; alors que le public français poussait le fanatisme jusqu'à faire venir des chefs d'orchestre allemands à l'Opéra de Paris et jusqu'à dîner à l'heure allemande pour communier plus complètement sous les espèces de la choucroute et de la saucisse avec le demi-dieu de Bayreuth, pendant ce temps, une grande partie des beautés produites par nos artistes nationaux depuis soixante-dix ans restaient dans les tiroirs de nos directeurs, de nos éditeurs, et beaucoup même. […] Et ainsi, nous ne nous sommes pas aperçus que depuis soixante-dix ans, l'École française musicale est en plein épanouissement, vivace, complète, avec des chefs-d'œuvre remarquables, dans le théâtre, clans la musique religieuse et dans la Symphonie ! […] Il serait puéril de nier les beautés des œuvres étrangères. Mais nous serions criminels envers notre pays en ignorant, en laissant ignorer, et même en ne propageant pas assez les productions de l'Art qui peuvent favoriser le bon renom de la France et lui faire donner, dans ce domaine, comme tant d'autres, la place d'honneur à laquelle elle a droit (René 1916, p. 113).

Prenons pour exemple la proclamation de Francis Casadesus, qui incrimine l'« emprise » allemande depuis cinquante années, et accuse le public français d'« aveuglement » devant la « boursouflure » germanique et le « clinquant » austro-hongrois (Casadesus 1915, p. 19) : « Voici près d'un demi-siècle que lentement, méthodiquement, la musique allemande a envahi le champ si fertile de l'art musical français, qu'elle a systématiquement étouffé » (Hayet, Casadesus et Brodier 1916, p. 135-136). Bruneau dénonce également ce qu'il nomme identiquement cette « invasion », facilitée par un public trop « courtois et hospitalier », dans son discours inaugurant le premier Festival de musique française le 16 juin 1916 :

> L'invasion lente, méthodique, continue, éhontée, de la nouvelle musique allemande nous fut – ai-je besoin de le rappeler ? – très préjudiciable. Nous avons vu acclamer, dans nos théâtres et dans nos concerts, des chanteurs, des instrumentistes, des ouvrages allemands d'évidente infériorité (Bruneau 1916, p. 140).

La résolution commune à ces discours est celle d'une guerre, une « croisade » à mener contre la modernité allemande non seulement pendant, mais après la guerre. Dès décembre 1915, le compositeur Sylvio Lazzari lance un appel à une « campagne énergique » en faveur de la musique française qui devrait occuper une première place dans les programmes. La paternité du mot « croisade » dans la revue revient à Charles René. Celui-ci réclame, tout comme Bruneau, une diffusion réelle et exhaustive des créations françaises contemporaines succédant à la sempiternelle répétition de quelques chefs d'œuvres tels *Carmen* : « Cette croisade faite, en France, par des Français, en faveur d'œuvres musicales françaises, sera assez neuve et originale » (René 1916, p. 113). Jean Huré fait preuve de cette même belligérance : « Préparez la guerre contre l'invasion et le pillage intellectuels, scientifiques, esthétiques, des étrangers, amis ou ennemis, dont la France est victime, par sa faute, depuis tantôt un siècle » (Huré 1916, p. 26).

Le discours d'inauguration du premier Festival de musique française, prononcé par Alfred Bruneau, est mis en exergue par une triple édition dans la revue[7]. Lors de cette prise de parole médiatisée et placée sous la gouverne républicaine, Bruneau entend prolonger l'« Union sacrée » après la guerre. Il faut, déclare-t-il, « chasser les envahisseurs du temps de paix, aussi redoutables et exécrables que ceux du temps de guerre », et « reconquérir ici la place qu'ils avaient prise trop facilement » (Bruneau 1916, p. 140). Dans ce nouveau paysage musical, les maîtres allemands du passé avant 1850 sont néanmoins intégrés.

En mars 1916, la Ligue nationale pour la défense de la musique française, nationaliste, revendiquant une supériorité française de la race latine, et « antiallemande », est fondée par Charles Tenroc. Ce dernier est critique musical à la revue *Comœdia*, à laquelle adhèrent des artistes et de nombreux mélomanes. Or, *La Musique pendant la guerre* a auparavant permis à Tenroc de s'exprimer dans sa tribune, et lui a donné suffisamment de portée et de moyens de diffusion pour qu'il crée sa Ligue. Tenroc y publie son projet de ralliement en janvier 1916. Il en appelle à une politisation de la vie musicale, en temps de guerre : « Le temps n'est plus où il était élégant de proclamer que l'art n'a pas de patrie – comme si l'art ne remplissait pas un rôle économique et social », lance-t-il (Tenroc 1916a, p. 55). Il décrète un embargo sur la musique allemande contemporaine, jusqu'au retour de l'Allemagne à la civilisation et à l'humanité. Il pointe avec virulence les Français qui refusent de prendre part au combat, les « hésitants, les internationalistes pénitents, les naturalisés douteux, les esthètes embusqués, les utopistes asservis ». Il préconise d'« écarter […], pour longtemps, l'exécution publique des œuvres franco-allemandes contemporaines, non tombées dans le domaine public, leurs interprètes, Kapellmeister et virtuoses » (*ibid.*). Cependant, pour Tenroc

> [il] n'est pas question de priver nos jeunes générations des chefs-d'œuvre qui constituent le patrimoine esthétique d'outre-Rhin, ces trésors de la beauté humaine leur sont nécessaires. L'humanité libre et sentimentale de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Gluck, de Haydn, de Schumann, issue des cultures latines, est immortelle (*ibid.*).

7 Voir, dans la bibliographie, Bruneau 1916.

Aux antipodes de cette position exprimée dans cette revue se trouve celle de Charles Koechlin, qui y entreprend de promouvoir les conférences sur la musique française qu'il s'apprête à prononcer en guise d'action patriote :

> De mon côté, j'entreprends pour cet hiver une série de conférences sur la musique française moderne, et j'estime que, dès à présent il faut en affirmer l'existence et la beauté. C'est une vaste étude (bien que je laisse de côté maint auteur de talent) qui ne me prendra pas moins de seize conférences. Leur intérêt sera, je crois, non dans un langage paré de toutes les fleurs de la rhétorique, mais dans les exemples musicaux que je compte jouer pendant ces causeries, pour bien faire comprendre au public ce qu'un livre ou un article de critique ne peut pas toujours lui expliquer (Koechlin 1915b, p. 40).

Cependant, nous pouvons révéler au grand jour la stratégie du discours de propagande déployée requise dans *La Musique pendant la guerre*. Koechlin mène un combat au-dessus de la mêlée nationaliste en faveur de la Beauté et de la morale incarnées, selon lui, dans l'art français depuis des siècles. En effet, ce que Koechlin ne déclare pas dans cette revue, ou ce qu'elle ne laisse pas apparaître, c'est qu'il se situe, de façon claire et indiscutable, tout autant comme l'adversaire des Allemands nationalistes en guerre contre la France, que comme l'antagoniste des nationalistes français de droite qui se distinguent par leur glorification du classicisme hérité de Rome. Parmi eux, en musique, Charles Tenroc. Entre 1915 et 1918, Koechlin promeut abondamment devant un auditoire mélomane, intellectuel et patriote de salons parisiens, le lectorat intellectuel artiste de la *Gazette des beaux-arts*, et un public américain en 1918 lors d'une mission de propagande culturelle qui lui est confiée par le gouvernement, certes un classicisme français, mais helléniste, caractérisé par « la joie des proportions harmonieuses, des éléments bien choisis, de l'initiative libre et hardie dans les trouvailles, du tact dans l'expression » (Koechlin 1915a, dans Duchesneau 2006, p. 47). Il incrimine l'art latin, esthétique intimement liée à un « cabotinage de la religion », « coupable de l'effet » (Koechlin 1916, dans *ibid.*, p. 104-105) qu'il condamne fermement pour son orgueil. Dès sa première conférence en 1915, intitulée « Considérations générales sur la musique moderne et l'École française », il prend le contre-pied des fervents protectionnistes de l'art et définit une musique française qui doit également sa grandeur aux influences internationales, dont allemandes, si elles sont bonnes :

> Voici maintenant l'influence étrangère contre laquelle on s'élève ; laquelle ? Liszt ? Wagner ? Moussorgski ? Stravinski ? Schoenberg ? Mais depuis quand est-il prouvé que toute influence étrangère est mauvaise ? (Koechlin 1915a, dans *ibid.*, p. 44).

En 1909, il publie des lignes antigermaniques au sujet de la musique allemande moderne, critiquant en outre le mot d'ordre « *Deutschland ueber alles* », dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, et appelant implicitement de ses vœux l'Allemagne « sensible » et « saine » d'autrefois :

> À présent, les Titans germains entassent Pélion sur Ossa et n'arrivent pas toujours à escalader l'Olympe. Chez Bruckner, on pressent déjà l'Allemagne moderne, son amour de la force, son goût du « colossal », son ambition de créer des œuvres

> sublimes, alors qu'elle n'atteint souvent qu'à l'emphase. Mais en art, la vraie force est celle du trait juste ; et la plus grande faiblesse, c'est une grande sonorité ou un long développement qui ne sont pas soutenus par une belle idée. Je crains qu'il n'y ait aujourd'hui dans la Germanie victorieuse (qui se croit victorieuse aussi dans le domaine musical, à cause de ses grands classiques d'autrefois), un mal terrible, et qui ne pardonne pas : l'orgueil, la volonté de dominer… « *Deutschland ueberalles !* ». Que nous sommes loin de l'Allemagne ancienne : familière, intime, naïve, doucement et profondément sensible, saine et forte aussi ! Mais que dirait Mozart s'il entendait les œuvres de M. Richard Strauss ! (Koechlin 1909, p. 316).

Sa croisade initiée fin 1915 dure toute sa carrière. Il prononcera à partir de cette date, et jusqu'en 1948, 75 conférences et 36 causeries radiophoniques d'histoire de la musique, selon un plan archétypal d'Histoire de la musique centrée sur la France qu'il conçoit durant la Première Guerre mondiale (Bouscant 2010).

Conclusion

« Il faut agir », tel est le titre d'un article de la rédaction (Casadesus 1915, p. 19-20) qui, en un paradoxe concomitant à la création de *La Musique pendant la guerre*, cherche le consensus tout en incitant au débat national. Dans cette exhortation à l'action, le choix du mot « agir » est significatif. Au discours politique patriotique et réaction contre la barbarie de l'ennemi s'ajoute une prise de position esthétique sur la définition de l'Art français verbalisée.

Renforcé par ce catalyseur de la guerre, le discours selon l'« esthétique de la nation » publié dans la revue n'est ni une réaction, ni un ressentiment, mais une expression directe quoiqu'exacerbée et colorée de patriotisme, des opinions, idées et positions d'une importante partie du milieu critique et musical depuis quarante-cinq ans. Cette période, très précisément définie dans les divers discours relevés, s'ancre dans un terreau de revanche et de patriotisme antigermaniques, dans la lignée des premières revendications nationalistes de la Société nationale. La guerre engendre une prise de conscience. Elle est un drame conjoncturel qui force à considérer un problème patent grevant la diffusion de la musique française depuis des décennies. Par conséquent, bien que conjointes à des positions politiques très diversifiés, les catégories de fond des discours respectifs sont communes et en partie inchangées. S'y ajoute la mise en exergue de celle de la diversité, et celles de la joie. Autre point commun, le répertoire allemand moderne straussien jugé « immoral » et anti-esthétique est disgracié jusqu'au réveil humain et civilisé de l'Allemagne. Le répertoire allemand jusqu'à Wagner est toujours sacralisé mais sera mis à une place considérée comme légitime : en sourdine.

Bibliographie

Anselmini, François (2011), « Alfred Cortot et la création des Matinées Nationales. L'Union Sacrée mise en musique », *Revue de Musicologie*, vol. 97, n°1, p. 61-84.

Bouscant, Liouba (2010), « Charles Koechlin conférencier », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur humaniste*, Paris, Vrin, p. 65-107.

Bouyer, Raymond (1902a), « Petites notes sans portée. Le dialogue wagnérien s'achève à la *Schola Cantorum* », *Le Ménestrel*, vol. 68, n° 6 (9 février), p. 44-45.

Bouyer, Raymond (1902b), L'âme allemande et l'esprit français », *Le Ménestrel*, vol. 68, nº 15 (13 avril), p. 116.

Bruneau, Alfred (1897), « Les concerts. Les Concerts Lamoureux », *Le Figaro*, nº 11 (11 janvier), p. 4.

Bruneau, Alfred (1901), « Concerts. Résumé de la saison », *Le Figaro*, nº 140 (20 mai), p.4.

Bruneau, Alfred (1916), « Allocution prononcée, Salle Gaveau, au 1er Festival de musique française du 16 juin », *La Musique pendant la guerre,* nº 8 (juin-août), p. 139-140 ; repris dans le nº 8 bis (14 décembre) p. 150-151, et dans le nº 8ter (28 décembre), p. 166-167.

Caillet, Aude (2009), « 1914-1918. Rupture et renouveau : l'effort de guerre de Charles Koechlin », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes et Georgie Durosoir (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, p. 119-133.

Carraud, Gaston (1911), « Bérénice, d'Alberic Magnard », *La Revue musicale de Lyon*, vol. 9, nº 10 (17 décembre), p. 276-280.

Casadesus, Francis (1915) « Il faut agir », *La Musique pendant la guerre*, nº 2 (10 novembre), p. 19.

Casadesus, Francis (1916), « L'emprise », *La Musique pendant la guerre,* nº 8 (juin-juillet-août), p. 135-136.

Direction, La (1915a), « Notre but », *La Musique pendant la Guerre*, nº 1 (10 octobre), page de couverture.

Direction, La (1915b), « Ce que nous voulons », *La Musique pendant la guerre*, nº 1 (10 octobre), p. 3.

Direction, La (1915c), « Nos interviews. Camille Saint-Saëns, Membre de l'Institut. Gustave Charpentier, Membre de l'Institut », *La Musique pendant la guerre*, nº 1 (10 octobre), p. 3-5.

Direction, La (1915d), « Quelques lettres en réponses à notre enquête », *La Musique pendant la guerre*, nº 1 (10 octobre), p. 10-12.

Direction, La (1915e), « L'Association des Anciens Élèves du Conservatoire », *La Musique pendant la guerre*, nº 2 (10 novembre), p. 20-22.

Direction, La (1915f), « Nos éditeurs » et « Quelques lettres », *La Musique pendant la guerre*, nº 3 (10 décembre), p. 37-41.

Direction, La (1916a), « Aux Armes ! Musiciens ! », *La Musique pendant la Guerre*, nº 4 (10 janvier), p. 51-52.

Direction, La (1916b), « La critique et le Festival du 16 juin », *La Musique pendant la guerre*, nº 8 (juin-juillet-août), p. 142-143.

Direction, La (1917), « Les premiers résultats de notre action », *La Musique pendant la guerre*, nº 9 (septembre 1916-mai 1917), p. 183-187 ; repris dans nº 9 bis (17 juin 1917), p. 198-202.

Duchesneau, Michel (1996), « La musique française pendant la Guerre 1914-1918 », *Revue de Musicologie*, vol. 82, nº 1, p. 123-153.

Fulcher, Jane (2005), *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford, Oxford University Press.

Hayet, Charles, Francis Casadesus et Louis Brodier (1916), « Agissons ! Organisons ! Les musiciens français depuis 1870 », *La Musique pendant la guerre*, nº8 (juin-juillet-août), p. 136-137, nº 8 bis (14 décembre), p. 151-152 ; repris dans le nº 8 ter (28 décembre), p. 167-168.

Huré, Jean (1916), « Quelques lettres. Jean Huré », *La Musique pendant la guerre*, nº 2 (10 novembre), p. 26.

Koechlin, Charles (1904), « Sur la vie d'un héros, de R. Strauss », inédit, Médiathèque Mahler, Fonds Koechlin.

Koechlin, Charles (1915b), « Considérations générales sur la musique moderne et l'École française », conférence chez Jeanne Herscher-Clément du 1er décembre 1915 à Paris ; repris dans Charles Koechlin (2006), *Esthétique et langage musical*, écrits présentés et annotés par Michel Duchesneau, vol. 1 : « Esthétique et langage musical », Sprimont, Mardaga, p. 37-52.

Koechlin, Charles (1909), « Chronique musicale », *Chronique des arts et de la curiosité*, nº 39 (25 décembre), p. 315-316.

Lalo, Pierre (1900a), « Feuilleton du *Temps* du 23 janvier 1900. La musique », *Le Temps,* nº 4108 (23 janvier), p. 3.

Lalo, Pierre (1900b), « Feuilleton du 13 février 1900. La musique », *Le Temps*, nº 14129 (13 février), p. 2.

Lalo, Pierre (1905), « Feuilleton du 14 février 1905 », *Le Temps*, nº 15946 (14 février), p. 3.

Lalo, Pierre (1906a), « Feuilleton du 30 janvier 1906 », *Le Temps*, nº 16294 (30 janvier), p. 3.

Lalo, Pierre (1906b), « Feuilleton du 21 février 1906 », *Le Temps*, nº 16316 (21 février), p. 3.

Lalo, Pierre (1912), « Feuilleton du 5 janvier 1912 », *Le Temps*, vol. 52, nº 18448 (5 janvier), p. 3.

Leteuré, Stéphane (2014), *Camille Saint-Saëns et le politique, de 1871 à 1921. Le Drapeau et la Lyre*, Paris, Vrin.

Mauclair, Camille (1916), « Pour l'amour de la fée », *Le Courrier musical*, XVIIIe année (1er décembre) ; cité dans Segond-Genovesi 2007, p. 410.

Niccolai, Michela (2011)*, La dramaturgie de Gustave Charpentier*, Turnhout, Brepols.

Niccolai, Michela (2014), « Une infirmière d'opérette. Mimi Pinson et sa cocarde », dans Florence Doé de Maindreville et Stéphan Etcharry (dir.), *La Grande Guerre en musique. Vie et création musicales en France pendant la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, Peter Lang.

Prochasson, Christophe et Anne Rasmussen (1996), *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale. (1910-1919)*, Paris, La Découverte.

René, Charles (1916), « Une conférence de M. Charles-René (suite et fin) », *La Musique pendant la guerre*, nº 7 (avril-mai), p. 112-113.

Segond-Genovesi, Charlotte (2007), « 1914-1918. L'activité musicale à l'épreuve de la Guerre », *Revue de Musicologie*, vol. 93, nº 2, p. 399-434.

Tenroc, Charles (1916a), « Tribune libre », *La Musique pendant la guerre*, nº 4 (10 janvier), p. 55-56.

Tenroc, Charles (1916b), « Tribune libre », *La Musique pendant la guerre*, nº 5 (10 février), p. 69-70.

Chanter l'athlète moderne, entre ridiculisation et glorification

Federico Lazzaro

Résumé

En 1922, le quotidien culturel *Comœdia* lance le concours de musique, de poésie et d'architecture « L'art et le sport », « pour glorifier l'athlète moderne ». La pièce musicale gagnante, *Cortège d'athlètes* de Louis Vuillemin, est une œuvre ouvertement militaire et nationaliste. Cet article retrace les liens entre la gymnastique, le sport et la musique en France entre 1870 le début des années 1920 afin de comprendre les origines et les raisons de la militarisation de la musique à sujet sportif.

Mots clés : sport ; France ; Troisième République ; chanson ; musique militaire.

Abstract

In 1922, the daily cultural journal *Comœdia* launches the competition "Art and Sport", which asks musicians, poets and architects to "glorify the modern athlete". The winning musical piece, *Cortège d'athlètes* by Louis Vuillemin, is an overtly military and nationalistic work. This article traces out the relationship between gymnastics, sport and music in France from 1870 to the beginning of the 1920s, in order to understand how and why a military music connected to sport came about.

Keywords: sport; France; Third Republic; song; military music.

> La bêtise de l'opérette, du marbre, du chic, du sport peuvent bien se fondre et former un tout. […] Ces ensembles ont toujours un côté militaire (Cocteau [1924]2003, p. 57).

Cet article s'inscrit dans un projet de recherche sur la musique et le sport en France sous la Troisième République, un parcours d'histoire culturelle du musical et d'histoire musicale du culturel qui vise à étudier les façons dont la musique interagit avec les différentes valeurs associées au sport (préparation militaire, divertissement de masse, compétition internationale, exaltation de l'homme-machine et de la vitesse, etc.) à une époque où celui-ci prend une place de plus en plus importante dans la société[1].

1 Dans cet article nous reprenons, approfondissons et intégrons les propos présentés lors de conférences et communications (Lazzaro 2014a, 2014b et 2015-2016). Si, dans ces précédentes contributions,

La musique peut *accompagner* l'activité sportive, l'*entourer*, la *commenter* ou encore s'en *inspirer*. Dans une précédente contribution (Lazzaro 2014b), nous avons étudié les enjeux esthétiques relatifs aux différentes modalités de relation entre la musique et le sport en nous penchant sur l'enquête « La musique et le sport » publiée par *Le Guide du concert* à la suite des Jeux olympiques de Paris en 1924 ; dans une analyse parue récemment (Lazzaro 2017), nous nous sommes concentré plus particulièrement sur le sport comme source d'inspiration musicale, en explorant l'idée de « son du sport » qui caractériserait l'orchestration des poèmes symphoniques à sujet sportif composés dans les années 1920. Le présent article aborde plutôt les champs constitués par la musique qui entoure les compétitions sportives et par celle qui offre un commentaire à propos de l'engouement sportif. Plus spécifiquement, nous nous concentrons sur la musique chantée (chansons et hymnes) et sur deux manières de « chanter » l'athlète : sa ridiculisation (une attitude très présente, dès le tournant du siècle, dans le répertoire des chansons de café-concert) et, au contraire, sa glorification. Cette dernière, qui s'affirme après la Première Guerre mondiale, est au cœur de la problématique qui a guidé notre démarche : quels sont les liens entre la musique écrite pour les compétitions sportives des années de l'esprit pacifiste d'après-guerre (qui se traduit notamment dans l'idéal d'une paix durable entre les nations représenté par la constitution, dès 1919, de la Société des Nations) et la musique militaire ? La musique sportive serait-elle l'adaptation pacifiste de la musique militaire, au même titre que héros-athlète qui serait l'adaptation pacifiste du héros-guerrier ? Si les questions des liens entre activité physique et préparation à la guerre ou des compétitions sportives comme forme substitutive de la guerre ont été étudiées par plusieurs historiens[2], le phénomène musical n'a que très rarement été pris en considération, et jamais dans le cas de la France[3]. Cet article se veut une première étape de ce parcours de recherche ; il se base principalement sur le corpus de partitions à sujet sportif conservées au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France (BnF) et a pour élément déclencheur le concours « L'art et les sports » lancé par *Comœdia* en 1922.

nous avions insisté sur la dichotomie entre *gymnastique* (subventionnée par l'État et liée à la préparation militaire) et *sport* (privé et associé au loisir), nous préférons ici l'atténuer en faveur d'une utilisation élargie du mot « sport » pour indiquer tout le spectre du continuum de l'activité physique – de la préparation militaire au pur loisir –, car cela nous semble plus pertinent pour une analyse des rapports entre toute activité physique confondue et musique. Cette dernière peut en effet traverser les bornes entre les différentes disciplines gymniques, athlétiques et sportives et leurs connotations et fonctions respectives dans la société française de la Troisième République. Pour une mise en récit du parcours chronologique entre les deux pôles du continuum gymnastique/sport, nous renvoyons au classique Ulmann 1977.

2 La problématique du rapport entre le sport et la guerre est au centre de l'« histoire des pratiques corporelles » écrite par Nicolas Bancel et Jean-Marc Gayman (2002), intitulé significativement *Du guerrier à l'athlète*, ainsi que du collectif dirigé par Luc Robène (2012a), auteur également de l'article « Guerre » du *Dictionnaire culturel du sport* (Attali et Saint-Martin 2010). En ce qui concerne plus spécifiquement le cas de la France, voir aussi les articles de Paul Dietschy, Jacques Defrance et Jean Saint-Martin dans l'*Histoire du sport en France* dirigée par Philippe Tétart (2007).

3 La seule exception étant un article sur le chant scolaire par Thierry Terret (1997). Pour des exemples hors France du même phénomène de rapprochement entre musique de guerre et musique sportive dans les années 1920, voir Hill 2009 et Nannestad 2015. Il est révélateur que, lors du colloque *L'art et le sport* de 2007 (Daniel 2009), il n'ait été question de musique dans aucune communication.

Un concours « pour glorifier l'athlète moderne »

En février 1922, la revue *Comœdia* ouvre le concours « L'art et les sports », un concours de sculpture, de musique et de poésie « pour glorifier l'athlète moderne » (*Comœdia* 1922 ; René-Jean 1922 ; Charpentier 1922 ; Valmy-Baysse 1922).Ce concours est lancé à la demande d'Adolphe Chéron, député et président de l'Union des sociétés d'éducation physique et de préparation au service militaire, en lien avec l'inauguration d'un « stade modèle » au Parc de Saint-Maur, dans le département du Val-de-Marne (Chéron 1922)[4], une initiative en ligne avec l'intégration des infrastructures sportives dans le développement urbain promue, dans un but hygiéniste, par la loi Cornudet de mars 1919 (Clastres et Dietschy 2006, p. 104-105 ; Callède 2000 et 2007).

Dans ce contexte de nouvelles politiques publiques en faveur du sport conçu comme facteur d'hygiène sociale, Chéron a lancé le concours dans le cadre d'une campagne pour la création de nouveaux stades, un souci d'hygiène pour les grandes villes qui devraient « prévoir des espaces libres nécessaires à la santé de leurs habitants » (Chéron 1922). C'est un projet de société qui englobe à la fois l'imaginaire du héros grec, l'hygiénisme sportif de masse et le nationalisme féroce que la guerre a contribué à répandre et durcir[5]. L'appel de Chéron aux artistes pour qu'ils « glorifient l'athlète moderne » se fait en effet sur des tons machistes et nationalistes :

> [Aux compositeurs :] Musiciens, par la composition d'un *Cortège d'athlètes*, tour à tour solennel, alerte, triomphal, retrouvez les harmonies dont les doigts fins des jeunes filles, sous le ciel bleu de l'Attique, faisaient vibrer les lyres des Panathénées.
>
> [Aux poètes :] Magnifie[z] le corps humain, […] vantez la forme féminine rayonnante des espoirs de la fécondité ; exprimez la joie de perpétuer l'espèce en créant des êtres sains, forts et beaux, […] chantez le relèvement de la Patrie par l'épanouissement de la race en beauté comme en nombre.
>
> [Aux sculpteurs :] Fixez d'une main robuste dans un *Athlète saluant* le « canon » capable de perpétuer devant les âges à venir la renaissance de la France victorieuse (Chéron 1922).

Le texte de l'appel du concours de musique, signé Raymond Charpentier (qui était à l'époque le rédacteur en chef de *Comœdia*, en plus d'être directeur de la musique à la Comédie française) demande explicitement que

> la musique du *Cortège d'athlètes* [reste] dans le genre populaire. Nulle fête de l'athlétisme ne saurait se concevoir sans un grand concours du peuple. Il est naturel qu'il faille rechercher, dans l'œuvre musicale destinée à scander et à souligner le

4 Le stade a été inauguré le 28 mai 1922 et en 1952 sera baptisé Stade Adolphe-Chéron (Clavel 2014, p. 147). C'est à Saint-Maur que l'École normale de gymnastique de Joinville a recommencé ses activités après la guerre, en 1919.

5 Parmi les acteurs de l'hygiénisme sportif nationaliste (« développer la santé, améliorer la race, servir la patrie », Saint-Martin 2006, p. 122), on pourrait évoquer ici Philippe Tissié (1852-1935), qui publie, en 1919, *L'éducation physique et la race : santé, travail, longévité*, dédié aux Poilus de la Grande Guerre (voir Saint-Martin 2006).

> défilé des athlètes sous les regards de la foule, les accents propres à émouvoir l'âme collective » (Charpentier 1922, p. 1).

Cet appel au « populaire » – dans lequel on pourrait voir une conception patriotique de type révolutionnaire plutôt que nationaliste – est expliqué davantage. Les organisateurs du concours mettent en garde contre « un certain genre de "musique populaire" (ou soi-disant telle) conçu uniquement sous l'angle commercial » (*ibid.*). Au contraire, la musique du *Cortège d'athlètes* – qui « devra être conçue pour être exécutée en plein air par une ou plusieurs musiques d'harmonie ou fanfare » (*ibid.*, p. 2) – devra être « d'une exécution relativement facile, d'un style élevé et populaire » (*ibid.*). Cette requête trouve une explication raciale et nationaliste : « si […] l'athlète parfait doit incarner les traits dominants et la beauté caractéristique de sa race, on peut penser que la marche composée à la gloire de l'athlète synthétisera les admirations et les goûts sportifs de cette race » (*ibid.*, p. 1). Il est sans doute significatif, à ce propos, qu'il soit demandé aux compositeurs qui participent au concours d'inclure dans l'enveloppe « la justification de [leur] qualité de Français » (*ibid.*, p. 2). Il est évident que l'athlète-héros que ce concours veut célébrer est le substitut du guerrier-héros exalté pendant et tout de suite après la Guerre[6]. La France a besoin de nouveaux héros qui représentent la force de la nation dans une phase historique visant une paix durable. Dans les faits, l'athlète est une figure très ambiguë, à la fois ambassadeur de la paix et incarnant la force de frappe de la nation. Comme le remarque Luc Robène (2012b), le sport constitue alors une troisième voie entre la guerre et la paix totale (p. 9)[7]. Dans la démarche consistant à appréhender le sport « comme objet culturel façonné au creuset de la guerre » (*ibid.*, p. 14), la musicologie peut offrir une contribution importante en étudiant la manière dont la musique participe (avec l'art en général) de la mobilisation symbolique des « fêtes du stade[8] » en proposant un rite qui pourrait être défini comme « postmilitaire ».

Gymnastique pour guerriers

Le lien entre éducation physique et service militaire remonte, en France, aux années 1830 et s'institutionnalise, en 1852, avec la création de l'École normale de gymnastique de Joinville. Durant les deux premières décennies de la Troisième République, l'association du « gymnaste et [du] militaire » est forte[9], et se traduit très pratiquement par le financement étatique de la gymnastique dont le but est de créer des hommes aptes à défendre la nation[10] ainsi que par des défilés civils où le gymnaste

6 Il ne faut toutefois pas oublier que, comme l'a amplement montré Antoine Prost (1977 ; [1977]2014 ; [1984]1997), la célébration des morts au lendemain de la guerre était souvent profondément antimilitariste.

7 Robène l'affirme pour la période de la Guerre froide, mais en vérité le sport joue son rôle dès la fin de la Première Guerre mondiale.

8 Voir à ce propos Robène 2012b, p. 13 et n. 37. La référence est à Chambat 1986.

9 Voir les propos de Léon Gambetta cités dans Clastres et Dietschy 2006, p. 44 : « Il faut mettre partout, à côté de l'instituteur, le gymnaste et le militaire ». Sur le rôle idéologique de l'activité physique durant la Troisième République, voir Caillat 1989, Arnaud 1997a, Andrieu 1999 et 2012.

10 1873, naissance de l'Union des sociétés de gymnastique de France (USGF), subventionnée par

« est bel et bien un homme nouveau républicain […] suggér[ant] la régénération de la race et la défense du pays » (Clastres et Dietschy 2006, p. 45)[11]. Comme l'expliquent Pierre Arnaud et James Riordan

> les sociétés de gymnastiques sont alors les instruments pédagogiques et politiques de la construction d'une identité nationale. Apprendre à se servir de son corps au service de la patrie relève d'une stratégie d'acculturation et de nationalisation des masses au même titre que l'apprentissage de la langue et de la culture nationale (Arnaud et Riordan 1998, p. 13).

À cette époque et avant le début très tardif des compétitions entre équipes nationales de gymnastes[12], la gymnastique avait surtout un but de « patriotisme interne » – « donner le sentiment d'appartenir à une même nation » (*ibid.*). Les rencontres entre sociétés de gymnastiques organisées par l'Union des sociétés de gymnastique de France (USGF) offrent déjà, au début de la Troisième République, un cadre symbolique où les corps athlétiques sont « exposés » et véhiculent les valeurs d'ordre et d'excellence collective. La musique, non moins que les drapeaux et les devises, joue un rôle dans cette « utopie pédagogique » (Chambat 1997, p. 260). Les symboles fusionnent, en renforçant les liens entre les différentes composantes du rituel. Par exemple, sur la couverture de la *Marche des athlètes* par Georges Guerin (1898), figure la devise de l'Union des sociétés françaises de sports athlétiques (USFSA), « *ludus pro patria* » (figure 1), tandis que deux drapeaux tricolores complètent la nature morte d'haltères, trapèzes, anneaux et massues sur la couverture de la *Marche des sociétés de gymnastique* par Daniel Dugenne (1883) (figure 2). Le militarisme associé à l'éducation physique pénètre la musique, donnant lieu à des marches du sport ou des athlètes comme celles listées ci-dessous :

- [1893] : Rungs, *Marche du sport, athlétique du lycée de Poitiers*, pour piano à quatre mains (Poitiers, Jarasson) ;
- 1898 : Georges Guerin, *Marche des athlètes*, « à l'Union des sociétés françaises de sports athlétiques », orchestrée par Gustave Goublier (Paris, L. Coutarel/ La lyre musicale) ;
- [1903] : L. J. de Schepper, *Marche des athlètes*, pour harmonie ou fanfare (Paris, E. Van de Valde) ;
- 1905 : Hippolyte Maquet, *Sport-March*, pour orchestre (Paris, F. Andrieu) ;
- 1907 : Paul Bades, *Marche des athlètes*, pour orchestre (Paris, E. Costil).

le gouvernement (voir Arnaud et Riordan 1998, p. 34), dont la devise est « courage, patrie, moralité » (Froissart 2010, p. 64). En revanche, l'Union des sociétés françaises de sports athlétiques (USFSA), née en 1889, est privée, sur le modèle amateur anglais de pratique sportive (voir Turcot 2016, p. 456-466).

11 Sur la place occupée par le sport dans les fêtes républicaines, voir Chambat 1986, Chambat 1997 et Dalisson 2009.

12 La Fédération internationale de gymnastique n'est créée qu'en 1921 (Arnaud et Riordan 1998, p. 13).



Figure 1 : H. Royet, couverture de la Marche des athlètes *de Georges Guerin (Paris, L. Coutarel/La lyre musicale, 1898), avec la devise « ludus pro patria ». Source : BnF.*



Figure 2 : Anonyme, couverture de la Marche des sociétés de gymnastique *de Daniel Dugenne (Paris, Brandus, [1883]). Source : Gallica.*

Ces marches d'athlètes et de gymnastes du tournant du xx^e^ siècle n'ont pas de paroles véhiculant ouvertement un message patriotique et guerrier. Elles participent d'un programme républicain de discipline de la force, d'éducation à l'ordre et de renforcement de l'esprit de corps avant même d'être un appel direct à la défense militaire de la nation (Chambat 1997). Toutefois, il est possible de retrouver ailleurs, et notamment dans les chants gymnastiques scolaires (utilisés à la fois pour rythmer l'exercice, en énoncer les mouvements et motiver à l'effort), la mise en musique

explicite de l'utilité militaire (entre autres)[13] de l'éducation physique (en l'occurrence des écoliers) :

> Le chant est une évocation sonore de ce qui se joue dans la fortification des corps et des âmes. Il est un plaidoyer constant qui condamne l'élève à fixer l'objectif imposé par la République. Il est le garant moral qui explicite la future utilisation des forces que promeut l'exercice (Terret 1997, p. 69).

Dans le *Recueil de chants d'écoles* (Docx, Patigny et Miry 1881) étudié par Thierry Terret (1997), on retrouve par exemple, dans la section « Chants gymnastiques », une « Marche guerrière » et un chant intitulé « Les petits soldats ». Hors de l'école, on peut citer l'exemple du « chant patriotique » *La gymnastique* (paroles de P.-H. Corgeron, musique de Renaud Goublier, [1887]).

L'idée que l'athlète se prépare aux guerres futures trouve d'ailleurs un exemple musical classique dans la troupe *d'athlètes et de combattants* au premier acte de *Castor et Pollux* (1737) de Jean-Philippe Rameau (opéra qui fut repris pour la première fois depuis 1778 à Montpellier en 1908, et l'année suivante à la Schola cantorum[14], avant d'être mis en scène à l'Opéra de Paris en pleine guerre, le 21 mars 1918[15]) :

> Éclatez, fières trompettes ! […]
> Ranimez notre courage !
> Que nos danses et nos pas
> Des combats
> Soient encore l'image !
> Volez tous,
> Courez aux armes !
> Unissez-vous !

13 Bien que, au milieu du XIXe siècle, Francisco Amorós y Ondeano « donne à l'éducation physique française une forme paramilitaire et l'engage dans une voie patriotique et publique, dont elle aura du mal à se dégager par la suite » (Turcot 2016, p. 452), Arnaud a souligné que la gymnastique scolaire n'avait pas en principe des finalités militaires, mais hygiéniques (voir Arnaud 1997b).

14 Pour les exécutions partielles de *Castor et Pollux* à la Schola cantorum à partir de 1894, voir Gibbons 2013, p. 152, tableau 8.3. Sur la représentation à Montpellier, dirigé par Charles Bordes, voir le long article publié par Édouard Perrin dans *Le Mercure musical/Revue musicale SIM* (Perrin 1908). En 1903, la partition de l'opéra, éditée par Auguste Chapuis, est parue dans les *Œuvres complètes* de Rameau publiées chez Durand à partir de 1895.

15 Deux jours après, le 23 mars, Paris commence à être bombardé à distance de 100 km par les Allemands, comme le rappelle d'ailleurs Julien Tiersot dans sa rétrospective publiée dans *Le Ménestrel* : « Le surlendemain de cette reprise [de *Castor et Pollux*], le bombardement de Paris par le super-canon commençait. Ce fut une nouvelle cause d'interruption dans la destinée du vieux chef-d'œuvre, qui dut attendre le lendemain de la victoire pour reprendre sa place définitive sur la scène dont il avait été jadis une des principales gloires » (Tiersot 1920, p. 25). Nous n'avons pas trouvé de traces, dans les comptes rendus parus dans la presse parisienne au lendemain de la représentation à l'Opéra de 1918, du fait que cette scène ait eu des résonnances particulières sur l'auditoire en pleine guerre, constitué pour la plupart de soldats. On souligne plutôt le caractère « absolument français, en dehors de tout exotisme » du spectacle (Aderer 1918) et l'effectif instrumental inhabituel pour les poilus de Paris, ces « braves gens » dont « l'absence, à l'orchestre, de clarinettes, cors et trombones a surpris leurs oreilles habituées aux sonorités vigoureuses de la musique moderne », mais dont le tympan a été « vivement impressionné » par « les *contre-ut* de la petite trompette en *ré* du premier acte » (Interim 1918).

Qu'à jamais les jours d'alarmes
soient les plus beaux jours pour nous[16] !

Plusieurs sujets s'ouvrent ici qui méritent des études à part entière : premièrement, l'histoire de l'association entre musique de guerre et éducation physique (scolaire ou militaire)[17] ; deuxièmement, celle des représentations musicales de l'athlète-héros grec et de leur persistance dans la culture gymnique française à partir du XIX^e^ siècle. Contentons-nous de signaler, à propos de ce dernier thème, qu'il est possible de retrouver des exemples musicaux de l'association athlète-héros au milieu du XIX^e^ siècle dans les cérémonies de distribution des prix, et notamment dans la cantate pour les finissants *Distribution des prix* (Francesco Andrevi, 1846). Après une ouverture *Marziale* et le chœur « Le laurier va ceindre les têtes | De nos jeunes triomphateurs », un duo entonne le texte suivant :

L'athlète des vieux temps parcourait la carrière
L'œil en feu, le cœur palpitant
Qu'importe à son ardeur guerrière
Que de sueur et de poussière
Se couvre son front ruisselant.
Il voyait l'avenir se couronner de gloire
Il entendait son nom des foules répété
Inscrit au temple de mémoire
Et les hymnes de la victoire
Chanter son immortalité.
Chœur : Amis, vous êtes ces athlètes [etc.]

16 Acte I, scène 4. Après l'air de Télaïre « Tristes apprêts, pâles flambeaux », Pollux avance vers le monument funèbre de Castor précédé par une troupe d'athlètes et de combattants au rythme d'une « symphonie guerrière ». Après un échange entre Pollux et le peuple, les athlètes entament un « combat figuré » (« Premier air pour les athlètes ») suivi par un duo qui glorifie la guerre en rappelant les combats passés et en incitant aux combats futurs. Le texte reproduit ici est celui de la version de 1737, selon l'édition Rameau 2002 (p. 25). L'édition Rameau 2013 (p. 6) présente plusieurs variantes (en italique ci-après) :

Resonnez, fières trompettes ; [...]
Ranimez notre courage,
Que nos danses et nos pas
Des combats
Soient encore l'image :
Venez tous,
Volez aux armes,
Volez tous,
Unissez-vous.
Combattons : les jours d'alarmes
Sont les plus beaux jours pour nous.

Dans la version de 1754 de l'opéra, ce numéro devient une « Ariette » pour un seul athlète et toute référence au guerres futures disparait (voir Rameau 2002, p. 77).

17 Tout en tenant compte des différences entre caractéristiques militaires et usage militaire de la musique.

La ridiculisation du sportif

Du côté de la chanson d'avant 1914, par contre, l'association du sport au militarisme et à l'héroïsme semble être absente. Au café-concert, l'engouement sportif fait partie des sujets d'actualité sur lesquels on ironise. Les textes-caricatures des chansons ridiculisent les hommes forts[18] – et, ce qui a un effet encore plus comique, les femmes fortes, comme le montrent les cas très précoces (datés respectivement de 1881 et 1887) de *La femme athlète* avec « Miss Marilla » (figure 3) et de la chansonnette comique du même titre (paroles de Delormel et Laroche, musique de Louis Byrec [pseudonyme de Louis-Antoine Dubost]), où la protagoniste « cass' des noisettes | En [s']asseyant d'ssus » (figure 4)[19].



Figure 3 : Jules Chéret (1836-1932), affiche de La femme athlète *(1881). Source : Gallica.*



Figure 4 : Cândido de Faria (1849-1911), couverture de La femme athlète *(Paris, F. Guillemain, [1887]). Source : BnF.*

18 Le caractère caricatural des chansons de café-concert permet de comprendre pourquoi la force, attribut normalement valorisé par les classes populaires et par la bourgeoisie de la fin du XIXe siècle (voir Andrieu 1988), y est ridiculisée par des artistes pour la plupart issus de ces mêmes classes. Victorin Joncières écrivait dans *Le Figaro illustré*, en 1896, que la musique de café-concert « est à la vraie musique ce que la caricature est à la peinture » (cité dans Caradec et Weill 2007, p. 127). Sur la provenance des chanteurs, une citation tirée de *Types du boulevard* (1896) de Ferdinand Bloch et proposée par Caradec et Weill (2007, p. 129) offre un portrait efficace du garçon d'atelier qui devient chanteur parce que ses « camarades lui ont dit et répété sur tous les tons qu'il avait un physique "rigolo" et une voix agréable ».

19 Sur l'histoire culturelle de l'activité physique féminine en France sous la Troisième République, voir entre autres Holt 1991, Stewart 2001 (particulièrement la troisième partie), Terret 2007 et les articles de Gilbert Andrieu, Pierre Arnaud, Jean-Michel Delaplace, Jacques Gleyse, Jean-Paul Laplagne, Philippe Liotard, Luc Robène et Hélène Salomon dans Arnaud et Terret 1996. Pour une synthèse de la question, Clastres et Dietschy 2006, p. 46-47.

Dans cette lignée, on retrouve une série de chansons comiques ayant comme protagoniste le personnage de Hector – nom qui peut rimer avec sport, corps et fort (ainsi qu'avec mort, mais cette rime ne semble pas être exploitée)[20]. On le retrouve à partir de *Hector fait du sport* en 1906 (paroles d'André Mesnil, musique de Henri Christiné) jusqu'à *L'athlète complète* de 1914 (paroles de Briollet et A. Foucher, musique de Renner). Cette dernière chanson fait sans doute écho à *L'athlète complet* de la même année (paroles de Ch. Danel, musique de Marius Isoard) et offre un exemple d'une association récurrente dans les chansons à sujet sportif, celle entre sport et érotisme :

Couplet 3
À la campagne un beau dimanche
Avec mon voisin Hector
Nous nous amusions sous les branches
À des exercices de corps.
Soudain j' prends sa canne et j' la fixe
Sur un chêne solidement
Puis j' dis ça m'servira d' barr' fixe
Pour faire un soleil épatant.
Refrain
C'est moi l'Athlèt'… c'est moi l'Athlèt' complète
J'y ai montré c'que c'était qu'un soleil réussi
Mais comme il levait l'nez pour voir mes pirouettes
Il a vu mon Soleil… et puis ma Lune aussi.

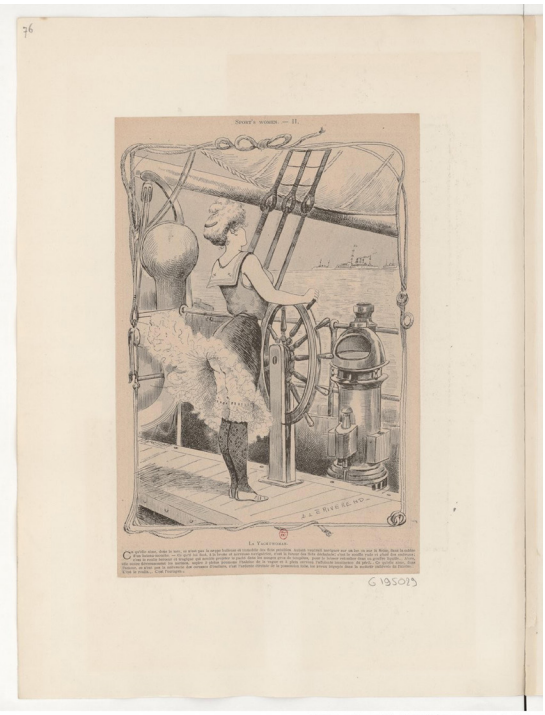
Il existe plusieurs chansons entièrement construites sur l'association sport-érotisme, qui s'explique évidemment par le fait que l'activité physique (« faire du sport ») devient volontiers chez les chansonniers une métaphore érotique. Le thème de l'indécence (voire de l'excitation) représentée par la visibilité du corps chez la femme sportive, comme dans *L'athlète complète*, se retrouve par exemple dans *Le sport de Suzette*, chansonnette comique de G. Routier mise en musique par J. Dorin (1904), où Suzette en bicyclette est une source d'excitation pour tout ce qui l'entoure[21]. Les femmes sportives (ou « *sportswomen* ») sont d'ailleurs un thème récurrent des illustrations ironico-érotiques (voir figures 5a et 5b) et des ballets de music-hall, où toute excuse

20 Hector est, encore aujourd'hui, le nom du personnage choisi pour inciter les enfants à pratiquer les sports dans une campagne de sensibilisation à un style de vie sain menée par France Télévisions (https://play.google.com/store/apps/details?id=com.myhector.app&hl=fr_CA, consulté le 23 octobre 2017). My Hector est aussi le nom d'une application-coach sportif pour téléphone intelligent (www.myhector.com, consulté le 23 octobre 2017).

21 Le titre de cette chanson est probablement un clin d'œil à l'opérette *Le voyage de Suzette* (livret de Alfred Duru et Henri Chivot, musique de Léon Vasseur ; première représentation au Théâtre de la Gaîté, 1890). D'autres exemples de satire de la femme sportive sont *La reine du sport* (paroles de Perigaud et [Lucien] Delormel, musique d'Émile Duhem, [1881]) et *La femme de sport* (paroles et musique de Lucien Delormel, 1893). Pour un portrait de « la bicycliste », voir le chapitre éponyme dans *La Parisienne peinte par elle-même* de Georges Montorgueil (1897). On pourra comparer ces portraits de femmes sportives du début du siècle avec celles qui peuplent la littérature française de l'entre-deux-guerres que relate Thomas Bauer (2001).

est bonne pour montrer des corps féminins peu habillés – soient-ils en maillot de bain ou en habits « modernes » permettant l'activité physique[22].





Figures 5a et 5b : Le Riverend, Sport's Women*, s. d. : a) [sans titre] ; b) « La Yachtwoman ». Défets recueillis dans* Collection Jaquet. Dessinateurs et humoristes français des XIXe et XXe siècles*, série 1 : L-M, tome 4, image nº 84 (BnF, MFILM G-195029-195030, disponibles sur Gallica, a) et b)).*

« La Yachtwoman » dessinée par Le Riverend, comme on peut le lire dans la didascalie de la figure 5b, transpose au lit ce qu'elle aime dans « la fureur des flots déchaînés » : « Ce qu'elle aime, dans l'amour, ce n'est pas la mièvrerie des caresses d'écoliers, c'est l'ardente étreinte de la possession folle, les aveux bégayés dans la moiteur enfiévrée de l'alcôve… C'est le roulis… C'est l'ouragan ». La boxeuse dessinée par François Lafon dans une carte postale reproduite par Juliette Rennes dans son ouvrage sur les « femmes en métier d'hommes » (2013) introduit l'érotisme directement sur le ring – le corps à corps de la boxe assumant une connotation sexuelle lorsqu'il s'agit d'une étreinte entre une femme en costume moulant et un homme à torse nu[23].

Dans les chansons que nous avons consultées, la guerre rentre parfois dans la métaphore érotique selon les anciennes images du combat d'amour et de la « bataille sous les couvertures », comme dans le cas de la chanson *Patrie-Sport* (paroles de

22 Parmi les spectacles aux Folies Bergère, à l'Olympia et au Casino de Paris listés par Sarah Gutsche-Miller (2015), on peut en compter huit à thème sportif : *Le grand prix de Paris* (1882), *Sur la plage* (1883), *Paris-turf* (1889), *Marine* (1890, sur le thème de l'athlétisme militaire), *Brighton (Les plaisirs de la plage)* (1893), *Les demoiselles du xxe siècle* (1894), *Sports* (1897, repris en 1908), *L'aéroplane* (1910).

23 La carte postale intitulée *Les sports féminins. La boxe : le corps à corps* (s. d. [vers 1900]) est reproduite dans Rennes 2013, p. 28, illustration 35.

Paul Briollet et Léo Lelièvre, musique de Félix Chaudoir, 1902), où le « Mourir pour la patrie, c'est le sport le plus beau » du premier refrain n'est rien d'autre qu'un éloge de l'orgasme avec une citation de *La Marseillaise* en cadence (exemple musical 1).

Exemple musical 1 : Premier refrain de Patrie-Sport (paroles de Paul Briollet et Léo Lelièvre, musique de Félix Chaudoir, Paris, Aux Répertoires réunis, 1902). Interprétation non commerciale pour le présent article par Federico Lazzaro (chant) et Paulo Bottas (piano). Écouter.

Dans le même esprit, le *Sport patriotique* selon Benoit et Pierre Cornéglia (paroles) et Pierre Codini (musique) consiste non pas à combattre, mais à repeupler la France en cas de guerre (la chanson est de 1913, en « tempo di marcia ») :

> *Couplet 4*
> Si nous avions jamais la guerre,
> Chacun devrait fair' son devoir,
> Puisque nous manquons d' militaires
> On d'vrait r'populer chacque soir.
> J' m'entrains avec les brun's les blondes,
> Les poils de briqu' et les châtains,
> Avec les tocs et les girondes,
> C'est pour la défens' du pat'lin !

Même dans les cas, comme celui-ci, où on évoque la guerre, il est évident que le sport est surtout un élément de la vie moderne, et en tant que tel il fait l'objet de la satire sociale des chansonniers[24]. Le protagoniste de *Sport and sport* (noter l'anglicisme) de Dlaverdet (paroles) et Louis Bonin (musique), en 1910, juge la pratique du sport trop dangereuse et préfère plutôt « se servir de sa femme quand il veut faire du sport ». Le *Sport renversant* de Boud'nor et Georges Picquet (1904), contient des plaisanteries du même ordre. Et le thème du sport omniprésent dans la vie moderne est ridiculisé dans *Paris-Sport* (paroles de Muffat et Desmarets, musique de Lucien Delormel, 1894), *Je fais du sport* (paroles de Georges Sibre, musique de L. Fontaine, 1903) ou *Un peu de sport* (paroles d'Eugène Christien, musique de Henri Christiné, 1909). L'association entre le sport et la « *modern life* » d'outre-mer est explicitée dans *Nigger-Sport*, un « cake-walk polka marche américaine » pour piano de Charles Grelinger (Paris, Du Wast, [1903]), où le noir en couverture ouvre tout un pan de questions, cruciales à l'époque, liées au contact, en France, avec des champions sportifs – et plus tard des musiciens – noirs (figure 6)[25].

24 Les exemples « savants » d'avant-guerre, le ballet *Jeux* (1913) de Claude Debussy et le recueil illustré pour piano *Sports et divertissements* (1914) d'Erik Satie, ne font que confirmer l'association ironique du sport avec le divertissement, l'érotisme et la vie moderne. Pour une analyse des caractéristiques « à la mode » du recueil écrit par Satie en collaboration avec l'illustrateur Charles Martin, voir Davis 1999.

25 Tel que démontré par Timothée Jobert (2006) à propos du milieu de la boxe dans les années précédant la Première Guerre mondiale, cette présence ne menait pas forcément à une attitude raciste. Quant au lien entre musique américaine et sport, Jules Janin, en 1929, affirme clairement que celui-ci est à l'origine de celle-là, par le biais de la danse : « Les Américains firent du sport par nécessité et par goût […]. Comme ils firent du sport, il se livrèrent à la danse. […] Par la danse, la musique américaine est née » (Janin 1929, p. 93).



Figure 6 : Anonyme, couverture de Nigger-Sport *(Paris, Du Wast, [1903]). Source : BnF.*

Le fait que plusieurs chansons soient en rythme de marche ne doit pas être interprété comme une utilisation de *topoï* musicaux militaires, mais est un trait typique de la chanson de café-concert, peu importe son sujet. Comme l'explique Victorin Joncières dans *Le Figaro illustré* en 1896, « les paroles […] [sont] débitées sur une musique au rythme de marche, ce qui permet aux chanteurs de se promener en cadence pendant le refrain » (cité par Caradec-Weill 2007, p. 126). La partition de la « chanson de vitesse » *Au pas gymnastique* (paroles d'Auguste Barrois, musique de Jules Souplet, [1889]), par exemple, spécifie que « l'artiste court au pas gymnastique pendant le refrain ». Joncières spécifie en outre que le compositeur Félix Chaudoir – l'auteur de *Patrie-Sport* (voir plus haut et exemple musical 1), ainsi que de la « chanson marche » *Les sociétés de gymnastique* (paroles de Lucien Delormel et Léon Garnier, 1887) – « préfère le mouvement de marche militaire » (*ibid.*). Une marche peut même devenir « vélocipédique », comme dans le cas de *En tandem ! Marche vélocipédique* (paroles de Eugène Rimbault, musique de Eugène Poncin et Del, 1894).

Sport, guerre et musique « militaire »

Pierre de Coubertin, l'inventeur des Jeux olympiques modernes (première édition à Athènes, en 1896), a publié en 1912 un essai sur « Le sport et la guerre » (Coubertin [1912]1992). À cette époque, le sport est désormais entré dans le quotidien des citoyens et les premières éditions des Jeux olympiques ont commencé à attribuer aux compétitions entre les nations une signification non militaire. Coubertin ne parle donc pas dans son essai de la gymnastique comme d'une préparation physique *directe* à la guerre. Il suggère plutôt que la pratique du sport (et surtout du sport d'équipe) est une préparation *indirecte* à la guerre : le sport habitue les hommes au *fairplay* (contribue à répandre « le sentiment du jeu », p. 196) et « fait fleurir toutes les qualités

qui servent à la guerre : insouciance, belle humeur, accoutumance à l'imprévu, notion exacte de l'effort à faire sans dépenser des forces inutiles… » (p. 196). En conséquence, selon Coubertin, la guerre de l'avenir sera plus précise et plus rapide, et « une armée de sportsmen sera plus humaine, plus pitoyable dans la lutte, plus calme et plus douce après » (p. 197). Les prévisions de Coubertin seront bientôt démenties. Mais la Grande Guerre présentera aussi des exemples frappants de l'association sport-guerre, notamment dans l'armée anglaise, avec la pratique du recrutement parmi les clubs de football et quelques cas où les soldats ont commencé la bataille en tirant un ballon (Watkins 2003, p. 63-64 et 137-138), parce que les Anglais, au début, considéraient la guerre comme une sorte de match – « *a brief armed version of the Olympic Games* » (Osbert Sitwell, cité dans *ibid*., p. 137 ; voir aussi Russell 2015).

En France, la production musicale à sujet sportif semble avoir subi un frein significatif, sinon s'être complètement arrêtée, pendant la Guerre. Nos recherches n'ont en effet donné aucun résultat de partition « sportive » ou « athlétique » entre 1914 (année de *L'athlète complet* et *L'athlète complète*, ainsi que de *Sports et divertissements*) et 1922, année du concours « L'art et les sports » de *Comœdia*. Revenons donc à ce concours.

La pièce qui a gagné le concours de *Comœdia*, le *Cortège d'athlètes* du compositeur ultranationaliste Louis Vuillemin, auteur de nombreuses attaques xénophobes dans la presse (notamment dans sa rubrique *Notes sans mesure*, dans *Le Courrier musical*), rend le lien entre compétitions sportives et combat pour la nation très explicite. Les cinq mouvements qui composent la pièce (et qui étaient requis par le règlement du concours) – « Préambule. Entrée des cortèges sur le stade » ; « Le défilé » ; « Le salut des athlètes » ; « Divertissement (pendant les jeux et les productions athlétiques) » ; « Finale héroïque » – abondent en *topoï* militaires tels que les appels de trompette et le rythme de marche.

L'« Entrée des cortèges sur le stade » est construite en forme de rondo, avec un refrain constitué par un appel en dialogue entre les trompettes et les autres cuivres (figure 7). « Le défilé » est logiquement une marche. La première section (mes. 1-16) exploite encore une fois l'appel de trompette ; cette fois-ci la texture n'est plus un dialogue, mais une superposition entre la partie très répétitive des trompettes et une succession assez recherchée d'accords jouée par le reste de l'orchestre (figure 8). Il n'est probablement pas abusif de remarquer que l'*Hymne à la paix* écrit par Camille Saint-Saëns sur des paroles de Jean-Louis Faure, joué en 1920 au Palais du Trocadéro à la présence de Raymond Poincaré (président de la République française pendant la Première Guerre mondiale, jusqu'au 18 février 1919)[26], commence avec la même figure d'appel (figure 9) : les sonorités militaires ont traditionnellement servi à célébrer les victoires, et continuent de le faire dans un contexte qui prône pourtant l'abandon définitif des armes. La « militarisation » des stades – qui se fait sur le plan de la représentation (discursive, visuelle, musicale) – rappelle la guerre tout en la reniant. Le « Finale héroïque » du *Cortège d'athlètes* est d'ailleurs un « hommage

26 Sur le contexte de création de l'*Hymne à la Paix* de Saint-Saëns et sur l'implication du compositeur dans la célébration des morts et de la victoire, voir Leteuré 2014, p. 162-168.

des athlètes à Ceux [*sic*] de la Somme, de l'Yser, de la Marne, de la Champagne, de l'Aisne et de Verdun ».

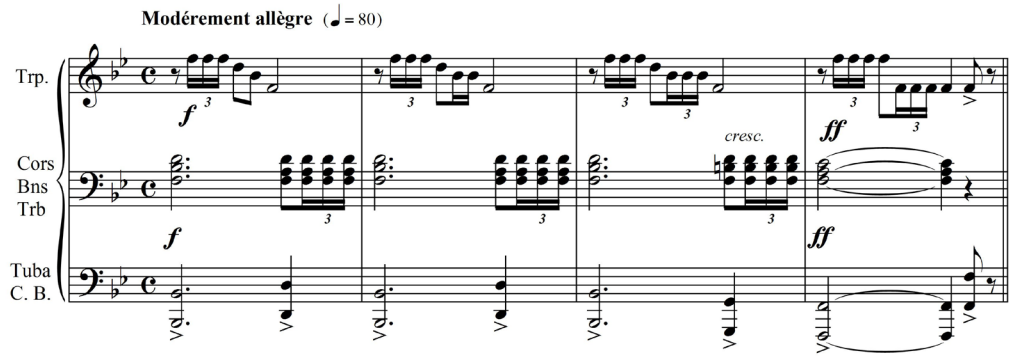


Figure 7 : Louis Vuillemin, Cortège d'athlètes*, « Préambule. Entrée des cortèges sur le stade », mes. 1-4 de la réduction pour chant et piano (Nantes, Jacques Vuillemin, 1922).*



Figure 8 : Louis Vuillemin, Cortège d'athlètes*, « Le Défilé », mes. 1-16 de la réduction pour chant et piano (Nantes, Jacques Vuillemin, 1922).*



Figure 9 : Camille Saint-Saëns, Hymne à la paix*, op. 159, mes. 1-4 de la partition pour chant et piano (Paris, Durand, 1920).*

« Le salut des athlètes », le seul mouvement chanté du *Cortège d'athlètes*, s'adapte parfaitement à cette rhétorique martiale et rend explicite, dans son second couplet (« pour le départ ») l'association entre le sport et la guerre, le soldat et l'athlète – son titre pourrait être facilement modifié en « Le salut des soldats » :

> Soyons fort pour être libre,
> l'esprit clair, le cœur hardi.
> Ô merveilleuse espérance !
> Notre élan joyeux et fort
> est vainqueur de la souffrance
> et peut défiler la mort !

Exemple musical 2 : Louis Vuillemin, Cortège d'athlètes *(1922) : « Le salut des athlètes », second couplet. Interprétation non commerciale pour le présent article par Federico Lazzaro (chant) et Paulo Bottas (piano). Écouter.*

La glorification du sport « militarisé » s'accompagne, dans la pièce de Vuillemin, de la célébration du caractère insouciant de l'activité physique, de cette fraîcheur de la jeunesse saine et forte typique de la littérature et de la poésie à sujet sportif de cette même époque. Pour se limiter à un seul exemple, nous citerons *Au soleil du stade* – recueil poétique d'Alfred Robert préfacé par Chéron et contenant un « Cortège d'athlètes » dédié à Vuillemin (Robert 1924, p. 23-25) –, où les thèmes de la clarté, de la vitalité, de l'effort rendu beau par le soleil (et par le regard des femmes sur le corps des athlètes) et de la fierté nationale pour la jeunesse sportive occupent une soixantaine de poèmes aux titres exaltés : « Fleur éclatante de la force », « Le sculpteur de joie », « Dans la danse de la lumière », « Ardeur », « Bondissement », « Exaltation »,ou encore « Rayonnement », « Éblouissement », « La vivante offrande », « Splendeur du corps humain », pour ne citer que quelques exemples.

Ainsi, dans la musique de Vuillemin, l'emphase martiale et une certaine légèreté lyrique célébrant le plein air[27] cohabitent – on se souviendra que l'appel de concours demandait un style « élevé et populaire ». Comme il est possible de l'entendre dans l'exemple musical 2, l'emphase martiale des paroles du « Salut des athlètes » est mitigée par une ambiance harmonique loin d'être agressive. Dans la figure 10, qui reproduit la première période de l'exemple musical 2, on peut voir par quels moyens Vuillemin parvient à cet effet, et notamment les appogiatures de neuvième au chant, les retards

27 Cette même veine lyrique est présente dans certains épisodes de *Rugby* de Honegger et de *Half-Time* de Martinů, comme nous l'avons souligné dans Lazzaro 2017, p. 38.

et l'emploi de l'accord de III[e] degré dans le mode majeur. La figure 11 présente, pour sa part, un des éléments au caractère le plus « populaire » du *Cortège d'athlètes*, le thème du quatrième mouvement (« Divertissement »), constitué par une progression sur une idée mélodique très simple chantée par les violons et les hautbois.

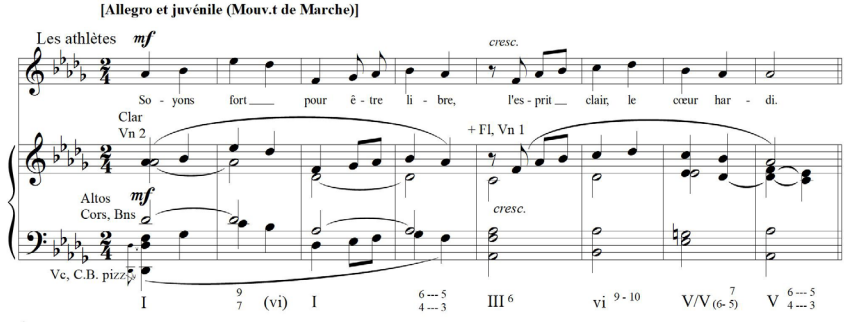


Figure 10 : Louis Vuillemin, Cortège d'athlètes*, « Le salut des athlètes », mes. 16-23 de la réduction pour chant et piano (Nantes, Jacques Vuillemin, 1922).*

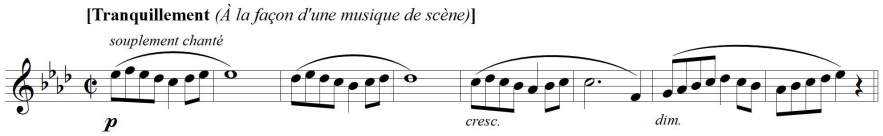


Figure 11 : Louis Vuillemin, Cortège d'athlètes*, « Divertissement (pendant les jeux et les productions athlétiques) », mes. 4-11, mélodie des violons et des hautbois tirée de la réduction pour chant et piano (Nantes, Jacques Vuillemin, 1922).*

Lors de l'inauguration du stade de Saint-Maur le 28 mai 1922, le *Cortège d'athlètes* de Vuillemin accompagna probablement le « cortège antique » dont les journaux rendent compte de manière enthousiaste – plus de 200 exécutants selon *L'Écho de Paris* (Anonyme 1922b), plus de 300 selon *Le Petit Journal* (Aviron 1922) ou *L'Auto* (Anonyme 1922a) –, dans une énième fusion du héros antique avec l'athlète moderne[28].

À la même époque du concours de *Comœdia*, une chanson mise en musique par Pierre Codini – le même pour qui, avant le conflit, le « sport patriotique » consistait à repeupler la France – entonne une emphatique *Gloire au sport*. On y retrouve l'idée de l'athlète comme source de régénération de la « race » (« Pour l'avenir de notre race, | L'athlète a pris enfin sa place ») et comme nouveau héros national (« Du stade, [les champions] entreront, par nos voix, dans l'Histoire »), l'appel à l'entraînement physique comme source de grandeur du pays (« Debout, Français, allons debout !

28 On pourrait supposer que le Jean Nouguès nommé par les journaux en lien avec ce spectacle soit le compositeur Jean Nouguès (1875-1932), auteur d'œuvres dramatiques à sujet antique telles l'opéra *Quo vadis ?* (1908) et l'opéra-ballet *La danseuse de Pompeï* (1912). Dans ce cas, il est probable que sa propre musique ait été employée pour ce spectacle. Toutefois, nous n'avons pas trouvé de partition en attestant. L'expression « le cortège antique *réglé* par M. Nouguès » utilisée par *L'Écho de Paris* (Anonyme 1922b, nous soulignons) pourrait suggérer que Nouguès aurait plutôt été le chef d'orchestre ou encore le chorégraphe (chose qui nous semble improbable). Les chroniqueurs de *L'Auto* (Anonyme 1922a) et du *Petit Journal* (Aviron 1922) parlent par contre de « cortèges antiques *de* M. Nouguès » (nous soulignons).

| Pour être grands, redressons-nous » ; « La France de demain, | C'est la France musclée ! » ; « Enfin la France vibre | Sachant qu'un peuple libre | Doit être un peuple fort ») et la qualification explicite du sport comme substitut pacifique de la guerre (« Eh bien, entre pays, luttons, | Non plus en des combats tragiques | Mais sans haine, aux Jeux olympiques. | Combattons par le sport, sans rougir notre main »)[29].

Des œuvres comme *Cortège d'athlètes* et *Gloire au sport* promeuvent explicitement la fusion de la figure de l'athlète/sportif et du guerrier qui est orgueil et défense de la nation. Pour reprendre les mots de l'historien spécialiste en musiques militaires Didier Francfort, « il n'y a pas de musique militaire par essence mais des musiques d'usage militaire ou des musiques militarisées » (Francfort 2014, p. 25-26), et « on serait bien en peine de séparer les "vraies marches militaires" et les marches dignes d'une "armée d'opérette" » (*ibid.*, p. 26)[30]. Autrement dit, des *topoï* tels que le rythme de marche ou les appels de trompette sont une partie certes importante de la perception d'une musique comme « militaire », mais ce sont surtout le paratexte, le texte chanté et le contexte de production qui scellent le caractère ouvertement militaire d'une pièce :

> Les mêmes mélodies peuvent servir tour à tour dans les salons et à l'occasion des défilés militaires. […] La Première Guerre mondiale marque peut-être moins une césure qu'un jalon dans une évolution à long terme, rattachant les « musiques militaires » à un ensemble musical large, populaire, servant de façons parfois très contradictoires dans des manifestations publiques, essentiellement en plein air (*ibid.*, p. 25).

Ainsi, le *Cortège d'athlètes* de Vuillemin se propose explicitement comme une musique « militarisée », mais pour une armée « pacifiste » telle qu'une équipe d'athlètes, et ce, dans un contexte international où les rapports entre le sport et la politique deviennent de plus en plus étroits. Dans *Castor et Pollux*, les athlètes espéraient pouvoir utiliser leur force dans des guerres futures – principe de la gymnastique comme préparation directe à la guerre ; à partir des années 1920, le combat se fait directement dans les stades – les sports sont déjà la guerre[31]. L'ambiguïté de la figure de l'athlète est évidente. Même sans considérer les actions politiques entourant les compétitions internationales – comme le fait de célébrer la victoire de la Grande Guerre par des Jeux excluant les nations perdantes (les Jeux interalliés de 1919 étudiés par Terret 2003) –, c'est dans les discours et dans la musique qui les accompagne que le sport international se présente tout court comme une guerre. Au courant des années 1920, les hymnes

29 Le texte intégral de la chanson est consultable ici : www.labeilledelaternoise.fr/2012/07/26/les-jeux-olympiques-de-1924-830 ; et un enregistrement chanté par Adolphe Bérard se trouve ici : www.phonobase.org/7488.html (consultés le 23 octobre 2017).

30 Un exemple de ces marches sportives « dignes d'une armée d'opérette » a été transmis dans l'émission *Musique, sport et divertissements* (Tétart 2016). Il s'agit de Godfroy Andolfi, *Marche de la société hippique française* (1934), qu'il est possible d'écouter à la minute 23:49 de l'émission, en suivant ce lien : www.francemusique.fr/emissions/un-air-d-histoire/musique-sport-et-divertissements-par-philippe-tetart-29662 (consulté le 23 octobre 2017).

31 La thèse du stade comme « nouveau champ de bataille » est défendue notamment, en ce qui concerne l'histoire de la France, par Arnaud et Riordan 1998, p. 278 et suiv.

nationaux commencent à être joués lors des victoires sportives[32] et la pratique devient protocolaire, jusqu'à susciter des débats sur les implications de faire jouer les hymnes nationaux des nations ennemies ou anciennes ennemies par les musiciens militaires français (Arnaud et Riordan 1998, p. 308-309) : c'est une étape musicale de plus dans le processus d'identification entre le soldat et l'athlète.

Ajoutons que les plus récentes études sur la musique pendant la Grande Guerre ont démontré que la « musique militaire » était en général absente des champs de bataille (Francfort 2014, p. 26). Dans la guerre moderne, la fonction principale de la musique militaire est désormais de faire marcher les troupes lors des défilées, tandis qu'avant elle servait à régler leurs mouvements, donner des ordres, terroriser l'ennemi (qu'on pense au *mehter* ottoman). Au stade – le champ de bataille de cette guerre pacifique qui est le sport international –, la musique reprend la place qu'elle avait perdue dans la vraie guerre. Il n'est pas anodin que dans la longue enquête publiée par le *Guide du concert* en 1924 (l'année des Jeux olympiques à Paris) ayant pour objet « La musique et le sport », un répondant sur cinq affirme qu'il considère que le lien le plus naturel entre la musique et le sport consiste à accompagner les épreuves des athlètes et les matchs. Il est intéressant à ce propos de souligner que le « Divertissement (pendant les jeux et les productions athlétiques) » du *Cortège d'athlètes* de Vuillemin doit être joué « à la façon d'une musique de scène ».

Le fait d'investir le sport, toutes disciplines confondues, de significations militaires et d'associer à la musique à caractère militaire une fonction sportive reste toutefois une seule des facettes de l'intégration du sport dans la vie des années folles. La musique française des années 1920 (de la chanson à l'opérette, du ballet aux œuvres instrumentales) continue d'intégrer le sport en l'associant à la vie moderne ou à l'érotisme. Par exemple, en même temps que Vuillemin gagnait le concours de *Comœdia* avec son défilé d'athlètes/soldats, on compose d'autres marches dans la même veine (comme le *Défilé des athlètes* d'Alphonse Nicot de 1923), mais on retrouve également l'idée que « L'amour est le sport naturel » (c'est un titre tiré de l'« opérette moderne » *Flouette*, 1924, paroles de J. Marlines, musique de Roger Dumas), ainsi que le personnage d'Hector avec ce qu'il implique – l'ironie sur l'activité physique et les blagues grivoises (voir le « *one step* chanté » de 1924, *Hector fait du sport*, paroles de Goudard et Danerty, musique de Pierre Margès).

Du côté de la musique symphonique et du ballet, on assiste à la naissance d'une musique à programme à sujet sportif qui n'a rien de militaire et qui s'inspire plutôt de la composante cinétique de l'activité physique : tel est le cas des poèmes symphoniques *Half-Time* (1924) de Bohuslav Martinů, *Rugby* (1928) d'Arthur Honegger et *Le ring* (1928) de Filip Lazăr[33], ainsi que de pièces

32 Cela semble s'être produit tout d'abord par l'initiative des pays fascistes. En mai 1923, quelques mois après l'arrivée de Mussolini au pouvoir, « L'hymne royal italien a été joué à la fin de la rencontre [d'escrime entre le Français Gaudin et l'italien Sassone], alors que *La Marseilleise* n'a été ni exécutée ni même réclamée par personne » (lettre anonyme du 9 juin 1923, citée dans Arnaud et Riordan 1998, p. 298).

33 Pour la bibliographie au sujet de ces poèmes symphoniques « sportifs », voir Lazzaro 2017.

comme celles qu'Alexandre Tchérepnine a consacrées à la boxe (« Pour un entraînement de boxe », 1922, troisième des *Trois Pièces pour orchestre de chambre* publiées en 1927, et *Sonatine sportive* pour piano et saxophone, 1939). L'intérêt porté au mouvement est aussi à la base du ballet sur patins à roulettes *Skating Rink* (1922, argument de Ricciotto Canudo, musique d'Arthur Honegger, chorégraphie de Jean Börlin, décors et costumes de Fernand Léger[34]), tandis qu'un autre spectacle des Ballets suédois, *Le train bleu* de 1924 (scénario de Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud, chorégraphie de Bronislava Nijinska, décors d'Henri Laurens et costumes de Coco Chanel) met en scène les sports (natation, tennis, golf) en tant que formes de la vie moderne de la jeunesse insouciante d'après-guerre.

En conclusion, la ridiculisation et la glorification de l'athlète se côtoient tout le long de la période considérée ici. Si la ridiculisation occupe de préférence les espaces voués à la satire sociale, la glorification est présente dans ceux qui sont investis d'une fonction mythopoïétique (l'école, les fêtes, le stade). La musique, en plus de rendre compte de la perception sociale de l'essor de la culture sportive, participe activement à investir cette dernière d'une signification paramilitaire (surtout durant les premières décennies de la Troisième République, en lien avec la promotion institutionnelle de la gymnastique) et postmilitaire (surtout après la Première Guerre mondiale, au moment où le stade absorbe pacifiquement les fonctions du champ de bataille). Les héros qu'il faut chanter changent et les champs de bataille se transforment, mais les notes qui remplissent les stades confirment aux oreilles qui les écoutent que le sport n'est plus (ou n'a jamais vraiment été) qu'un loisir.

Bibliographie

Aderer, Adolphe (1918), « Opéra : *Castor et Pollux* », *Le Temps* (23 mars), p. 3.

Andrieu, Gilbert (1988), *L'homme et la force. Une histoire de la force à travers des pratiques commercialisées au XIXe et au XXe siècles*, Joinville-le-Pont, Actio.

Andrieu, Gilbert (1996), « À propos d'un livre. *Pour devenir belle… et le rester*, ou La culture physique au féminin avant 1914 », dans Arnaud et Terret 1996, tome 2, p. 27-39.

Andrieu, Gilbert (1999), *La gymnastique au XIXe siècle ou la naissance de l'éducation physique, 1789-1914*, Paris, Actio.

Andrieu, Gilbert (2012), « L'éducation du fantassin au début du XXe siècle », dans Robène 2012a, p. 93-102.

Anonyme (1922a), « Inauguration du stade de Saint-Maur », *L'Auto* (29 mai), p. 4.

Anonyme (1922b), « Inauguration du stade de Saint-Maur », *L'Écho de Paris* (29 mai), p. 4.

Arnaud, Pierre (1996), « Le genre ou le sexe ? Sport féminin et changement social (XIXe-XXe siècles) », dans Arnaud et Terret 1996, tome 2, p. 147-183.

Arnaud, Pierre (dir.) (1997a), *Les athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie républicaine, 1870-1914*, Paris/Montréal, L'Harmattan.

34 Si le sport entre ici dans la salle de spectacle, ce n'est pas sur le plan du sujet (qui est plutôt métaphysique), mais de la fusion entre la danse et une forme d'activité physique récréative (le patinage). Voir Halbreich 1992, p. 573-575 ; Mas 2009.

Arnaud, Pierre (1997b), « Éducation physique, sport et santé dans la société française. Une France saine et régénérée, 1870-1914 », dans Arnaud et Terret 1997, p. 89-95.

Arnaud, Pierre, et James Riordan (1998), *Sport et relations internationales, 1900-1941. Les démocraties face au fascisme et au nazisme*, Paris/Montréal, L'Harmattan.

Arnaud, Pierre, et Thierry Terret (dir.) (1996), *Histoire du sport féminin*, 2 tomes : « Histoire et identité » et « Sport masculin/sport féminin. Éducation et société », Paris, L'Harmattan.

Arnaud, Pierre, et Thierry Terret (dir.) (1997), *Sport, éducation et art, XIXe-XXe siècles*, Paris, Éditions du CTHS.

Attali, Michel, et Jean Saint-Martin (dir.) (2010), *Dictionnaire culturel du sport*, Paris, Armand Colin.

Aviron (1922), « L'inauguration du Stade Saint-Maur », *Le Petit Journal* (29 mai), p. 4.

Bancel, Nicolas, et Jean-Marc Gayman (2002), *Du guerrier à l'athlète. Éléments d'histoire des pratiques corporelles*, Paris, Presses universitaires de France.

Bateman, Anthony (dir.) (2015), *Sport, Music, Identities*, London, Routledge.

Bauer, Thomas (2011), *La sportive dans la littérature française des Années folles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

Caillat, Michel (1989), *L'idéologie du sport en France depuis 1880. Race, guerre et religion*, Paris, Éditions de la Passion/ADAGP.

Callède, Jean-Paul (2000), *Les politiques sportives en France. Éléments de sociologie historique*, Paris, Économica.

Callède, Jean-Paul (2007), « Maires et ministres entreprenants. L'invention d'une politique des sports (1919-1939) », dans Tétart 2007, p. 155-182.

Caradec, François, et Alain Weill (2007), *Le café-concert*, 2e éd., Paris, Fayard.

Chambat, Pierre (1986), « Les fêtes de la discipline. Gymnastique et politique en France (1879-1914) », dans Pierre Arnaud et Jean Camy (dir.), *La naissance du mouvement sportif associatif en France. Sociabilités et formes de pratiques sportives*, actes du colloque (Lyon, 5-7 novembre 1985), Lyon, PUL, p. 87-96.

Chambat, Pierre (1997), « Les vitrines de la République. Uniformes, défilés, drapeaux dans les fêtes de gymnastique en France (1879-1914) », dans Arnaud 1997a, p. 259-268.

Charpentier, Raymond (1922), « L'art et les sports. Concours de musique », *Comœdia*, no 3355 (21 février), p. 1-2.

Chéron, Adolphe, « L'art et l'athlétisme au stade », *Comœdia*, no 3340 (6 février), p. 1.

Clastres, Patrick, et Paul Dietschy (2006), *Sport, culture et société en France du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Hachette.

Clavel, Cyrille (2014), *Saint-Maur, cité des sports. Regards sur trois siècles de sport saint-maurien*, Saint-Maur-des-Fossés, Le Vieux Saint-Maur.

Cocteau, Jean ([1924]2003), *Le train bleu*, dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, p. 55-61.

Comœdia (1922), « L'art et les sports », *Comœdia*, no 3347 (13 février), p. 1.

Coubertin, Pierre de ([1912]1992), « Le sport et la guerre », *La Revue olympique* (avril) ; repris dans idem (1913), *Essais de psychologie sportive*, Paris, Payot ; éd. moderne Grenoble, Millon, 1992, p. 194-198.

Daniel, Laurent (dir.) (2009), *L'art et le sport*, actes du XIIe colloque international du Comité européen pour l'histoire des sports (Lorient, 2007), Biarritz, Atlantica.

Dalisson, Rémi (2009), *Célébrer la nation. Les fêtes nationales en France de 1789 à nos jours*, Paris, Nouveau monde.

Davis, Mary E. (1999), « Modernity à la Mode. Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's *Sports et divertissements* », *The Musical Quarterly*, vol. 83, no 3, p. 430-473.

Defrance, Jacques (2007), « Le sport français dans "l'entre-deux-guerres" », dans Tétart 2007, p. 79-105.

Delaplace, Jean-Michel (1996), « Conceptions de l'éducation physique féminine en France entre les deux guerres. Vers une gymnastique gynécologique ? », dans Arnaud et Terret 1996, tome 2, p. 69-79.

Dietschy, Paul (2007), « Le sport et la Première Guerre mondiale », dans Tétart 2007, p. 57-77.

Docx, Guillaume, H. Patigny, et Charles Miry (1881), *Recueil de chants d'écoles. Chants scolaires, chants gymnastiques, chants pour jeux*, Namur, Wesmael-Charlier.

Francfort, Didier (2014), « Musiques militaires », dans Florence Gétreau (dir.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, Paris, Gallimard/Péronne, Historial de la Grande Guerre, p. 24-35.

Froissart, Tony (2010), « Gymnastique », dans Attali et Saint-Martin 2010, p. 63-67.

Gibbons, William (2013), *Building the Operatic Museum. Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle Paris*, Rochester, University of Rochester Press.

Gleyse, Jacques (1996), « L'image de la femme dans les discours sur l'EP et le sport de 1870 à 1930. Un "fait social total" ? », dans Arnaud et Terret 1996, tome 2, p. 41-57.

Gutsche-Miller, Sarah (2015), *Parisian Music-Hall Ballet, 1871-1913*, Rochester, University of Rochester Press.

Halbreich, Harry (1992), *Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes*, Paris, Fayard/Sacem.

Hill, Jeffrey (2009), « War, Remembrance and Sport. *Abide with Me* and the FA Cup Final in the 1920s », dans Anthony Bateman et John Bale (dir.), *Sportings Sounds. Relationships Between Sport and Music*, London, Routledge, p. 164-178.

Holt, Richard (1991), « Women, Men and Sport in France, c. 1870-1914. An Introductory Survey », *Journal of Sport History*, vol. 18, nº 1, p. 121-134.

Interim (1918), « Théâtre national de l'Opéra. *Castor et Pollux* de Rameau », *L'Écho de Paris* (23 mars), p. 2.

Janin, Jacques (1929), « La musique américaine devant l'Occident », *Le Courrier musical*, vol. 31, nº 4 (15 février), p. 93-94. Consultable dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-JAJ-1929-01.pdf (consulté le 23 octobre 2017).

Jobert, Timothée (2006), « Les combattants "nègres" de Paris. Comparaison franco-américaine de l'attitude des "blancs" à l'égard des pugilistes "noirs" durant la Belle Époque (1907-1914) », *STAPS*, vol. 71, nº 1, p. 23-36.

Laplagne, Jean-Paul (1996), « La femme et la bicyclette à l'affiche », dans Arnaud et Terret 1996, t. 1, p. 83-94.

Laty, Dominique (1996), *Histoire de la gymnastique en Europe de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France.

Lazzaro, Federico (2014a), « L'artiste, le soldat et l'athlète. Musique de guerre, musique de sport », communication dans le panel *Musique et musicologie en France* lors du colloque international *Grande Guerre et paix*, *Music and War from Napoleon to the WW1*, Lucques, 28-30 novembre.

Lazzaro, Federico (2014b), « L'esprit du corps. Musique et sport à Paris dans les années 1920 », communication au concours de conférences *Présences de la musique 2014 (Société québécoise de recherche en musique)*, Montréal, 23 avril. Enregistrement disponible en ligne : https://youtu.be/wJleQ9Znhsg (consulté le 23 octobre 2017).

Lazzaro, Federico (2015-2016), « Body's Soul. Music and Sport in Interwar Paris / L'esprit du corps. Musique et sport à Paris dans les années 1920 », conférence donnée dans le cadre des séries *Music Research Talks Series – Fifth Gala Season*, Montréal, Concordia University, 27 novembre 2015, et *Présences de la musique 2015 (Société québécoise de recherche en musique)*, Université du Québec à Montréal, 17 février 2016.

Lazzaro, Federico (2017), « Le son du sport, ou L'orchestre-stade de Martinů, Honegger et Lajtha », *Euterpe*, nº 29 (juillet) : « Le son orchestral de 1918 à 1955 », p. 31-39.

Leteuré, Stéphane (2014), *Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921. Le drapeau et la lyre*, Paris, Vrin.

Liotard, Philippe (1996), « L'impossible spécificité de l'éducation physique féminine », dans Arnaud et Terret 1996, tome 2, p. 185-211.

Mas, Josiane (2009), « *Skating Rink*. Une musique cinétique fidèle à l'intention unanimiste et symbolique du poème de Ricciotto Canudo », dans Peter Jost (dir.), *Arthur Honegger. Werk und Rezeption/L'œuvre et sa réception*, Bern, Peter Lang, p. 275-289.

Montorgueil, Georges (1897), La parisienne peinte par elle-même, Paris, L. Conquet. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123293b (consulté le 23 octobre 2017).

Nannestad, Ian (2015), « *Bubbles*, *Abe My Boy*, and *The Fowler War Cry*. Singing at the Vetch Field in the 1920s », in Bateman 2015, p. 28-37.

Perrin, Édouard (1908), « *Castor et Pollux* à Montpellier », *Bulletin français de la Société internationale de musique (section de Paris) ancien Mercure musical*, vol. 4, nº 2 (15 février), p. 103-106.

Prost, Antoine (1977), *Les anciens combattants et la société française, 1914-1939*, 3 vol., Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

Prost, Antoine ([1977]2014), *Les anciens combattants, 1914-1940*, 2e éd., Paris, Gallimard.

Prost, Antoine ([1984]1997), « Les monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, 2e éd. en 3 vol., Paris, Gallimard, vol. 1, p. 199-223.

Rameau, Jean-Philippe (2002), *Castor et Pollux*, numéro spécial de *L'Avant-Scène Opéra*, nº 209.

Rameau, Jean-Philippe (2013), *Castor et Pollux*, livret (1737) en français modernisé, Centre de musique baroque de Versailles/Philidor.

René-Jean (1922), « L'art et les sports. Concours de sculpture », *Comœdia*, nº 3351 (17 février), p. 1.

Rennes, Juliette (2013), *Femmes en métiers d'hommes. Cartes postales, 1890-1930*, Saint-Pourçain-sur-Sioule.

Robène, Luc (1996), « Vers la création d'un sport féminin. Des filles de l'air aux aéronautes », dans Arnaud et Terret 1996, tome 1, p. 165-184.

Robène, Luc (2010), « Guerre », dans Attali et Saint-Martin 2010, p. 311-312.

Robène, Luc (dir.) (2012a), *Le sport et la guerre, XIXe et XXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Robène, Luc (dir.) (2012b), « Sport et guerre (XIXe et XXe siècles). Un nouvel objet d'histoire ? », dans Robène 2012a, p. 7-21.

Robert, Alfred (1924), *Au soleil du stade*, Paris, Élaia.

Russell, David (2015), « "See, the Conquering Hero Comes! Sound the Trumpets, Beat the Drums". Music and Sport in England (1880-1939) », dans Bateman 2015, p. 11-27.

Saint-Martin, Jean (2007), « Sport, nationalisme et propagande (1918-1939) », dans Tétart 2007, p. 183-208.

Saint-Martin, Jean (2006), « Philippe Tissié ou l'éducation physique au secours de la dégénérescence de la jeunesse française (1888-1935) », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, nº 8 (15 novembre) : « Le corps du délinquant », p. 119-132.

Salomon, Hélène (1996), « Le corset, entre la beauté et la santé », dans Arnaud et Terret 1996, tome 2, p. 11-26.

Stewart, Mary Lynn (2001), *For Health and Beauty. Physical Culture for Frenchwomen, 1880s-1930s*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Terret, Thierry (1997), « Le son du corps. Gymnastique et chant à la fin du XIXe siècle », dans Arnaud et Terret 1997, p. 47-73.

Terret, Thierry (2003), *Les Jeux interalliés de 1919. Sports, guerre et relations internationales*, Paris, L'Harmattan.

Terret, Thierry (2007), « Sport et genre (1870-1945) », dans Tétart 2007, p. 355-376.

Tétart, Philippe (dir.) (2007), *Histoire du sport en France*, 2 vol., vol. 1 : « Du Second Empire au régime de Vichy », Paris, Vuibert/Musée national du sport.

Tétart, Philippe (2016), « Musique, sports et divertissements », épisode de l'émission radiophonique par Karine Le Bail, *Un air d'histoire*, France Musique (6 novembre), www.francemusique.fr/emissions/un-air-d-histoire/musique-sport-et-divertissements-par-philippe-tetart-29662 (consulté le 23 octobre 2017).

Tiersot, Julien (1920), « Souvenirs de cinq années (1914-1919) », *Le Ménestrel*, vol. 82, nº 3/4368 (16 janvier), p. 24-26.

Tissié, Philippe (1919), *L'éducation physique et la race. Santé – travail – longévité*, Paris, Flammarion.

Turcot, Laurent (2016), *Sports et loisirs. Une histoire des origines à nos jours*, Paris, Gallimard/Folio histoire.

Ulmann, Jacques (1977), *De la gymnastique aux sports modernes. Histoire des doctrines de l'éducation*, Paris, Vrin.

Valmy-Baysse, J. (1922), « L'art et les sports. Concours de poésie », *Comœdia*, nº 3357 (23 février), p. 1.

Vuillemin, Louis (1922), *Cortège d'athlètes*, op. 24, partition pour piano conducteur, Nantes, Jacques Vuillemin.

Watkins, Glenn (2003), *Proof Through the Night. Music and the Great War*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

La chute du voile de tulle. Considérations sur la fonction de la mélodie dans *L'enfant et les sortilèges* de Ravel[1]

Andrea Malvano

Résumé

Cet article est dédié aux processus musicaux utilisés par Ravel pour créer une identification émotionnelle entre les personnages et les auditeurs dans *L'enfant et les sortilèges*. La méthodologie mélange réception et analyse, en utilisant la sensibilité des premiers auditeurs pour souligner certaines réactions qui pourraient être ignorées par les auditeurs modernes. La recherche prend en considération quelques scènes de la fantaisie lyrique particulièrement intéressantes pour notre sujet : « Ding, ding, ding » (l'Horloge), « Toi, le cœur de la rose » (l'Enfant), « La cage, c'était pour mieux voir ta prestesse » (l'Écureuil). L'analyse de ces scènes montre que les outils utilisés par Ravel pour créer empathie avec le public produisent une distance avec l'idée poétique exprimée dans *L'heure espagnole*. La dernière partie de l'article est dédiée à la comparaison entre *L'enfant et les sortilèges* et les *Histoires naturelles*, en évaluant le parallélisme entre les caractères et les portraits émotifs des animaux anthropomorphes. Les résultats de la recherche révèlent un fort changement de perspective avec la composition de *L'enfant et les sortilèges*, sur le plan de la définition des stratégies utilisées par Ravel pour entrer en contact avec les émotions des auditeurs.

Mots clés : réception ; presse ; Ravel ; analyse ; *Enfant et les sortilèges*.

Abstract

This article focuses on the musical processes used by Ravel to create emotional identification between characters and listeners in *L'enfant et les sortilèges*. Methodology consists in merging reception and analysis, using the sensitivity of the audience at the first performance, to reach some reactions that could be ignored by the modern listener. The study considers some parts of the opera that could be relevant to the

1 La première version de cet article a été présentée au colloque « Maurice Ravel. *Un ritratto* », organisé par le Conservatoire de Parme (Italie) les 17 et 18 avril 2015.

topic: « Ding, ding, ding » (l'Horloge), « Toi, le cœur de la rose » (l'Enfant), « La cage, c'était pour mieux voir ta prestesse » (l'Écureuil). The analysis of these scenes shows that instruments used by Ravel to activate empathy with the audience create a distance from the poetic idea expressed in the previous opera *L'heure espagnole*. The final part of the article is focused on the comparison between *L'enfant et les sortilèges* and the *Histoires naturelles*, establishing a parallelism among temperaments and emotional profiles of the anthropomorphic animals. The results of the research reveal a huge change in prospective while composing *L'enfant et les sortilèges*, in defining strategies used by Ravel in emotional communication with listeners.

Keywords: reception; press; Ravel; analysis; *Enfant et les sortilèges*.

La mélodie selon Ravel et les premiers critiques

Dans l'esquisse autobiographique de Maurice Ravel rédigée par Roland-Manuel, *L'enfant et les sortilèges* est présenté de la façon suivante :

> Ici, l'attention prédominante pour la mélodie équivaut à un sujet que je me suis amusé à traiter dans l'esprit de l'opérette américaine. Le livret de Colette autorisait cette liberté dans son charme féérique. Ici c'est le chant qui s'impose. L'orchestre, bien que ne dédaignant pas des passages de virtuosité instrumentale, demeure au deuxième plan (cité dans Roland-Manuel 1938, p. 19-20).

Le compositeur se concentrait sur l'étude de la mélodie, et abordait le chant d'une manière plutôt insolite pour une composition écrite dans la première moitié des années vingt. Ses mots ne semblent faire référence ni à la notion d'arabesque, qui doit être interprétée comme une décoration cousue sur le tissu coloré de l'orchestre (Gervais 1958), ni à cette écriture mélodique intermittente que l'auditeur doit achever lui-même et que Claude Debussy avait inaugurée dans *Jeux,* ni à cette ligne tracée dans la *Sonate pour violon et violoncelle* de Ravel, qui, malgré son emplacement au premier plan, s'efforce d'échapper au réseau de la mémoire. Ravel semble repenser à la force expressive d'une mélodie qui s'imprime dans les souvenirs et l'émotivité.

Cette même caractéristique était soulignée par les critiques musicaux présents lors des premières exécutions de *L'enfant et les sortilèges* à Monte-Carlo (1925) et à Paris (1926). Les réactions ne furent pas tout à fait les mêmes dans les deux villes. À Monte-Carlo, où le succès fut également garanti par la chorégraphie spectaculaire de la compagnie des Ballets Russes dirigée par Balanchine (Mawer 2006), les critiques furent globalement très positives. Marcel July, dans *Le Petit Monégasque*, accueillit la nouvelle œuvre avec un grand enthousiasme : « Voilà un chef-d'œuvre exquis ! Nous l'avons acclamé hier avec l'enthousiasme le plus sincère, la joie la plus vive » (July 1925, dans Giraudet 2007, p. 120). Plusieurs critiques soulignèrent la nouveauté de cette composition ; July, notamment, évoqua l'« inspiration toute nouvelle » (*ibid.*) en mettant l'accent sur l'humour entremêlé à la délicatesse émotionnelle de la partition. Henri Madel, dans *L'éclaireur de Nice*, insista lui aussi sur l'approche novatrice de Ravel : « Qui donc disait qu'il n'y avait plus aucune chance de créer du nouveau pour aucun artiste créateur ? Mme Colette et Monsieur Ravel viennent d'infliger un victorieux démenti [à cette soi-disant vérité] » (Madel 1925, dans Giraudet 2007, p. 128).

Aux côtés de la nouveauté, la tendresse de la mélodie émerge également dans les commentaires lors de la première représentation monégasque. Le même July citait l'intervention de l'Écureuil et le *concertato* final des animaux pour accentuer la dimension lyrique de la partition. Madel célébrait la force expressive de la mélodie et du caractère chantant de l'écriture de Ravel : « Oui, la mélodie est ici le bel Oiseau Bleu qui perche sur toutes les lignes et à toutes les mesures de cette adorable partition. Rêve d'enfant, qui est un beau rêve musical » (*ibid.*). Dans *Le Journal de Monaco*, André Corneau exprimait la même sensation, en identifiant dans la mélodie le véritable stimulus de *L'Enfant* : « La mélodie parfume phrases, airs, motifs de danse et de chœurs. Partout on la perçoit et les pires complications n'en gênent pas l'essor, n'en étouffent pas les grâces. Le régal de l'oreille est complet » (Corneau 1925, dans *ibid.*, p. 131). Même l'envoyé parisien Henry Prunières faisait remarquer, avec un brin de stupeur, l'extraordinaire importance attribuée à la mélodie dans cette œuvre, signalant l'approche inversée par rapport à la vocalité mécanique de *L'heure espagnole* (Prunières 1925, dans *ibid.*, p. 132-135), qui ne permet pas de pénétrer à l'intérieur des personnages.

L'année suivante, les réactions furent plus mitigées à Paris. Seules quelques personnes parlèrent de chef d'œuvre et, dans certains cas, les critiques furent plutôt dures : Émile Vuillermoz déplora une monotonie préoccupante dans l'écriture de Ravel (Vuillermoz 1926, dans *ibid.*, p. 140), Robert Dezarnaux décria cette partition « vide de musique » (Dezarnaux 1926, dans *ibid.*, p. 143), et André Messager identifia dans la composition une virtuosité orchestrale stérile, soulignant l'immense difficulté d'un septuagénaire à comprendre l'élan émotionnel de cette nouvelle œuvre (Messager 1926, dans *ibid.*, p. 120). Cette divergence dans la réception critique de l'œuvre s'avère peu surprenante : ce que le public avait considéré nouveau à Monaco ne l'était pas forcément à Paris ; cette façon d'orchestrer et d'harmoniser en 1926 avait certainement déjà laissé des traces sur le public de la capitale française. Mais, derrière les critiques de ces auditeurs qui cherchaient éperdument la nouveauté et l'originalité dans les premières exécutions, s'imposèrent également certaines réflexions plus constructives en soulignant justement cette attention portée à la mélodie lyrique relevée dans l'écriture de *L'enfant* par de nombreux rédacteurs monégasques. Vuillermoz lui-même, dans sa critique de 1926 mentionnée ci-dessus, identifiait au travers de cette tendresse touchante la seule véritable raison de l'intérêt de la nouvelle œuvre : « Mais ce qui fait le prix exceptionnel de la dernière partition de Ravel est son atmosphère de tendresse et son panthéisme ému et délicat » (Vuillermoz 1926, dans *ibid.*, p. 141). Même Tristan Klingsor – dont le pseudonyme clairement wagnérien exprimait une sensibilité encore fortement liée au langage de la fin du XIX^e^ siècle – citait justement, dans *Le Monde musical*, les pages les plus significatives du point de vue émotionnel pour décrire le caractère distinctif de l'œuvre :

> Tout le débit verbal est transposé lyriquement. Et Ravel ne manque pas de laisser transparaître une note plus émue. Ainsi, à la fin du dialogue de l'enfant avec l'écureuil, ou mieux encore à la fin du deuxième acte, lorsque le chœur chante une lamentation délicate dans la coulisse qui nous trouble (Klingsor 1926).

En définitive, la plupart des critiques relevaient finalement peu d'innovations dans le travail de Colette et de Ravel, mais décelaient un retour fascinant à la mélodie en tant

que moyen de communication direct et immédiat avec le public : il ne s'agit pas d'un élément discontinu et proche de la récitation comme le propose Debussy dans *Pelléas et Mélisande,* mais de quelque chose de lyrique et de passionné, à la recherche d'un échange émotionnel fort avec l'auditeur. Les nombreuses références à la tendresse et à la délicatesse de l'atmosphère obtenues par Ravel dans sa musique illustrent bien le type de sensibilité soulevée par *L'enfant* auprès du public des premières représentations.

Mais quelles sont les caractéristiques de cette mélodie sur laquelle insistent aussi bien Ravel que ses auditeurs ? Et, surtout, quel rôle attribuer à la mélodie de *L'enfant et les sortilèges*, dans la définition du rapport entre les personnages et les spectateurs ? Nous commencerons par une synthèse des principales interprétations de l'œuvre. Nous nous focaliserons ensuite sur les épisodes de *L'enfant* où la recherche mélodique est plus évidente, avec pour objectif d'évaluer la fonction conférée par Ravel au chant lyrique des personnages. Enfin, nous proposerons une comparaison avec des situations analogues dans le recueil des *Histoires naturelles*.

Genèse et interprétation de l'œuvre

Avant de répondre aux questions que nous venons de formuler, il est utile de retracer plusieurs aspects relatifs à la genèse et à l'interprétation de l'œuvre : un parcours long et tortueux, également nécessaire pour mieux évaluer la réception de la partition à son époque. D'après la reconstruction détaillée d'Emily Kilpatrick, le travail dura environ neuf ans (1916-1925), depuis l'idée d'un ballet jusqu'à la version finale de la fantaisie lyrique (Kilpatrick 2010, p. 34-53). Le projet se concrétisa en 1917 grâce à une collaboration très étroite entre Ravel et Colette, rendue indispensable pour que l'œuvre puisse être représentée. Plus que quiconque, le directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg, eut foi dans le projet : grâce à lui, l'œuvre fut inaugurée le 21 mars 1925 dans la salle de la Principauté, en attendant la première représentation parisienne du 1er février 1926.

Ce furent peut-être certaines coïncidences biographiques qui unirent Ravel et Colette au cours de cette période. Leur âge rapproché (Ravel était né en 1875, Colette en 1873), et leur intérêt partagé pour la régression infantile sont deux facteurs importants : Ravel avait déjà commencé à composer *Ma mère l'Oye* en 1908, tandis que Colette avait dit, en 1909 : « Ressusciter ce que je fus ! Quelle femme n'a espéré le miracle ? Revivre tout ce qu'il y a dans un cœur d'enfant » (Colette 1958, p. 194). Finalement les deux avaient récemment perdu leurs mères ; ils réfléchissaient donc au passé et au rapport complexe avec les parents respectifs.

Leur collaboration a produit un drame musical dans lequel le *ludus* érotique de *L'heure espagnole* se transforme en une scène infantile pleine de vie. Dans *L'enfant et les sortilèges* prédomine la surprise d'un enfant observant tout ce qui entoure nos vies quotidiennes avec un regard nouveau. Le protagoniste absolu est cette magie que seuls les enfants savent voir dans les objets les plus banals : la théière avec un accent anglophone, la tasse chinoise qui se déplace en suivant le pas de la musique orientale, le crépitement du feu avec ses explosions dynamiques incontrôlables, le rythme rigoureux de la pendule dont on a mutilé les aiguilles, le cortège bucolique des bergères dessinées sur la tapisserie. L'action se déroule d'abord dans la petite

chambre ; ensuite le sortilège détruit les murs de la maison pour matérialiser le mystère magique de la nuit, avec ses créatures au clair de lune : le vieil arbre avec ses mouvements lents et laborieux, le duo amoureux des chats (une possible réminiscence rossinienne), le bruit de l'obscurité composé de bruissements mystérieux et séduisants en même temps. Même les pages des livres, déchirées par la colère capricieuse de l'Enfant, prennent vie ; d'abord la mélancolie d'une fée arrachée à sa fable, ensuite l'apparition effrayante de l'arithmétique avec ses numéros arides. Seul un adulte peut révoquer le sortilège d'un monde qui se rebelle contre son créateur : ainsi l'Enfant voit s'échapper, « malgré lui » d'après le livret, le confort irremplaçable du mot « maman ». La véritable magie est contenue dans cet appel spontané ; et toutes les créatures animées n'ont d'autre choix que de s'unir pour chanter une page vocale d'une couleur madrigalesque, consacrée à la spiritualité d'un sentiment gravé dans le cœur des animaux depuis toujours.

La complexité du texte ne peut pas être lue uniquement à la lumière d'une régression dans le monde innocent des enfants, sans aucune référence à la pensée et aux péchés des adultes. Synthétisons ici les principales interprétations de l'œuvre. Kilpatrick livre une synthèse des principales lectures représentées à l'opéra au cours du XX^e^ siècle. Marcel Marnat et Michel Faure ont observé le thème de la révolte des animaux dans une perspective marxiste, comme si cela représentait le soulèvement d'une classe sociale entière soumise à un tyran (Marnat 1986, Faure 1985). Selon une perspective freudienne, le texte a été interprété comme une représentation du passage de la phase orale à la phase anale pour ce qui concerne la relation avec les parents (Klein 1929) : l'Enfant manifesterait notamment sa colère d'une manière sadique à l'égard des objets de sa chambre, en raison d'une privation orale (le pain sec et le thé sans sucre que la mère lui inflige comme punition pour ne pas avoir fait ses devoirs). Mais le fait même que le protagoniste est appelé génériquement Enfant pourrait également renvoyer à la recherche jungienne sur l'inconscient collectif. En outre, les nombreuses références à des œuvres antérieures de Ravel lui-même dans la première partie (notamment dans *Ma mère l'oye*) pourraient représenter un lien fort avec la dimension autobiographique (nous pouvons l'appliquer également au travail de Colette), en observant dans la douleur de l'Enfant la perte de la zone de confort familiale (Kilpatrick 2015, p. 222).

Cette lecture doit cependant être comparée avec une interprétation particulière de l'œuvre, qui a été identifiée dès les premières représentations, à travers les termes de lyrisme et de tendresse – mots qui se reflètent par ailleurs dans le sous-titre de « fantaisies lyriques ». Ravel et Colette nous proposent un voyage émotionnel qui amène le protagoniste à affronter son passé problématique. Ce processus touche aisément la sensibilité du spectateur, qui est amené à s'identifier aux vicissitudes de l'Enfant en repensant aux différentes étapes de son évolution, cette alternance inévitable entre traumatisme et élaboration[2], qui amène chaque individu à atteindre la maturité. Mais

2 Le terme est utilisé ici dans son acception psychanalytique, selon la définition donnée par Sigmund Freud, « *Durcharbeiten* », c'est-à-dire la nécessité du patient de trouver une réconciliation avec son passé traumatique ou avec le sentiment de la privation (Freud 1969).

pour démontrer cette hypothèse, il faut étudier les choix mélodiques utilisés par le compositeur, en se référant à certains passages particulièrement représentatifs.

Caractéristiques et traitement de la mélodie

De nombreux aspects expérimentaux confirment l'enracinement de Ravel dans le langage du XX^e^ siècle. Il suffit de penser au travail sur le timbre dans *L'enfant* : Roland-Manuel parlait d'une partition moins orchestrée que *L'heure espagnole*, mais plus orchestrale (Roland-Manuel 1926, p. 60) : cette affirmation fait probablement allusion au soi-disant « style dépouillé », qui s'oppose aux orchestrations impressionnistes complexes (Kelly 2013, p. 59), une façon de traiter le timbre qui laissera un héritage important chez le Groupe des Six. Du reste, le travail sur l'orchestration était l'un des plus importants terrains d'expérimentation pour les compositeurs de l'époque, à la recherche d'innovations dans le domaine du timbre qui n'entacheraient cependant pas la cohésion de l'ensemble. L'harmonie essaie souvent de mettre en œuvre des stratifications complexes de gammes tonales. Il s'agit de l'une des zones d'expérimentation investies par Igor Stravinsky et Debussy. En outre, en plein style parisien des années vingt, l'œuvre est alimentée par de nombreuses sources différentes : des influences hétérogènes qui vont du jazz au music-hall, en passant par l'humour du café-chantant, la pulsation capricieuse du *fox-trot*, le langage complexe de l'opéra-ballet. Arthur Honegger, qui utilisait largement ces amalgames stylistiques, parla d'« amusante transposition du lyrisme du café-concert » (Honegger 1915, dans Giraudet 2007, p. 139), en relevant plusieurs affinités entre *L'Enfant* et l'esthétique du groupe des Six.

En ce sens, la comparaison avec *L'heure espagnole* s'avère très utile. Cette œuvre de 1911 avait elle aussi démontré le vif intérêt pour le chant, considéré comme le miroir de l'intériorité ; mais le lyrisme de cette partition avait toujours atteint une dimension caricaturale en poussant le sentimentalisme des personnages vers la parodie grotesque. Gonzalve, dans ses accès lyriques passionnés, exprime tout le caractère d'un homme aimant bien davantage son rôle de soupirant que sa fiancée : la mélodie l'emprisonne dans la représentation d'un stéréotype, qui a du mal à sortir de son rôle pour exprimer ses vrais sentiments. De son côté, le désespoir parfois violent de Concepción n'apparaît pas comme le soulagement d'une femme vraiment insatisfaite de sa vie, mais plutôt comme le caprice d'une femme incapable de trouver le bonheur parmi la multiplicité d'amants qui se succèdent auprès d'elle.

L'enfant et les sortilèges donne par contre l'impression d'attribuer un rôle complètement différent à la mélodie, en y recherchant une ressource d'une grande sincérité, grâce à laquelle dépouiller les objets et les animaux de la pièce. Bien sûr, il y a également beaucoup d'humour dans cette fantaisie lyrique ; il suffit de penser à « Five O' Clock », le morceau dans lequel la Théière, avec son flegme très britannique, prend vie, à mi-chemin entre un boxeur et Mary Poppins. L'enfant taquin regarde avec admiration la combattivité de cette ancienne céramique, et Ravel bâtit la mélodie principale sur un *fox-trot* plein d'ironie, qui joue avec un grand raffinement sur les combinaisons de timbres étranges : clarinette basse, grosse caisse, cors, xylophones, caisse claire. Les mêmes remarques s'appliquent au duo entre le Fauteuil et la Bergère, à l'allure à la fois dansante et mécanique ; aux onomatopées de la Rainette ou de la Chauve-souris ; ou

aux miaulements des deux chats de plus en plus excités, arrachant un sourire inévitable au spectateur. Mais surtout, dans la deuxième section de l'œuvre, la *pars construens* en plein air dans laquelle l'Enfant se rend compte de ses erreurs, en entrant en contact avec un monde qui vit et qui respire avec lui, le chant devient, dans de nombreux passages lyriques, un électrocardiogramme des personnages : la mélodie du cor dans la scène des grenouilles conserve toute la physionomie des rappels nostalgiques en plein air à laquelle la génération romantique avait confié la représentation d'un désir vers l'infini ; le *concertato* de la Libellule, se promenant à travers une valse américaine souffrante, nous donne l'impression d'éprouver toute la douleur d'un amoureux à la recherche de sa compagne, en créant une relation avec la mélancolie de la dernière des *Valses nobles et sentimentales* (Puri 2011, p. 160). Naturellement le final, avec la poésie chorale des animaux qui se rassemblent dans la célébration de l'amour est l'aboutissement d'une recherche sur l'intériorité des personnages, qui va peut-être au-delà d'une « rhapsodie entomologique » (Jankélévitch 1959, p. 116).

La première anticipation de cet état émotionnel auquel nous aboutissons progressivement dans *L'enfant et les sortilèges*, se note dans l'intervention de l'Horloge. Les paroles que Colette lui fait prononcer sont d'une grande profondeur existentielle :

> Peut-être que,
> S'il ne m'eût mutilée,
> Rien n'aurait jamais changé
> Dans cette demeure.
> Peut-être qu'aucun
> N'y fût jamais mort…
> Si j'avais pu continuer de sonner,
> Toutes pareilles les unes aux autres
> Les heures !

Sur les paroles « Moi, moi qui sonnais des douces heures », c'est-à-dire quand la pensée remonte vers le passé, vers la vie d'une maison dans laquelle l'Horloge a participé à chaque instant, jaillit une mélodie affectueuse, dans laquelle on peut percevoir carrément quelques échos de l'opéra italienne. Il s'agit seulement d'une allusion, mais qui est suffisante pour transmettre à l'horloge un cœur qui bat, qui souffre comme un vieux monsieur, arraché avec violence à la régularité de ses habitudes quotidiennes.

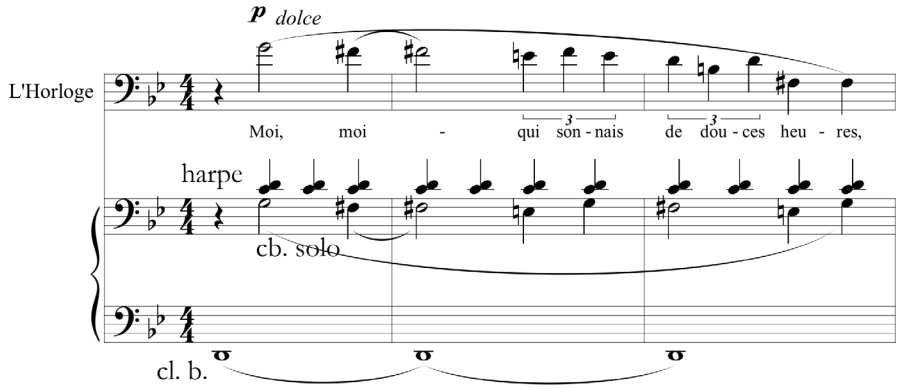


Figure 1 : Maurice Ravel, L'enfant et les sortilèges*, « Ding, ding, ding », mes. 16-18.*

Ces quelques mesures sont soulignées par Ravel à l'aide de choix musicaux raffinés. Kilpatrick a souligné le changement de timbre de la section centrale (figure 1), en identifiant un glissement vers la nostalgie grâce à un changement de couleur dans l'accompagnement, à commencer par la succession nette d'accords de cordes en *pizzicato* jusqu'à la douceur de la harpe (Kilpatrick 2015, p. 213). Mais il faut également souligner la présence d'une contrebasse seule en doublure des notes principales de la mélodie vocale : le registre aigu (*sol*3-*ré*3) dans lequel l'instrument et le baryton évoluent renvoie à l'expressivité du cri dolent. Le personnage, tout en chantant dans une dynamique *piano*, donne l'impression de se laisser aller, juste un instant, à une lamentation libératoire. La structure mélodico-rythmique du passage maintient par ailleurs, dans l'accompagnement, la scansion métronomique binaire des mesures précédentes, mais s'enrichit de triolets dans la mélodie en affaiblissant la rigidité des pulsations jusqu'ici associées aux mouvements mécaniques de l'horloge. Ce chevauchement (triolets sur les duolets) atténue la précision arithmétique du battement, en conférant une humanité à la pendule conjointement à la réflexion la plus émouvante. Le chant dont parle Ravel dans son *Esquisse autobiographique* entre par conséquent en conflit avec le rythme, en insérant l'imprécision de la vie au sein d'un objet inanimé.

Le même objet mécanique qui, dans *L'heure espagnole*, avait transformé les hommes en automates sans sentiments, devient ici le médiateur d'une réflexion sur le temps, considéré comme le métronome de la vie. Le thème est celui de la répétitivité, cette sorte de réconfort auquel s'accrochent les hommes dans les périodes de crise, surtout quand ils sentent qu'ils se rapprochent de la mort, comme si tout ce qui se répète de manière régulière était destiné à ne jamais finir. La prévision d'un geste réitéré est une forme de consolation puissante pour les êtres mortels, justement parce qu'elle donne l'illusion de la survie à l'infini. Enzo Restagno a commenté en ces termes ce passage stimulant du texte :

> L'Horloge arrive à dire que le déroulement impassible des heures entraîne avec elle un pouvoir qui pourrait presque exorciser la mort, et il est singulier qu'une pensée de cette envergure soit confiée à un objet mécanique, généralement qualifié comme insensible (Restagno 2009, p. 243)[3].

Justement, ce curieux rapprochement (réflexion d'une grande humanité par le plus inhumain des objets) pourrait peut-être faire sous-entendre une intention parodique, mais le ton de l'intervention, dans laquelle s'intercale presque avec violence la « mort », est réellement sérieux et fait réfléchir. C'est presque comme si ces paroles surgissaient spontanément d'une âme cachée dans les engrenages de l'Horloge. Roland-Manuel comparait la musique de Ravel aux automates de Vaucanson, en parlant d'une esthétique attrayante de l'imposture (Roland-Manuel 1925, p. 21) ; l'analogie fonctionne dans une grande partie de la production de Ravel mais, dans ce passage naît l'impression qu'un véritable cœur bat entre les roues de la mécanique, tout à fait semblable à celui des spectateurs.

3 « *L'Orologio arriva a dire che il procedere imperturbato delle ore reca con sé un potere che quasi potrebbe esorcizzare la morte, ed è singolare che un pensiero di questa portata venga affidato a un oggetto meccanico, comunemente reputato insensibile* » (notre traduction).

Même l'épisode de la Princesse présente un travail mélodique d'une grande expressivité (figure 2). L'Enfant pousse un cri de douleur accompagné de surprise (« Ah, Oui ! c'est Elle ») en observant le résultat terrible de sa violence : aveuglé par la colère, il a arraché les pages de son livre préféré, séparant l'héroïne de sa fin heureuse. La Princesse, mélancolique et résignée, se limite à chanter une mélodie presque parlée, en contrepoint avec la flûte ; mais il n'y a plus aucun élan dans sa voix, qui intervient de manière syllabique par rapport au texte comme dans les récitatifs. La flûte agit comme son ombre : la ligne générale suit l'évolution de la ligne vocale, en organisant le phrasé dans la même direction. Mais le caractère de la mélodie est complètement différent : l'alternance entre les noires et les groupements de trois croches produit des symétries absentes dans la voix de la Princesse. Ravel attribue aux bois la ligne la plus mélodieuse (*cantabile*), tandis qu'il laisse à la soprano un récitatif syllabique presque « parlé ». Dans l'écriture ordonnée de l'instrument à vent, qui souligne souvent les accents du temps composé de la ballade, nous pouvons entrevoir ce passé, dans lequel la narration (caractéristique distintive de la ballade) lue par la mère était un motif de bonheur pour l'Enfant. Le récitatif de la Princesse nous renvoie, lui, au présent dans lequel cet ordre, ces symétries et ce bonheur ne sont plus possibles. Le contraste entre ces deux structures mélodiques est confirmé par les pauses, totalement absentes dans la partie de la flûte, mais plutôt fréquentes dans celle du chant : la continuité mélodique de l'instrument s'oppose à une écriture remplie de « saccades » dans la partie vocale. Si on peut observer à travers la Princesse un symbole dramatique de la figure maternelle (Dupont 1990, p. 24), cette biphonie pourrait exprimer parfaitement ce passage décisif de l'enfance qui correspond justement à un premier détachement significatif des parents.

Une écriture aussi squelettique du point de vue du timbre pourrait faire penser à l'affirmation progressive du style dépouillé. Mais peut-être est-il utile de mentionner un éventuel modèle : « Der kranke Mond », septième pièce du *Pierrot Lunaire*. Ravel évoque souvent de Schönberg dans ses œuvres, reconnaissant l'influence exercée par le compositeur viennois sur de nombreuses œuvres musicales européennes du début du XX^e^ siècle (Huebner 2010, p. 18). C'est précisément quand il obtenait des résultats très originaux (par exemple dans les *Chansons madécasses*) qu'il reconnaissait sa « dette » envers Schönberg (Ravel 1990, p. 47). Le *Pierrot lunaire* est ensuite cité de manière explicite dans l'*Esquisse autobiographique* comme modèle d'orchestration pour « Surgi de la croupe et du bond » des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (Ravel 1938, p. 19). Cette analogie entre l'intervention de la Princesse et « Der kranke Mond » n'est donc pas surprenante. Les deux partitions sont construites sur un contrepoint entre la voix et la flûte, et le récitatif de la soprano commenté plus haut nous rappelle – du moins en ce qui concerne la recherche d'un rapprochement avec le parlé – le *Sprechgesang* de Schönberg. Nous avons dans les deux cas des identités complémentaires dans la partition mais, dans le *Pierrot lunaire*, la flûte se déplace sur une mélodie très instable qui passe soudainement du *piano* au *forte*, tandis que la voix continue à déclamer ses vocalises instables. Ces coups nerveux, confirmés également par l'imprévisibilité du rythme, expriment bien le désir refoulé décrit dans la poésie d'Albert Giraud, dans laquelle une lune malade se fond dans l'obscurité en enterrant ses impulsions émotionnelles avec la lumière. Dans le dialogue entre les deux parties, Schönberg est

à la recherche d'une scission entre la conscience et l'inconscient : d'un côté un chant parlé qui rappelle le comportement mesuré de l'homme dans la réalité quotidienne, de l'autre la voix des pulsions inconscientes qui s'agite de manière dispersée. Cette dimension psychanalytique, qui produit chez Ravel une réflexion mélancolique sur les rapports entre les différentes étapes de l'enfance, acquiert chez Schönberg la violence traumatisante des cauchemars, quand l'émotivité refoulée explose de façon inquiétante.



Figure 2 : Maurice Ravel, L'enfant et les sortilèges*, « Ah, Oui ! c'est Elle », mes. 1-20.*

Quand l'Enfant intervient, une série de grands arpèges accompagnent de façon féérique la voix souffrante de la Princesse. Les sonorités évoquent la harpe qui accompagne traditionnellement les figures féminines des fables, mais résultent en réalité d'une superposition de bois (clarinettes, flûtes et basson). Carolyn Abbate interprète ce passage comme l'emblème de la barrière qui sépare le présent du passé :

> *Something from the past (the real harp) exists behind the barrier of a present sound. Ravel's illusory harp continues playing until the Princess falls silent; its arpeggios are then seamlessly reclaimed by the real harp, which we hear again during the Child's fantasy that he has become the Fairy Tale Prince* (Abbate 1999, p. 518).

Fillerup y voit aussi quelque chose d'illusoire, comme si Ravel, tel un magicien occupé par son numéro de prestidigitation voulait représenter le son d'une musique uniquement imaginaire, qui n'est pas réellement jouée (Fillerup 2013, p. 149). Mais cette recherche d'effets illusionnistes contribue à réaliser un processus de partage entre les spectateurs et les personnages sur scène : Ravel utilise tous les moyens dont il dispose pour aider le public à pénétrer dans la tête de l'Enfant, en vivant les émotions produites par son imagination. Cet accompagnement « fictif » suggère que la Princesse n'existe probablement pas, mais le chant lyrique et émouvant des deux personnages indique la réalité de sentiments issus de ce détachement traumatique.

Le mouvement rapide de l'accompagnement s'interrompt brusquement sur les paroles de l'enfant « Viens, je saurai te défendre ». Richard Langham Smith a relevé un élément humoristique dans cette phrase de l'Enfant, qui a un premier contact avec la sexualité en prenant comme référence une dimension phallique : « Si j'avais une épée ! Une épée ! Ah ! dans mes bras, dans mes bras ! Viens ! Je saurai te défendre ! » (Langham Smith 2000, p. 205). Après quoi la Princesse reprend sa cantilène glaciale qui s'entremêle à la mélodie de la flûte, tout en réfléchissant avec une grande émotion à la fin de son rêve. Tout de suite après, à travers un hurlement désespéré, elle se laisse prendre par le sommeil, laissant sur scène un silence de mort. Cette absence soudaine, où s'exprime parfaitement la peur de l'abandon maternel, sera élaborée de manière consciente[4], quand l'Enfant se rendra compte qu'il a causé la même catastrophe auprès des petites chauves-souris à la recherche de leur mère disparue.

L'Enfant reste pour regarder, impuissant ; après avoir brandi inutilement l'épée, il se rend compte qu'il peut seulement s'abandonner à une complainte de désolation, et commence à élaborer quelque chose qui ressemble à un deuil : son commentaire (« Toi, le cœur de la rose ») évoque le requiem lyrique, qui essaie de toucher les spectateurs, y compris les moins sensibles. L'accompagnement des cordes est éthéré mais en même temps dissonant, tandis que le chant répète les mêmes notes, en transmettant un sens désespéré de renoncement à la vie. Dans un rythme lent et régulier, un récitatif apparaît et se poursuit telle une prière solennelle. Marnat a relevé dans cette mélodie une réminiscence possible de l'air « Adieu, notre petite table » du *Manon* de Jules Massenet (Marnat 1995, p. 31). Mais la succession des accords rebattus renvoie également à la

4 Nous faisons ici référence à l'élaboration qui suit un traumatisme, concept psychanalytique défini plus haut (voir note nº 2).

liturgie psalmodique d'une grande partie de la musique française sacrée : il suffit de penser aux premières mesures du *Stabat Mater* ou au *Miserere* de Charles Gounod. S'il s'agit dans ces exemples de compositions chorales, l'écriture vocale de l'Enfant semble, justement, issue d'une texture polyphonique à quatre voix, complétée par trois violons seuls superposés sur un accord (figure 3).

La distance subtile qui séparait la voix et la flûte lorsque la Princesse exprimait son soulagement, disparaît maintenant du chant de l'Enfant, qui relie le passé et le présent à travers un sentiment compréhensible de remords. Les accords rebattus de sa prière représentent la première manifestation d'un nouveau désir : cette volonté d'obtenir le pardon, essentiel pour atteindre un niveau de maturité plus élevé. Ravel choisit de montrer à l'auditeur l'intériorité du personnage : un cœur bat derrière ce petit paquet de nerfs, dont la solitude et peut-être la faible compréhension de Maman sont à l'origine de ce défoulement furieux ; mais nous commençons notamment à nous identifier à une émotivité que nous reconnaissons en partageant les sentiments de l'Enfant, fait insoupçonné au début de l'œuvre.

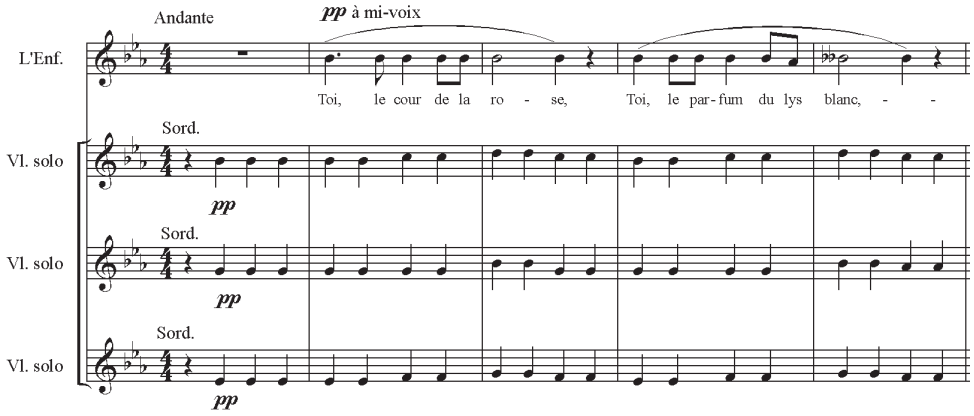


Figure 3 : Maurice Ravel, L'enfant et les sortilèges*, « Toi le cœur de la rose », mes. 1-5 (parties de violons et chant).*

L'épisode de l'Écureuil est peut-être le plus intéressant de l'œuvre dans son rapport à la mélodie. Sa profondeur provient également du contraste avec les limitations de la Rainette, qui ne s'aperçoit même pas de son absence de liberté : un repas quotidien à base de mouches lui suffit pour oublier la méchanceté. Mais l'Écureuil, lui, comprend très bien sa condition : profitant de la furie destructive de l'Enfant, il s'est échappé de sa cage pour revendiquer sa liberté dans toute sa valeur, et s'est blessé au milieu de toute cette confusion. Cependant, sa douleur ne provient pas tant de la coupure sur sa patte que de sa vie passée derrière les barreaux d'une petite prison, où il n'a pu bénéficier de l'affection et de l'amour maternels. L'Enfant, qui essaie de se justifier, explique l'avoir emprisonné pour profiter de la beauté de ses yeux. L'Écureuil répond avec une grimace sarcastique, avant de s'abandonner à la mélodie la plus lyrique de la partition sur les paroles :

> Sais-tu ce que reflétaient mes beaux yeux ? Le ciel libre, le vent libre, mes libres frères, au bond sûr comme un vol. Regarde donc ce que reflétaient mes beaux yeux tout miroitants de larmes.

Ces paroles ouvrent définitivement les yeux de l'Enfant, qui soigne la blessure en débutant ainsi le processus de rédemption du final.

La première partie fait écho au statisme présent dans la voix de l'enfant : deux uniques triades (*fa* majeur et *mi* bémol majeur) sont répétées cinq fois, tandis que la mélodie monte progressivement dans l'aigu. Ensuite, un *mi* bémol agit comme un pivot enharmonique entre les triades de *mi* bémol majeur, *si* majeur et *la* bémol majeur, en réalisant une modulation spectaculaire (figure 4, mes. 2-5). Ce changement crée la sensation d'une ouverture improvisée en direction d'une dimension inexplorée : celle de la beauté de la création, contraignant l'Enfant à se sentir étranger par rapport à un monde dans lequel chaque chose est réunie grâce à l'amour. Ce qui suit est un tempo de valse (comme dans l'épisode de la Libellule) qui se termine par une appoggiature douloureuse (*sol-fa*), exprimant toute la tendresse mélancolique évoquée par Vuillermoz, Klingsor et Prunières. Il s'agit sans doute du passage de *L'enfant et les sortilèges* portant la marque la plus flagrante de Puccini : une trouvaille mélodique larmoyante, organisée dans la tonalité de *la* bémol majeur, qui amène l'auditeur à un grand sentiment de compassion à l'égard d'une créature dépourvue de liberté, mais surtout (tout ce qui est autour nous l'explique) d'amour. L'Enfant semble presque abasourdi par les paroles de l'Écureuil ; il ne lui répond même pas, effrayé par un monde auquel il aperçoit qu'il n'appartient pas : il s'évanouit en prononçant le mot « Maman », et en même temps seule forme d'amour qu'il a le sentiment de connaître véritablement. Sans ce choc émotionnel fort, il ne serait pas possible d'imaginer l'extase contemplative du *concertato* du final, qui renverse complètement le rapport entre victimes et bourreaux, en achevant le processus de connaissance réciproque de l'homme et de la nature.

Kilpatrick a souligné de nombreuses évocations aux scènes précédentes dans l'épisode de l'Écureuil : outre la valse de la Libellule que nous avons déjà citée, dans le final (« tout miroitant de larmes », derniers mots prononcés par l'Écureuil) Ravel transpose en *la* bémol majeur la même succession de notes qui conclut la « Danse des rainettes ». Par conséquent, nous avons l'impression que le compositeur, au moment où la tension du drame atteint son apogée, veut rassembler les voix des autres animaux en créant une synthèse de toutes les lamentations entendues au cours de l'œuvre (Kilpatrick 2015, p. 207). Ravel rappelle ainsi la manière dont Wagner unifiait ses œuvres par le système des *Leitmotive*, confirmant un modèle qui aurait pu être utilisé également pour l'écriture du livret (Puri 2013). Ces réminiscences pourraient évoquer un processus semblable à celui analysé par Proust au sujet de la mémoire involontaire (Puri 2011, p. 140-167).

L'ensemble de ces recherches conduites sur le terrain du chant confirment la centralité de l'épisode au sein de l'œuvre. Les mélodies s'ajoutent les unes aux autres dans la mémoire de l'auditeur aussi bien que les lamentations des animaux, produisant une empathie croissante à l'égard des sentiments représentés sur scène. L'intervalle de quarte descendante, notamment, représentatif de la figure maternelle dès le début de l'œuvre, est mis en évidence de manière particulière dans cette scène : il apparaît en même temps que les mots « Le ciel », souligné par les violoncelles et contrebasses, glisse dans les parties des bois reprenant le thème principal, réapparaît sous forme de *glissando* dans les violons quand l'Enfant prend conscience de sa solitude (« Ils s'aiment… Ils m'oublient… Je suis seul »), puis est finalement énoncé dans le silence total de l'orchestre sur le mot « Maman » (*do-sol*). Ce procédé souligne de façon très évidente l'importance de la quarte descendante, en faisant travailler la mémoire de l'auditeur.

Au cours de l'œuvre, cet intervalle mélodique rappelle l'apparition éphémère de la mère dans la première scène, commençant et terminant justement par une quarte juste aux bois (*do* dièse-*sol* dièse/*si-fa* dièse). Elle est située dans le chant de l'Arithmétique, dans les vers du Chat, dans l'air du Feu, dans les lignes vocales de la Princesse, de la Libellule et de la Chauve-souris. Maintenant, pour la première fois, l'intervalle est associé à la voix de l'Enfant (dans la scène initiale, il était apparu uniquement de manière ascendante sur les paroles « J'ai envie de mettre Maman en pénitence »), en traçant l'achèvement d'un pénible parcours de maturation. Melanie Klein a relevé à ce moment-là un excès de sadisme déterminé par la fixation de la phase génitale, c'est-à-dire l'étape où l'Enfant, considéré au départ comme un objet, devient le sujet de la dynamique amoureuse (Klein 1929, p. 440). Mais cet épisode évoque également le moment où l'Enfant arrive à verbaliser le malaise causé par l'absence d'un parent, en franchissant un seuil de maturé important. Cette interprétation est renforcée par le chemin mélodique que Ravel attribue à cet intervalle, qui part de Maman avec la physionomie d'un vers mélodique aigu, passe aux animaux et sort spontanément de la bouche de l'Enfant à la fin. C'est l'instant au cours duquel le protagoniste de la fiction prend conscience d'une émotion qui résonne sans doute avec le vécu de l'ensemble du public, parachevant le parcours d'identification entre le personnage et les auditeurs. Fillerup, après avoir affirmé que toute l'œuvre arrive au spectateur de façon atténuée à travers le regard de l'Enfant, écrit : « *The Child has become more like adults who have been watching him* » (Fillerup 2013, p. 154). Mais, en prenant justement en considération cette phase psychologique de verbalisation émotionnelle, peut-être insuffisamment valorisée par la critique, nous pourrions également affirmer que le processus inverse existe : les adultes qui ont vu le spectacle sont devenus un peu plus enfants qu'ils ne l'étaient au début de la représentation.



Figure 4 : Maurice Ravel, L'enfant et les sortilèges*, « La cage, c'était pour », mes. 13-24.*

Différences mélodiques entre *L'enfant* et les *Histoires naturelles*

En réfléchissant à ces pages de *L'enfant*, une comparaison avec les *Histoires naturelles*, les cinq mélodies composées par Ravel en 1906 sur les vers de Jules Renard, s'impose naturellement. Même le recueil pour voix et piano attribue des reflets d'humanité au comportement des animaux : un paon attend sa fiancée à l'autel, un grillon retourne se reposer dans sa maison après ses pérégrinations quotidiennes, un cygne glisse sur l'eau de manière élégante en observant le reflet des nuages sur le lac, un martin-pêcheur confond le narrateur avec un arbre planté au milieu de la campagne, et une pintade est confrontée à la douleur de la discrimination. De nombreuses idées dans les textes de Renard accentuent la profondeur du monde animal, comme s'il s'agissait d'un abysse de sentiments complexes et contradictoires. Ravel choisit cependant un chemin très différent par rapport à celui qui sera parcouru dans *L'enfant*. Dans cette première partition, il préfère la déclamation à la mélodie : la ligne vocale est toujours aux confins de la récitation et, dans certains cas, il va jusqu'à rechercher l'expressivité froide et brutale de la voix parlée, sans accompagnement musical. L'œuvre composée sur le livret de Colette, comme nous l'avons vu, exploite justement la mélodie pour transmettre certaines émotions essentielles éprouvées par les personnages ; le récitatif est peu présent, et le caractère chantant se pare, dans certains passages, de couleurs issues de la fin du Romantisme. Ensuite, les *Histoires naturelles* utilisent la mélodie pour générer une distanciation émotive entre les animaux et les auditeurs. Le renversement parodique est le procédé le plus utilisé par Ravel pour obtenir cet effet. On l'observe dans « Le Cygne » quand l'élégance de l'animal, exprimée au cours du morceau par un fluide mouvement d'arpèges dans le registre aigu du piano, se renverse soudainement dans le final : le texte, après avoir décrit la dance du cygne sur les vagues qui reflètent les nuages, se transforme de façon parodique en insistant sur l'image d'un vers qui sort du bec de l'oiseau. Mais le phénomène se produit également dans « La Pintade » quand celle-ci, éloignée de l'ensemble des animaux de la basse-cour à cause de sa tentative maladroite d'interagir avec eux, est alors indécise quant au comportement à adopter : se renfermer dans une coquille isolée, ou retourner à la charge ? Après un bref instant de méditation, elle choisit de se jeter de nouveau dans la mêlée pour se rouler dans la poussière de la cour de manière effrontée ; et Ravel souligne ce renversement parodique (de la réflexion existentielle à la solution indifférente) par un final qui chasse toute inquiétude à travers un geste grossier d'une violence insensible : une explosion dévastatrice formée de brusques appoggiatures.

Aucune inspiration lyrique n'imprègne la partie vocale des *Histoires naturelles*. Quand le paon, dans la première mélodie du recueil, s'aperçoit qu'il a été abandonné à l'autel, la musique poursuit son cours sans manifester aucun signe de préoccupation. L'animal vaniteux prend conscience de la réalité (« Elle n'est pas venue »), la voix se déplace sur une mélodie syllabique proche de la voix parlée. Le piano continue à jouer ses accords mécaniques sur un rythme pointé, ces derniers étant présents dès la première mesure du début de la partition, comme si rien ne s'était passé. D'ailleurs, la tragédie ne laisse pas de grandes traces chez le protagoniste de la mélodie, qui ne tarde pas à se faire une raison de ce qui s'est produit, et reprend confiance dans son charme irrésistible.

Il n'y a pas d'espace pour un quelconque lyrisme non plus dans l'épisode qui rapproche le plus *L'enfant et les sortilèges* des *Histoires naturelles*. « Le Grillon » décrit le triste retour à la maison d'un grillon, fatigué à cause de ses vagabondages. On comprend très bien qu'il n'y aura personne dans la maison de l'insecte pour l'attendre, que la seule consolation pour ce petit animal fatigué sera une habitation très ordonnée mais sans vie : son retour sous terre, au moment du déclic de la serrure, ressemble à une descente dans la tombe, qui laisse le spectateur envahi par un silence paralysant, exactement comme cela se produit dans la scène de la Princesse. L'horloge du grillon semble s'arrêter en cet instant de frontière entre l'être et le néant (« Est-elle cassée ? »), mais l'événement ne produit pas la même envolée mélodique que dans l'épisode similaire évoqué ci-dessus. L'élan lyrique de l'Horloge, qui dans *L'enfant* créait un fort lien émotionnel avec le spectateur, est remplacé dans cette mélodie par un silence glacial : le piano s'arrête complètement sur un point d'orgue, pour laisser à la voix, proche ici du parlé, la mission de commenter rapidement la désolation de l'instant.

Dans cette mélodie, l'écriture du piano se partage en deux couleurs : mouvements répétitifs dans le registre aigu qui se limitent à renforcer certains accords, en obtenant un effet presque onomatopéique grâce à une série d'appoggiatures dissonantes (le vers régulier du grillon) ; éléments statiques qui prennent la forme d'accords et de silences prolongés. Aucun de ces deux éléments ne laisse apparaître d'élans mélodiques chantants, car Ravel souhaite exagérer cette référence à une existence mécanique, faite d'objets et d'automates incapables d'établir une connexion émotionnelle avec l'auditeur. Nous n'avons pas le temps de nous identifier vraiment à la peur de l'inconnu qui traverse le grillon : l'absence de mélodie nous pousse à observer la scène avec un certain détachement, en prenant une distance nécessaire.

Conclusion

Roland-Manuel écrivait, à propos de *L'enfant* :

> Une curieuse pudeur incite toujours Ravel à donner plus d'âme aux choses qu'il anime qu'aux êtres qu'il fait parler. Le livret de Colette lui a fourni mainte occasion de faire battre le cœur de l'horloge et pleurer les vieux arbres. Ici, comme d'ailleurs, la poésie et la tendresse émanent du décor (Roland-Manuel 1926, p. 60).

Il pensait probablement aux passages qui ont été commentés ci-dessus lorsqu'il écrivait ce commentaire : des moments au cours desquels l'humanité semble être projetée dans les objets et la nature par le compositeur. Cette affirmation nous fait penser à Debussy et à sa capacité de voir au-delà de l'objectivité des choses, en recherchant les correspondances entre la nature et l'imagination. Mais Ravel tente également d'atteindre quelque chose de similaire dans son œuvre théâtrale : l'âme des choses (et de la nature), observée par Roland-Manuel, est en réalité la capacité à traduire en musique l'âme de l'homme qui s'identifie aux choses. Jankélévitch écrivait à propos de l'objectivisme de Ravel :

> Ravel joue volontairement à cache-cache. Car tels sont les trois exposants successifs de sa ruse, les trois alibis de sa pudeur : le naturalisme lui sert à se cacher, l'exotisme à masquer ce naturalisme, et le pastiche à masquer cet exotisme (Jankélévitch 1959, p. 120).

Mais *L'enfant et les sortilèges* semble justement avoir pour mission de faire tomber le masque, en réalisant ce que Calvocoressi prévoyait déjà en 1913 :

> *But the absence of emotion is only apparent; and although the emotion itself is subdued, and its expression always toned down and recondite, many instances may be adduced in which genuine feelings asserts itself under the industrious show of impassivity, whilst in other the composer drops the mask altogether* (Calvocoressi 1913, p. 785).

La recherche sur la mélodie commentée dans notre article permet d'ouvrir une voie de communication avec l'auteur : l'émotivité complexe de Ravel se reflète dans les choses, les animaux et le protagoniste du livret, créant un sentiment de participation aux mésaventures de ces personnages qui, en 1925, voyaient s'effondrer les dernières pierres du mur symboliste. Le chevauchement entre le chant lyrique et l'orchestration illusionniste de la Princesse transmet aux auditeurs la sensation contradictoire de vivre de véritables sentiments provenant d'une figure qui n'existe pas, mais qui rappelle l'archétype de la mère. Des associations mélodico-rythmiques raffinées permettent d'apporter un élan vital aux objets mécaniques eux-mêmes (l'Horloge notamment) qui, dans *L'heure espagnole* ou dans les *Histoires naturelles*, se placent à une forte distance de l'auditeur. Les références à l'écriture liturgique dans la vocalité de l'Enfant expriment un remords pénitentiel facilement partageable par la plupart des auditeurs. La séparation des parties mélodiques dans l'épisode de la Princesse permet de rappeler certaines étapes communes à tous les enfants, et par conséquent à tous les adultes présents dans la salle. Le travail réalisé sur un fragment mélodique possédant une forte connotation sémantique (la quarte descendante) permet de repenser avec émotion à une phase essentielle autant qu'universelle de la verbalisation émotionnelle. L'ensemble de ces choix, dans lesquels l'importance de la mélodie est fondamentale, permet de rouvrir une voie directe entre la scène et le public.

Une grande partie du théâtre musical français du début du XX^e^ siècle est née lors de la première représentation de *Pelléas et Mélisande*, dans la version en prose de 1893 et la mise en scène d'Aurélien Lugné-Poe, quand un voile de tulle avait été monté sur l'avant-scène, pour faciliter une distance (notamment visuelle) entre les spectateurs et les histoires récitées par les acteurs. *L'enfant et les sortilèges* donne l'impression d'arracher ce voile de tulle, en facilitant un contact rapproché entre le spectateur, l'œuvre et l'auteur : un processus issu de la mélodie, qui nous rappelle à quel point la musique n'est pas seulement un moyen pour stimuler l'imagination, mais aussi une radiographie fidèle du vécu émotionnel de chacun.

Bibliographie

Abbate, Carolyn (1999), « Outside Ravel's Tomb », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n° 3, p. 465-530.

Calvocoressi, Michel-Dimitri (1913), « Maurice Ravel », *The Musical Times*, vol. 54, n° 850 (1er décembre), p. 785-787.

Colette (1958), *Paysages et Portraits*, Paris, Flammarion.

Corneau, André (1925), « L'Enfant et les sortilèges », *Le Journal de Monaco* (24 mars).

Delahaye, Michel (2010), « L'Enfant et les sortilèges. Colette, Ravel, Diaghilev », *Cahiers Maurice Ravel*, nº 13, p. 31-73.

Dezarnaux, Robert (1926), « *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel », *La Liberté* (3 février). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 142-143.

Dupont, Jacques (1990), « Visages de l'enfance, sortilèges de Colette », *L'Avant-scène opéra*, nº 12, p. 23-26.

Faure, Michel (1985), *Musique et société, du second empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion.

Fillerup, Jessie (2014), « Ravel's Lost Time », *Journal of the Royal Music Association*, vol. 139, nº 1, p. 205-220.

Fillerup, Jessie (2013), « Ravel and Robert-Houdin, Magicians », *19th Century Music*, vol. 37, nº 2, p. 130-158.

Freud, Sigmund (1969), « Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten », *Gesammelte Werke*, vol. 10 : « Werke aus den Jahren 1913-1917 », Frankfurt, S. Fischer Verlag, p. 126-136.

Gervais, François (1958), *La notion d'arabesque chez Debussy*, Paris, Masse.

Giraudet, Françoise (dir.) (2007), *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 120-151.

Goubault, Christian (1984), *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Paris/Genève, Slatkine.

Honegger, Arthur (1925), « L'Enfant et les sortilèges », *Musique et théâtre* (15 avril). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 138.

Huebner, Steven (2006), « Laughter. In Ravel's Time », *Cambridge Opera Journal*, vol. 18, nº 3, p. 225-246.

Huebner, Steven (2010), « Ravel's Perfection », dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 9-30.

Kelly, Barbara (2013), *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, The Boydell Press.

Klein, Melanie (1929), « Infantile Anxiety-Situations as Refleceted in a Work of Art and in the Creative Impulse », dans *Internationl Journal of Psychoanalysis*, nº 10, p. 436-443.

Jankélévitch, Vladimir (1959), *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil.

Johnson, James H. (1995), *Listening in Paris*, Berkeley, University of California Press.

July, Marcel (1925), « L'Enfant et les sortilèges », *Le Petit Monégasque* (22 mars). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 120-127.

Kilpatrick, Emily (2010), « Enchantments and Illusions. Recasting the Creation of *L'Enfant et les sortilèges* », dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 31-55.

Kilpatrick, Emily (2015), *The Operas of Maurice Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press.

Klingsor, Tristan (1926), « Premières », *Le Monde musical* (28 février). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 148-150.

Langham Smith, Richard (2000), *Ravel's Operatic Spectacles*, dans Deborah Mawer (dir.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 188-212.

Madel, Henri (1925), « *L'Enfant et les sortilèges* de M. Ravel », *L'éclaireur de Nice* (23 mars). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 127-129.

Marnat, Marcel (1986), *Maurice Ravel*, Millau, Fayard.

Marnat, Marcel (dir.) (1995), *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Paris, Hazan.

Mawel, Deborah (2006), *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Aldershot, Ashgate.

Messager, André (1926), « L'Enfant et les sortilèges », *Le Figaro* (4 février). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 144-146.

Prunières, Henri (1925), « *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel à Monaco », *La Revue musicale* (25 mars). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 132-135.

Puri, Michael J. (2010), « Memory, Pastiche and Aestheticism in Ravel and Proust », dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 56-73.

Puri, Michael J. (2011), *Ravel the Decadent. Memory, Sublimation, and Desire*, New York, Oxford University Press.

Puri, Michael J. (2013), « The Passion of the Passacaille. Ravel, Wagner, *Parsifal* », *Cambridge Opera Journal*, vol. 25, no 3, p. 285-318, https://doi.org/10.1017/S095458671300013X, consulté le 10 novembre 2017.

Ravel, Maurice (1990), *A Ravel Reader*, New York, Columbia University Press.

Restagno, Enzo (2009), *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, Il Saggiatore.

Roland-Manuel (1926), « L'enfant et les sortilèges de M. Ravel », *Le Ménestrel* (5 février).

Roland-Manuel (1938), « Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel », numéro spécial de *La Revue musicale*, vol. 19, nº 187 : « Hommage à Maurice Ravel », (décembre), p. 17-23.

Roland-Manuel (1925), « Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture », *La Revue musicale*, vol. 6, nº 6 (avril), p. 16-21.

Vuillermoz, Émile (1926), « Premières », *Excelsior* (3 février). Reproduit dans Françoise Giraudet (dir.) (2007), « Petit dossier de presse », *Cahiers Colette*, nº 29 : « Sido et les sortilèges », p. 139-141.

L'incorporation d'éléments du jazz dans le tango d'Astor Piazzolla

Thomas Fontes Saboga Cardoso

Résumé

Nous examinons dans cet article la combinaison entre tango et jazz proposée par le compositeur et bandonéoniste argentin Astor Piazzolla (1921-1992). Les traits du tango y sont privilégiés, constituant les éléments de base repérables principalement dans des gestes mélodiques, des modèles d'accompagnement et des timbres caractéristiques très fréquemment employés, qui assurent aussi bien la cohésion et l'unité musicale que l'identité de ce genre urbain argentin, la centralité du tango figurant comme le principal moyen d'articuler ces univers. Nous observerons également une autre stratégie employée par le compositeur, consistant à profiter des caractéristiques communes des musiques métissées comme moyen pour atteindre l'alliance sonore – le métissage par intersection.

Mots clés : intersection ; jazz ; métissage ; Astor Piazzolla ; tango.

Abstract

This article seeks to understand the articulation of tango and jazz in the production of the composer and bandoneonist Astor Piazzolla (1921-1992). Tango features are favored in this junction in which they serve as basic elements, mainly through the presence of melodic gestures, accompaniment models and characteristic timbres very frequently used, which assure the cohesion and musical unity as well as the identity of this Argentine urban genre. Another strategy is considered, in which the composer uses common characteristics of different music genres as a mean for reaching the musical combination he is looking for.

Keywords: jazz; junction; crossover composition; Astor Piazzolla; tango.

Nous proposons dans cet article de chercher à comprendre comment le compositeur et bandonéoniste argentin Astor Piazzolla (1921-1992) intègre certaines caractéristiques du jazz dans sa production musicale, qui trouve dans la musique de tango[1] sa base structurelle. Comment ce compositeur articule-t-il ces univers musicaux ? Quelles sont ses stratégies pour parvenir à une unité musicale ?

Afin de pouvoir répondre à ces questions, notre méthodologie analytique a consisté, dans un premier moment, à discerner et identifier les courants musicaux d'où les divers aspects de la musique de Piazzolla tirent leur origine. Ce travail a été réalisé à travers l'étude de quatre grands groupes de données : enregistrements et partitions du compositeur entre 1955 et 1965 – période d'établissement et de maturation de son style personnel (Brunelli 1992, p. 210-211 ; Pelinski 2008, p. 38 ; Fischerman et Gilbert 2009, p. 178) – ; études musicologiques portant sur son œuvre ; données biographiques du compositeur ; matériels concernant les genres musicaux qu'il articule[2]. Dans un second moment, nous avons essayé de comprendre quelle était la dynamique mise en œuvre dans l'articulation de ces diverses caractéristiques du jazz et du tango ; deux résultats seront ici proposés. D'un côté, les éléments du jazz se trouvent toujours accompagnés de plusieurs traits spécifiques du tango, donc dans l'atmosphère de ce genre. Il s'agit ainsi d'une stratégie capable en même temps d'engendrer une unité musicale au sein de sa production sonore et de préserver l'identité du tango. D'un autre côté, le musicien utilise à certaines occasions une stratégie particulière de métissage, qui consiste à articuler ces courants musicaux par le biais des caractéristiques communes qu'ils partagent, en les conjuguant sans engendrer de hiatus – on parlera ici de « métissage par intersection[3] ».

Les rapports de Piazzolla avec le jazz ont fait l'objet d'un article de David G. Lucas ([s.d.]), centré toutefois uniquement sur un morceau, et qui plus est, en dehors de notre corpus. Sur ce même sujet, l'important musicologue de Piazzolla Omar G. Brunelli (2011) a proposé une communication orale intitulée « L'incorporation du jazz à la trame du tango dans la musique d'Astor Piazzolla[4] ». Dans notre texte nous avons dès lors pour objectif de poursuivre le cheminement de l'idée proposée par ce chercheur, comme en témoigne le titre du présent article, à travers le développement de l'étude des caractéristiques du jazz et de la compréhension approfondie de la façon dont le compositeur les incorpore dans son tango. Si ces liens n'ont fait l'objet que de deux études qui y sont exclusivement consacrées, de nombreux travaux sur Piazzolla

1 Le tango est un genre musical né dans la région rioplatense qui comprend l'Argentine et l'Uruguay.

2 « Le syncrétisme n'existe en effet qu'au deuxième degré, renvoyant à l'infini ou mettant en abyme l'idée même d'une idée originaire » (Amselle 2001, p. 8). Nous sommes d'accord avec cette idée. Dans le cas de la présente recherche, nous pensons toutefois qu'il est possible de trouver l'origine de certaines caractéristiques de la musique de Piazzolla dans ces deux courants musicaux, puisque, malgré tous les métissages dont ils sont eux-mêmes les produits, ils trouvent dans le moment historique et culturel étudié une identité stable, définie et reconnaissable.

3 Catégorie inspirée des travaux de Carlos Kuri (1992), Ramón Pelinski (2008) et Sonia López (2008).

4 « *La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzolla* ». Toutes les traductions ont été réalisées par l'auteur.

y font toutefois référence, comme ceux d'Andrea Marsili (2012), Peter Clemente (2012), Marcus Löfdahl (2012) et Leandro Quinteros (2014), dont les importantes contributions seront ici reprises.

Il convient de signaler que, même si Piazzolla est argentin, et trouve dans le tango ses moyens d'expression les plus importants, il a été constamment en contact avec le jazz pendant sa carrière, comme le prouvent ses albums avec Gerry Mulligan (1974) et Gary Burton (1987). Son rapport étroit avec ce genre est notamment dû à son enfance et à son adolescence : de quatre à quinze ans, il a en effet vécu non pas dans son pays natal, mais à New York, et cette période a eu un impact très important sur son développement personnel et musical (Azzi et Collier [2000]2002, p. 13, 38-39, 51).

Nous allons nous pencher dans cet article tout d'abord sur la présence de la guitare électrique, puis sur l'improvisation, les *blue notes*, les polyrythmies 3 sur 4 et l'enchaînement II-V caractéristiques du jazz dans la musique de Piazzolla.

La guitare électrique

L'utilisation de la guitare électrique chez Piazzolla semble vraisemblablement un élément qui tire son origine du jazz[5]. Alors qu'il ne s'agit pas d'un instrument caractéristique du tango (Brunelli 2011), il a été intégré dans ce genre par le compositeur (Malvicino 2014) à partir du groupe Octeto Buenos Aires[6] et maintenu ensuite tout au long de sa carrière[7]. Marsili nous met sur une bonne piste pour comprendre comment le compositeur tisse des liens entre cet instrument et le tango :

> Le quintette « Quinteto nuevo tango » était formé d'un quartette typique (un violon, un bandonéon, une contrebasse et un piano) et une guitare électrique. […]
> On constate que lorsque Piazzolla intègre des instruments inhabituels, les instruments typiques demeurent. De même, les instruments de base qu'il utilise sont les mêmes que ceux utilisés traditionnellement : le piano, le bandonéon, le violon et la contrebasse (Marsili 2012, p. 261-262).

Marsili considère ainsi ce quintette comme un quartette caractéristique du tango, auquel Piazzolla a ajouté un nouvel instrument. La nouvelle formation ne présente

5 Dans l'histoire de l'introduction de la guitare électrique dans le groupe Octeto Buenos Aires racontée dans la biographie de sa fille Diana, Piazzolla cherche un musicien de jazz qui joue de la guitare électrique dans le Bop Club, un club de jazz de Buenos Aires (Diana Piazzolla 2002, p. 148-149, 171). Clemente (2012, p. x), Quinteros (2014, p. 216) et Brunelli (2011) mettent également en évidence le rapport de l'utilisation de la guitare électrique avec le jazz.

6 Comme le rapporte Diana Piazzolla, la création de ce groupe par son père a été inspirée par l'audition de l'octette de Gerry Mulligan à Paris (Piazzolla 2002, p. 147). Or, il semblerait que Mulligan et son groupe n'aient pas joué à Paris pendant que le compositeur argentin y séjournait (Fischerman et Gilbert 2009, p. 124). Il faut toutefois retenir l'important rapport avec le jazz pendant ce séjour, à travers la fréquentation de concerts et l'audition d'albums de ce genre musical, dont probablement ceux de Mulligan (Fischerman et Gilbert 2009, p. 124-127).

7 Si la guitare électrique a été d'abord incorporée dans son octette de 1955, nous avons toutefois préféré considérer des exemples de son quintette commencé en 1962, puisqu'il nous semble que Piazzolla y aboutit à une utilisation plus réussie de cet instrument, notamment par rapport à son incorporation dans le tango.

dès lors pas de rupture majeure avec ce genre, grâce, en partie, à la présence principale des instruments caractéristiques du tango. Marsili poursuit :

> Ainsi, en ce qui concerne les fonctions instrumentales, Piazzolla décide de maintenir les emplois habituels. Sa recherche est liée à la rénovation et/ou à la variation des timbres déjà existants. Il ne cherche pas à redéfinir les instrumentations et les fonctions communes. De cette manière, notre compositeur peut doubler la main droite du piano avec la guitare électrique, par exemple, ou doubler la main gauche du piano avec une basse électrique […] (Marsili 2012, p. 262).

Marsili constate donc que Piazzolla conserve les fonctions habituelles des instruments dans ce genre, y compris les nouveaux instruments, comme la guitare électrique, qui sont traités de façon analogue aux instruments traditionnels dans leur fonction. Venons-en à un exemple.



Figure 1 : Astor Piazzolla, Muerte del ángel*, quintette, mes. 27-33, ♩ ≈ 138, retranscription des parties séparées manuscrites par José Bragato (musicien et copiste de Piazzolla) sur la grille (enregistrement sorti en 1962).*

Dans ce passage, la guitare électrique s'ajoute au doublement caractéristique du tango de la main gauche du piano par la contrebasse[8] : elle effectue ainsi l'une des fonctions habituelles des instruments dans ce genre – comme l'avait fort bien suggéré Marsili –, en participant au *marcato en uno tres*[9] caractéristique du tango proposé par la contrebasse. La variante de la levée chromatique typique[10] du tango à quatre doubles-

8 Il est d'usage dans le tango de doubler la basse, la contrebasse et la main gauche du piano jouant à l'unisson (Peralta [2008]2012, p. 56 ; Salgán [2001]2012, p. 84 ; Marsili 2012, p. 263).

9 Le *marcato en uno tres* est un modèle d'accompagnement caractéristique du tango, dans lequel la basse marque les quatre temps de la mesure quaternaire en *staccato*, en accentuant le premier et le troisième temps (Marsili 2012, p. 47-48 ; Peralta [2008]2012, p. 56).

10 La levée chromatique est un élément caractéristique de la basse de tango. Dans une mesure à 4/4, elle consiste en une croche placée sur le troisième contretemps, suivie de quatre doubles-croches, en un mouvement chromatique aboutissant au premier temps de la mesure suivante (Marsili 2012, p. 56-57). À titre d'exemple, écouter un extrait d'Astor Piazzolla, *Introducción a héroes y tumbas* (de 03:08 à 03:15).

croches peut être perçue au piano (mes. 27) et constitue un élément supplémentaire de ce genre.

Un autre cas peut être identifié sur la partition de *Tango del diablo*[11]. À la mesure 37, la guitare électrique double les instruments caractéristiques du tango (piano, bandonéon et violon), en proposant une mélodie représentative du genre[12] (acéphale, avec accent sur la première croche, lié vers la deuxième, *staccato* à la troisième, et un rythme anapeste par la suite), par-dessus un modèle d'accompagnement du tango (*marcato en uno tres* proposé par la contrebasse et son doublement par la main gauche du piano). L'instrument, utilisé de façon analogue à ceux déjà habituels dans le tango, se trouve de cette façon entouré de son atmosphère. S'il propose un timbre nouveau, nous observons néanmoins la recherche de maintenir une sonorité du tango.

Une autre incorporation de la guitare électrique dans le tango de Piazzolla consiste à y réaliser des effets percussifs, comme l'imitation du bongo[13], qui semble une vraisemblable adaptation sur cet instrument de l'effet spécifique du tango *tambor*[14] au violon. Piazzolla peut également proposer la levée chromatique typique et ses variantes à la guitare électrique elle-même[15]. Une autre façon de glisser cet instrument dans le tango chez le compositeur consiste à effectuer l'accompagnement exactement de la même façon que les instruments traditionnels, en ajoutant un apport timbrique tout en respectant le mode d'accompagnement caractéristique du genre. Piazzolla peut ainsi intégrer la guitare électrique dans l'accompagnement rythmique du tango en jouant simultanément les accords avec le piano[16], ou encore en proposant, en doublement avec le bandonéon et le piano, le remplissage du modèle d'accompagnement 3-3-2[17] du tango[18].

11 Voir Piazzolla, *Tango del diablo*, mesures 36-38 (enregistrement sorti en 1965).

12 Selon Ramón Pelinski (2008, p. 48), ce sont en grande partie les modalités caractéristiques de l'interprétation qui transforment le résultat sonore en tango. Parmi ces modalités, le phrasé (Marsili 2012, p. 39-40 ; Salgán [2001]2012, p. 59) constitue un important élément. Marsili (2012, p. 54-55) décrit les traits distinctifs des phrases du tango : motifs asymétriques, motifs en syncope, motifs acéphales et accents sur le contretemps. À partir de l'analyse des principales caractéristiques mélodiques de ce genre appliquée à la musique de Piazzolla, nous proposons de considérer la phraséologie particulière suivante, souvent employée par Piazzolla, et fréquemment soigneusement notée par le compositeur, comme une phraséologie caractéristique du tango. Dans une mesure à 4/4, il s'agit d'une phrase acéphale, qui débute sur le premier contretemps, de façon accentuée ; cette première note présente un lié vers la note suivante, généralement une croche ; la note qui suit cette deuxième note est elle-même aussi une croche, sur le deuxième contretemps, notée en staccato ; la note suivante, sur le troisième temps, est souvent accentuée, ce qui génère une mélodie asymétrique. Il est très usuel de trouver dans la suite de la mélodie des rythmes anapestes ou dactyles, rythmes notés que nous comprenons comme une dérivation des irrégularités rythmiques des interprétations vocales de tango (Kutnowski 2008, p. 102).

13 Dans la partition *Muerte del ángel*, mesure 61, on retrouve l'indication « *imitar Bongo* » à la guitare électrique.

14 Pour davantage de détails, voir Mauriño 2008, p. 22.

15 Voir par exemple les mesures 103-107 de *Tango para una ciudad* de Piazzolla.

16 Voir *Muerte del ángel*, mesures 58-62.

17 Ce modèle d'accompagnement caractéristique du tango (Pelinski 2008, p. 43 ; Marsili 2012, p. 80) consiste à accentuer, dans une mesure à 4/4, les première, quatrième et septième croches. On pourra en écouter un exemple ici (de 08:38 à 08:55) : www.youtube.com/watch?v=JaZFOzAevX4 (consulté le 11 septembre 2017).

18 Voir Piazzolla, *Nuestro tiempo*, mesures 53-56.

Cet instrument intervient donc au sein d'une formation typique d'autres instruments caractéristiques du genre, en atténuant de cette façon l'impact de ce timbre nouveau. Son utilisation s'effectue d'une façon analogue à celle dont étaient employés les instruments du tango. Nous percevons ainsi les stratégies de Piazzolla pour élargir le champ des possibilités du genre (Brunelli 2010, p. 125) : s'il y introduit un nouvel instrument, il trouve toutefois des recours pour préserver sa sonorité, en cherchant ainsi non seulement à le renouveler, mais également à maintenir l'identité du tango.

Improvisation

Un autre élément caractéristique du jazz incorporé par Piazzolla[19] est l'improvisation (Quinteros 2014, p. 216), qui sera proposée principalement à la guitare électrique. Horacio Malvicino, guitariste de l'Octeto Buenos Aires, rapporte qu'au moment où Piazzolla est venu le chercher dans un club de jazz, celui-ci souhaitait trouver un musicien qui sache improviser (Diana Piazzolla 2002, p. 171). Avant son introduction par le compositeur argentin, ce genre d'improvisation n'existait pas dans le tango[20] (Brunelli 2011 ; Malvicino 2014 ; Azzi et Collier [2000]2002, p. 116).

Pour cerner les liens entre improvisation et tango, les indications verbales de Piazzolla à ses guitaristes, que nous avons interviewés, constituent une source précieuse d'informations. Oscar López Ruiz (2014) raconte ainsi que Piazzolla avait demandé à un pianiste qui venait de débuter dans son groupe de se démarquer d'une improvisation de jazz et d'improviser sur « notre musique ». De son côté, Malvicino rapporte que Piazzolla « demandait toujours que l'on improvise avec une approche tanguistique [...] : "il faut regarder l'obélisque [monument emblématique de Buenos Aires], disait-il, pas [...] New York"[21] ». Si l'introduction de l'improvisation dans le genre tango est donc un élément qui a pour origine le jazz, le compositeur veille à ce qu'elle soit réalisée dans l'idiome propre au tango, et non dans celui du jazz, en cherchant ainsi à préserver l'identité de ce genre musical.

On trouve un bon exemple sur la partition de *Tango del diablo*, où l'on identifie sur la portée de la guitare électrique une indication écrite pour l'improvisation, notée avec le terme anglais « *improvising* ». De même que dans le jazz, des accords sous la forme de chiffrage sont écrits pour l'instrument qui improvise (Cugny 2009, p. 125). En même temps, l'accompagnement du tango *marcato en uno tres* (avec quelques variantes) est proposé à la basse, doublé de façon typique par la main gauche du piano et la contrebasse, avec la présence de l'effet distinctif de ce genre appelé « *arrastre*[22] »,

19 Le compositeur lui-même ne cache pas son admiration pour cette caractéristique du jazz (Thiers 1999, p. 400).

20 Dans l'Octeto Buenos Aires, le seul instrument qui réalise des improvisations est précisément la guitare électrique (Brunelli 2011).

21 « *Astor siempre pedía que improvisábamos con criterio tanguero [...], 'hay que mirar el obelisco, decía, no [...] a Nueva York'* » (Malvicino 2014).

22 L'*arrastre* est un élément distinctif du tango qui contribue à donner naissance au swing caractéristique de ce genre. Proposé plus fréquemment à la contrebasse, il se caractérise par « l'accentuation typique du quatrième temps suivi d'un *glissando* traînant ascendant ou descendant fortement marqué vers

notamment sur ce dernier instrument. Si le reste du groupe réalise un accompagnement rythmique-harmonique à début acéphale, sur un rythme asymétrique, et avec une figure anapeste[23], soit autant d'éléments qui proposent un lien avec le tango, cette façon d'accompagner évoque également les accompagnements pour les improvisations réalisés dans le jazz – on pourrait penser à un riff de jazz, mais dans le style tango. En ajoutant à ces éléments l'indication de Piazzolla à ses guitaristes en vue de réaliser des improvisations dans le style du tango, l'on comprend comment ce compositeur fusionne ces caractéristiques : la guitare électrique, instrument caractéristique du jazz pour Piazzolla, réalise une improvisation libre, à la manière du jazz, mais dans le langage du tango – c'est-à-dire sur un matériau mélodico-rythmique issu du tango, mais utilisée de la même manière qu'a le jazz de réaliser des bases pour improviser. Nous constatons donc une articulation assez complexe entre les éléments de jazz et de tango, qui a pour résultat l'exploitation des limites entre ces musiques, pour évoquer une image de Carlos Kuri.

Nous observons ainsi comment l'introduction de l'improvisation dans le tango de Piazzolla est systématiquement réalisée en étant accompagnée d'éléments tanguistiques, ce qui peut être interprété comme une tentative de préserver l'identité de ce genre tout en le poussant vers des sonorités et pratiques nouvelles qui lui étaient jusque-là étrangères.

Les *blue notes*

Les *blue notes* constituent un autre trait caractéristique du jazz dans la musique de Piazzolla et ont déjà été signalées par Löfdahl (2012, p. 45) et Diego Fischerman et Abel Gilbert (2009, p. 48). Prenons un exemple.



Figure 2 : Astor Piazzolla, Introducción a héroes y tumbas*, de 03:09 à 03:14, ♩ ≈ 128, transcription approximative de l'auteur (enregistrement sorti en 1963). Écouter, de 03:08 à 03:15.*

À la main gauche du piano, on perçoit une levée chromatique typique. À la deuxième mesure, la contrebasse réalise le doublement caractéristique du tango avec le piano, les deux instruments marquant les quatre noires de la mesure. On identifie enfin une référence importante à un *marcato*[24]. Dans la ligne mélodique de cette basse,

le premier temps de la mesure suivante » (Marsili 2012, p. 56) et peut être indiqué par une ligne oblique (Salgán [2001]2012, p. 86).

23 Nous considérons ce rythme comme une dérivation écrite des irrégularités rythmiques des interprétations vocales du tango (Kutnowski 2008, p. 102).

24 Dans ce modèle d'accompagnement, la basse marque de façon accentuée les quatre temps de la mesure quaternaire en *staccato* (Marsili 2012, p. 47-48 ; Peralta [2008]2012, p. 56).

à la suite de la variante de la levée chromatique placée à la fin de cette deuxième mesure, se trouve une *blue note*, le *sol* bémol – la quinte abaissée du ton de l'extrait, *do* mineur (Cugny 2009, p. 239-240), qui apparaît de cette façon dans une ligne de basse caractéristique du tango[25].

L'exemple choisi montre ainsi comment Piazzolla se sert de cet élément externe au genre en l'intégrant dans le langage du tango et en utilisant ce degré caractéristique par-dessus un modèle d'accompagnement du genre. De la sorte, de même que nous constatons un essai d'insertion de ces éléments nouveaux, nous observons également une tentative de les absorber dans le langage du tango, de les imprégner de cette musique, en marquant de cette manière une certaine différence entre ces langages qui peut être comprise comme une tentative de préserver l'identité de ce genre populaire. Voyons un autre trait propre au jazz.

Polyrythmie 3 sur 4

Piazzolla fait souvent usage d'une polyrythmie de trois croches dans une mesure à 4/4, élément distinctif du jazz et connu sous le nom de « *secondary rag* » (Sargeant 1959, p. 64). Brunelli (2011) avait déjà repéré cette caractéristique lorsqu'il se référait à l'utilisation d'un « concept de riff » du jazz de la part de Piazzolla, en proposant un rapprochement entre le morceau *In the Mood* interprété par l'orchestre de Glenn Miller et admiré par Piazzolla (*ibid.*), et *Sens unique*, de ce dernier, par le biais des groupements de trois en mesure binaire. Développons cette précieuse piste en observant les similitudes entre ce morceau de jazz et *Muerte del ángel*.



Figure 3 : Joe Garland et Andy Razaf, In the Mood*, mes. 9-10, ♩ = 155 («* Swing. Not too fast! *»), retranscription de partition d'Alan Glasscock. Le saxophone alto a les hampes vers le haut, la trompette vers le bas.*

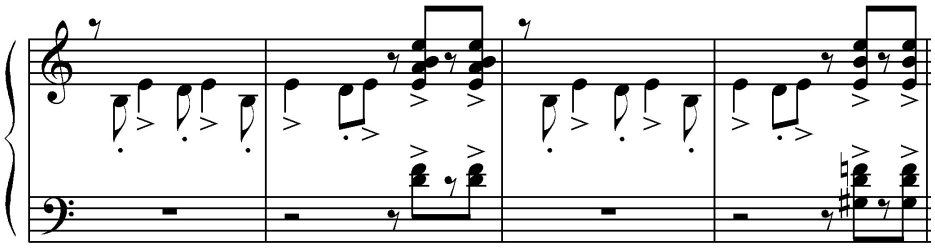


Figure 4 : Astor Piazzolla, Muerte del ángel*, bandonéon, mes. 26-29, ♩ ≈ 138, retranscription des mes. 32-35 du manuscrit de José Bragato. Écouter, de 05:39 à 05:49.*

25 Dans la suite du passage, on remarque d'ailleurs l'apparition d'autres éléments du tango par-dessus cette basse (accentuations asymétriques et mélodie acéphale).

Dans la figure suivante, nous avons réécrit le morceau de Piazzolla, en remplaçant les noires par une croche suivie d'un demi-soupir, pour que le moment des attaques puisse être plus facilement comparé.

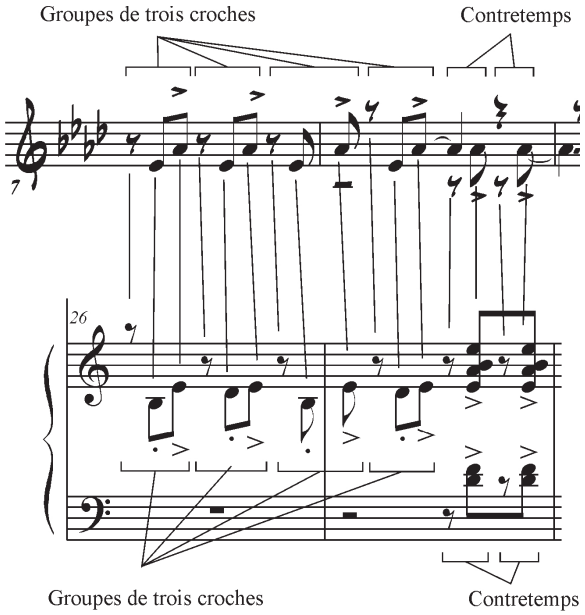


Figure 5 : Comparaison de In the Mood *(portée du haut) et* Muerte del ángel.

Observons la similitude dans la construction de ces deux morceaux. Un mouvement mélodique ascendant qui commence à la deuxième croche de la première mesure pour atteindre le deuxième temps de celle-ci est trois fois répété, basé sur une polyrythmie de noire pointée[26]. Deux notes au rythme identique dans les deux morceaux y répondent – les contretemps du troisième et du quatrième temps de la deuxième mesure. Nous pouvons même observer que les accentuations, proposées aussi bien par la transcription d'Alan Glasscock de l'orchestre de Glenn Miller que par la partition originelle de José Bragato, ici soigneusement préservées, sont très semblables, avec l'accentuation chaque fois de la note la plus aiguë, dans les polyrythmies, et des deux attaques de la réponse[27].

Aux données historiques – le rapport intense de Piazzolla avec le jazz – s'ajoute cette similitude frappante entre ces morceaux, et il est possible de retenir ces polyrythmies comme étant une référence au jazz dans la musique de Piazzolla.

26 On peut également trouver des « groupes de trois croches », sur le troisième temps de la première mesure, puis sur la dernière croche de cette même mesure, et enfin sur le deuxième temps de la deuxième mesure.

27 D'autres ressemblances sont perceptibles : la réponse propose la même sensation d'une mélodie à laquelle répondent des accords dans les deux enregistrements, et on trouve la répétition immédiate et pratiquement à l'identique du passage dans les deux morceaux analysés. Si ces similitudes nous autorisent à penser à une référence au jazz dans la composition de ce morceau de Piazzolla, il faut considérer également certaines différences : rythme *straight* vs rythme swing, la fonction dans la phrase (début vs conclusion), l'intervalle initial de la polyrythmie (alternance de quarte juste et seconde majeure vs quarte juste). Ces dissemblances, parfois subtiles, mais pas toujours, s'ajoutent les unes aux autres, et nous retrouvons ainsi chez Piazzolla un fragment qui a un caractère après tout assez distinct du morceau interprété par Miller.

Nous venons de réaliser une lecture de ce thème dans le prisme du jazz. Cependant, il est également étonnant de constater qu'il correspond aux caractéristiques mélodiques du tango, comme le soutient Marsili (2012, p. 86). Selon cette chercheuse, les caractéristiques qui rattachent ce passage au tango sont son commencement acéphale, facilement discernable au début de la première mesure présentée ; la présence d'une syncope à la deuxième moitié de cette même mesure[28] ; les accentuations sur le contretemps, vérifiables aux deuxième et quatrième accents exposés ; son caractère asymétrique, visible à la dernière mesure proposée, quand les accentuations proposent un rythme 3-2-2-1.

Revenons à présent à la dissemblance entre les figures 3 et 4, qui réside dans la construction du motif de trois croches, qui est par la suite traité polyrythmiquement de la même façon dans les deux morceaux. À la différence du thème de jazz, qui articule toutes les croches, Piazzolla construit son thème avec un demi-soupir comme première croche du groupe de trois. Dans la suite du passage, ce silence est remplacé par le prolongement de la note jouée antérieurement, mais cette croche reste non articulée à chaque répétition du motif. Cette différence avec ce thème de jazz, située dans le motif, a pour conséquences aussi bien une phrase acéphale qu'une figure de syncope – générée notamment par sa répétition polyrythmique –, deux importants éléments qui rattachent ce passage au tango. Piazzolla réussit ainsi à construire une mélodie qui, tout en étant basée sur la répétition polyrythmique d'un groupe de trois croches en mesure quaternaire, caractéristique du jazz, propose en même temps d'importantes traits du tango. Il est possible de constater alors la façon propre à Piazzolla d'articuler ces genres musicaux : malgré la grande similitude entre le début polyrythmique de ce thème et ce morceau de jazz, les subtiles différences entre eux réussissent étonnamment à y incorporer d'importantes caractéristiques du tango.

Les mélodies asymétriques du tango sont ici utilisées comme un élément commun aux polyrythmies du jazz, qui sont naturellement également asymétriques. Piazzolla construit ainsi une mélodie par l'utilisation d'une telle polyrythmie. C'est principalement cette démarche qui nous permet de parler d'un métissage par intersection dans la répétition de ces rythmes de trois croches sur une mesure quaternaire[29].

Ce passage dévoile ainsi l'idée d'une double lecture analytique telle que proposée par López (2008, p. 138), et ce même thème se prête ainsi à deux interprétations distinctes : il peut être aussi bien décodé dans une lecture jazz, en suivant la piste de Brunelli, qu'en tant que tango, comme le montre l'interprétation qu'en fait Marsili.

Cette association d'éléments semble aussi en accord avec Piazzolla, quand il affirme vouloir le « swing du tango, pas de jazz ni de musique classique contempo-

28 Remarquer la séquence croche-noire-croche.

29 Piazzolla affirme qu'entre le tango et le jazz il existe de grands points de contact (Gorin 1990, p. 35-36) ; étant donné le contexte de cette assertion, il semble que le compositeur se réfère justement au rythme présent dans la mélodie, et au swing qu'il peut engendrer, ce qui semble confirmer cette conception d'articulation entre ces éléments.

raine[30] ». Le swing mélodique qu'il recherche dans le tango semble pourtant avoir vraisemblablement un rapport avec le rythme des orchestres de jazz qu'il entend (Gorin 1990, p. 35-36). Sa conception du swing semble ainsi s'éclairer ; bien qu'ayant sans doute pour origine d'autres sources musicales, comme dans le cas présent le jazz, sa recherche se centre néanmoins sur un swing caractéristique du tango, dont le thème de *Muerte del ángel* semble constituer un exemple de réalisation de ce projet esthétique. Examinons un autre cas.



Figure 6 : Astor Piazzolla, Milonga del ángel*, mes. 27-28, ♩. ≈ 87, mesure à 4/4, extrait d'une partition publiée par Ed. Lagos (avec l'aimable autorisation de l'éditeur ; enregistrement sorti en 1965). Écouter, de 01:21 à 01:30.*

À la contrebasse, on identifie la présence du modèle d'accompagnement caractéristique du tango *milongueo*[31]. Au piano, on observe une construction mélodique en arpèges descendants qui changent d'accord de trois en trois croches[32], ce qui propose un rapport aussi bien avec le tango par son caractère asymétrique, qu'avec la pratique polyrythmique du jazz. Cette fois, les trois croches du motif sont articulées et la différence avec le thème de *In the Mood* réside principalement, dans ce cas, au début de cette polyrythmie, qui commence après un demi-soupir, ce qui génère une mélodie acéphale. Mais dans ce cas précis, une autre référence de ce genre est proposée. Il s'agit de ce que Bárbara Varassi Pega (2014, p. 175) appelle un « motif typique de *milonga campera* ». Le motif au piano à la première mesure exposée en est un exemple, à la différence que dans l'usage de la *milonga campera*, celui-ci se répète à l'identique

30 « *Yo quería swing de tango, no de jazz ni de música clásica contemporánea* » (*ibid.*, p. 39).

31 Le *milongueo* est un modèle d'accompagnement caractéristique du tango, dans lequel la basse propose, dans une mesure à 4/4, une noire pointée suivie d'une croche et de deux noires (Peralta [2008]2012, p. 85).

32 L'écriture phraséologique accentue cette division polyrythmique.

à la mesure suivante. Au lieu de reproduire ce motif dans la mesure qui suit, ce qui constituerait une répétition d'un rythme à peine polyrythmique, Piazzolla développe la polyrythmie latente de ce motif de *milonga campera*, et peut ainsi introduire la polyrythmie 3 sur 4 du jazz à partir du développement d'un élément déjà existant dans le langage du tango, en fusionnant ces éléments, et en réalisant une expansion du tango, pratiquement littérale cette fois-ci, en direction du jazz.

On remarque donc comment le compositeur insère cette polyrythmie dans un contexte bien défini : sur un modèle d'accompagnement du tango, et en lui ajoutant un début acéphale typique, il peut ainsi exploiter le caractère asymétrique commun aux deux langages ; il va en outre profiter du caractère embryonnairement polyrythmique d'un motif de tango, pour réussir un métissage par intersection. Le compositeur est capable de cette manière de proposer des mélodies asymétriques qui cherchent à « "contourner" le fort langage binaire du tango » (Marsili 2012, p. 59), et exploite cette caractéristique du tango conjointement avec un élément du jazz, la polyrythmie de trois croches en mesure quaternaire, précisément utilisé pour proposer un tel contournement. On remarque bien ainsi comment Piazzolla n'incorpore pas simplement un élément issu d'une autre tradition musicale. Dans ce cas, la lecture inverse s'impose même : le compositeur, à partir des éléments du tango – dans ce cas, les mélodies asymétriques –, exploite cette caractéristique déjà existante dans le genre en direction d'un autre univers musical – ici le jazz, en exploitant de cette façon la limite même (Kuri 1992), l'intersection de ces genres musicaux – réalisant ainsi une expansion du tango en direction du jazz. Nous constatons donc le phénomène décrit par Brunelli, les traits jazzistiques étant incorporés « à la trame de son écriture musicale de telle façon qu'ils s'entrelacent […] pour pratiquement disparaître absorbés dans son langage tanguistique[33] ». Il nous semble bien identifier ce processus : encore une fois, cette polyrythmie est accompagnée d'importants traits du tango, en se dissolvant de cette façon dans le langage tanguistique. Il nous apparaît également possible d'y déceler la recherche simultanée consistant à incorporer une caractéristique en proposant une certaine altérité à ce genre, tout en préservant son identité musicale.

Dans certaines utilisations de cette polyrythmie, le rapport avec le jazz semble moins accentué, et son emploi paraît reposer plus fortement[34] sur le développement et l'extension des formules proto-polyrythmiques du tango (Pelinski 2008, p. 43 ; Marsili 2012, p. 86 ; Mauriño 2008, p. 21). Tel est notamment le cas des accompagnements polyrythmiques qui débutent sur le premier temps, comme par exemple dans

33 « *Incorpora [los rasgos jazzísticos] a la trama de su escritura musical de modo tal que se entrelazan* […] *para prácticamente desaparecer absorbidos en el lenguaje tanguístico* » (Brunelli 2011, 01:10).

34 Il peut être utile de poser certaines bases en ce qui concerne cette ambiguïté : « *[The musical mind] feels no obligation to choose between contradictory patterns. Rather than being either X or Y, a figure may be—and very often is—both X and Y.* […] *A G major chord in a C major movement, for instance, is simultaneously dominant and tonic. Depending on which face is more prominent, we may say that the "key" is C or G. But this distinction is misleadingly precise. In fact, there is an unbroken range of emphasis between the two. Ambiguity, far from being an occasional subtlety, is part of the fabric of music. It is what makes music beautiful and musical analysis difficult* » (Van der Merwe 2004, p. 18).

la composition de Piazzolla *Mar del plata 70*[35], où l'on identifie une série d'accentuations 3-3-3-2-3-2. Par la présence d'une première mesure entièrement réalisée en 3-3-2, et sa continuation avec une variante qui alterne des attaques de deux en deux ou trois en trois croches, et encore par la dernière attaque qui se trouve à l'avant-dernière croche[36], on identifie l'origine de ce rythme comme étant ce modèle d'accompagnement du tango. En même temps, les quatre premières accentuations, toutes à un intervalle de trois croches entre elles, proposent une polyrythmie 3 sur 4 que nous pouvons également comprendre comme tirant son origine du jazz. Il est possible ainsi de réaliser une double lecture de cette polyrythmie, soit comme un développement d'un rythme 3-3-2, soit comme l'introduction d'une polyrythmie venant des riffs de jazz ; et même si le rapport avec le rythme du tango semble plus fort, cet exemple constitue toujours un cas de métissage par intersection. Voyons pour terminer une modalité non plus rythmique issue du jazz, mais harmonique.

II-V

Certains procédés harmoniques utilisés par Piazzolla ont vraisemblablement pour origine la musique de jazz (Clemente 2012, p. 49 ; Quinteros 2014, p. 216 ; Löfdahl 2012, p. 42). Marsili précise à ce sujet que « du jazz, il prend […] des enchaînements harmoniques propres à ce genre, notamment la séquence harmonique I-II-V » (Marsili 2012, p. 165-166). Elle affirme également que cette progression est « atypique pour le tango *porteño* » (*ibid.*, p. 171-172). Nous retiendrons ainsi dans l'emploi de cet enchaînement harmonique une référence au jazz.

Marsili précise ensuite les rapports de ces enchaînements avec le tango : elle estime que la « progression harmonique I-II-V-I […] ne représente pas un élément fort de rupture avec le genre, puisque les fonctions tonales sont maintenues » (*ibid.*), et fait également remarquer qu'« au lieu de la progression typique I-IV-V-I, Piazzolla préfère I-II-V-I » (*ibid.*, p. 169). Dans cette perspective, le remplacement de l'accord IV, de la progression typique du tango, par le II originaire du jazz, est favorisé par la fonction tonale commune de sous-dominante, dans un enchaînement similaire[37] dans les deux univers musicaux articulés. Nous constatons ainsi l'utilisation d'un métissage par intersection. Piazzolla est donc capable d'introduire un nouvel élément, tout en respectant les fonctions tonales utilisées dans le tango et en réduisant ainsi l'écart entre les univers musicaux employés. En voici un exemple.

35 Voir les mesures 1-2 de la p. 2 de la partition de *Mar del Plata 70* ou écouter l'exemple de 00:30 à 00:55.

36 Le placement de cette dernière attaque de cet accompagnement, à la deuxième mesure présentée, exactement à la même place – avant-dernière croche – que celle du rythme originel 3-3-2, semble offrir une similitude supplémentaire, en proposant une reconnaissance rapide de ce modèle lors d'un enchaînement de ce même rythme à plusieurs reprises.

37 L'enchaînement des fonctions est sous-dominante-dominante-tonique dans les deux cas.



Figure 7 : Astor Piazzolla, Decarísimo*, mes. 25-32, ♩ ≈ 25, mesure à 4/4 (enregistrement sorti en 1961), retranscription des parties séparées manuscrites par José Bragato sur la grille (chiffrage de guitare électrique originel). Écouter, de 00:50 à 01:08.*

Dans les quatre premières mesures présentées, on reconnaît le modèle d'accompagnement 3-3-2 à la base rythmique ; aux quatre mesures suivantes, la contrebasse et la main gauche du piano, doublées, marquent tous les temps de la mesure quaternaire, en suggérant ainsi une référence au *marcato* ; une variante de la levée chromatique typique peut être identifiée à la main gauche du piano dans la dernière mesure exposée ; une indication de *lija*[38] est proposée au violon : nous constatons ainsi

38 Effet rythmique distinctif du tango au violon. Pour davantage de renseignements, consulter Salgán [2001]2012, p. 45.

dans ce passage la présence importante de nombreux traits du tango[39]. D'autre part, l'harmonie présente, sur huit mesures, pas moins de quatre enchaînements II-V-I[40]. Piazzolla articule ainsi les caractéristiques des musiques manipulées : la progression harmonique caractéristique du jazz (II-V), utilisée en accord avec les fonctions tonales existant dans le tango (IV-V), s'intègre de façon naturelle dans la musique par des pratiques communes trouvées dans ces univers musicaux, les fonctions tonales, en permettant d'intégrer sans hiatus la couleur harmonique d'un enchaînement du jazz dans sa musique. En outre, cet élément est aussi dilué par l'importante présence des divers traits tanguistiques observés dans cette partition.

Conclusion

Nous avons observé comment les éléments du jazz sont fortement imprégnés du tango à travers l'utilisation, souvent simultanée, de ses modèles d'accompagnement, de ses phrasés caractéristiques, de ses sonorités typiques, qui engendrent ainsi une cohérence et une unité musicales : les éléments jusqu'alors exogènes peuvent donc se dissoudre dans la production sonore tanguistique de Piazzolla. C'est comme si son tango était capable d'assimiler, d'engloutir, d'intégrer et d'incorporer ces éléments proposant une certaine altérité, qui s'ajoutent à sa musique sans engendrer pour autant une perte de son identité. De cette manière, c'est la préservation de cette identité qui constitue un important élément unificateur du métissage proposé par Piazzolla, la centralité de ce genre urbain argentin permettant d'absorber les caractéristiques issues des autres cultures musicales tout en gardant une cohésion et une cohérence musicales. Cette centralité du tango présente donc l'avantage de proposer une double fonction : assurer l'unité musicale, tout en gardant l'identité du tango[41] – par ailleurs, elle peut préserver l'unité, *car* elle conserve l'identité du tango.

Nous pouvons donc suggérer, en paraphrasant Gabriela Mauriño, que le compositeur conçoit son dialogue entre ces courants musicaux comme une expansion de son tango. Ce genre est ainsi capable d'assimiler des éléments du jazz et de s'en enrichir en les incorporant, en les englobant, et en les interprétant en termes de tango (Pelinski 2008, p. 45-46), la synthèse stylistique de Piazzolla étant conçue « structurellement et esthétiquement à partir du territoire du tango[42] ». Cette recherche d'une identité pour sa musique, que nous avons pu dégager des analyses musicales, s'avère par ailleurs extrêmement fréquente dans ses déclarations, dans un discours au sein duquel est fortement présente l'intention de produire une musique qui reflète sa ville et son pays (Thiers 1999, p. 403 ; Gorin 1990, p. 79).

39 L'hommage adressé à un musicien icône du tango, Julio De Caro, est aussi à retenir dans les rapports avec ce genre.

40 Observer l'écriture harmonique présente à la guitare électrique. On peut en outre souligner l'utilisation du E♭7 à la mesure 30, illustrant une formule II-V-I-IV7 elle aussi très caractéristique du jazz.

41 Une idée semblable avait déjà été suggérée par Kuri (1992, p. 37).

42 « *la síntesis estilística* […] *está diseñada estructural y estéticamente a partir del territorio tanguero* » (Pelinski 2008, p. 47).

Si Piazzolla semble chercher à préserver l'identité du tango, il faut également souligner sa ferme volonté d'y introduire des nouveautés. On perçoit ainsi, dans sa musique qui propose cette articulation constante de divers univers sonores, de même que dans ses déclarations (Thiers 1999, p. 400), l'intention d'établir un dialogue entre le tango et d'autres sphères musicales. Ceci nous amène aussi à penser qu'une certaine recherche de légitimité, rendue possible par le contact du tango avec une musique à plus forte reconnaissance sociale (Lahire 2015, p. 108-109), ici représentée par le jazz (Bourdieu 1971, p. 94), était recherchée, ce qui peut également être perçu dans le discours du compositeur (Gorin 1990, p. 79 ; Diana Piazzolla 2002, p. 136).

Outre la centralité du tango, nous avons également constaté la présence d'une autre stratégie importante utilisée par Piazzolla pour parvenir à une unité musicale. En utilisant le métissage par intersection, le compositeur exploite les caractéristiques communes aux genres métissés, ce qui lui permet de les articuler de façon subtile, en tirant parti d'un territoire commun aux univers sonores employés, et en créant ainsi, à partir d'une sorte d'ambiguïté générée par l'utilisation de ces traits partagés, une fusion qui permet de métisser les courants musicaux sans que le résultat soit hétérogène. On observe ainsi une articulation qui est réalisée à travers une écriture particulièrement élaborée et complexe, et qui cherche avec rigueur et précision à conjuguer les traits de ces cultures distinctes. Piazzolla érige de cette façon un produit musical unique, capable de proposer un intense et fécond dialogue entre ces univers sonores.

Bibliographie

Amselle, Jean-Loup (2001), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

Azzi, María Suzana, et Simon Collier ([2000]2002), *Astor Piazzolla*, 2e éd., Buenos Aires, El Ateneo.

Bourdieu, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, 3e série, vol. 22, p. 49-126.

Brunelli, Omar García (1992), « La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie popular urbana », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica « Carlos Vega »*, no 12, p. 155-221.

Brunelli, Omar García (2010), « La irrupción del Octeto Buenos Aires en la Historia del Tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955 », *Revista Argentina de Musicología*, no 11, p. 117-148.

Brunelli, Omar García (2011), « La incorporación del jazz a la trama del tango en la música de Astor Piazzolla », *Colloque International Tango. Créations, Identification, Circulations*, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales & Maison des cultures du monde, Paris, http://globalmus.net/?Communications-audio-mp3&lang=fr, consulté le 7 mars 2013.

Clemente, Peter Arthur (2012), « The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Portenas », thèse de doctorat, Université de Hartford.

Cugny, Laurent (2009), *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure.

Fischerman, Diego, et Abel Gilbert (2009), *Piazzolla el mal entendido*, Buenos Aires, Edhasa.

Gorin, Natalio (org.) (1990), *Astor Piazzolla A Manera de Memorias*, Buenos Aires, Editorial Atlantida.

Kuri, Carlos (1992), *Piazzolla. La Música Límite*, Buenos Aires, Corregidor.

Kutnowski, Martín (2008), « Rubato instrumental y estructura de la frase en la música de Astor Piazzolla », dans Omar G. Brunelli (dir.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, p. 99-108.

Lahire, Bernard (2015), *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, Éditions La Découverte.

Löfdahl, Marcus (2012), « Approaching Piazzolla's Music. Analysis and Composition in Interaction », mémoire de maîtrise, Université of Göteborg.

López, Sonia Alejandra (2008), « *Fuga y misterio* de Astor Piazzolla. Acercamiento a una "fuga tanguificada" », dans Omar G. Brunelli (dir.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, p. 133-143.

Lucas, David Gómez ([s.d.]), « La influencia del jazz en la música de Astor Piazzolla. Análisis de *Tango Suite* », http://www.migueltrapaga.com/partituras/David_Gomez_Lucas.pdf, consulté le 21 février 2013.

Malvicino, Horacio (2014), Entretien réalisé par l'auteur, Buenos Aires, 21 novembre.

Marsili, Andrea (2012), *Potentialité de mutation du tango rioplatense. Bornes du tango porteño et réseaux d'interconnexion avec le tango nomade*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.

Mauriño, Gabriela (2008), « Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla », dans Omar G. Brunelli (dir.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla,* Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, p. 19-33.

Pelinski, Ramón (2008), « Astor Piazzolla. Entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística », dans Omar G. Brunelli (dir.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, p. 35-56.

Peralta, Julián ([2008]2012), *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*, 2e éd., Buenos Aires, Editorial de Puerto.

Piazzolla, Diana (2002), *Astor*, Anglet, Atlantica.

Quinteros, Leandro Ariel Martin (2014), « El tango argentino instrumental de vanguardia entre 1955-1990. Astor Piazzolla y Eduardo Rovira », thèse de doctorat, Université de Valence.

Ruiz, Oscar López (2014), Entretien réalisé par l'auteur, Buenos Aires, 12 novembre.

Salgán, Horacio ([2001]2012), *Curso de tango*, 3e éd., Buenos Aires, A Fuego Lento.

Sargeant, Winthrop (1959), *Jazz. Hot and Hybrid*, London, The Jazz Book Club.

Thiers, Walter (1999), *El jazz criollo y otras yerbas*, Buenos Aires, Corregidor.

Van der Merwe, Peter (2004), *Roots of the Classical. The Popular Origins of Classical Music*, Oxford, Oxford University Press.

Varassi Pega, Bárbara (2014), « Creating and Re-creating Tangos. Artistic Processes and Innovations in Music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann », thèse de doctorat, Université de Leyde.

Partitions

Garland, Joe, et Andy Razaf ([s.d.]), *In the Mood*, version de l'orchestre de Glenn Miller transcrite par Alan Glasscock, http://www.ejazzlines.com/mc_files/2/in_the_mood.pdf, consulté le 7 avril 2014.

Piazzolla, Astor ([s.d.]), *Muerte del ángel*, partition manuscrite par José Bragato, http://leroncosad.blogspot.fr/2011/10/astor-piazzolla-la-muerte-del-angel.html, consulté le 4 novembre 2013.

Piazzolla, Astor ([1970]), *Nuestro Tiempo*, Darmstadt, Tonos Music.

Piazzolla, Astor ([1977]), *Tango del diablo*, Darmstadt, Tonos Music.

Piazzolla, Astor ([1977]), *Tango para una ciudad,* Darmstadt, Tonos Music.

Piazzolla, Astor (1968), *Milonga del ángel*, Buenos Aires, Editorial Lagos.

Piazzolla, Astor (1974), *Mar del plata 70,* Buenos Aires, Editorial Lagos.

Piazzolla, Astor (1985), *Decarísimo*, partition manuscrite par José Bragato.

Enregistrements

Burton, Gary, et Astor Piazzolla (1987), *The New Tango*, CD, Atlantic Jazz 81823-2.

Mulligan, Gerry, et Astor Piazzolla (1974), *Summit*, LP, Erre TV RTV 25046.

Piazzolla, Astor ([1961]2012), « Decarísimo », Astor Piazzolla et son Quintette, « Piazzolla interpreta a Piazzolla », dans Astor Piazzolla, *Tanguíssimo. 1945-1961, The Birth of a Revolution*, 9 CD, Le chant du monde [réédition de LP RCA VICTOR AVL-3383, Argentine].

Piazzolla, Astor ([1962]2005), « Muerte del ángel », Astor Piazzolla et son Quintette « Nuevo Tango », *Nuestro tiempo*, CD, BMG Ariola Argentina S.A. [réédition de LP Sony Music Entertainment CBS 8351].

Piazzolla, Astor (1965), « Mar del plata 70 », Astor Piazzolla et son Quintette « Nuevo Tango », *Concierto de tango en el Philharmonic Hall de New York*, MP3, Universal [réédition de LP POLYDOR 27136, Argentine].

Piazzolla, Astor (1965), « Milonga del ángel », Astor Piazzolla et son Quintette « Nuevo Tango », *Concierto de tango en el Philharmonic Hall de New York*, MP3, Universal [réédition de LP POLYDOR 27136, Argentine].

Piazzolla, Astor (1965), « Tango del Diablo », Astor Piazzolla et son Quintette « Nuevo Tango », *Concierto de tango en el Philharmonic Hall de New York*, MP3, Universal [réédition de LP POLYDOR 27136, Argentine].

Sábato, Ernesto, et Astor Piazzolla ([1963]2005), « Introducción a héroes y tumbas », Astor Piazzolla et son « Nouvel octette », *Tango contemporáneo*, CD, Argentine, Sony BMG/Ariola [réédition de LP Sony Music Entertainment CBS 9039].

La création d'*Another Brick in the Wall – l'opéra* de Julien Bilodeau. Les différents enjeux du *crossover* entre opéra et rock

Danick Trottier

Résumé

En date du 11 mars 2017 avait lieu à Montréal la création d'*Another Brick in the Wall – l'opéra* du compositeur Julien Bilodeau. Représentée par l'Opéra de Montréal dans le contexte du 375e anniversaire de fondation de Montréal, l'œuvre a été l'objet d'une importante campagne de publicité et a mobilisé l'attention des médias, comme l'a rarement fait une création opératique dans l'histoire de Montréal. Cette attention est aussi secondée par le *crossover* classique qui est à l'origine de l'œuvre, soit le fait de métamorphoser *The Wall* en opéra avec l'accord de son principal créateur Rogers Waters. L'opéra de Bilodeau est donc à l'origine d'une multitude de questions dans son rapport à l'œuvre d'origine, ces questions se posant autant du côté de la production avec le langage musical adopté par le compositeur que du côté de la réception avec le croisement des conventions appartenant à l'opéra et au rock. L'article met en relief ces questions et tente d'y répondre en prenant en considération le phénomène du *crossover* entre opéra et rock, la partition de Bilodeau ainsi que les critiques publiées dans la foulée de la première.

Mots clés : Julien Bilodeau ; *crossover* classique ; opéra contemporain ; *The Wall* ; Roger Waters.

Abstract

On March 11, 2017, the creation of *Another Brick in the Wall—The Opera* by composer Julien Bilodeau took place in Montreal. Performed by the Opéra de Montréal in context of Montreal's birthday for its 375th anniversary, the work was deployed through an amazing campaign of advertising in addition to the attention given by the media, as it was never been the case before for a creation of that kind in Montreal. That attention was also the result of the classical crossover at the core of the work, namely the metamorphosis of *The Wall* into a truly opera with the agreement of its principal leader Roger Waters. The opera composed by Bilodeau is then at the confluence of a plethora of questions in front of *The Wall*, these questions being on the side of production through the composer's choices for musical language as well as on the side of reception

though the crossover of conventions from opera and rock. The article addresses these questions regarding the phenomena of classical crossover between opera and rock, Bilodeau's score and the critiques published in the aftermath of the première.

Keywords: Julien Bilodeau; classical crossover; contemporary opera; *The Wall*; Roger Waters.

Another Brick in the Wall – l'opéra du compositeur canadien Julien Bilodeau a été créé le 11 mars 2017[1]. Représentée dix fois dans le cadre de la programmation régulière de l'Opéra de Montréal, la production de deux heures a été conçue « d'après les paroles et la musique de *The Wall*[2] », soit le double album sorti en 1979 par Pink Floyd, mais dont la paternité est rattachée à la figure de Roger Waters. Montréal a ainsi vibré au rythme de l'opéra comme elle l'a rarement fait par le passé, et la présence de Waters comme caution morale y était pour beaucoup. C'est que l'œuvre était aussi présentée comme l'un des moments phares des festivités entourant le 375e anniversaire de la ville[3], ce pour quoi le budget alloué à cette production a largement dépassé ce qu'on retrouve normalement pour ce type de création au Québec[4].

De fait, l'œuvre ne peut être uniquement rattachée à cet anniversaire puisqu'elle prolonge aussi un contexte de création qui met en valeur l'opéra depuis quelques années. C'est ainsi que la scène lyrique du Québec a été augmentée de plusieurs titres depuis l'arrivée des années 2000, par exemple *L'arche* (2004) d'Isabelle Panneton, *L'eau qui danse, la pomme qui chante et l'oiseau qui dit la vérité* (2009) de Gilles Tremblay, *Le rêve de Grégoire* (2014) de Pierre Michaud ainsi que *Les Feluettes* (2016) de Kevin March[5]. Cette dernière œuvre a été créée lors de la saison 2015-2016 de l'Opéra de Montréal et témoigne ainsi de l'intérêt de l'institution pour de nouvelles créations.

La production a aussi misé sur le talent local pour vendre l'œuvre et attirer le grand public, à commencer par la conception et la mise en scène assumées par

1 J'ai rencontré Julien Bilodeau le 20 mars 2017 au Café du Nouveau Monde à Montréal. Nos échanges, que j'ai évités de formaliser sous la forme d'un questionnaire ou d'un entretien dirigé, ont porté sur l'opéra – ils ont été suivis d'échanges par courriels dans la foulée de l'écriture du présent article. C'est dans ce contexte que le compositeur m'a donné accès à la partition (Bilodeau 2017). Je tiens donc ici à le remercier pour les informations transmises et pour son soutien logistique. Les exemples musicaux reproduits dans le cadre de cet article sont le fruit de sa collaboration.

2 « D'après les paroles et la musique de *The Wall* de Roger Waters » est la mention qui se trouve sur la page titre de la partition de Bilodeau (2017, page-titre).

3 Le lien unissant Waters, *The Wall*, Montréal, et ayant justifié la création, sera expliqué en détail plus loin dans le texte.

4 Le chiffre donné par l'Opéra de Montréal et repris dans les médias est de 3,1 millions de dollars canadiens (voir Houle 2017).

5 À la lumière des travaux d'Eric Salzman et Thomas Desi (2008), il convient d'établir une distinction entre théâtre musical et opéra, même si les auteurs admettent que cette démarcation est parfois ténue. Les œuvres de Tremblay et Michaud s'inscrivent davantage dans le contexte du théâtre musical pour la place qu'elles confèrent à la dimension théâtrale, à l'effectif réduit et à la voix. À l'inverse, l'œuvre de Bilodeau discutée ici évolue davantage dans les frontières de l'opéra traditionnel. Dans leur livre, Salzman et Desi donnent un aperçu de la vitalité qu'a connue le théâtre musical au Québec depuis les années 1970 (Salzman et Desi 2008, p. 213-214).

Dominic Champagne, ainsi que les rôles dévolus à l'Orchestre Métropolitain et au Chœur de l'Opéra de Montréal sous la direction d'Alain Trudel – le philosophe Normand Baillargeon a aussi participé à la production comme conseiller dramaturgique, alors que le compositeur Louis Dufort a pris en charge le design sonore de l'œuvre (par exemple, les sons associés à la guerre). Les personnages qui normalement tiennent un rôle secondaire dans le double album ont été approfondis quant à leur rôle dramatique ; c'est une des facettes majeures de l'œuvre qui sera discutée plus loin. L'opéra comprend ainsi neuf personnages, incluant Pink comme protagoniste. Ces personnages ont tous été assumés par des artistes lyriques du Québec, certains étant plus en vue sur la scène internationale que d'autres, par exemple Étienne Dupuis (baryton) dans le rôle de Pink. Les autres personnages se déclinent ainsi : la mère par France Bellemare (mezzo-soprano), le père par Jean-Michel Richer (ténor), la conjointe de Pink par Caroline Bleau (soprano), Vera Lynn par Stéphanie Pothier (mezzo-soprano), le professeur par Dominic Lorange (ténor), à la fois le procureur et le médecin par Geoffroy Salvas (baryton), et le juge par Marcel Beaulieu (basse). Tous ces ingrédients réunis ont permis de créer un engouement médiatique autour de l'événement[6].

Les dix représentations et l'attention accordée à cette production ne peuvent faire oublier le défi de taille auquel faisait face une telle création : comment s'émanciper de l'œuvre d'origine et parvenir à un véritable opéra ? La nouvelle œuvre de Bilodeau repose sur la trame narrative de l'album double de Pink Floyd en reprenant les 26 chansons tout en apportant des modifications importantes aux niveaux musical et dramatique, transformant ainsi l'œuvre d'origine en opéra comme il sera analysé dans les lignes à venir. Cette rencontre n'est pas fortuite puisque l'opéra et le rock partagent quelques points en commun, dont certains seront discutés plus loin. Or, le phénomène du *crossover* en musique, plus particulièrement le *crossover* classique dans ce cas-ci[7], ne va pas de soi tant le chemin est parsemé d'embûches, à commencer par les négociations pour les droits d'auteurs et les choix stylistiques dans le passage d'un genre à un autre. Pourtant, les phénomènes de *crossover* ne datent pas d'hier, tout comme les croisements entre musique contemporaine et rock[8]. Dans le cas de Bilodeau et de

6 Plusieurs recensions critiques ont été publiées dans les journaux, autant au niveau local qu'au niveau international. Par exemple, les quatre grands quotidiens montréalais que sont *Le Journal de Montréal*, *La Presse*, *Montreal Gazette* et *Le Devoir* ont publié chacun un minimum de deux critiques. Certaines de ces critiques seront commentées ou citées à témoin plus loin dans le texte.

7 La notion de *crossover* est utilisée dans la culture populaire pour désigner les croisements et les phénomènes d'hybridation entre genres ou styles musicaux, ce qui est le cas ici dans le passage d'une œuvre de la culture rock à la culture opératique – l'hybridation à partir du classique est nommée *crossover* classique. Le but de la présente étude n'est pas d'approfondir la notion de *crossover*, ses implications épistémiques ou le genre qu'elle circonscrit, mais bien de comprendre les rencontres possibles entre opéra et rock et la manière dont le *crossover* à la base de l'œuvre étudiée a été conçue. Selon Paul Fryer, les concerts hautement médiatisés offerts par les Trois Ténors (Pavarotti, Domingo et Carreras) à partir des années 1990 marquent un tournant dans le cas du *crossover* classique en devenant un phénomène de masse (Fryer 2014, p. 128).

8 La revue *Circuit, musiques contemporaines* s'est penchée sur le phénomène d'hybridation entre musiques contemporaines et musiques rock autour de la figure de Fausto Romitelli et de l'inclusion de la guitare électrique dans ses œuvres (voir Goldman 2014) – il est à noter que Romitelli a exercé une influence

l'équipe de production, les défis de l'entreprise ont consisté dans la métamorphose du double album en opéra à part entière, autrement Waters n'aurait jamais donné son accord au projet. Car ce dernier s'est toujours opposé à des adaptations musicales de *The Wall*. Lorsqu'en décembre 2014, Bilodeau, Champagne et Pierre Dufour (ancien directeur de l'Opéra de Montréal qui est à l'origine du projet) sont allés à sa rencontre pour le convaincre d'embarquer dans l'aventure, la condition pour un accord était la création d'une nouvelle œuvre (voir Dufour 2017). De telle sorte que le *crossover* qui a donné lieu à une nouvelle œuvre (plutôt qu'une simple adaptation symphonique) est aussi redevable aux conditions posées par Waters.

Les prochaines lignes se pencheront donc sur la nature de cette métamorphose et ce qu'elle nous dit du *crossover* qui se joue dans le passage de *The Wall* à *Another Brick in the Wall – l'opéra.* Mais cette métamorphose ne va pas sans risque et sans difficulté, entre autres en raison de la notoriété de l'œuvre d'origine, ce qui a provoqué certains malentendus du côté de la réception. Il est donc important d'approfondir les enjeux que porte ce genre de *crossover* entre opéra et rock tout en cernant les difficultés qui se posent dans le passage de la production à la réception.

Le *crossover* entre opéra et rock

Quelques-unes des passations qui sont à l'œuvre entre l'opéra et le rock doivent être mises en relief pour bien comprendre ce qui est en jeu dans *Another Brick in the Wall – l'opéra*, notamment la forme d'appropriation qu'exige la métamorphose recherchée par Bilodeau et l'équipe de production. Ainsi pourra-t-on mieux cerner les valeurs qui fondent le rock que Waters a pratiqué depuis sa jeunesse et qui, à terme, peuvent aussi expliquer les raisons pour lesquelles il a répondu positivement à cette proposition d'opéra.

L'un de ces points de conjonction entre opéra et rock est le courant de l'*art rock* qui va essaimer dans le contexte des années 1960, notamment dans la foulée de l'album concept[9]. L'*art rock*, comme son nom l'indique, cherche à faire du rock un art officiel en mettant en valeur l'expérimentation sonore, la virtuosité instrumentale et le sens du message derrière les paroles, d'où l'importance de la formation classique de ses musiciens et les rencontres recherchées avec la tradition classique – de fait, l'*art rock* est aussi nommé le *classical rock* (Lipscomb et Stuessy [2001]2013, p. 205-206), ce qui est l'équivalent de ce qu'on nomme en français le rock classique. C'est ainsi que les idéaux artistiques qui circonscrivent ce type de rock concourent à sa légitimité

importante sur Bilodeau, comme il sera discuté plus loin dans le texte. Un autre cas de figure qui pourrait être évoqué par rapport à cette hybridation est celui de Frank Zappa, dont l'inclusion dans l'univers des musiques dites savantes a été une réalité indéniable au cours des dernières décennies (voir Beaucage 2004).

9 L'album concept consiste à proposer une unité narrative dans la mise en relation des chansons avec un thème commun à l'album. *Freak out!* (1966) de Zappa and The Mothers of Invention est le premier album concept, suivi par *Pet Sounds* (1966) de Brian Wilson avec les Beach Boys. Mais *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles est souvent présenté comme le cas paradigmatique. Pour une discussion approfondie de l'album concept, autant pour sa portée historique que comme production musicale et produit culturel, voir Gareth Shute 2013.

culturelle[10], soit le fait de l'inscrire dans le champ des valeurs officielles en lui accordant plus d'intérêt et de prestige que d'autres produits musicaux. Cette réalité se perçoit dans la canonisation des albums qui ont porté le genre comme *Pet Sounds* (1966) des Beach Boys et *Revolver* (1966) des Beatles (voir Jones 2008, p. 25-52), cette canonisation s'appuyant sur certains principes pour faire valoir la grandeur de ces albums : authenticité de la démarche, complexité de la musique, virtuosité instrumentale, album comme ultime accomplissement et statut élevé de l'artiste. De par la posture avant-gardiste qu'ils affichent et les références à Edgard Varèse et Igor Stravinski, Frank Zappa et ses Mothers of Invention servent de cas paradigmatique pour la mise en place de l'*art rock* à partir de *Freak Out!* (1966) (Pirenne 2011, p. 170-172). De même, le rock progressif va décliner l'ensemble des passations à l'œuvre entre la tradition classique et le rock, à commencer par la virtuosité instrumentale, les innovations formelles et harmoniques, l'élargissement de la facture instrumentale, le perfectionnement du son, etc. De nombreux exemples ont marqué les années 1970, que ce soit le « rock classique » (*ibid.*, p. 215) d'Emerson, Lake and Palmer avec *Pictures at an Exhibition* (1971) ou le « rock symphonique » (*ibid.*, p. 220) que propose le même groupe avec *Brain Salad Surgery* (1973). Cette époque est aussi celle qui voit les compositeurs porter un intérêt au rock, comme en font foi les musiques électroniques (par exemple, l'influence de Stockhausen chez les musiciens du Krautrock[11]) ou les réflexions de Berio (1971) à travers lesquelles le compositeur tente de cerner ce qui fait la spécificité du rock de la seconde partie des années 1960 (par exemple, les Beatles) en ciblant l'instrumentation, l'harmonie et les différences marquées avec le jazz.

Quant aux jeunes de Pink Floyd avec Sid Barrett en tête, leur premier album *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) les rattache à l'*art rock* par la quête psychédélique et le contexte d'expérimentation sonore. Dans les années qui suivent ce premier opus, le culte du son et le statut d'artiste se nourrissent à une même recherche d'authenticité que celle qui a singularisé les avant-gardes historiques qui se sont succédé au XX^e^ siècle, comme en fait foi la parution de leur second album *Ummagumma* (1969) avec des formes de collage musical et la place colossale qu'occupent les développements instrumentaux. C'est que d'un album à l'autre, dans le passage des années 1960 aux années 1970, Pink Floyd tente d'innover en matière de sonorité en poussant toujours plus loin les techniques d'enregistrement et les formes musicales des chansons proposées, comme en témoigne le « rock orchestral » (*ibid.*, p. 217) qu'amorce le lancement d'*Atom Heart Mother* (1970). Les disques qui s'enchaînent par la suite innervent chacun à leur manière les idéaux du rock progressif : le perfectionnement des techniques de studio pour *Meddle* (1971), l'album concept pour *Dark Side of the Moon* (1973), ainsi que les atmosphères instrumentales planantes pour

10 Au sens que Bourdieu donne à ce concept et qu'on retrouve à tous les niveaux dans sa théorie de la distinction culturelle (Bourdieu 1979, p. 95- 96).

11 Pour une définition du Krautrock et une discussion des principaux albums qui ont marqué le genre, voir Pirenne 2011, p. 222-226.

Wish You Were Here (1975). Le fait de se renouveler ainsi d'un album à l'autre et de chercher à faire de chaque album une production qui se démarque, circonscrit du côté de Pink Floyd une attitude qui se rapproche de celle des avant-gardes historiques.

The Wall (1979) ne fait pas exception à ce principe d'avancée stylistique d'un album à l'autre, et en ce sens il constitue l'aboutissement de la logique avant-gardiste en proposant cette fois-ci un opéra rock sous forme de double album avec 26 chansons, à cette différence près que l'œuvre est autobiographique par la transfiguration artistique du récit de vie de Waters à travers le personnage de Pink. Dans le même souffle, elle se réalise au profit de la mise à l'écart des autres membres du groupe, sauf pour quelques chansons, par exemple le jeu de guitare de David Gilmour dans « Comfortably Numb » (voir Leroy 2009, p. 109-118). C'est ici que le lien unissant l'artiste, le double album et Montréal devient important. Comme Waters l'a expliqué à de nombreuses reprises[12], le projet artistique a pris forme suite à un concert donné au Stade olympique de Montréal le 6 juillet 1977 (tournée de l'album *Animals* sorti en 1977) lors duquel le public s'est montré particulièrement bruyant, ce qui l'a conduit à faire monter sur scène un spectateur pour ensuite lui cracher au visage[13]. À ce moment de la trajectoire de Pink Floyd, le décalage entre artiste et public ne peut se faire plus évident : le travail scénographique qui sied aux effets visuels et au caractère planant des œuvres en reléguant à l'arrière-plan les musiciens, trouve difficilement sa place dans les tournées colossales où prime l'ambiance de stade (voir *ibid.*, p. 20-22)[14].

The Wall se nourrit de cette fracture entre artiste et public, Pink l'artiste se révoltant contre un public qui l'étouffe et qui est incapable de comprendre sa détresse. C'est ainsi que l'œuvre devient une mise en abyme de la célébrité rock sous fond de déchéance artistique avec en arrière-plan les rapports amour/haine, ce sur quoi va miser également *Another Brick in the Wall – l'opéra.* Car Pink en vient à ériger entre le public et lui un mur de manière à se protéger dans la foulée de la déliquescence psychologique qu'engendre un star système devenu étouffant. En ce sens, la pertinence de *The Wall* s'arrime à la réflexion générale que l'œuvre porte par rapport au rock, à la

12 Waters s'en explique ainsi dans une entrevue accordée à l'Opéra de Montréal comme outil promotionnel pour *Another Brick in the Wall – l'opéra* : https://www.youtube.com/watch?v=tkPlcH0NQts (consulté le 28 août 2017).

13 La performance du 6 juillet 1977 à Montréal a été enregistrée par un amateur et mise en ligne sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=FJBTh0oT5HA (consulté le 28 août 2017). Dans la culture populaire, cette pratique d'enregistrement illégal se rapporte à ce qu'on appelle en anglais la pratique du *bootleg*. Pendant une partie d'improvisation instrumentale, plus précisément à 54 minutes et 15 secondes de l'enregistrement amateur, on peut entendre l'incident en question.

14 Il faut rappeler que durant la même période, le rock progressif entre dans un « purgatoire » (Pirenne 2011, p. 214) : à l'enthousiasme qu'a suscité le genre pendant les années 1970 et dont les ventes d'album font état, succède une période où l'on critique sa prétention et son gigantisme, voire son élitisme et son hermétisme. Par le fait même, le rock progressif va devenir la bête noire des musiciens qui veulent en revenir à un rock plus amateur et plus brute, notamment la culture punk qui l'a combattu pour son monumentalisme et sa gloire commerciale (voir Ackermann 2012, p. 5).

performance et à sa commercialisation[15] ; comme le suggère Ackermann, le projet de Waters met en relief l'« interrogation intra-discursive du rock comme idéologie et pratique » (Ackermann 2012, p. 7)[16].

L'*art rock* consolide aussi les rencontres entre opéra et rock en donnant naissance à un nouveau genre, soit l'opéra rock. L'idée revient à inscrire le rock dans un art officiel en faisant valoir une esthétique plus sérieuse tout en s'attaquant à la longue durée, bien que la performance en concert l'emporte dans plusieurs cas sur la dimension théâtrale (voir Lipscomb et Stuessy [2001]2013, p. 209) : les musiciens performent alors sur scène comme ils le feraient pour le reste de leur répertoire, à l'exception du cas où l'opéra rock est véritablement présenté dans une maison d'opéra. Mais ce qui réunit avant tout l'opéra et le rock au sein d'un même genre repose sur le sens du spectacle et l'impact du livret : l'attrait pour un drame mis en musique est la principale justification. De telle sorte que la dimension visuelle et le drame, en plus des interactions entre soliste et chœur, soutiennent cette nouvelle approche du rock. L'œuvre qui a retenu l'attention à l'époque et qui reste un modèle du genre est le *Tommy* de The Who, opéra de 75 minutes paru sur un album double en 1969. Fruit du travail de Pete Townshend, cet opéra met en scène un jeune garçon aveugle, sourd et muet, pourtant appelé à devenir champion de flipper ; le drame qui se joue a pour principal sujet les vicissitudes que rencontre un homme d'abord destiné à l'anonymat. L'œuvre devient une référence pour le milieu rock et *The Wall* en est d'une certaine façon l'héritière.

À l'instar de *Tommy*, *The Wall* propose une intrigue basée sur les états psychologiques d'un personnage : la force dramatique tient dans la succession d'événements qui sont autant d'épreuves contribuant à sa déchéance, l'opéra rock se déployant ainsi en monodrame en concentrant l'action autour du protagoniste, Tommy dans un cas, Pink dans l'autre. Mais de manière à atténuer cette dimension monodramatique qu'on retrouve souvent dans l'opéra rock, un rôle important est dévolu au chœur comme façon de susciter des interactions sociales, voire une confrontation entre le protagoniste et son environnement social. Dans *The Wall* par exemple, l'alternance entre soliste et chœur dans plusieurs chansons comme « Another Brick in the Wall. Part II » et « Bring the Boys Back Home », a pour effet d'affaiblir la dimension monodramatique. Dans le cas de la genèse d'*Another Brick in the Wall – l'opéra*, le chœur va devenir une composante essentielle comme on le verra sous peu.

15 Cette critique de ce qu'est devenu le rock par rapport aux espérances culturelles qu'il portait dans le contexte de la contre-culture des années 1960 n'est pas nouvelle en soi. Le *business* du rock dans le contexte d'un star-système international est pourfendu dès la fin des années 1960, et en ce sens Frank Zappa and the Mothers of Invention ont joué un rôle clé avec la parution de *We're Only in It for the Money* (1968) comme contre-réponse au *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles et du succès commercial qu'il a engendré (voir Wicke [1987]1995, p. 114-116).

16 « *Waters had already used such feelings as inspiration for a music spectacle that stands as the most radically intra-discursive interrogation of rock as ideology and practice* » (Ackermann 2012, p. 7).

La genèse d'*Another Brick in the Wall – l'opéra*

L'intérêt que peut représenter le *crossover* pour l'opéra, autant dans les sujets traités que dans la musique, n'est pas en soi une nouveauté. Le XX^e^ siècle en a offert plusieurs exemples, à commencer par les cas probants de *Jonny spielt auf* (1927) d'Ernst Krenek et *Die Soldaten* (1965) de Bernd Alois Zimmermann pour l'intégration de genres musicaux extérieurs à l'opéra – dans ces deux cas, le jazz. Plus près de nous, *Greek* (1988) de Mark-Anthony Turnage ressort comme un modèle du genre avec un argument portant sur un jeune skinhead (Eddy) et la misère sociale dans laquelle il baigne sous fond de violence, drogue, racisme, crise économique, bref autant de thèmes portés par la culture punk (voir Lacombe 2007, p. 220-221). Dans ce contexte, les éléments provenant du rock sont intégrés à la palette orchestrale, tout comme Fausto Romitelli ouvre *An Index of Metals* (2003) par un disque jouant « Shine on You Crazy Diamond » de Pink Floyd avec des effets de distorsion et de scratch[17]. Son vidéo-opéra pour soprano, ensemble et trois projections-vidéo, le compositeur italien l'a pensé comme une « expérience de perception totale » dans le contexte d'un « rituel laïque à la manière des *light shows* des années soixante, de la *rave party* d'aujourd'hui[18] », ce qui favorise un croisement entre opéra et culture pop. De fait, ce n'est pas seulement le rock qui a représenté un champ d'intérêt nouveau à partir des années 1980, mais plusieurs des sujets qui appartiennent à la culture populaire anglophone, comme en font foi plusieurs œuvres : le politicien californien Harvey Milk est le sujet du *Harvey Milk* (1995) de Stewart Wallace, l'ancienne première dame des États-Unis, Jackie Kennedy, le sujet du *Jackie O* (1997) de Michael Daugherty, tout comme la pop star Anna Nicole Smith le sujet d'*Anna Nicole* (2011) de Turnage.

Le fait que *The Wall* ait pu être envisagé pour un nouveau projet puis métamorphosé en opéra contemporain, s'inscrit dans les paramètres du *crossover* classique et de l'intérêt pour des genres et sujets dits populaires. Car la migration d'une œuvre à l'autre renforce doublement la logique du *crossover* : *The Wall* comme œuvre s'inscrivant dans les limites de l'*art rock* a pris forme par l'entremise de l'intérêt des musiciens rock pour la culture opératique, pour ensuite migrer vers l'intérêt des compositeurs de musique contemporaine pour l'univers rock, la boucle étant ainsi bouclée, comme on dit. Né en 1974, Bilodeau est représentatif de cette conjoncture, lui qui est arrivé à la musique par la guitare électrique[19]. Ce n'est pas un hasard si Romitelli l'a marqué lors d'un stage réalisé à Voix Nouvelles de l'abbaye de Royaumont en France à l'été 2003 : la guitare électrique suscite l'attention des deux compositeurs, tout comme Pink Floyd et la musique rock en général (voir McKinley 2014, p. 73-74). *The Wall*, c'est aussi une partie de la jeunesse de Bilodeau, comme ce l'est pour une bonne partie de sa génération.

17 L'œuvre est accessible sur YouTube et les premières mesures ne trompent pas : https://www.youtube.com/watch?v=PjxYqjyIC3E (consulté le 28 août 2017).

18 Romitelli parlant de son œuvre sur le site Internet de l'Ircam, la notice datant probablement de l'année de création de l'œuvre, soit 2003 : http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/ (consulté le 28 août 2017).

19 Ces informations m'ont été transmises par Bilodeau lors de nos échanges.

En ce sens, la nouveauté qu'il propose avec cet opéra est de partir d'une œuvre d'origine pour en faire une nouvelle œuvre, ce qui justifie le travail de métamorphose. Le défi était hautement risqué à la lumière de l'œuvre d'origine et de ce que Waters posait comme condition : une nouvelle œuvre certes, mais qui conserve l'argument d'origine et donc la trame narrative avec les 26 chansons du double album (voir Dufour 2017). Pour bien situer l'enjeu, les chansons fonctionnent comme autant de scènes qui jettent un éclairage, ou bien sur les blessures passées de Pink, ou bien sur les étapes de sa dégradation psychologique, ou bien sur son statut de star en lien avec son public et son entourage. Le film d'Alan Parker sorti en 1982 avec les illustrations de Gerard Scarfe fait la démonstration que « le récit [est organisé] à la manière d'un film, chaque chanson correspondant à une scène » (Leroy 2009, p. 114)[20]. Ainsi la question reste-t-elle entière quant à savoir où et comment poser les frontières pour créer une nouvelle œuvre. Autrement dit, comment faire du nouveau dans le cadre d'une esthétique de la revitalisation d'une œuvre rock ?

Au cours des discussions avec le compositeur, ce dernier m'a avoué le casse-tête qu'a représenté la mise en place du livret avec l'obligation de respecter les mots d'origine des 26 chansons, ce qui a conduit à un livret en langue anglaise. Dès le départ, la décision a été prise de favoriser un opéra en deux actes selon la logique du double album et d'allonger la durée pour en arriver à un temps approximatif de deux heures – le double album fait 1 heure et 21 minutes. Ce faisant, les mots à la base du livret ont été travaillés par répétition et par étirement dans le temps. Sans qu'on puisse parler de transformations significatives, certains passages de l'opéra comprennent quelques ajouts de phrases de manière à convenir au drame.

À cet effet, l'ouverture est révélatrice des choix effectués par le compositeur. L'œuvre débute à l'origine par la chanson « In the Flesh? » alors que Pink donne un concert et invite les spectateurs à voir ce qu'il y a derrière ses « yeux froids » (« *behind these cold eyes* ») : la fracture entre le public et lui est ainsi consumée en contexte de performance. Dès l'ouverture de l'opéra, la différence tient en ce que la performance se déroule au Stade Olympique de Montréal et met en scène l'événement du 6 juillet 1977 qui est à l'origine de *The Wall* : Waters fait monter sur scène un spectateur, puis lui crache au visage. Les mots prononcés par Waters lors de l'événement servent d'ajout au niveau textuel pour établir la communication: « *You!/yes you!/lights/come on!* »[21], à l'exception du mot « *lights* » que Pink scande dans la chanson « In the Flesh? ». L'ouverture de l'œuvre déploie ainsi un dispositif propre à la performance rock, soit des musiciens qui occupent une scène et qui affichent une attitude désinvolte face à un public déchaîné.

Cette entrée en matière est importante puisqu'elle situe ce qui est au cœur de l'opéra de Bilodeau, soit chacune des pierres comme symboles des étapes que

20 Il est à noter que la forme couplet-refrain privilégiée sur ce double album marque une rupture avec le rock progressif des albums précédents, notamment en ce qui concerne la longueur des chansons et les développements instrumentaux.

21 Voir note 13 pour écouter l'extrait.

franchit la star du rock dans sa déchéance. C'est en misant sur ces différentes pierres que le compositeur parvient à s'éloigner du monodrame d'origine. Le protagoniste sera constamment mis en interaction avec son environnement : non seulement le public, mais aussi sa mère, son père, sa conjointe, etc. Il faut aussi ajouter la citation dans les premières mesures de l'ouverture de la *Première symphonie* de Brahms, une manière pour le compositeur d'établir les assises classiques de l'œuvre comme il l'a souligné en entrevue (Farber 2017) (voir la figure 1). Le fait de débuter ainsi l'œuvre mise sur la dimension « méta-rock » (Ackermann 2012, p. 11) qui est à l'origine de *The Wall*. Plus précisément, cette dimension méta-rock se joue sur fond de mise en perspective autoréflexive au sein de la culture rock : la performance et le statut de vedette, tout comme le poids médiatique et la relation au public, se retrouvent à être amplifiés dans *Another Brick in the Wall – l'opéra.* C'est que l'œuvre de Bilodeau opte pour l'approfondissement d'une mise en abyme, soit celle que propose l'ouverture : Waters à Montréal qui crache au visage d'un spectateur et entame sa déliquescence psychologique, pour enfin aboutir à une rédemption à la fois personnelle et sociale. À travers la mise à distance qu'implique le transfert du contenu narratif d'un genre à l'autre, l'opéra de Bilodeau renforce ainsi la dimension « méta-rock » contenue dans l'œuvre d'origine. Ce résultat repose sur trois choix stylistiques : le rôle du chœur, l'approfondissement dramatique des personnages secondaires et la perspective psychanalytique recherchée.

En misant sur l'incident montréalais, le compositeur fait le choix de ne pas refermer l'œuvre sur Pink, comme c'est le cas dans le film de Parker : Pink est d'ores et déjà mis en relation avec autrui, source de son aliénation. Et avant même que Pink ne prenne la parole, le chœur affirme sa présence à travers des onomatopées : « ah » dès le premier coup d'ouverture, suivi de « hey » jusqu'au moment où Pink s'adresse à la foule (voir figure 1). Ces deux onomatopées ont pour but de marquer la présence du public dès le début ; dans « In the Flesh? », le chœur intervient plutôt au même moment que l'entrée vocale de Pink. En donnant un rôle important au chœur d'une scène à l'autre, Bilodeau crée un contexte où Pink est constamment confronté au monde qui l'entoure, le chœur étant justement cette foule à partir de laquelle l'aliénation prend forme, de telle sorte que l'écueil du monodrame est dépassé à la faveur d'éléments plus près de l'oratorio : car dans cet opéra, le chœur est partie prenante du drame autant par sa présence que par ses interventions au niveau textuel, à l'image de ce qu'on retrouve dans plusieurs œuvres de John Adams dont *The Death of Klinghoffer* (1991)[22]. Dans le cas de l'opéra de Bilodeau, l'ouverture et la fin de l'œuvre doivent être mises en rapport l'une et l'autre tant elles montrent l'évolution du chœur au sein de l'action et le rôle qu'il assume : l'œuvre s'ouvre sur une foule en liesse en contexte de performance (mise en abyme de l'événement du 6 juillet 1977), tandis qu'elle se termine avec une foule qui pardonne Pink en expliquant les raisons

22 Les parentés que partage l'opéra d'Adams avec les passions de Bach (voir Taruskin 2005, p. 522) et les oratorios de Haendel (Machart 2004, p. 113) ont été maintes fois soulignées, notamment en ce qui a trait au rôle assumé par le chœur au sein de l'action.

d'être de l'impasse éthique et psychologique du mur, et donc qui assume un rôle vocal beaucoup plus important (voir figure 2). De par cet usage contrastant entre le début et la fin de l'œuvre, le chœur se voit confier une fonction principale au sein de l'action, étant à la fois la source de l'aliénation et l'accès à la rédemption.



Figure 1 : Julien Bilodeau, Another Brick in the Wall – l'opéra*, première page. Les trois premières mesures qui se trouvent encadrées dans l'exemple sont celles où est citée l'ouverture de la* Première symphonie *de Brahms : on y reconnaît l'usage des timbales mais dans un rythme différent (des noires en 3/4 plutôt que des croches martelées en 6/8), le travail par rythme syncopé ainsi que les notes conjointes ascendantes en contraste avec les notes conjointes descendantes, le tout dans la tonalité de* mi *mineur plutôt que celle de* do *mineur.*

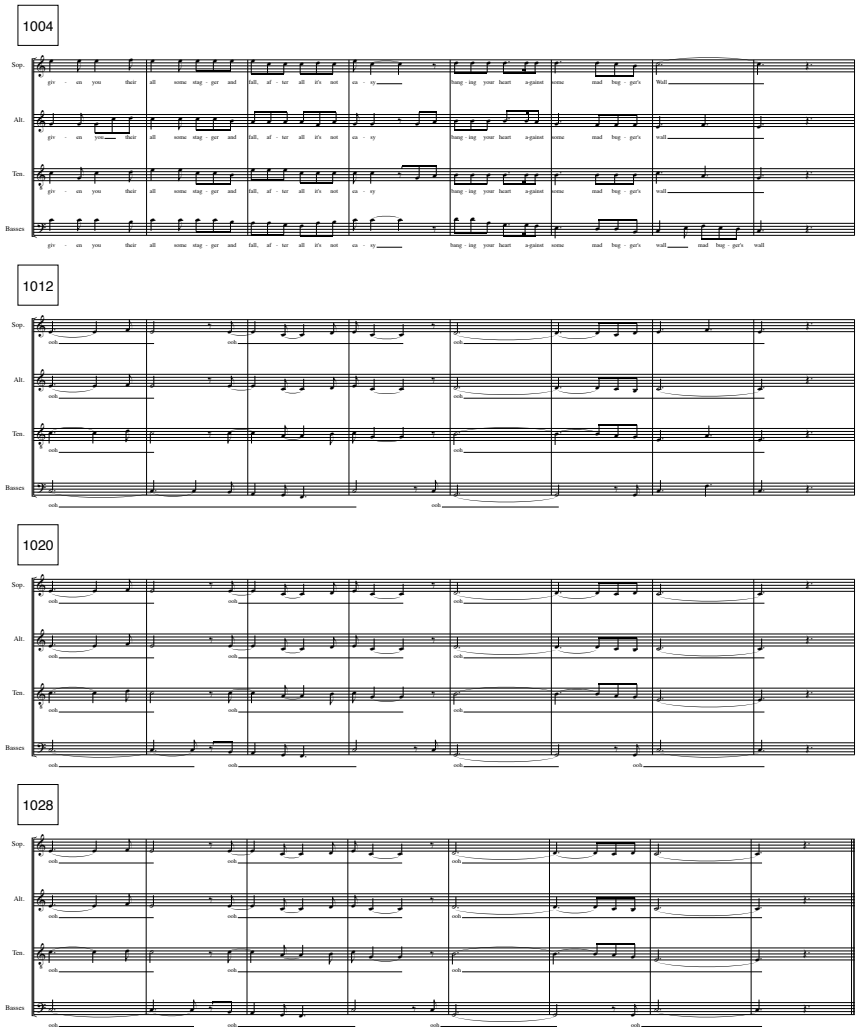


Figure 2 : Julien Bilodeau, Another Brick in the Wall – l'opéra*, p. 310. Cette dernière page de la partition montre la façon dont le chœur est travaillé au sein de l'opéra et le rôle qu'il prend en fin d'œuvre : une fois les dernières paroles chantées à la mesure 1011, le chœur poursuit son chant à travers l'onomatopée « ooh » dans une harmonie de* do *majeur ; les silences jouent un rôle de balancement entre les différentes phrases musicales tout en s'accumulant jusqu'à la fin en contraste avec les notes tenues.*

La raison de la métamorphose de l'opéra rock en opéra tient aussi dans les personnages qui appartiennent à l'origine, ou bien au sous-texte (par exemple, quand Pink s'adresse à sa mère), ou bien au fond sonore utilisé dans l'enregistrement (par exemple, la présence d'une groupie dans « One of My Turns »). Bilodeau a fait le choix d'approfondir la dimension dramatique des personnages secondaires de l'œuvre d'origine, transformant ainsi certains des membres de l'entourage de Pink en personnage distinctif, comme c'est le cas pour la mère, le père et la conjointe. Ces derniers participent pleinement au tissu dramatique de l'opéra, tandis que les autres personnages, bien que leur rôle soit également approfondi, interviennent dans la scène qui justifie leur présence : ainsi le professeur, comme dans l'œuvre d'origine, apparaît-il uniquement dans les scènes « The Happiest Days of Our Lives » et « The Trial ». Par ailleurs, les rôles dévolus dans les différentes scènes sont déterminés

par le déroulement narratif : le père et la mère assument ainsi des passages qui, à l'origine, étaient uniquement chantés par Waters et Gilmour sur l'album, de telle sorte que les mots et la narration prennent un nouveau sens. La scène rattachée à la chanson « Goodbye Blue Sky » est caractéristique de cette situation, moment où Pink s'enlise dans son état dépressif par la réminiscence d'une enfance marquée par l'absence du père et la surprotection de la mère. Après des bruits de bombe, le chœur chante les premières paroles pour aussitôt céder la place à la mère qui chante l'entièreté de la scène, reléguant Pink à un rôle de spectateur. Le fait que la mère s'adresse à Pink situe l'action dans l'enfance et renforce ainsi l'atmosphère nostalgique de la scène. De tels développements à la fois narratifs et stylistiques par rapport à l'œuvre d'origine permettent de déployer une situation lyrique propre à l'univers opératique.

Si le monodrame est évité sur le plan formel, quelques-unes des caractéristiques du genre n'en sont pas moins renforcées sur le plan dramatique de par le récit de vie de Pink. L'opéra de Bilodeau opte pour une psychanalyse du personnage en misant sur les détresses qu'il traverse : l'incident montréalais, le retour sur les étapes marquantes de sa vie dont la perte du père et l'emprise maternelle, la déchirure avec le public, les rapports troubles avec les femmes et l'adieu au monde, constituent les moments clés de l'acte I ; la tentative d'une prise de contact avec le monde, le possible retour du père avec la présence de Vera Lynn, l'hallucination engendrée par la drogue, la folie qui conduit à la dérive fasciste, le tribunal où il demande pardon à toutes et à tous, ainsi que la fin de l'isolement comme rédemption ultime, constituent les moments clés de l'acte II. Chacun de ces moments et la façon dont ils sont incarnés par les personnages rendent l'œuvre organique, ce que l'on peut résumer à une trame narrative qui part de la condition de star du rock, pour ensuite approfondir la psyché du personnage, pour renouer à la fin avec le monde extérieur. L'argument à la base de l'opéra prend ainsi la forme d'une radiographie des troubles de Pink selon la situation interpellée, ce qui contribue au caractère organique de l'œuvre.

Les critiques parues dans la foulée de la création ont tenté de jauger la valeur dramatique de l'œuvre par rapport à la métamorphose de l'œuvre d'origine en opéra. Entre autres, l'acte I a été davantage critiqué pour sa longueur. Christophe Huss (2017), par exemple, a insisté sur le fait que les scènes s'enchaînent dans cet acte sans qu'il soit possible d'identifier un véritable drame, d'autant qu'elles deviennent une suite d'atmosphères. En revanche, l'acte II a davantage marqué les esprits quant au drame qui se joue et la raison en est fort simple : le point paroxystique de la traversée de Pink survient à la fin de sa dérive fasciste avec la scène associée à « Waiting for the Worms », moment où les membres du chœur subissent la violence despotique de Pink en chef de parti totalitaire (voir Grow 2017). Dans cette scène, le compositeur amplifie le volume de l'orchestre par des effets dramatiques jusqu'au point culminant, soit la juxtaposition de Pink adulte, Pink enfant et son père, Pink étant sur le point de tuer ce dernier. Le miroitement psychanalytique du personnage, qui dans l'acte I se faisait lancinant, renoue dans l'acte II avec les tourments dramatiques que l'on retrouve dans des opéras tels que *Salomé*, *Erwartung* ou *Wozzeck* : ce moment où le personnage, transporté dans sa folie, ne contrôle plus les gestes qu'il pose, à ceci près que Pink ne va pas jusqu'à tuer son père.

La synthèse stylistique recherchée par Bilodeau

L'un des enjeux que soulève une œuvre comme *Another Brick in the Wall – l'opéra* est celui du rapport à l'œuvre d'origine, car si Waters a donné son accord à un nouveau projet, le risque pouvait résider dans une coupure radicale. C'est ainsi que Bilodeau a opté pour une métamorphose de l'œuvre d'origine, c'est-à-dire une absorption complète du matériau dans une nouvelle composition. Lors des discussions que j'ai eues avec le compositeur, ce dernier a comparé le matériau d'origine à des portes par lesquelles le processus de création entre et sort : quelques notes, une mélodie, un accord, bref un geste musical caractéristique de *The Wall*, peuvent conduire à l'invention d'un nouveau geste musical.

Dans les entrevues qu'il a accordées en amont de la création de l'opéra, Bilodeau ne s'en est nullement caché : sa démarche s'inscrit dans une tradition de l'emprunt musical où le matériau d'une œuvre préexistante est insufflé d'un nouveau sens, citant au passage Bach par rapport à Vivaldi et Brahms par rapport à Beethoven[23]. Qu'en est-il dans le cas d'*Another Brick in the Wall – l'opéra* ? La métamorphose recherchée fait intervenir le matériau de base à travers la logique des portes à enfoncer, mais pour aussitôt lui donner un nouveau souffle musical. Si l'on reconnaît parfois le matériau de Waters, surtout les contours mélodiques et les progressions harmoniques, ceux-ci sont toujours absorbés dans de nouvelles harmonies, de nouveaux rythmes, en plus de la texture instrumentale et du travail d'orchestration.

Les seules exceptions notables à cet effet sont les deux scènes de l'acte II où le compositeur s'est contenté d'orchestrer la musique d'origine, de telle sorte qu'on peut parler ici d'arrangement musical. Dans la scène « Vera », la chanson « We'll Meet Again » de Vera Lynn est intégrée à l'opéra dans une orchestration à mi-chemin entre le style big band et l'orchestre jazz à la Benny Goodman[24], suite à quoi une section effectue une transition vers « Brings the Boys Back Home », qui à l'origine avait été orchestrée par Michael Kamen – les arrangements orchestraux dans *The Wall* sont le fruit de son travail. Bilodeau a conservé l'essentiel du travail de Kamen pour « Brings The Boys Back Home », les différences étant du côté des ajustements instrumentaux et de l'intégration des registres vocaux pour les personnages (soit Pink, la mère, le père et Vera chantant avec le chœur). L'autre scène que le compositeur s'est contenté d'adapter en préservant la musique d'origine est celle du jugement avec « The Trial » : l'orchestration de Kamen a subi à nouveau des ajustements pour les instruments, les textures orchestrales, ainsi que les parties vocales. Le compositeur s'en est justifié dans nos échanges en insistant sur le caractère théâtral de la chanson. En effet, « The Trial » possède une dimension opératique dans sa facture d'origine en

23 L'entrevue a été réalisée par l'Opéra de Montréal comme outil promotionnel dans le contexte de la création de l'opéra de Bilodeau : https://www.youtube.com/watch?v=LiXT6Kp8weo (consulté le 28 août 2017).

24 En ce qui concerne le double album de 1979, la chanson de Vera Lynn est mentionnée dans « Vera », mais n'est pas jouée. Elle est seulement citée au niveau textuel dans les paroles chantées par Pink : « *Remember how she said that / We would meet again* ».

se rapprochant des opéras du duo Brecht-Weill (observation de Bilodeau lors de nos entretiens). Dans le cas de ces deux scènes de l'acte II, la métamorphose cède le pas à un arrangement et à des transformations strictement formelles.

Les autres chansons situent davantage la métamorphose à la base de l'opéra : le matériau d'origine s'infiltre ici et là et est travaillé dans une nouvelle facture. Le cas de la chanson « Hey You », si caractéristique du double album, donne un bon aperçu du travail de Bilodeau. De la progression harmonique de la chanson d'origine[25], Bilodeau conserve l'alternance des deux accords mineurs à distance d'un ton descendant (couleur phrygienne), mais pour en faire dans chaque cas une collection (transposé en *sol* dièse) de six notes en mineur harmonique, la sensible en moins : l'accord de *mi* mineur avec neuvième ajoutée qui ouvre la chanson d'origine donne ainsi une première collection de notes (*sol#-la#-si-do#-ré#-fa#*), tandis que l'accord de *ré* mineur avec neuvième ajoutée, toujours de la chanson d'origine, donne une seconde collection de notes (*fa#-sol#-la-si-do#-mi*, voir figure 3). L'alternance de ces deux accords pose ainsi le matériau de base de la scène et se perçoit à tous les niveaux, par exemple dans l'alternance entre le chœur et le père au début de la scène. Si l'on perçoit à l'oreille le cadre harmonique d'origine avec l'alternance des deux accords, entre autres la couleur phrygienne, le travail de Bilodeau rend néanmoins le passage plus ambigu au niveau harmonique puisqu'il s'adonne en quelque sorte à un travail de brouillage : des mouvements conjoints viennent ainsi se superposer aux notes principales des deux accords en mineur, entre autres le mouvement brodé de la partie vocale assumée par le père autour de la note *la* dièse et les *ostinati* aux cordes. De telle sorte que le résultat dans cet exemple précis est celui d'une fusion stylistique entre la progression harmonique d'origine et les nouvelles combinaisons orchestrales, harmoniques et rythmiques travaillées par Bilodeau.

La constitution de l'orchestre donne également une bonne idée des choix effectués par le compositeur : une timbale fait office de seule percussion et un synthétiseur s'ajoute à la palette orchestrale. Le synthétiseur est pour sa part confiné à un rôle de renforcement orchestral avec la tenue de notes ou d'accords[26]. Mais ce qui contribue à mettre l'orchestre au service du drame est le rôle conféré aux cordes. Ces dernières remplissent une fonction lyrique, à l'image de ce qu'on retrouve dans les opéras d'Adams comme *Nixon in China* (1987) et *The Death of Klinghoffer* (1991). Entre autres, la dimension lyrique dans les opéras d'Adams a souvent été résumée par la façon dont le compositeur recherche des climax émotionnels en travaillant le timbre et la masse sonore des cordes (entre autres par des cycles en tierces majeures

25 La chanson s'ouvre sur l'alternance de deux accords arpégés, soit *mi* mineure avec neuvième ajoutée et *ré* mineure avec neuvième ajoutée, conférant ainsi une couleur phrygienne au passage avec les deux accords mineurs à distance d'un ton descendant. Une fois les paroles entamées, l'harmonie s'affirme clairement en *mi* mineur naturel (mode éolien) avec l'alternance du premier degré (*mi* mineur) et du cinquième degré (*si* mineur), suite à quoi l'harmonie module au relatif majeur, soit la tonalité de *sol* majeur avec la progression v-i-v-iv, l'accord de *si* mineur jouant le rôle de pivot d'une tonalité à l'autre.

26 Comme il a été difficile de percevoir cet instrument en salle, le compositeur a avoué lors de nos échanges que le résultat obtenu par cet ajout n'est pas concluant.

ou en tierces mineures) par l'accentuation de notes, les envolées en crescendo et les effets d'apothéose (Taruskin 2005, p. 519). Une situation semblable est à l'œuvre dans l'opéra de Bilodeau. La scène rattachée à « The Thin Ice (1) » montre le rôle qu'il assigne aux cordes en remplissant l'espace harmonique et en contribuant à la masse orchestrale par des effets de volume et d'amplification, travaillant ainsi dans une dimension plus près de la musique symphonique. C'est que le compositeur cherche aussi à dramatiser son orchestre par l'amplification de la texture : l'orchestration joue régulièrement sur les effets de contraste entre les textures instrumentales et sur les effets d'apothéose que permettent les crescendo et les *tutti*, comme dans la musique symphonique du XIX^e^ siècle, qu'on pense à Berlioz, Liszt ou Mahler[27].

Les parallèles avec les opéras du compositeur américain ne s'arrêtent pas là. Car par le travail accordé à la répétition dans le choix des motifs, figures et gestes, Bilodeau amarre sa musique à un style post-minimaliste, soit un style qui, chez Adams, « exige une articulation des textures ou des harmonies beaucoup plus rapides » et « qui se complaît dans un éventail "impur" de possibilités stylistiques » (Ramaut-Chevassus 2003, p. 107), ce que suppose d'une certaine façon la métaphore des portes à enfoncer dans la métamorphose du double album en opéra. Et cette parenté ne repose pas uniquement sur la citation dans « Empty Spaces » d'un motif mélodico-rythmique provenant de *Music for 18 Musicians* (1976), l'une des œuvres phares de Steve Reich. Les premiers violons dans cette scène évoluent par figures répétitives en tournant autour des mêmes notes et en conservant le même rythme de double-croches, ce qui donne pour résultat une musique près de celle que l'on retrouve chez Reich et Adams. C'est aussi le cas dans la scène de « Young Lust » où les gestes musicaux employés à l'orchestre prennent en quelque sorte une configuration archétypale (voir figure 4). De même, aux endroits où l'action avance de manière soutenue comme dans les trois scènes de « Another Brick in the Wall », les figures rythmiques sont travaillées à la fois par répétition soutenue, par addition instrumentale et par évolution harmonique (voir figure 5). La figure 5 montre ce qu'on retrouve dans plusieurs passages de l'opéra de Bilodeau : l'emploi d'accords de quatre ou cinq sons par ajout graduel sous forme évolutive pour chacune des notes de l'accord, par exemple un motif qui place deux notes de l'accord puis deux autres motifs qui, en superposition, viennent compléter l'accord, mais tout cela à l'intérieur d'un continuum musical que permet le travail par figures répétitives.

27 Comme plusieurs compositeurs québécois nés dans les années 1960 et 1970, Bilodeau a fait de l'orchestre un outil significatif dans le développement de sa poïétique et de sa carrière, et en ce sens son opéra témoigne de l'expérience qu'il a acquise dans le domaine symphonique (voir Trottier 2017, p. 35-36).



Figure 3 : Julien Bilodeau, Another Brick in the Wall – l'opéra*, p. 176. Les notes entourées dans les lignes vocales chantées par le chœur sont les quatre principales notes des deux accords, soit* fa *dièse mineur avec la neuvième ajoutée pour la première et dernière mesures et* sol *dièse mineur avec la neuvième ajoutée pour les deux mesures du milieu.*



Figure 4 : Julien Bilodeau, Another Brick in the Wall – l'opéra*, p. 121. Dans ces six premières mesures de la scène associée à la chanson « Young Lust », on peut voir à l'œuvre le travail de Bilodeau à travers une figure archétypale : le motif évoluant du grave à l'aigu par mouvement conjoint ascendant est relayé d'un instrument à l'autre (des contrebasses jusqu'aux flûtes) et devient ainsi le geste phare qui campe l'atmosphère de la scène.*

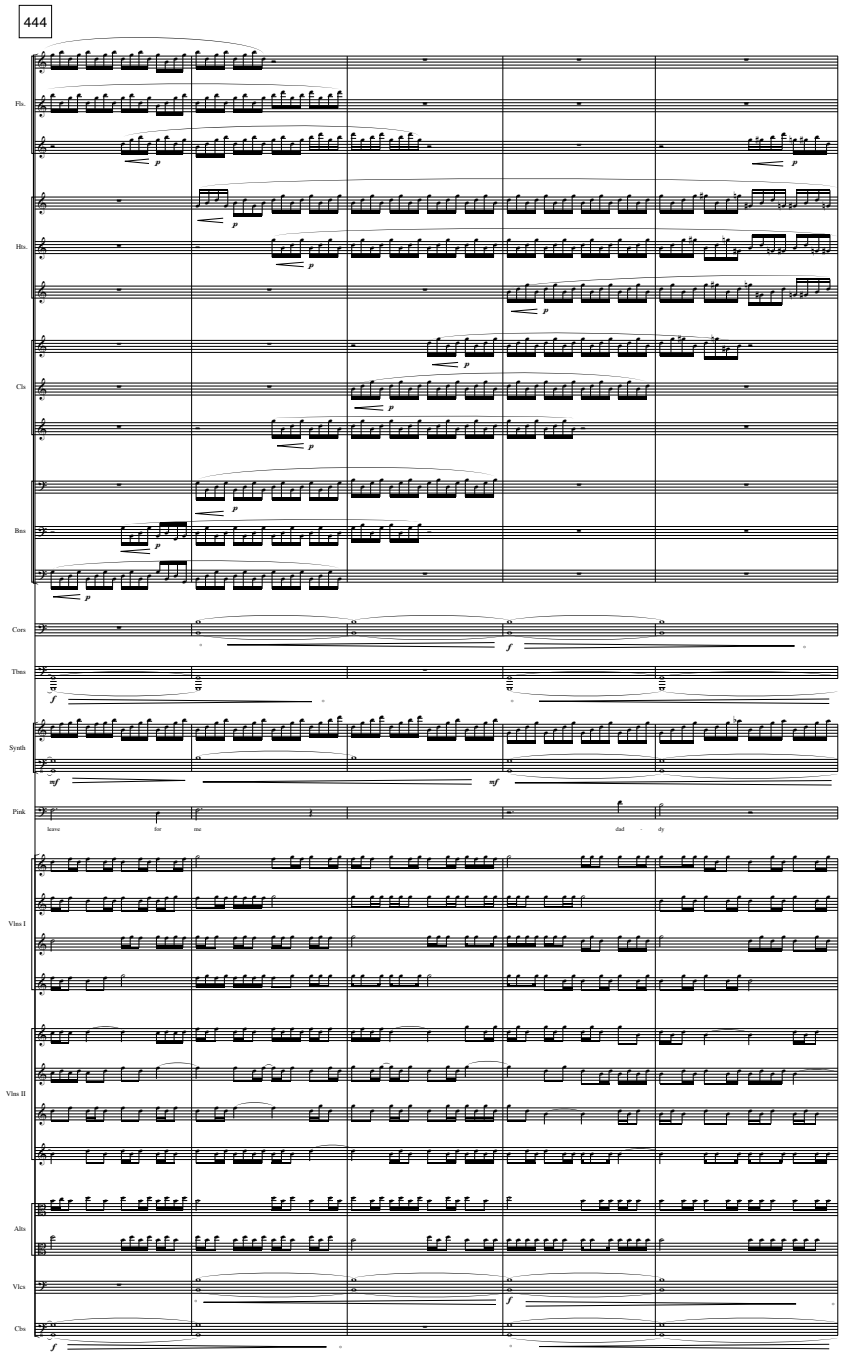


Figure 5 : Julien Bilodeau, Another Brick in the Wall – l'opéra*, p. 53. Cette page tirée de la scène rattachée à la chanson « Another Brick in the Wall. Part I » donne un bon aperçu des figures en répétition qu'utilise Bilodeau et la manière dont il les travaille par section instrumentale en créant des effets d'addition ou de soustraction dans la texture d'ensemble.*

Dans ce contexte, quel style adopte Bilodeau dans *Another Brick in the Wall – l'opéra* ? Le style global de l'œuvre ne saurait être qualifié uniquement de post-minimaliste. La formation de Bilodeau l'a conduit à travailler avec des compositeurs aussi différents que Stockhausen, Pascal Dusapin et Romitelli. Ce dernier a exercé une profonde influence sur lui, ce que résument les paroles prononcées par le compositeur italien

en sa présence et qu'il a rapportées dans une entrevue accordée à la revue *Circuit, musiques contemporaines* : « "Vous savez, je crois que votre musique, si savante qu'elle puisse être, ne doit jamais manquer à votre désir." Voilà le noyau, le cœur, le centre autour duquel tout est désormais possible » (Bilodeau, cité par McKinley 2014, p. 74). Bilodeau s'accapare d'une certaine façon la liberté stylistique dont se revendique Romitelli en faisant « voler en éclats les deux sphères du *high art* et du *low art* » (Lacombe 2007, p. 267) : l'emprunt et l'usage de matériaux et de techniques extrinsèques à la tradition classique, mais toujours au service d'une expression hautement personnalisée – là encore des parallèles peuvent être dressés avec l'attitude d'Adams, notamment par l'ouverture aux musiques populaires (Ramaut-Chevassus 2003, p. 110). Bilodeau en vient ainsi à travailler à partir d'un « coffre à outils étendu » (Gonneville 2012, p. 107), non pas tant pour interpeller la tradition musicale ou pour faciliter la communication que pour s'approprier de façon personnelle des techniques ou des manières de faire éprouvées.

En somme, le travail de Bilodeau dans cet opéra résulte en une synthèse stylistique. Les associations qui se créent à l'oreille n'en sont pas moins importantes et doivent être soulignées à grand trait, que ce soit l'influence des musiques minimalistes, les références à Brahms et Reich ou les mélodies et harmonies provenant des chansons de *The Wall*. L'œuvre fonctionne donc à travers des repères stylistiques qui sont autant d'éléments musicaux qui viennent tisser une toile de significations à l'écoute. De telle sorte que cet opéra s'inscrit dans l'approche cumulative qu'a théorisée Hervé Lacombe pour l'opéra du XX^e^ siècle, soit une approche qui « englobe tous les temps » et « considère, en un vaste mouvement rétrospectif, sans hiérarchie et sans chronologie, l'éventail des possibles et matériaux déposés par chaque époque » (Lacombe 2007, p. 74). Bilodeau, de par la fusion stylistique à laquelle il s'adonne, le choix d'un orchestre mis au service du drame et la place importante conférée au chœur, poursuit cette approche cumulative. Son opéra, autant par l'œuvre préexistante que par la tradition musicale qui le précède, est impensable en dehors des limites d'une approche qui se veut cumulative, et peut-être consensuelle en prenant une distance par rapport aux innovations technologiques et vocales mises en valeur dans le théâtre musical et dans plusieurs œuvres de musique contemporaine centrées sur la voix (voir Salzman et Desi 2008, p. 19-29).

Le poids des conventions rattachées à l'opéra et au rock

Si la métamorphose à laquelle le compositeur s'est adonné dans le passage de l'œuvre d'origine à *Another Brick in the Wall – l'opéra* retient l'attention, il en va tout autant pour les conventions qui sont en jeu dans la rencontre entre opéra et rock. Car il faut aussi jauger les impacts qu'engendre le passage d'une œuvre à l'autre du côté de la réception, *The Wall* faisant partie du canon de la musique rock[28]. Le *crossover*

28 L'album se retrouve ainsi dans plusieurs des compilations des meilleurs albums rock, ces listes étant à la base de la canonisation du rock ces dernières décennies (voir Jones 2008). Dans le cas de *The Wall*, pour ne donner qu'un exemple, l'album est arrivé au 87^e^ rang du classement effectué en 2003 par le magazine

entre opéra et rock s'établit dans le cas d'*Another Brick in the Wall – l'opéra* au sein d'une institution qui accueille de manière générale des opéras et qui est donc étrangère au contexte de diffusion des musiques rock en situation de concert. La métamorphose de l'œuvre d'origine, même si elle est totalement réussie, ne prédispose pas nécessairement à un accueil favorable du public, étant donné la relation que chacun entretient avec *The Wall* et les distances qui séparent le monde du rock de celui des musiques dites classiques. C'est ainsi que plusieurs embûches peuvent se dresser dans ce croisement entre opéra et rock, entre autres du côté des conventions propres à la fois aux genres convoqués et à la rencontre de traditions artistiques différentes. Nonobstant les enjeux stylistiques évoqués plus haut dans la métamorphose de l'œuvre, les implications du *crossover* classique semblent nettement plus problématiques du côté de la réception. Et cela tient en partie au contexte particulier de l'opéra[29].

C'est ainsi qu'*Another Brick in the Wall – l'opéra* peut servir de cas paradigmatique pour éclairer ce qui est en jeu du côté des conventions à la lumière des difficultés et défis qui parsèment la réception du *crossover* classique, les représentations montréalaises ayant clairement mis en évidence cette réalité. Comme les organisateurs tout autant que les critiques musicaux l'ont souligné (Farber 2017 ; Grow 2017 ; Houle 2017), le public se déclinait à la faveur de deux horizons, soit d'un côté la culture rock, de l'autre la culture opératique. Malgré le fait que l'opéra se voulait une métamorphose de l'œuvre d'origine en mettant en valeur le travail de Bilodeau, la campagne publicitaire de l'Opéra de Montréal a largement misé sur la popularité de *The Wall* et sur son lien avec Montréal, créant ainsi toutes sortes d'attente. Par exemple, lors des représentations, un kiosque placé tout juste à côté des vestiaires exhibait plusieurs articles à vendre, comme dans un concert rock : macarons, chandails et autres artefacts reprenaient les images des affiches publicitaires et étaient vendus à titre d'accessoires promotionnels. Lors de la première de l'œuvre, comme cela se voit en situation de concert rock, certains spectateurs faisaient la file pour pouvoir se procurer l'un des objets publicitaires rattachés à l'œuvre. De même, les images utilisées autant que les discours et slogans mélangeaient à tous les niveaux l'œuvre d'origine et la nouvelle œuvre[30].

(hautement influent dans le domaine du rock !) *Rolling Stone*, sous le nom de *Rolling Stone's 500 Greatest Albums of All Time* : http://www.rollingstone.com/music/lists/500-greatest-albums-of-all-time-20120531/pink-floyd-the-wall-20120524 (consulté le 28 août 2017).

29 Les réflexions esthétiques et sociologiques sur l'opéra ont souvent porté sur le poids de la tradition au regard du répertoire consacré et sur la difficulté d'innover en matière de création artistique, comme en fait foi le célèbre article de Theodor W. Adorno paru en 1962 et publié dans une traduction française en 1985. Il est à noter toutefois que cet écrit d'Adorno est paru avant que les compositeurs associés à la musique dite contemporaine n'investissent le genre opératique, par exemple *Die Soldaten* (1965) de Zimmermann.

30 La bande annonce réalisée par l'Opéra de Montréal comme outil de vente illustre bien le mélange des genres auquel on a assisté et l'imaginaire rock qui a été mis en valeur : https://www.youtube.com/watch?v=UoxG9aqlngg (consulté le 28 août 2017).

La conséquence directe de ces mélanges entre opéra et rock est que les deux types de public ne partageaient pas le même horizon d'attente[31], cette division s'étant reproduite dans les recensions critiques publiées par les quotidiens montréalais. Et à travers les médias sociaux, certaines personnes ont reproché à l'œuvre sa complexité et sa rupture avec l'œuvre d'origine[32]. L'horizon d'attente est donc un facteur non négligeable ici : pour les amateurs de rock, il était de manière générale dirigé vers une adaptation symphonique de *The Wall*, ou à tout le moins une reconnaissance plus claire des mélodies des 26 chansons[33], tandis que pour les amateurs d'opéra, l'horizon était dirigé dans les limites de l'opéra contemporain, ou à tout le moins de la tradition opératique. Le *crossover* à la base de l'œuvre allait donc forcément faire des mécontents d'un côté comme de l'autre, et c'est ce qui est arrivé chez plusieurs amateurs de Pink Floyd. Lors de la première du 11 mars 2017, j'ai pu constater après quelques minutes que certains spectateurs quittaient la salle ; et après l'entracte, on pouvait apercevoir quelques sièges vides. Or chez les critiques de musique populaire et rock, à l'exception du journal *Le Devoir* avec une critique virulente de l'œuvre par Sylvain Cormier (2017) à travers l'image choque « frapper un mur », l'œuvre a été bien accueillie : c'est le cas de Nicolas Houle (2017) au *Soleil*, de Brendan Kelly (2017) à *Montreal Gazette* et aux critiques provenant de l'international comme Kory Grow (2017) du *Rolling Stone*. Certains n'en ont pas moins critiqué, à l'instar de Huss (2017), la longueur du premier acte par rapport à l'efficacité du second, par exemple Odile Tremblay (2017) du *Devoir* et Caroline Rodgers (2017) de *La Presse*. Chez certains critiques, l'œuvre proposée par Bilodeau a été jugée comme un renouvellement positif de *The Wall*, l'opéra venant ainsi bonifier le double album par les nouvelles dimensions dramatiques qu'il a permis de développer. C'est ainsi que Jim Farber (2017) de l'*Observer* a parlé d'un opéra pertinent, alors qu'Alain de Repentigny (2017) dans *La Presse* a insisté sur « une relecture utile ».

Comme la plupart des critiques l'ont souligné, et comme la couverture médiatique en a fait la démonstration en naviguant du classique au rock, *Another Brick in the Wall – l'opéra* s'adressait à des publics d'horizons différents et c'est ainsi qu'est intervenu l'enjeu des conventions. Car les conventions propres au rock ne sont pas celles propres à l'opéra, autant du côté de la production que du côté de la réception : les deux genres se déploient dans des horizons musicaux, culturels, esthétiques, sociaux et économiques différents, comme le montre à voir leur histoire respective. Comme l'explique Howard S. Becker dans *Les mondes de l'art* ([1982]1988), pour qu'un

31 Ce concept est emprunté à la théorie esthétique d'Hans Robert Jauss ([1972]1978). Ce que dit Jauss de la réception de l'œuvre littéraire peut s'appliquer à l'opéra de Bilodeau dans le rapport à son public au regard de *The Wall* : « La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique » (Jauss [1972]1978, p. 58).

32 Entre autres, la prise de position d'une chroniqueuse montréalaise rattachée au *Journal de Montréal*, soit Sophie Durocher (2017), a aussi fait sensation avec le titre : « *The Wall* sans *The Wall*, c'est pas *The Wall* ».

33 Lors de la première du 11 mars 2017, la présence de Waters a été soulignée par les organisateurs avant la levée du rideau, ce qui a donné lieu à une ovation qui était plus digne du début d'un concert rock que du début d'un opéra. Certains amateurs de rock criaient le nom de Waters pendant l'ovation.

monde de l'art advienne et que le travail artistique se coordonne de façon maximale, des procédures, c'est-à-dire des manières de faire qui sont assimilées par les individus, doivent s'installer. Les conventions occupent une fonction tout aussi centrale dans la réception puisqu'elles permettent une communication maximale entre l'artiste et le public (Becker [1982]1988, p. 53-58), notamment à travers la maîtrise des codes de base dans un genre donné de manière à recevoir et à déchiffrer les œuvres qui y sont associées, par exemple à l'opéra. Le rapport à la performance et le type d'écoute et de réactions qu'engendre la situation de concert, en sont des exemples éloquents dans les comparaisons entre opéra et rock : d'un côté, le concert classique et l'opéra se déploient de manière normalisée avec une forme de distance pour maximiser la situation d'écoute ; de l'autre, le concert rock permet l'expression des réactions les plus spontanées et une relation plus directe avec les artistes – Antoine Hennion a analysé la différence entre les deux situations de concert et a parlé d'« emprise de la musique » dans le cas de la performance classique et de « scène primitive » dans le cas de la performance rock (Hennion 1993, p. 324-326 et p. 335-339).

Dans le cas de l'opéra de Bilodeau, on peut émettre l'hypothèse qu'une partie du public ne possédait pas les codes nécessaires à la compréhension de l'œuvre, soit les conventions rattachées à l'opéra : le drame mis en musique, la mise en scène, la durée de l'œuvre, le travail vocal, l'alliage entre orchestre et voix, sont des dimensions qui pouvaient ne pas faire partie des habitudes acquises en terme d'écoute. Dans ce contexte, il était difficile pour ce public de comprendre l'importance accordée au drame dans la métamorphose de l'œuvre et la synthèse stylistique à la base du langage musical, ce qui peut conduire à une forme de malentendu culturel (Pedler 2004) : les jugements sévères exprimés par les critiques mentionnés plus haut, entre autres Cormier (2017) et Durocher (2017), vont dans le sens de ce malentendu. En effet, leur jugement achoppe sur le fait que *The Wall* était méconnaissable et que l'œuvre de Pink Floyd a été ainsi dénaturée, ce dont témoigne bien le titre « *The Wall* sans *The Wall*, c'est pas *The Wall* » (*ibid.*). À l'inverse, on peut aussi émettre l'hypothèse selon laquelle certains amateurs qui maîtrisaient les conventions propres à la tradition opératique, et qui plus est l'opéra contemporain, n'ont pas apprécié l'œuvre de Bilodeau, les raisons pouvant alors être nombreuses.

Mais un fait demeure et il était perceptible autant lors de la première que dans la couverture médiatique qui s'en est suivie : les conventions propres à la performance rock et à l'histoire du genre sont entrées en collision avec les conventions institutionnelles propres à une maison d'opéra. Certains amateurs rock et certains critiques, visiblement peu préparés à ce genre de métamorphose d'un album en opéra, se sont demandés dans quel but et à quel prix on détournait ainsi l'œuvre qu'ils admirent. Car il y a une valeur qui s'est imposée dans la canonisation que le rock a connue ces dernières décennies et qui transforme des œuvres comme *The Wall* en objets sacrés : le respect de l'œuvre d'origine, autant pour la valeur qu'elle porte que pour le plaisir à la réécouter (voir Jones 2008, p. 42-52). Ainsi certains amateurs de rock en sont-ils venus à reprocher à l'opéra de Bilodeau ce qui est au fondement même de l'institution opératique dans laquelle ils se trouvaient : le respect, voire la sacralisation d'une œuvre.

Conclusion

Les implications du *crossover* entre opéra et rock doivent donc tenir compte autant des difficultés que suppose du côté poïétique la métamorphose d'une œuvre à l'autre que le malentendu, voire le choc du côté esthésique que peuvent engendrer des conventions différentes d'un genre à l'autre. La création d'*Another Brick in the Wall – l'opéra* de Bilodeau en mars 2017 aura été l'occasion à Montréal d'observer ce qui se joue dans ce genre de production et de jauger ce que différents publics y gagnent, notamment les publics respectifs de l'opéra et du rock. Car si à terme la métamorphose d'un album rock en opéra peut s'appuyer sur quelques exemples de *crossover* classique qui ont marqué les esprits comme *Tommy* du côté rock ou *Greek* du côté de l'opéra, chaque production musicale qui mise sur le *crossover* classique s'aventure aussi en terrain inconnu par rapport aux conventions qui sont en jeu et aux réactions que susciteront les comparaisons auxquelles se livreront les publics respectifs. C'est un jeu qui en vaut pourtant la chandelle et qui peut donner lieu à des relectures substantielles et pertinentes d'œuvres issues d'horizons musicaux différents, ce dont a témoigné le travail réalisé par Bilodeau et toute l'équipe de production derrière *Another Brick in the Wall – l'opéra*. Il reste à voir si les maisons d'opéra, déjà frileuses à programmer de nouvelles œuvres, accepteront dans les prochaines années de se lancer dans des productions de ce genre considérant les défis à relever.

Bibliographie

Ackermann, Zeno (2012), « Rocking the Culture Industry/Performing Breakdown. Pink Floyd's *The Wall* and the Termination of the Postwar Era », *Popular Music and Society*, vol. 35, nº 1, p. 1-23.

Adorno, Theodor W. ([1962]1985), « Opéra », *Contrechamps*, nº 4, p. 6-17.

« An Index of Metals (2003) », http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/, consulté le 20 mars 2017.

Beaucage, Réjean (2004), « Frank Zappa dans l'univers des musiques sérieuses. Un parfait étranger ? », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, nº 3, p. 9-31, https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2004-v14-n3-circuit3618/902324ar/, consulté le 28 août 2017.

Becker, Howard S. ([1982]1988), *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, présentation de Pierre-Michel Menger, Paris, Flammarion.

Berio, Luciano (1971), « Luciano Berio. Commentaires au rock », *Musique en jeu*, nº 2, p. 56-65.

Bilodeau, Julien (2017), *Another Brick in the Wall. Opéra en deux actes. D'après les paroles et la musique de* The Wall *de Rogers Waters*, partition non publiée et transmise à l'auteur du présent article en version PDF.

Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.

Cormier, Sylvain (2017), « *Another Brick in the Wall – l'opéra.* Frapper un mur », *Le Devoir*, http://www.ledevoir.com/culture/musique/493790/another-brick-in-the-wall-l-opera-frapper-un-mur, consulté le 20 mars 2017.

Dufour, Pierre (2017), « La genèse du projet », *Another Brick in the Wall – l'opéra*. *Programme*, page non identifiée.

Durocher, Sophie (2017), « *The Wall* sans *The Wall*, c'est pas *The Wall* », *Le Journal de Montréal*, http://www.journaldemontreal.com/2017/03/13/emthe-wall-em--sans-emthe-wall-em-cest-pas-emthe-wall-em, consulté le 20 mars 2017.

Farber, Jim (2017), « Pink Floyd's *The Wall* Finds Scary Modern relevance as New Opera », *Observer*, http://observer.com/2017/03/pink-floyd-another-brick-in-the-wall-opera-review/, consulté le 20 mars 2017.

Fryer, Paul (2014), *Opera in the Media Age. Essays on Art, Technology and Popular Culture*, Jefferson, McFarland & Company Inc.

Goldman, Jonathan (2014), « Introduction sous le signe de la guitare électrique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 24, nº 3, p. 5-8, https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2014-v24-n3-circuit01610/, consulté le 28 août 2017.

Gonneville, Michel (2012), « Entendu dans Cette ville étrange. L'un de nous », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 22, nº 1, p. 103-108.

Grow, Kory (2017), « Pink Floyd's *The Wall* Opera Trades Rock for Emotional Power », *Rolling Stone*, http://www.rollingstone.com/music/live-reviews/review-pink-floyds-new-the-wall-opera-w471698, consulté le 20 mars 2017.

Hennion, Antoine (1993), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

Huss, Christophe (2017), « *Another Brick in the Wall – l'opéra.* Le second acte est le bon ! », *Le Devoir*, http://www.ledevoir.com/culture/musique/493789/another-brick-in-the-wall-l-opera-le-second-acte-est-le-bon, consulté le 20 mars 2017.

Houle, Nicolas (2017), « *The Wall*. L'opéra rock devenu opéra », *Le Soleil*, http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/sur-scene/201703/11/01-5077925-the-wall-lopera-rock-devenu-opera.php, consulté le 20 mars 2017.

Jauss, Hans Robert ([1972]1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard.

Jones, Carys Wyn (2008), *The Rock Canon. Canonical Values in the Reception of Rock Albums*, Burlington, Ashgate.

Kelly, Brendan (2017), « Brendan Kelly. Mixed Reviews Unlikely to Dampen Enthusiasm for *Another Brick in the Wall – The Opera* », *Montreal Gazette*, http://montrealgazette.com/entertainment/brendan-kelly-mixed-reviews-unlikely-to-dampen-enthusiasm-for-another-brick-in-the-wall-the-opera, consulté le 20 mars 2017.

Lacombe, Hervé (2007), *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*, Paris, Fayard.

Leroy, Aymeric (2009), *Pink Floyd. Plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal*, Marseille, Le mot et le reste.

Lipscomb, Scott, et Joe Stuessy ([2001]2013), *Rock and Roll. Its History and Stylistic Development*, 7^e éd., Boston, Pearson.

Machart, Renaud (2004), *John Adams*, Arles, Actes Sud.

McKinley, Maxime (2014), « Trajectoire d'une connexion. Romitelli/Montréal », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 24, nº 3, p. 69-77, https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2014-v24-n3-circuit01610/1027611ar/, consulté le 28 août 2017.

Pedler, Emmanuel (2004), « Entendement musical et malentendu culturel. Le concert comme lieu de confrontation symbolique », *Sociologies et Sociétés*, vol. XXXVI, nº 1, p. 127-144.

Pirenne, Christophe (2011), *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard.

Ramaut-Chevassus, Béatrice (2003), « Opéra et postmodernité. L'exemple de John Adams »,dans Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Composer un opéra aujourd'hui*, Actes de la journée d'étude du 13 mai 2003, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 107-124.

Repentigny, Alain de (2017), « *Another Brick in the Wall*. Une relecture utile », *La Presse*, http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/critiques-de-spectacles/201703/13/01-5078191-another-brick-in-the-wall-une-relecture-utile.php, consulté le 20 mars 2017.

Rodgers, Caroline (2017), « *Another Brick in the Wall*. Spectaculaire et déroutant », *La Presse*, http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/critiques-de-spectacles/201703/13/01-5078192-another-brick-in-the-wall-spectaculaire-et-deroutant.php, consulté le 20 mars 2017.

Salzman, Eric, et Thomas Desi (2008), *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford, Oxford University Press.

Shute, Gareth (2013), *Concept Albums*, USA, Investigations Publishing.

Taruskin, Richard (2005), *The Oxford History of Western Music*, « Vol. 5. The Late Twentieth Century », Oxford, Oxford University Press.

Tremblay, Odile (2017), « Assourdir le rock », *Le Devoir*, http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/494028/chronique-odile-tremblay, consulté le 20 mars 2017.

Trottier, Danick (2017), « Les compositeurs face au passé musical. L'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 27, nº 1, p. 25-39.

Wicke, Peter ([1987]1995), *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*, traduit par Rachel Fogg, Cambridge (UK), Cambridge University Press.

Présentation des Notes de terrain

Federico Lazzaro

À partir de ce numéro, la *Revue musicale* OICRM hébergera dans ses « Notes de terrain » une série d'études en lien avec le projet de recherche « Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900-1950 » (PHEM), dirigé par Michel Duchesneau et coordonné par Federico Lazzaro au sein de l'équipe « Musique en France aux XIXe et XXe siècles : discours et idéologies » (ÉMF). Dans le présent numéro, un article de Federico Lazzaro présente le cadre théorique et méthodologique du projet, suivi par deux cas d'étude : Michel Duchesneau analyse le discours esthétique du critique Raymond Bouyer ; Judy-Ann Desrosiers et Federico Lazzaro offrent un aperçu, sous la forme d'anthologie commentée, de l'utilisation des concepts d'internationalisme et de cosmopolitisme par les musicographes français de la première moitié du XXe siècle.

Le discours esthétique dans la presse musicale française. Cadre théorique et méthodologie du projet de recherche « Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900-1950 » (PHEM)[1]

Federico Lazzaro

Résumé

Le projet de recherche « Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900-1950 » (PHEM) vise à reconstruire le débat esthético-musical de l'époque à travers un dépouillement systématique de la presse périodique et la constitution d'une banque de données. Cet article introduit une série de publications liées au projet tout en illustrant le cadre théorique et la méthodologie.

Mots clés : 1900-1950 ; discours ; esthétique musicale ; France ; presse musicale.

Abstract

The research project "History of Musical Aesthetics in France, 1900-1950" (PHEM) aims at uncovering the music-aesthetic debate of that period through a thorough examination of the press and the development of a data-base. This paper provides an introduction to a series of publications linked to the PHEM. It discusses the theoretical frame and methodology of the project.

Keywords: 1900-1950; aesthetics of music; discourse; France; musical press.

1 Cet article est une version enrichie de la présentation du projet communiquée lors du colloque annuel *Francophone Music Criticism, 1789-1914* de 2016 (7-8 juillet, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris).

Le projet d'une histoire de l'esthétique musicale en France entre 1900 et 1950 à travers la presse (PHEM) est né en 2012 dans le cadre des activités du Laboratoire Musique, histoire et société (LMHS) de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Il s'agit d'un projet de recherche qui ne peut se développer qu'à plusieurs mains, et ce, en raison de la nature plurielle de l'objet d'étude : le discours esthétique est conduit par une pluralité d'acteurs, dans une pluralité de lieux, sous une pluralité de formes. Éparpillé, ce n'est qu'une partie minime du discours esthétique qui se retrouve figée dans les livres. Ce sont les revues (musicales ou hébergeant une section consacrée à la musique) qui constituent les vraies protagonistes de la réflexion sur la musique et de sa catégorisation à l'époque des avant-gardes.

Les revues offrent plusieurs lieux pour le discours esthétique. Si les plus apparents sont les articles de fond, l'esthétique musicale se trouve constamment en filigrane dans les comptes rendus de concert et les débats. Le lecteur se voit continuellement bombardé par des prises de position sur ce que la musique doit ou ne doit pas être, par des considérations sur l'évolution de l'art et du goût, par des messages subtils à propos du rapport entre un artiste et sa nationalité, etc. Les lecteurs ainsi sollicités ne se limitent pas à jouer un rôle passif : certains d'entre eux, et notamment les compositeurs et les chefs d'orchestre, deviennent eux-mêmes acteurs du débat esthétique dans les revues, qui offrent des espaces de développement d'un discours pluriel, à l'instar des polémiques et surtout des enquêtes.

Ce discours pluriel, éparpillé et multiforme nous amène à une question fondamentale : que peut-on inclure dans la catégorie « esthétique musicale » qui serait ainsi l'objet de notre étude ? Le présent article propose une réponse à cette question relativement à notre projet, tout en présentant les buts, les méthodes, les résultats partiels et les perspectives du PHEM.

Le discours esthétique diffus : le cadre théorique du projet

Qui sont les principaux auteurs dont il faudrait tenir compte pour écrire une histoire de l'esthétique musicale en France à l'époque des avant-gardes ? La réponse n'est pas évidente, car aucune monographie à sujet esthético-musical n'a été canonisée par l'historiographie en ce domaine, à l'exception de quelques ouvrages assez tardifs, notamment la *Poétique musicale* d'Igor Stravinsky ([1942]2000)[2] et les ouvrages de Gisèle Brelet (1947, 1949, 1951) ou de Boris de Schlœzer ([1947]2009)[3].

2 Sur la responsabilité intellectuelle de la *Poétique musicale* – ouvrage écrit à six mains par Stravinsky, Pierre Souvtchinski et Roland-Manuel –, voir Dufour 2006, p. 213-244.

3 Parmi les manuels d'esthétique musicale, signalons que Guanti (1999, p. 393-394) consacre également un paragraphe à Lalo ([1908]1939). Garda (2007, p. 145-151) consacre une section à Brelet (1949), ouvrage mis en perspective avec la réflexion sur le temps musical de Souvtchinski (1939, intégrée dans Stravinski [1940]2000) et l'esthétique comparée des arts d'Étienne Souriau (1947). Aucun de ces auteurs n'est évoqué dans le *Routledge Companion to Philosophy and Music* (Gracyk et Kania 2014). L'anthologie dirigée par Ruth Katz et Carl Dahlhaus (1987) accueille des textes de Henri Bergson, mais qui remontent au XIX^e siècle.

Il est pourtant possible de compter une trentaine d'ouvrages d'esthétique musicale parus en France entre 1900 et 1950. Il y a, tout d'abord, des livres dont le titre explicite le sujet par l'utilisation de mots renvoyant aux domaines de l'esthétique et de la philosophie musicales[4]. Rentrent dans cette catégorie des ouvrages d'histoire de l'esthétique musicale concentrés sur une période donnée (Écorcheville 1906 : *De Lulli à Rameau*) ou un auteur (Huré 1924 : Augustin d'Hippone), ou bien proposant un parcours diachronique autour d'un concept (La Laurencie 1905 : le goût musical). D'autres monographies sont des véritables traités couvrant un large spectre de questions organisées de manière systématique, comme les *Éléments d'une esthétique musicale scientifique* de Charles Lalo ([1908]1939), *La musique et la vie intérieure* de Lucien Bourguès et Alexandre Dénéreaz (1923) – qui donne au discours esthétique les bases scientifiques de la psychologie –, jusqu'à *La musique et l'homme, ou La relativité de la chose musicale* d'André Cuvelier (1949). D'autres ouvrages en forme de traité s'intéressent plus particulièrement à un concept (Landry [1926]1930 : la sensibilité). Souvent, la systématicité du traité se mélange au style argumentatif de l'essai, et c'est dans cette forme hybride (penchant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre), que la plupart des monographies à sujet esthétique de cette période peuvent être classées : citons à titre d'exemples la *Philosophie du goût musical* de Pierre Lasserre ([1922]1931), *La musique rénovée selon la synthèse acoustique* de Prudent Pruvost (1931), les essais « en vue d'une esthétique générale » du compositeur Georges Migot (1937)[5] ou le *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin* signé Henri Davenson (pseudonyme d'Henri-Irénée Marrou, 1942), qui combine l'étude systématique de la pensée d'Augustin et la démonstration de sa valeur actuelle[6]. D'autres traités/essais se situent à la frontière entre la philosophie et l'ésotérisme, à commencer de *La musique et la magie* de Jules Combarieu (1909), et jusqu'à l'*Essai sur le rythme* de Matila Ghyka (1938) ou *Magie sonore* d'Hélène de Callias (1938) ; d'autres encore à celle entre l'esthétique et la littérature, comme *Musique et poésie* d'André Suarès (1928) ou *La musique consolatrice* de Georges Duhamel (1944).

Au-delà de ces monographies consacrées spécifiquement à l'esthétique ou à la philosophie musicale, et au-delà des œuvres philosophiques où la musique occupe une place importante – on pense évidemment à André Bergson, mais mentionnons aussi le *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française* de Julien Benda (1918) –, beaucoup sont les livres à sujet musical où les considérations esthétiques s'insèrent constamment dans le discours : des recueils d'interviews (par exemple, Bruyr [1930]

4 Remarquons toutefois que l'utilisation du mot « esthétique » dans un titre n'est pas une condition suffisante pour conclure que le contenu d'un ouvrage est effectivement esthétique (même au sens large : voir ci-dessous). Un exemple marquant est celui de l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavignac et La Laurencie 1922-1931) : la seconde partie de cet ouvrage immense, constituée de 6 volumes (sur onze au total), concerne « Technique, esthétique, pédagogie », et le vol. 5 s'intitule « Esthétique » tout court (« Esthétique – Chorégraphie » selon la table des matières). Pourtant, il est entièrement consacré aux techniques d'écriture et à l'histoire des formes musicales.

5 La pensée esthétique de Migot a fait l'objet d'une monographie par Annie Trainaud (1983).

6 Voir Parodi, Lazzaro et Ghidoni 2010.

et 1933), des panoramas de la musique contemporaine (comme Cœuroy [1928]1930 ou Bernard 1930), des monographies consacrées à un thème chaud de la modernité, à l'instar du jazz (Cœuroy et Schaeffner 1926), du phonographe (Cœuroy et Clarence 1929) ou de la radio (Cœuroy 1930). Pour compléter ce panorama de publications riches en réflexions et en prises de position esthético-musicales, il y a bien sûr les livres-manifeste, comme *Le Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau ([1918]2016)[7].

Ces derniers constats confirment la donnée fondamentale exposée plus haut : le caractère éparpillé et omniprésent du discours esthétique, qui peut faire l'objet d'une monographie, mais peut aussi se glisser dans des ouvrages dont l'approche n'est pas forcément philosophique ou théorique. La formation des auteurs des livres susmentionnés est révélatrice : on va de Lalo, un « vrai » esthéticien, philosophe, auteur de plusieurs ouvrages d'esthétique, à des compositeurs (comme Bernard) ou des polygraphes (comme Landry). En effet, différents profils de savants et d'intellectuels s'accordent le droit de se prononcer sur des questions d'esthétique musicale, et le font régulièrement dans la presse – ce qui n'étonne pas, dans ces années d'intersection entre le « siècle de la presse » (Charle 2004) et le « siècle des intellectuels » (Winock 1999).

Dans les revues, on retrouve une dynamique similaire. D'un côté, des articles ouvertement d'esthétique musicale – leur titre contenant l'expression. De l'autre, et en majorité, une pléthore de réflexions et prises de position esthétiques sous-entendues dans des articles de fond touchant à des enjeux de société ou de technique musicale, dans des comptes rendus, dans des mini-essais. L'ampleur du discours esthético-musical « entre les lignes » (au moment d'écrire ces lignes, nous avons sélectionné plus de 2200 textes) n'est pas difficile à expliquer. La société qui fait l'objet de notre recherche vivait de profonds changements dans ses habitudes d'écoute et de consommation musicale *lato sensu* : l'arrivée des musiques extra-européennes et du jazz et leur assimilation compositionnelle, le franchissement des limites de la tonalité et plus généralement des conventions d'écriture établies par la tradition, les phénomènes des groupements artistiques cherchant leur fortune autour d'un manifeste ou en dehors des lieux officiels de la production musicale – tout cela stimule la réflexion et le débat par rapport aux points de repère qui étaient les catégories esthétiques sur lesquelles on s'était appuyé confortablement et qui commencent maintenant à être mises en cause. Les compositeurs de plus en plus « musicographes » et les critiques de profession se sentent chargés de comprendre, d'interpréter, même de rassurer leur public inquiet et substantiellement conservateur. Comme Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (2006, p. 12) l'ont souligné, l'auditoire à l'époque de la « modernité » « fait souvent preuve de conservatisme par sa tendance à la frilosité intellectuelle et son penchant pour un confort esthétique similaire au confort économique et culturel privilégié par [la petite et la moyenne bourgeoisie][8] ».

7 Pour un aperçu des manifestes musicaux ou avec un impact sur la musique en France, voir Pistone 1986. Sur le manifeste comme acte esthétique moderniste, voir Cohen 2004, et sur le manifeste comme *œuvre* moderniste, voir Badiou 2005, chap. 11 : « Avant-gardes ».

8 Une réflexion sur les rapports entre la critique musicale et l'esthétique est présentée dans Duchesneau 2007.

L'incipit d'une « causerie » parue dans *Le Ménestrel* en 1934 et intitulée « Un peu d'esthétique » est révélateur de ce rôle à la fois philosophique et consolateur dont le public bourgeois investit le compositeur :

> « Monsieur, vous qui êtes artiste, vous nous obligeriez en nous donnant une bonne définition de l'Art… ». Combien de nous se sont vu poser – ou ont vu poser à des camarades – cette question insidieuse, dans des milieux bourgeois, par de braves gens, souvent cultivés, vraisemblablement sincères dans leur désir, et qui ne se doutaient pas qu'ils soumettaient leur auditeur à une petite torture, au grand dam de sa réputation pour la galerie (Blondel 1921, p. 147)[9] !

Le genre de la « causerie » est un exemple significatif de lieux non savants où s'insinue le discours esthétique. D'autres sont notamment les comptes rendus de concert, où les critiques affirment entre les lignes de leurs commentaires des convictions esthétiques souvent assez développées, tantôt sous forme d'affirmations *ex cathedra*, tantôt sous forme de questionnements. Comme exemple de la première attitude (affirmations *ex cathedra*), on pourrait prendre le compte rendu de *La création du monde* de Darius Milhaud par Pierre de Lapommeraye (1923)[10]. Le critique décrit, dans un premier temps ([1] dans le passage cité ci-après), le déroulement de la pièce jusqu'au point qui fait l'objet de son *credo* esthétique [2], qui est exprimé sous forme d'affirmations catégoriques s'enchaînant sans solution de continuité à la description. En effet, le critique utilise le cas spécifique (la pièce dont il rend compte) comme prétexte pour l'expression de sa position esthétique sur la place que le rythme, le jazz, la percussion et le primitivisme devraient occuper, selon lui, dans la musique contemporaine. Il le fait dans un style qui se veut objectif, en excluant tout marqueur d'opinion (« d'après moi », « à mon avis », etc.), auquel il préfère la forme impersonnelle « on ». L'esthétique de Lapommeraye est normative, visée à établir ce qu'il faut et qu'il ne faut pas faire selon une perspective de progrès de la musique :

> [1] Un prélude quelquefois mélodique, chanté par un simple quatuor à cordes soutenu avec de sages et souvent heureuses interventions de la batterie, entr'ouvrait [*sic*] une porte par laquelle filtrait une douce clarté, et soudain une tempête soufflée par les cuivres et les bois la ferma brutalement, et le jazz le plus dissonant, le plus sauvage, tel qu'on doit en entendre parmi les peuplades les plus arriérées se déchaîna sans indulgence. [2] Oui, le rythme et le mouvement ont une force indéniable, cela est reconnu depuis longtemps : le dynamisme du tambour est utilisé depuis nombre de siècles pour scander la marche des troupes ; mais le tambour n'a jamais, que l'on sache, donné naissance à des œuvres musicales : il doit rester ce qu'il est, un

9 L'auteur de cette causerie, Raoul Blondel, était un médecin-compositeur : auteur d'une « Contribution à l'étude anatomique et physiologique de la faculté musicale » (1934), il signait ses partitions sous le pseudonyme (qu'on pourrait désigner de « chromatique ») de Raoul Brunel. La fiche biobibliographique sur Blondel est disponible dans la section « Musicographes » du site *Presse musicale* : http://pressemusicale.oicrm.org/corpus/musicographes/ (consulté le 13 septembre 2017).

10 Pour une analyse des critiques du ballet de Milhaud (d'après un scénario de Blaise Cendrars, chorégraphie de Jean Börlin, décors de Fernand Léger, créé par les Ballets suédois au Théâtre des Champs-Élysées le 25 octobre 1923), voir Lavoie 2007.

> instrument d'adjuvant musculaire. Revenir au tam-tam, au xylophone, au hurlement des cuivres, au bruit, ce n'est pas progresser, et l'on est surpris de voir qualifier cela de musique d'avant-garde, alors que c'est musique d'arrière-garde qu'on devrait dire. L'Art nègre peut être documentairement fort intéressant, on peut même lui emprunter des moyens d'expression, mais il appartient à un passé lointain qu'il est inutile de ressusciter. Cela ne vaut que comme musique humoristique, et encore n'en supporte-t-on qu'une dose très modérée (Lapommeraye 1923, p. 454).

Comme exemple d'une attitude plus indirecte, où le discours esthétique naît à travers des questionnements généraux formulés par l'auteur du compte rendu à partir de la pièce recensée, nous proposons un compte rendu par André Schaeffner (1925) d'un concert de Jean Wiéner (le célèbre promoteur des « concerts salade », mélangeant le jazz, la musique classique « canonisée » et l'avant-garde). La problématique qui est à la base de la réflexion de Schaeffner est la même qui guidait Lapommeraye : jusqu'à quel point la nouvelle musique peut-elle naître d'un mélange de genres, de styles, de ressources traditionnellement non artistiques au sens élevé. À la différence de Lapommeraye, Schaeffner ne procède pas par des *diktats*, mais propose au lecteur des thèmes de discussion :

> Mais, tout d'abord, était-il si opportun d'introduire le répertoire du beuglant dans une salle de concerts, alors que les music-halls sont ouverts à chacun et qu'il nous reste à connaître, presque en totalité, une centaine d'opéras et d'oratorios de Haendel, deux cents cantates de J.-S. Bach, un demi-millier d'œuvres de Mozart ?... De plus, à une époque où le mélange des arts et la confusion des genres se trouvent généralement honnis, comment expliquer l'entrée au concert de tel numéro de music-hall, où la littérature et le spectacle tiennent autant d'importance, sinon plus, que la musique : cette face fardée qui évoquait irrésistiblement telles figures blafardes et déjà classiques d'un Toulouse-Lautrec, cette sentimentalité plutôt équivoque, cette voix un peu enrouée et perpétuellement sur les confins de la fausse note – tout cela ne composait-il point un dangereux ensemble extra-musical (*ibid.*, p. 53) ?

Dans les deux cas de Lapommeraye et de Schaeffner, les critiques prennent position sur ce que la musique doit et ne doit pas être en considérant l'évolution de l'art et du goût.

Le lecteur continuellement sollicité se fait lui-même acteur du débat esthétique dans les revues en créant des polémiques et en répondant aux enquêtes. Les polémiques sont le résultat des réactions, souvent en série, à un article. D'habitude, elles se caractérisent par des échanges entre deux personnes (l'auteur de l'article et la personne qui lui répond, engendrant presque toujours une contre-réponse), mais dans quelques cas elles prennent une dimension véritablement plurielle. Par exemple, en 1910, Gabriel Bender publie dans *Le Guide du concert* un « libre propos » au sujet des « Interprètes invisibles ». Moult réactions parviennent à la revue, qui décide de les recueillir sous l'étiquette de «Tribune libre. L'orchestre invisible » (1911) – vingt interventions étalées sur six numéros de l'hebdomadaire.

Ce modèle de publication regroupée de prises de position par rapport à une question est à la base des enquêtes, moyen de débat très commun dans les revues

françaises de la première moitié du xx[e] siècle[11]. Les sujets des enquêtes menées par les revues musicales sont généralement centrés sur des questions techniques et esthétiques soulevant un débat : l'interprétation, l'inspiration, les différents genres de musique (vocale, de chambre, le théâtre lyrique, etc.), le rôle de la critique, la musique contemporaine et l'« évolution musicale », la musique française, le film sonore, etc. Il existe aussi des enquêtes plus « frivoles », comme celle sur « Le mariage des artistes » (*Le Monde musical*, 1923) ou celle sur « Les applaudissements au concert » (*Le Guide du concert*, 1932), à intérêt plus politico-économique, par exemple « Comment permettre aux concerts symphoniques de vivre ? » (*Le Courrier musical*, 1930), ou suggérant des liens inattendus, comme dans le cas de « La musique et le sport » (*Le Guide du concert*, 1924-1925). L'intérêt de ces enquêtes consiste aujourd'hui, d'une part, à nous renseigner sur les sujets d'actualité du milieu musical : l'enquête est habituellement proposée par le directeur de la revue, qui introduit la problématique visée et propose une série de questions auxquelles les lecteurs – et souvent des personnalités choisies qui se voient remettre directement par la poste l'invitation à participer à l'enquête – sont appelés à répondre. D'autre part, les réponses publiées témoignent de la façon de penser la musique par ses protagonistes et ses amateurs : les choix lexicaux et les positions exprimées sont révélateurs de l'esthétique musicale diffuse dans le milieu (le niveau partagé des concepts et des orientations principales), ce qui nous permet d'évaluer la portée des différences se présentant sous la plume de certains intervenants.

Que peut-on donc inclure dans la catégorie d'esthétique musicale ? Si l'on accueille l'acception la plus large de cette discipline (telle que formulée notamment par Alessandro Arbo[12]), on y inclut toutes formes de réflexion sur la musique ayant a) une dimension généralisant, qui dépasse le commentaire spécifique (analytique, historique ou de chronique), b) une dimension prescriptive, c) un désir de s'insérer dans un débat autour de certains thèmes concernant la musique en tant qu'objet d'art (excluant ainsi les réflexions se concentrant strictement sur l'économie, la politique, la pédagogie ou la théorie musicales). On retrouve, dans cette vaste réflexion sur la musique, des questions classiques autour d'une liste traditionnelle de concepts : le goût, le beau, la sensibilité, l'autonomie de l'œuvre d'art, le génie. D'autres questions émergent et s'affirment comme éléments de réflexions centraux de cette période : le nationalisme, le cinéma ou le « machinisme » (qui inclut la phonographie et la radio). Ainsi, le présent projet donne la possibilité de mieux connaître les catégories utilisées de façon pragmatique ou carrément théorisées dans la presse musicale ; ceci permet de faire une archéologie des grands courants en « isme » et, parfois, de remettre en question l'appropriation par l'historiographie d'étiquettes telles que néoclassicisme ou impressionnisme, devenues emblématiques de la musique de la période qui nous concerne.

11 Alain Vaillant (2011) relie à la tradition de la polémique l'essor des enquêtes au tournant du xx[e] siècle : « préfiguration de nos forums actuels, [la multiplication des enquêtes en tous genres] entraînera de larges débats médiatiques sur des questions aussi essentielles que le port du chapeau haut de forme ou la pratique du vélo » (p. 974).

12 Dans son introduction à Arbo 2007a, ainsi que dans Arbo 2007b.

Comment faire, donc, pour saisir cet éparpillement et étudier ce discours esthétique pluriel et quasi omniprésent dans la presse musicale française de la première moitié du XX^e siècle ?

Saisir l'éparpillement : méthodologie et présentation du projet

En 2012, Michel Duchesneau lançait un projet de recherche dont le but était de reconstruire et d'étudier ce discours esthétique éparpillé. Il s'agit d'un projet à plusieurs mains et en plusieurs phases, dont les résultats sont hébergés dans le site http://pressemusicale.oicrm.org, qui regroupe tous les projets de recherche autour de la presse musicale réalisés par l'équipe « Musique en France aux XIX^e et XX^e siècles. Discours et idéologies ».

En ce qui concerne le projet sur l'esthétique musicale, le site permet d'avoir accès à quatre catégories d'éléments décrites ci-après.

Banque de données

La banque de données contient de centaines d'articles de presse que nous avons sélectionnés et indexés et qui nous ont paru pertinents pour une histoire de l'esthétique musicale en France entre 1900-1950. Cet interminable *work in progress* compte à ce jour plus de 2200 articles issus de huit revues musicales (*Le Courrier musical*, *Le Guide du concert*, *Le Ménestrel*, *Le Monde musical*, *Musique*, *La Musique pendant la guerre*, *La Revue musicale*, *Revue Pleyel*).

Le défi n'est pas tant de constituer le corpus, mais plutôt de le restreindre. *A priori*, chaque texte qui exprime un jugement de valeur sur une œuvre, chaque commentaire qui s'attèle à des notions telles l'évolution de la musique ou les enjeux de la modernité peut être intéressant pour tracer un panorama des positions les plus récurrentes ou une liste des termes les plus utilisés. Mais, puisque ce type de discours est présent presque partout (articles de fond, enquêtes, comptes rendus), une sélection s'impose. Nous avons donc décidé de répertorier uniquement les textes dans lesquels l'intérêt esthétique ne se limite pas à une phrase ou à un commentaire fugaces, mais constitue une partie essentielle, à la fois sur le plan de la place occupée dans le texte et de l'implication de l'auteur dans le discours. Ainsi, tout compte rendu où se glissent des affirmations comme « cette œuvre est très sincère et est un exemple puissant de bonne musique » n'a pas été inclus dans le corpus. Il est certainement intéressant de constater qu'un critère de définition de la « bonne musique » était la sincérité, mais il est possible de trouver de dizaines de textes où ce même concept est exposé d'une façon plus développée qu'en une seule phrase. Ce sont donc ce type de textes plus aboutis qui ont été sélectionnés.

Nous avons donné la priorité au dépouillement des périodiques musicaux, mais nous menons en parallèle un projet d'identification de tous les articles sur la musique paru dans des revues culturelles – nous travaillons présentement sur le *Mercure de France* et sur *La Revue politique et littéraire* (*Revue bleue*). Bien que l'opération de dépouillement soit potentiellement infinie, à partir du corpus déjà disponible, il est possible de suivre des pistes de recherche et d'aboutir à des résultats.

Chaque texte sélectionné pour la banque de données dans le cadre du PHEM a été indexé selon un système de mots clés que nous avons développé au fur et à mesure que la recherche prenait forme[13]. Il s'agit d'un système qui est à la fois *emic* (qui rend compte des concepts utilisés dans le discours de l'époque) et *etic* (qui regroupe ces concepts par catégories). Par conséquent, le vocabulaire effectivement utilisé par les musicographes offre un panorama des concepts discutés, et le regroupement de ces concepts par thématiques permet à la fois de baliser et de délimiter le champ notionnel esthétique de la période et de créer de liens entre textes qui n'utilisent pas forcément le même mot pour traiter du même problème, et ainsi de rebondir d'un texte à l'autre selon son champ d'intérêt spécifique.

Ceci est possible parce que l'indexation de chaque article présente les deux niveaux de mots clefs (les concepts tels qu'ils se présentent dans le texte de l'article et leur catégorie)[14]. Il est donc possible de faire une recherche *par concepts* ou *par catégories*. Par exemple, les concepts de « cacophonie », « bruitisme » et « chaos » qu'on retrouve dans la presse (*emic*) ont été regroupés dans la catégorie « bruit » (*etic*).

> Voici un exemple de recherche par concept (*emic*) : si l'on est intéressé au « bruitisme », on pourra chercher directement ce mot dans la banque de données. Cela donnera accès uniquement aux textes où le mot « bruitisme » est présent.
>
> (N.B. : le concept a systématiquement été normalisé à sa forme substantivée. Ainsi, l'adjectif « bruitiste » est transformé en « bruitisme ».)
>
> Voici un exemple de recherche par catégorie (*etic*) : si l'on est intéressé au « bruitisme », on pourra lancer une recherche ayant pour mot clef la catégorie dans laquelle ce concept a été inséré, à savoir « bruit ». Ceci permettra au chercheur d'avoir accès non seulement aux textes où le terme « bruitisme » a effectivement été utilisé, mais à tous les textes où la thématique du « bruit » est abordée.

Descriptif des périodiques

Le site contient également une page consacrée aux fiches des périodiques utilisés dans le projet, divisés en revues musicales, revues culturelles et quotidiens (http://pressemusicale.oicrm.org/corpus/periodiques). Au moment de la publication du présent texte, les fiches des revues suivantes sont accessibles : *Le Courrier musical*, *Le Guide du concert*, *Le Ménestrel*, *Le Mercure musical* (*La Revue musicale* SIM), *Musique*, *La Revue musicale*, *Revue Pleyel*.

13 Nous reprenons à partir d'ici jusqu'à la fin de la section A, le texte de présentation publié sur le site http://pressemusicale.oicrm.org/projets-de-recherche.

14 La liste de mots clés regroupés par catégories est accessible en cliquant sur « Liste des mot clés du PHEM » à partir de l'interface de recherche de la banque de données (http://lmhsbd.oicrm.org/). Cette liste est mise à jour en temps réel.

Contributeurs

Une autre section du site présente des fiches des protagonistes du discours que nous étudions, dans le but de fournir aux chercheurs un portrait concis de la formation, de la profession, des champs d'intérêt et des publications de ces « musicographes » actifs dans les pages des périodiques analysés (http://pressemusicale.oicrm.org/corpus/musicographes). Au moment de la publication du présent texte, les fiches suivantes ont été mises en ligne : Joseph Baruzi, Louis-Charles Bataille, Marcel Belvianes, Eugène Berteaux, Albert Bertelin, Raoul Blondel (Raoul Brunel), Adolphe Boschot, Raymond Bouyer, Michel Dimitri Calvocoressi, André Cœuroy, Henri Collet, Martin Stanislas Gillet, Paul Landormy, Raymond Petit, Jean Poueigh, Charles Tenroc, Jean d'Udine, Émile Vuillermoz.

Travaux

La dernière section du site est consacrée aux matériaux utiles pour faire parler le corpus, comme les études présentées ci-après dans la section « Notes de terrain » de la *Revue musicale* OICRM. Idéalement, notre intention est de publier régulièrement une série de contributions liées au projet, et le site pourra héberger des matériaux reliés aux articles publiés ainsi que d'autres matériaux. Plus particulièrement, les deux contributions publiées ci-après exemplifient les deux typologies de publications liées aux PHEM que nous allons publier régulièrement dans la *Revue musicale* OICRM : des articles ayant pour objet un musicographe (dans le cas présent, Raymond Bouyer) et d'autres qui, sous la forme d'une anthologie commentée, explorent des mots clés choisis (en l'occurrence ici, « internationalisme » et « cosmopolitisme »). Ces courtes études sans prétention d'exhaustivité ont comme but de « faire parler » la banque de données, tout en ouvrant des pistes de recherche et en dressant, une fois que leur nombre sera significatif, un portrait du discours esthétique dans la presse musicale française entre 1900 et 1950.

Bibliographie[15]

Arbo, Alessandro (dir.) (2007a), *Perspectives de l'esthétique musicale. Entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan.

Arbo, Alessandro (2007b), « Pertinences de l'esthétique musicale », dans Arbo 2007a, p. 57-73.

Badiou, Alain (2005), *Le Siècle*, Paris, Éditions du Seuil.

Benda, Julien (1918), *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française*, Paris, Émile-Paul Frères, https://archive.org/details/belphgoressais00bend.

Bender, Gabriel (1910), « Libres propos. Interprètes invisibles », *Le Guide du concert*, vol. 2, nº 5 (5 novembre), p. 39, disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BEG-1910-01.pdf.

15 Tous les liens Internet cités ont été consultés le 13 septembre 2017.

Bernard, Robert (1930), *Les tendances de la musique française moderne. Cours d'esthétique*, huit conférences prononcées au Conservatoire international de Paris et en Sorbonne, Paris/Genève, Durand/Revue mensuelle.

Blondel, Raoul (1921), « Un peu d'esthétique », *Le Ménestrel*, vol. 83, nº 43/4461 (28 octobre), p. 417-419, disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BLR-1921-01.pdf.

Blondel, Raoul (1934), « Contribution à l'étude anatomique et physiologique de la faculté musicale », en 3 parties, *Le Ménestrel*, vol. 96, nº 5/5101 (2 février), p. 37-39 ; nº 6/5102 (9 février), p. 45-47 ; nº 7/5103 (16 février), p. 57-59, disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BLR-1934-01.pdf ; http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BLR-1934-02.pdf ; http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BLR-1934-03.pdf.

Bourguès, Lucien, et Alexandre Dénéreaz (1923), *La musique et la vie intérieure. Essai d'une histoire psychologique de l'art musical*, Paris, Alcan, https://ia600308.us.archive.org/20/items/lamusiqueetlavi00bour/lamusiqueetlavi00bour.pdf.

Brelet, Gisèle (1947), *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF.

Brelet, Gisèle (1949), *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, PUF.

Brelet, Gisèle (1951), *L'interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale*, Paris, PUF.

Bruyr, José ([1930]), *L'écran des musiciens*, Paris, Cahiers de France.

Bruyr, José (1933), *L'écran des musiciens*, 2e série, Paris, Corti.

Callias, Hélène de (1938), *Magie sonore*, Paris, Véga–Moly-Sabata.

Caron, Sylvain, Médicis, François de, et Michel Duchesneau (dir.) (2006), *Musique et modernité en France, 1900-1945*, Montréal, PUM.

Charle, Christophe (2004), *Le siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Éditions du Seuil.

Cocteau, Jean ([1918]2016), *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène ; repris dans Jean Cocteau, *Écrits sur la musique*, textes ressemblés, présentés et annotés par David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, texte nº 33, p. 97-129.

Cohen, Milton A. (2004), *Movement, Manifesto, Melee. The Modernist Group, 1910-1914*, Oxford, Lexington Books.

Combarieu, Jules (1909), *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans la société*, Paris, A. Picard et fils ; réimpression Genève, Minkoff, 1972.

Cœuroy, André [Jean Belime] ([1928]1930), *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Kra ; plusieurs éditions revues et augmentées parues en 1928 et 1930.

Cœuroy, André [Jean Belime] (1930), *Panorama de la radio*, avec un exposé technique de Jean Mercier, Paris, Kra.

Cœuroy, André [Jean Belime], et André Schaeffner (1926), *Le jazz*, Paris, Claude Aveline.

Cœuroy, André [Jean Belime], et Geneviève Clarence (1929), *Le phonographe*, Paris, Kra.

Cuvelier, André (1949), *La musique et l'homme, ou Relativité de la chose musicale*, Paris, PUF.

Davenson, Henri [Henri-Irénée Marrou] (1942), *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, La Baconnière, Neuchâtel.

Duchesneau, Michel (2007), « Critique musicale et esthétique. Pour un projet d'histoire postmoderne », dans Arbo 2007a, p. 177-190.

Dufour, Valérie (2006), *Stravinski et ses exégètes, 1910-1940*, Bruxelles, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles.

Duhamel, Georges (1944), *La musique consolatrice*, Monaco, Éditions du Rocher.

Écorcheville, Jules (1906), *De Lulli à Rameau. L'esthétique musicale*, Paris, Fortin, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111128q.

Garda, Michela (2007), *L'estetica musicale del Novecento*, Roma, Carocci.

Ghyka, Matila (1938), *Essai sur le rythme*, Paris, Gallimard/NRF.

Gracyk, Theodore, et Andrew Kania (dir.) (2014), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London/New York, Routledge.

Guanti, Giovanni (1999), *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, La Nuova Italia.

Huré, Jean (1924), *Saint Augustin musicien*, Paris, Senart.

Katz, Ruth, et Carl Dahlhaus (dir.) (1987), *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*, 4 vol., New York, Pendragon.

Koechlin, Charles ([1929]2006), « Esquisse sur la musique de chambre contemporaine », *Le Courrier musical*, vol. 31, nº 6 (15 mars), p. 164-165, disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-KOC-1929-02.pdf ; repris dans Charles Koechlin, *Esthétique et langage musical*, écrits présentés et annotés par Michel Duchesneau, vol. 1, Sprimont, Mardaga, p. 335-344.

La Laurencie, Lionel de (1905), *Le goût musical en France*, Paris, Joanin ; réimpression Genève, Slatkine, 1970.

Lalo, Charles ([1908]1939), *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Alcan ; *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, 2e éd., Paris, Vrin.

Landry, Lionel ([1926]1930), *La sensibilité musicale. Ses éléments, sa formation*, 2e éd., Paris, Alcan.

Lapommeraye, Pierre de (1923), « La semaine musicale. [Théâtre des Champs-Élysées. *La Création du monde*] », *Le Ménestrel*, vol. 85, nº 44/4566 (2 novembre), p. 453-454, disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-LAPa-1923-04.pdf.

Lasserre, Pierre ([1922]1931), *Philosophie du goût musical*, 2e éd., Paris, Grasset, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9610914p.

Lavignac, Albert, et Lionel de La Laurencie (dir.) (1922-1931), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 11 vol., Paris, Delagrave, http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=21459;2&query=dc.relation%20all%20%22cb37126046p%22#.

Lavoie, Marie-Noëlle (2007), « La réception de *La Création du monde*. Un mélange des genres », dans Caron, de Médicis et Duchesneau 2007, p. 171-192.

Migot, Georges (1937), *Essais commentés et complétés en vue d'une esthétique générale*, vol. [4] de *Les écrits de Georges Migot*, recueillis par Jean Delaye, Paris, Les Presses modernes.

Parodi, Massimo, Lazzaro, Federico, et Sonia Ghidoni (2010), « A proposito di Marrou, Agostino e la musica », *Doctor Virtualis*, nº 10, « Musica medievale e musica contemporanea », p. 5-44, http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/803.

Pistone, Danièle (1986), « Manifeste et musique en France », *Revue internationale de musique française*, vol. 7, nº 20 (juin), « Manifeste et musique en France », p. 7-40.

Pruvost, Prudent (1931), *La musique rénovée selon la synthèse acoustique*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques.

[Schaeffner, André] (1925), « Concerts Jean Wiéner », *Le Ménestrel*, vol. 87, nº 5/4630 (30 janvier), p. 52-53, disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-SCA-1925-01.pdf.

Schlœzer, Boris de ([1947]2009), *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard ; éd. établie et présentée par Pierre-Henry Frangne, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Souriau, Étienne (1947), *Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.

Souvtchinski, Pierre (1939), « La notion du temps et la musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale », *La Revue musicale*, vol. 20, nº 191 (mai-juin), p. 310-320, disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-SOPa-1939-01.pdf.

Stravinski, Igor ([1942]2000), *Poétique musicale, sous forme de six leçons* [1940], Cambridge, Harvard University Press ; éd. établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac, Paris, Flammarion, 2000.

Suarès, André (1928), *Musique et poésie*, Paris, Claude Aveline.

Trainaud, Annie (1983), *La pensée esthétique de Georges Migot*, Strasbourg, Amis de l'œuvre et de la pensée de Georges Migot.

« Tribune libre. L'orchestre invisible » (1911), *Le Guide du concert*, vol. 2, nº 25 (1er avril), p. 317-318 (interventions d'Albert Laurent, Camille Chevillard, Augé de Lassus, Henri de Curzon) ; vol. 2, nº 27 (22 avril), p. 347 (interventions de Jean Chantavoine, P. Sechiari, Jean Huré, Francis Casadesus) ; vol. 2, nº 28 (29 avril), p. 361 (interventions d'Adolphe Boschot, Gaston Carraud, Armand Parent, M. Daubresse, Michel Brenet) ; vol. 2, nº 29 (6 mai), p. 378 (interventions de Michel Dimitri Calvocoressi, Paul-Marie Masson, A. Seitz, Louis Schneider) ; vol. 2, nº 32 (27 mai), p. 438 (intervention d'Henri de Curzon) ; vol. 2, nº 33 (3 juin), p. 441-42 (interventions d'Edmond Le Page et Gustave Samazeuilh). Chacun de ces textes est disponible dans la banque de données du PHEM à partir de la recherche par titre « Orchestre invisible » : http://lmhsbd.oicrm.org/list/?csrfmiddlewaretoken=bszfavWqGM8PUNsjO9k16DzsxO4PFUhz&auteur__nom=&titre=orchestre+invisible&date=&mot_cle__nom=&pdf_text=&source=&tousIndex_calcul=&projet__nom=&type=&submit.

Vaillant, Alain (2011), « La polémique », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 969-978.

Winock, Michel (1999), *Le siècle des intellectuels*, 2e éd., Paris, Éditions du Seuil.

« Critiques musicaux de jadis et de naguère ». Raymond Bouyer, la musique et l'art (« Anthologie du PHEM » / Musicographes, 1)

Michel Duchesneau

Résumé

Écrivain et critique d'art, Raymond Bouyer (1862-1939?) aura une activité de chroniqueur musical intense notamment au *Ménestrel* de 1898 à 1939. S'interrogeant notamment sur la pratique de la critique musicale, Bouyer publie dans *Le Ménestrel* en 1909 une série d'articles sur la situation de la critique musicale face à l'histoire de la critique d'art. Convoquant le monde grec qui occupe depuis un certain temps déjà l'esprit des musiciens, le critique se penche sur une généalogie de la critique pour en tirer un certain nombre de conclusions sur la critique moderne, rappelant qu'elle possède au moins une constante : l'autoréférentialité (« en dépit des progrès de l'érudition, chaque époque de l'art juge à son point de vue… c'est humain ! »).

Mots clés : Bouyer ; critique musicale ; esthétique musicale ; relations interartistiques ; *Ménestrel.*

Abstract

Writer and art critic, Raymond Bouyer (1862-1939?) was a prolific music chronicler especially for *Le Ménestrel* from 1898 to 1939. Questioning in particular the practice of musical criticism, Bouyer published in *Le Ménestrel* in 1909 a series of articles on the situation of music criticism facing the history of art criticism. Alluding to the Greek world, which has occupied the minds of musicians for some time, the critic turns to a genealogy of criticism to draw a number of conclusions about modern criticism, recalling that it has at least one constant: self-referentiality ("in spite of the progress of erudition, every era of art judges from its point of view... it's human!").

Keywords: Bouyer; music criticism; musical aesthetics; interartistic relationships; *Ménestrel*.

Écrivain et critique d'art, Raymond Bouyer (1862-1939 ?) aura une activité de chroniqueur musical intense. Ces articles attirent l'attention par la variété des sujets abordés et par l'angle que le critique d'art adopte lorsqu'il parle de musique. S'interrogeant sur le concert, la mélomanie, la pratique de la critique musicale, il écrit tout autant sur Bach, sur l'orchestre invisible au théâtre ou sur le phénomène de la popularité. Raymond Bouyer, dont nous ne savons pratiquement rien et qui ne semble pas avoir laissé beaucoup de traces quant à sa vie personnelle, est à mon avis une figure emblématique du modèle du critique polyvalent, modèle hérité du XIX^e^ siècle. Ses écrits constituent un corpus original, témoin d'une conception interartistique lorsqu'il est question de discourir sur la musique.

Nous empruntons une partie du titre de notre présentation au titre d'une série d'articles que Bouyer publie dans *Le Ménestrel* en 1909 et 1910[1]. Il s'agit pour le critique d'art de réfléchir sur la situation de la critique musicale, notamment face à l'histoire de la musique, mais aussi la philosophie, l'esthétique, l'histoire et la critique d'art. Convoquant en tout premier lieu le monde grec qui occupe depuis un certain temps déjà l'esprit des musiciens, le critique se penche sur une généalogie de la critique dont les articulations principales apparaissent aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Il en tire un certain nombre de conclusions sur la critique moderne, rappelant qu'elle possède au moins une constante : « En dépit des progrès de l'érudition, chaque époque de l'art juge à son point de vue… c'est humain ! » (Bouyer 1909c, p. 273).

Dans le cadre de cet article, et puisant dans les données réunies pour la banque de données du projet « Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900-1950 » (PHEM), je présenterai la pensée de Bouyer sur la critique musicale pour en faire une courte analyse et situer la pertinence de ses propos dans le cadre plus large de la réflexion sur la critique que mènent alors, entre autres, les jeunes musicologues qui publient dans *Le Mercure musical* puis la *Revue SIM.*

Raymond Bouyer : quelques bribes de biographie

D'après la fiche d'auteur publiée par la Bibliothèque nationale de France (BnF), Bouyer est né en 1862 et décédé en 1935. Cependant, on peut encore lire de ses articles dans *Le Ménestrel* en 1939… À moins que ce ne soit un autre Bouyer ? Mais c'est peu probable et la comparaison stylistique des textes confirme qu'il s'agit bien du même auteur. Après cette date de 1939, plus aucune trace de notre homme. Toujours selon la fiche d'auteur de la BnF, Bouyer possède une License ès lettres qu'il aurait obtenue en 1884. Dans les faits, et pour le moment, nous n'en savons guère plus.

1 Cette série de 34 articles est consultable dans la banque de données du PHEM à partir de cette page de recherche : http://lmhsbd.oicrm.org/list/?csrfmiddlewaretoken=bcRd8q4ytzzPUALEFov1aWdx4XpXobG2&auteur__nom=bouyer&titre=critiques+musicaux&date=&mot_cle__nom=&pdf_text=&source=&tousIndex_calcul=&projet__nom=&type=&cote_calcul=&submit=.

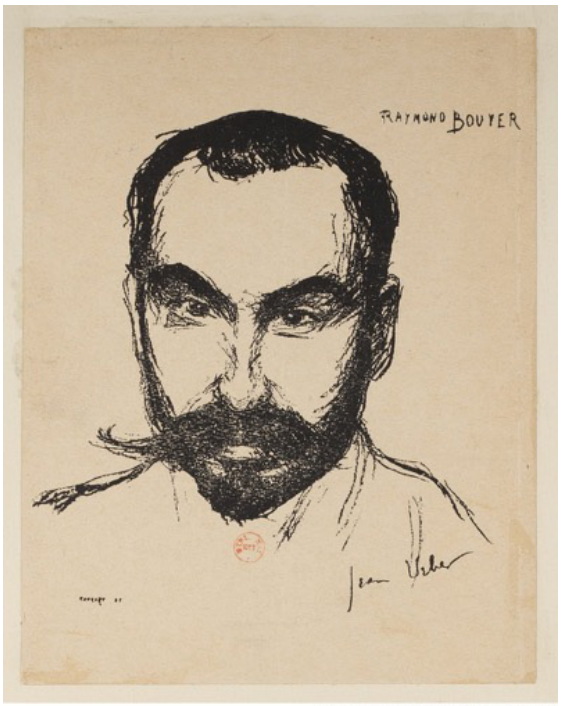


Figure 1 : Jean Veber, Raymond Bouyer, lithographie*, vers 1890. Disponible sur Gallica.*

On peut par contre retracer avec plus d'exactitude son parcours dans le milieu de la critique d'art et de musique. Il sera un auteur très actif : en plus de sa prolifique activité de critique, il publiera en 1894 un recueil de ses articles parus à la revue *L'Artiste* sur *Le paysage dans l'art* (Paris, au bureau de *L'Artiste*). Par la suite, et sans que notre énumération soit exhaustive, citons une biographie « critique » du peintre français du XVII^e^ siècle, Claude Lorrain (1600-1682) dans la collection « Les grands artistes, leur vie, leur œuvre » chez Laurens (Paris, 1905). Il va contribuer à l'ouvrage *Histoire du paysage français*, collectif publié par Laurens en 1908. Entre temps, il publie une série d'articles sous le titre « Le secret de Beethoven » dans *Le Ménestrel* entre les mois de mars et de juin 1905 dans laquelle, aborde, entre autres, la question de la représentation sculptée de Beethoven alors qu'on envisage la réalisation d'un monument consacré au compositeur avec à la clé une question intéressante : « comment incarner Beethoven ? ». La série d'articles publiée sera reprise en recueil chez Fischbacher sous le même titre. En 1907, il commet un livre sur *Oberman, précurseur et musicien. Un contemporain de Beethoven* (Paris, Fischbacher).

Comme critique d'art, Bouyer publie dans le quotidien *L'Écho de Paris,* mais aussi dans plusieurs revues. C'est dans *L'Ermitage* qu'il publie ses premières chroniques musicales. *L'Ermitage* est une revue littéraire dirigée de 1890 à 1895 par le poète symboliste et journaliste Henri Mazel (1864-1947) et un groupe de jeunes littéraires et d'étudiants. La revue se consacre d'abord à la création littéraire et poétique, puis s'engage progressivement dans la critique et l'analyse esthétique. La revue sera le support d'une série de querelles à propos, entre autres, du symbolisme. Y prendront la plume Paul Valéry, Jean Moréas, des critiques comme Camille Mauclair et Bouyer. À partir de 1895, la revue se renouvelle et adopte un aspect Art nouveau. En 1898, on voit apparaître André Gide et Henry Ghéon comme auteurs dans ses pages. La revue, qui cesse ses activités en 1907, est ainsi considérée comme l'ancêtre de

La Nouvelle Revue française. Dans un portrait très symboliste de Bouyer datant de 1893, la rédaction de la revue le présente comme un homme discret :

> De cette pénombre muette, il ne sort guère, et, pourtant, se réserve les plus exquises ou nobles villégiatures, l'été, l'Acropole d'Athènes avec son flamboiement d'azur, de marbre et de soleil, l'hiver, Brocélyande [*sic*] où l'accueille l'éternel sourire de la comtesse Viviane. Les rares auxquels il fut donné de l'apercevoir le dépeignent de taille plutôt élevée, très brun, les cheveux et la barbe ras, avec une voix très douce et des yeux noir de jais et comme fatigués par la splendeur des chefs-d'œuvre en la contemplation constante desquels il voudrait s'anéantir. D'autres l'affirment violent, et lui-même avoue trois haines : l'opérette, l'opéra-comique de M. Auber[2] et la comédie de salon (Fremitano 1893, p. 222).

Bouyer publie aussi dans *La Nouvelle Revue* de 1899 à 1905, *La Revue d'art (ancien et moderne)*, *L'Art et l'Artiste* et *La Revue politique et littéraire (Revue bleue)*. À propos de cette dernière, *Le Mercure musical (La Revue musicale SIM)* annonce en 1909 (voir *Mercure musical* 1909, p. 224) que Bouyer est nommé critique musical de la *Revue bleue*. Mais dans les faits, il écrit à propos d'art dès 1898 – et à propos de musique à partir de 1904. En 1910, Bouyer ne publie cependant qu'un article sur Schumann dans la *Revue bleue* (Bouyer 1910e).

Par contre, Bouyer sera engagé par *Le Mercure musical* dès 1905 (son premier article paraît dans le numéro du 15 novembre 1905). Outre des chroniques qui paraîtront régulièrement, il signe deux textes qui font appel à la notion picturale d'impression : « Impressions musicales » (15 janvier 1906) et « Quelques impressions d'un amoureux d'art » (15 octobre 1906). Au changement de direction de la revue en décembre 1906, Bouyer s'écarte de celle-ci (il signe une dernière chronique en 1907). L'orientation esthétique du critique n'est pas forcément du goût du musicologue Jules Écorcheville qui a pris la tête de l'organe musical. Ultimement, c'est surtout dans *Le Ménestrel* de 1898 à 1939 que l'on trouve les textes que le critique d'art consacre à la musique. Bouyer publiera dans l'hebdomadaire musical de nombreux comptes rendus et articles de fond souvent présentés en série. Ce sont ces derniers qui retiennent le plus l'attention du lecteur d'aujourd'hui.

Orientation esthétique et critique

En tant que critique d'art, Bouyer défend les paysagistes et l'eurythmie dans la peinture[3]. Il s'opposera à Camille Mauclair, lui aussi critique d'art autant que critique musical, à propos de peinture en défendant les impressionnistes et critiquant le symbolisme, du moins un certain nombre d'artistes. Dans son compte rendu du salon de 1894, il n'hésite pas à critiquer le peintre Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938) qu'il affuble de l'épithète de « luminariste » et sourit du fait que le peintre

2 Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) est l'auteur d'une trentaine d'opéras-comiques, dont les célébrissimes *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine* (livret d'Eugène Scribe, 1830) et *Le domino noir* (livret de Scribe, 1837).

3 Il partagera ses opinions avec le critique d'art Alphonse Germain. À ce sujet voir Schuh 2007.

« entend *Parsifal* et voit *Le Chevalier aux fleurs* à travers l'irisation d'une carafe » (voir Bouyer 1894, p. 349). La référence est au tableau de Rochegrosse qui porte le titre du *Chevalier aux fleurs (Parsifal)* et à un vase intitulé *Le vase de la guerre* (illustrations 2 et 3)[4].



Figure 2 : Georges Rochegrosse, Le Chevalier aux fleurs *(avant 1894), huile sur toile, 35 x 374 cm (Paris, Musée d'Orsay).*



Figure 3 : Georges Rochegrosse, Vase de la guerre *(vers 1892), porcelaine peinte (Marseille, Musée des arts décoratifs, de la faïence et de la mode).*

4 Le peintre réalisera des affiches de *Lohengrin* (1891) et de *Tannhäuser* (1892).

La réaction de Camille Mauclair, grand défenseur du symbolisme, ne se fait pas attendre. Dans une lettre ouverte destinée à Bouyer, Mauclair se déclare « contempteur de la peinture d'histoire et du paysage » et « décidé […] à crier haro sur les impressionnistes ». Il ajoute : « Je ne vois pas pourquoi l'on se gênerait de leur rappeler qu'ils n'ont pas inventé la peinture, que la laideur ne remplace pas le caractère, que le dessin n'est pas superflu, et que le symbole est une chose où ils ne comprennent rien du tout » (Mauclair 1894, p. 270).

Si Bouyer soutient les impressionnistes, c'est parce qu'ils s'intéressent aux paysages et à la nature. Les fondements de l'esthétique de Bouyer puisent leurs racines dans le monde grec, la Renaissance italienne et les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles français. Sa critique musicale comme sa critique d'art sera truffée de références à Boileau, La Bruyère, Rousseau, Lorrain, Poussin, puis Rameau, Mozart et Beethoven – trait d'union entre le classicisme et le romantisme qui marque le critique tout comme le peintre Fantin Latour servira de lien entre un passé artistique classique et une modernité qui s'en inspire.

Dans ce même compte rendu, Bouyer nous livre son credo. Il s'agit de « réveiller en nous l'âme de ces somptueux Vénitiens de la Renaissance, qui savaient unir au culte de la forme expressive, de la Grèce et du style l'amour de la nature, la compréhension de leur temps, l'apothéose de la femme et de la vie » (Bouyer 1894, p. 351).

Ce credo, on le voit en action dans son compte rendu de l'exécution du *Quatuor à cordes* de Claude Debussy en mai 1903 par le Quatuor Parent :

> Je vous ai déjà fait pressentir qu'il y a deux sortes d'impressionnisme : l'un ivre de soleil et de vie, sanguin, très méridional ; l'autre amoureux de silence et de septentrion, *Nocturne* de Poe traduit par Whistler[5], « où la Ligeia rencontre Nathanael » *Ultima Thule*[6]… La nuit qui murmure… Et si Glazounov est comme le Gustave Charpentier du *Quatuor slave*, l'auteur de cet *op. 10*[7] n'est pas un impressionniste éperdu d'amour pour la couleur vive. Il est *lointain* lui-même, mais pas du tout comme le russe. Il est aussi concentré que l'autre est expansif. Il me chantait, vendredi soir, cette strophe mystique de Léon Dierx, le maître poète du *Recueillement* et des *Lèvres closes* :

5 Le peintre James Whistler sera un fin connaisseur de l'œuvre d'Edgar Allan Poe tout au long de sa vie. On peut certainement rapprocher plusieurs tableaux titrés *Nocturnes*, par exemple *Nocturne in Black and Gold : The Falling Rocket* (1875) de l'univers de Poe sans pour autant être certain de leur filiation. Par contre, Whistler réalisera une série d'études d'après le poème *Annabel Lee* de Poe.

6 Bouyer fait certainement référence à un ouvrage du poète Adlophe Retté publié en 1891 et qui s'intitule *Thulé des brumes* dans lequel il fait de l'endroit mythique appelé Thulé – lieu imaginaire évoqué autant par les grecs que les romains et que l'on retrouve, par exemple sous la plume de Goethe (*Le Roi de Thulé*) – un lieu de rencontre de personnages célèbres dans la littérature et la musique : « Parsifal y adore le Saint-Graal ; James le Mélancolique prend à témoin de sa rancœur les arbres de la forêt des Ardennes et moque le cor d'Obéron implorant Titania fuyeuse ; Ligeia enseigne la méthaphysique à l'étudiant Nathanaël » (Retté 1891, p. 92). Poe intitulera l'une de ses nouvelles les plus célèbres *Ligeia*.

7 Bouyer établit ici une comparaison par opposition associant Glazounoz à la lumière vive (le critique fait référence au *Quatuor n^o^ 3* dit *« Slave »* op. 26 d'Alexandre Glazounov), le comparant à Charpentier qui écrit des œuvres qui collent à une certaine réalité et par conséquent à la vie, et Debussy préférant les demi-teintes et le monde des nocturnes de Whistler.

> Et sous le réseau des parfums flottants,
> Dans l'oubli des Dieux, du monde et du temps,
> Morte au vain souci du désir frivole,
> En libres essaims de songes épars.
> Son âme à travers les taillis s'envole…[8]

> Il s'agit d'une hamadryade, il s'agit d'une âme, d'une rêverie qui s'évade de la divine et mortelle prison d'un beau corps : et n'est-ce pas un peu l'image involontaire de la Musique même, de la Muse aux yeux clos qui respire le parfum sans copier la rose ? (Bouyer 1903, p. 580).

Essai sur la critique musicale : une histoire de la critique musicale en 34 articles

En août 1909, Bouyer entame une série d'articles sur l'histoire de la critique musicale. Mais le programme qu'il propose à ses lecteurs a d'autres ambitions. Il s'agit d'établir les fondements d'une division qui serait récente (les dernières décennies du XIX^e^ siècle) entre critique « subjective » et critique « scientifique ». Bouyer énumère ses objectifs :

> Histoire de la critique dans le temps et l'espace par une étude de son « évolution »
> Les catégories de critique (en fonction des états d'âme et des tempéraments)
> Les services rendus par la critique : pratique et scientifique
> Examen de conscience du critique (lui-même)
> Quelques « personnalités » du domaine dont des écrivains… (Bouyer 1909a, p. 257).

En intellectuel sérieux, il indique ses sources. On reconnaîtra ainsi dans ses propos, certaines idées, notamment celles de Frédéric Hellouin (voir Hellouin 1906), dont l'ouvrage sur la critique musicale constitue certainement l'une des études les plus complètes sur le sujet à l'époque, avec les travaux d'Ernest Thoinan (1873) et d'Henri Lavoix (1891).

L'essai de Bouyer est cependant particulièrement intéressant parce qu'il donne l'occasion à son auteur de mettre en parallèle les critères et les modalités de la critique musicale avec ceux des arts visuels, tout comme il lui permet d'établir une relation moins tendue entre littérature et musique lorsqu'il est question de ceux qui pratiquent la critique musicale. Pour nous, lecteurs contemporains, c'est l'occasion de mieux comprendre les principes qui régissent l'activité critique en musique de nombreux littéraires et critiques d'art qui s'aventurent dans le domaine musical. La pensée critique sur la critique émane la plupart du temps des musiciens eux-mêmes : pensons à Paul Dukas, Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy et Charles Koechlin.

Parmi les premières réflexions de Bouyer, notons la limite qu'il pose immédiatement : la critique d'art comme la critique musicale ne permet pas de rendre ce qui est immanent à l'œuvre. À la limite permet-elle de décrire l'œuvre matériellement. Il donne l'exemple du prélude de *Lohengrin* :

8 Vers tirés de « Après le bain » de Léon Dierx (1838-1912), dans *Poèmes et poésies* (1864). *Les lèvres closes* est un recueil de 1867. Quant à « Recueillement », Bouyer fait probablement confusion avec le célèbre poème de Charles Baudelaire (n° 104 des *Fleurs du mal*), mis en musique notamment par Debussy, puisque ce titre est absent de l'œuvre de Dierx.

> Confrère, […] croyez-vous que le critique d'art fasse mieux voir au visiteur oublieux l'harmonie linéaire ou colorée d'un visage ou d'un groupe ? Je ne le crois pas, entre nous; mais les formes humaines ou matérielles d'un tableau peuvent se décrire, même vaguement. […] Quand vous avez dit que le prélude de *Lohengrin* est en sol majeur, à quatre temps, dans un mouvement très large et qu'il dure exactement onze minutes ineffables, vous avez montré votre savoir ou celui des autres, mais vous n'avez rien dit du tout. Encore ce roi des préludes est-il un vrai « poème symphonique », et vous pouvez transcrire son « programme » en l'empruntant aux *Gesammelte Schriften und Dichtungen* du maître lui-même; avec sa sainte légende, « antérieure à la pièce », on est au théâtre, déjà. N'est-on pas toujours au théâtre, avec la belle emphase de Wagner ? Mais la musique pure ne décrit pas toujours la silencieuse approche des Anges ou le passage fulgurant de l'Idéal, ici-bas (Bouyer 1909a, p. 258).

Si la critique n'a pas la possibilité technique de révéler la singularité intrinsèque de l'œuvre, elle possède quand même, par le pouvoir de la littérature dont elle relève, la capacité de décrire et d'exprimer les impressions que l'œuvre suggère à l'auditeur (ou au spectateur d'un tableau – voire le lecteur d'un poème).

C'est par la jolie formule que voici, que Bouyer évoque une « métaphysique du sentiment » : « On parle de la musique, qu'on entend, comme de Dieu, qu'on n'a jamais vu, dans une extase où des épithètes seules sont possibles ; et les plus réalistes n'échappent pas, dans l'espèce, à cette métaphysique du sentiment. On adore ou l'on se tait… » (*ibid.*). Plus important encore, il met en évidence l'autonomie de cette critique « subjective » acquise face à l'œuvre qui l'occupe :

> Ce qu'elle [la critique subjective] aperçoit, c'est moins l'œuvre elle-même que son rêve ; elle dissèque moins l'ouvrage nouveau qu'elle ne caresse l'expression de son impression. Le roman de sa sensibilité lui devient plus cher que l'objet aimé. Ses écrits sont devenus des paraphrases ou des confidences. Volontairement intuitive, elle sacrifie l'analyse à l'émotion. La critique subjective relève de la littérature (Bouyer 1909b, p. 266).

Bien que l'article soit une tentative de la part de Bouyer de mise à distance de l'objet, son activité de critique le situe au cœur de cette « critique impressionnable [qui] aboutit à la littérature », critique qu'il oppose à « la critique investigatrice [qui] excelle, avant tout, dans l'histoire, et [dont le] triomphe est la résurrection du passé » (*ibid.*).

Son parcours historique de la critique le fait remonté à la Grèce antique, mais il balise rapidement son sujet en signalant que contrairement à la critique d'art qui s'adosse aux découvertes de l'histoire de l'art, la critique musicale est pratiquement inexistante, faute d'œuvre et se confond avec la théorie et la morale : « En Grèce, [critique et théorie] ont une tendance métaphysique à se confondre : au nom même de l'eurythmie, qui prime tout, les théoriciens de la musique étaient des mathématiciens, comme les architectes du Parthénon sont des géomètres » (Bouyer 4 septembre 1909, p. 281). De plus, l'histoire de la musique en ce qui a trait à l'Antiquité est encore balbutiante. L'exercice de la critique « scientifique » n'est donc pas encore à même de s'appliquer : pas assez de musique n'a survécu pour dépasser le savoir secondaire issu du commentaire ou de la théorie transmise par les philosophes de l'Antiquité. Quant à la critique comme entendue de manière moderne au Moyen-Âge et au début de la Renaissance, elle apparaît comme inexistante ou alors se confond toujours avec

la théorie. Ce mélange entre ce que Bouyer appelle critique et théorie n'est pas anodin. Les documents historiques limitent le jugement sur l'œuvre musicale à des questions métaphysiques et éventuellement aux principes théoriques qui doivent régir l'organisation du langage musical. L'exercice moderne de la critique scientifique dégage le répertoire ancien de ce cadre rigide : elle contribue à la redécouverte matérielle des œuvres et oriente l'auditeur par ses choix éditoriaux :

> Les cent soixante-douze vers français d'un poème savant d'Étienne Jodelle [1532-1573]. Il n'y a pas plus de quarante ans, les seuls élèves de Fétis connaissaient de réputation ces chœurs a cappella de la Renaissance[9] ; aujourd'hui que la jeune critique scientifique nous a réconciliés avec la lointaine ingéniosité de ces combinaisons purement vocales, nous comprenons mieux le tribut d'éloges accordé jadis à cette science mélodieuse par les rimes françaises de la Pléiade ou par le latin lapidaire des érudits (Bouyer 1909d, p. 283).

Suivant les sentiers tracés par Henri Lavoix dans son article de *La Grande Encyclopédie* et par Frédéric Hellouin dans son essai critique sur la critique musicale, Bouyer évacue rapidement le Moyen-Âge et la Renaissance pour concentrer son attention sur la fin du XVII^e^ siècle et le XVIII^e^ siècle. Si Lavoix considère que ce qui entoure les querelles[10] qui animent la France musicale au XVIII^e^ siècle n'a rien à voir avec la critique dans la mesure où les idées exprimées relevaient de l'impression personnelle animée par la « suffisance, la niaiserie et l'ignorance humaine en musique » (Lavoix 1891, p. 424), Bouyer adopte une autre attitude et appuie sa réflexion sur l'idée qu'au contraire, ces querelles basées essentiellement sur une opposition typiquement française entre les sentiments (le cœur) et la raison (l'esprit, le savoir), vont contribuer à l'essor de la critique subjective, mais aussi scientifique. Le personnage clé sera Jean-Philippe Rameau dont les écrits et tout particulièrement le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) sera l'objet d'une première querelle entre anciens et modernes. Bouyer compare alors Rameau à Pascal et Poussin :

> C'est un génie réfléchi qui combat le vieil empirisme au nom des principes ; et ce génie raisonneur, qui fait pénétrer la science dans l'art, est éminemment français, car il est né simplificateur : de la notion fondamentale de l'accord, il déduit son exposé des sons harmoniques, toute la mécanique savante des cadences et des modulations, enfin leurs rapports, plus fatalement mystérieux, avec l'expression des sentiments, avec les mouvements de l'âme. Ici, le psychologue apparaît. Dans le nouveau savant se révèle le prochain homme de théâtre ; et c'est encore un Français du grand siècle qui se préoccupe du jeu des passions, comme Pascal, dans ses pensées, ou Poussin, dans ses figures… (Bouyer 1909e, p. 314).

9 François-Joseph Fétis (1784-1871) ayant été le champion de la musique ancienne à Paris et à Bruxelles de par son enseignement, ses publications et ses *Concerts historiques*.

10 Rappelons rapidement ces querelles : 1733, Lullistes contre Ramistes (anciens vs modernes) ; 1752-1754, querelle des Bouffons ; 1751-1752, Rameau contre les encyclopédistes (1760, lettre de Rameau à d'Alembert) ; 1776-1779, Gluckistes contre Piccinistes.

Bouyer se rapproche quand même de Lavoix lorsqu'il fixe les querelles du XVIII^e^ siècle comme « trois phases de l'éveil assez tapageur de la critique, où la routine populaire et puis la vanité littéraire ont tenu plus de place que le véritable "esprit musical" » (*ibid.*).

Bouyer articule la première phase de l'existence d'une critique musicale autour de l'œuvre et de la personnalité de Rameau dont la pensée, les écrits et les œuvres vont effectivement provoquer des polémiques. À la base de ces polémiques se trouve, d'après Bouyer, un préjugé contre le musicien savant et la lutte de l'habitude contre la nouveauté : « c'est l'habitude cette usurpatrice, si puissante sur l'oreille » (Bouyer 1909f, p. 321).

Le parcours historique de Bouyer a donc pour objectif d'asseoir l'opposition conservateurs/novateurs comme Hellouin le suggère à propos de Rameau : Rameau musicien de cour et théoricien contre Jean-Jacques Rousseau[11] le sentimental et l'homme spirituel. Bouyer synthétise l'opposition en affirmant que « c'est l'imagination rivale de la science : éternelle antithèse » (Bouyer 1909g, p. 346) dont la préséance domine le discours critique de tout temps :

> C'est l'écrivain mélomane en face du maître critique de son art ; le poète en présence du savant ; « l'amateur » devant le « professionnel » ; l'instinct, spontanément hostile à la théorie. Quels que soient leurs noms propres, vous les retrouverez à chaque époque de la critique et dans chacune des grandes guerres musicales ; et voilà pourquoi nous croyons devoir insister : c'est évidemment, sous des apparences contingentes, le contraste essentiel, et le cœur même de notre sujet. Ne l'oubliez point. Songez que nous devons répondre à ces deux objections en apparence contradictoires : que la critique musicale est inutile et même nuisible, ou qu'elle est encore à peine née… (*ibid.*).

Dans le cadre de cet article, nous n'explorerons pas la critique musicale du XIX^e^ siècle selon Bouyer, notamment parce qu'il ne traite pas le sujet avec autant d'originalité que ce qui a précédé et qu'il suit au plus près les propos de ses prédécesseurs, dont Hellouin. C'est donc avec l'idée de Bouyer à propos de Rameau et Rousseau comme figures de proue des grandes orientations de la critique que nous conclurons sur l'impact de cette réflexion historique sur la critique contemporaine.

Conclusion

En affirmant, non sans humour, qu'« à côté de Rameau l'harmoniste, le mélodiste Rousseau personnifie l'émotion vague, qui parle admirablement d'une synthèse émouvante, et médiocrement des détails techniques : le père de la critique impressionniste ne pouvait sympathiser avec l'aïeul de la critique scientifique » (Bouyer 1909i, p. 369), Bouyer inscrit le débat de l'époque sur la pertinence et la nature de la critique dans une dynamique historique qui, sans réconcilier les deux orientations, les juxtapose.

Dans les deux cas, Bouyer affirme qu'« instinctive ou savante, la critique n'est pas faite pour annoncer le génie, mais pour l'instruire des règles et parler plus ou

11 Bouyer fera un lien avec la sensibilité de Rousseau et celle de Berlioz (voir Bouyer 1909h, p. 361-362).

moins heureusement de son œuvre ; car l'avenir musical échappe aux calculs rigoureux de l'astronomie : c'est un ciel empli d'illusions, d'erreurs et de surprises… » (Bouyer 1910a, p. 82).

Si pour Bouyer « le véritable objet de [la] jeune critique scientifique [française], si vaillante en face de l'Allemagne c'est l'investigation du passé, c'est l'histoire » (Bouyer 1910b, p. 90), cette nouvelle critique ne peut remplacer la critique subjective, impressionniste ou littéraire. La critique des spécialistes, qu'ils soient critiques musicologues ou critiques compositeurs, n'est pas garante d'impartialité dans la mesure où elle n'exprime qu'une vérité relative à celui qui la porte : « La critique, comme la musique, est surtout un reflet d'histoire intime qui ne suggère involontairement qu'un portrait de son auteur; elle exprime moins la vérité que ma vérité : c'est fatal (Bouyer 1910c, p. 105).

Bouyer aurait pu conclure sur cette idée du relativisme de la critique, mais il choisit plutôt de prendre position et d'expliquer sa propre démarche :

> L'impartialité tant prônée n'est qu'une impossible chimère et que cette froide vertu n'est permise qu'aux pierres tombales. Toutes les lumières de la science ne serviront qu'à mieux éclairer cet invincible résidu d'instinct dans l'œuvre du compositeur et dans le jugement du critique : et le critique est lui-même un modeste artiste qui recrée naïvement le drame ou la symphonie qu'il écoute. Le moi juge comme il crée, avec un élan de sa sensibilité guidée par son savoir : quelles que soient les précautions du savoir pour écarter méthodiquement toutes les chances d'erreur, la sensibilité persiste, intangible ; et l'art du bon critique n'est point d'étouffer sa sensibilité, mais de l'avertir (*ibid.*).

Bibliographie [12]

Benoit, François, Bouchot, Henri, Bouyer, Raymond et al. (1908), *Histoire du paysage français*, Paris, Librairie Renouard, Laurens.

Bouyer, Raymond (1894), « Bilan des deux salons », *L'Ermitage*, vol. 8, nº 6 (juin), p. 348-352.

Bouyer, Raymond (1894), *Le paysage dans l'art*, Paris, au bureau de *L'Artiste*.

Bouyer, Raymond (1903), « Dialogues esthétiques. Un quatuor impressionniste : pour Armand Parent », *La Plume* (15 mai), p. 578-582.

Bouyer, Raymond (1905), *Claude Lorrain*, dans la collection « Les grands artistes, leur vie, leur œuvre », Paris, Laurens.

Bouyer, Raymond (1905), *Le secret de Beethoven*, Paris, Librairie Fischbacher.

Bouyer, Raymond (1905), « Les théâtres. À propos de la reprise du *Freischütz*, à l'Opéra, le 27 octobre 1905 », *Le Mercure musical*, vol. 1 (15 novembre), p. 538-541.

Bouyer, Raymond (1906a), « Impressions musicales. À propos d'une symphonie pathétique. », *Le Mercure musical*, vol. 2 (15 janvier), p. 57-59.

Bouyer, Raymond (1906b), « Quelques impressions d'un amoureux d'art », *Le Mercure musical*, vol. 2 (15 octobre), p. 253-255.

12 Tous les liens ont été vérifiés en septembre 2017.

Bouyer, Raymond (1907), *Oberman, précurseur et musicien. Un contemporain de Beethoven*, Paris, Librairie Fischbacher.

Bouyer, Raymond (1909a), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [1re partie] », *Le Ménestrel*, vol. 75, nº 33/4090 (14 août), p. 257-258. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-03.pdf.

Bouyer, Raymond (1909b), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [2e partie] », *Le Ménestrel*, vol. 75, nº 34/4091 (21 août), p. 265-266. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-04.pdf.

Bouyer, Raymond (1909c), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [3e partie] », *Le Ménestrel*, vol. 75, nº 35/4092 (28 août), p. 273-274. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-05.pdf.

Bouyer, Raymond (1909d), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [4e partie] », *Le Ménestrel,* vol. 75, nº 36/4093, (4 septembre), p. 281-283. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-06.pdf.

Bouyer, Raymond (1909e), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [8e partie] », *Le Ménestrel*, vol. 75, nº 40/4096 (2 octobre), p. 313-315. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-10.pdf.

Bouyer Raymond (1909f), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [9e partie]», *Le Ménestrel*, vol. 75, nº 41/4098 (9 octobre), p. 321-322. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-11.pdf.

Bouyer, Raymond (1909g), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [12e partie]» *Le Ménestrel*, vol. 75, nº 44/4101 (30 octobre), p. 345-347. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-14.pdf.

Bouyer, Raymond (1909h), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [14e partie] », *Le Ménestrel*, vol. 75, nº 46/4103 (13 novembre), p. 361-362. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-16.pdf.

Bouyer, Raymond (1909i), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. I : Essai sur la critique musicale, en guise de préface [15e partie] », *Le Ménestrel*, vol. 75, nº 47/4104 (20 novembre), p. 369-370. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1909-17.pdf

Bouyer, Raymond (1910a), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. III : Vues d'ensemble et matériaux pour une conclusion [3e partie] », *Le Ménestrel*, vol. 76, nº 11/4120 (12 mars), p. 81-82. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1910-11.pdf

Bouyer, Raymond (1910b), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. III : Vues d'ensemble et matériaux pour une conclusion [4e partie] », *Le Ménestrel*, vol. 76, nº 12/4121 (19 mars), p. 89-90. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1910-12.pdf.

Bouyer, Raymond (1910c), « Critiques musicaux de jadis ou de naguère. III : Vues d'ensemble et matériaux pour une conclusion [6e partie] », *Le Ménestrel*, vol. 76, nº 14/4123 (2 avril), p. 105-106. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1910-14.pdf.

Bouyer, Raymond (1910d), « L'âme impressionnable de Schumann » *La Revue bleue*, vol. 48, nº 25 (18 juin), p. 792-796.

Eremitano, Fra [la rédaction] (1893)*, «* Musée de L'Ermitage **»,** *L'Ermitage*, vol. 4, nº 3 (mars), p. 222.

Hellouin, Frédéric (1906), *Essai de critique de la Critique musicale*, cours professé à l'École des Hautes Études Sociales, Paris, Joanin. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1265604k.

Lavoix, Henri (1891), « Critique. IV : Musique », *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres, et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, vol. 13, Paris, H. Lamirault et Cie éditeurs, p. 424. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k246480/f436.item.r=critique.

Mauclair, Camille [Camille Faust, dit] (1894). « Lettre sur la peinture. À monsieur Raymond Bouyer, critique d'art à *L'Ermitage* », *Le Mercure de France*, vol. 11, nº 55 (juillet), p. 270-275. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105151z/f280.item.

Rédaction (1909), « Nos échos », *Le Mercure musical*, vol. 5 (15 février), p. 224.

Retté, Adolphe (1891), *Thulé des brumes*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire.

Schuh, Julien (2007), « La relève critique d'Albert Aurier », colloque international *Les revues, laboratoires de la critique (1880-1920)*, Le Mans, France (novembre), https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00987276/document, consulté le 26 septembre 2017.

Thoinan, Ernest (1873), « Esquisse historique sur la presse musicale en France », *Chronique musicale*, vol. 1, nos 1 et 2 (1er juillet et 15 juillet), p. 13-17 et 55-58.

Internationalisme, cosmopolitisme (« Anthologie du PHEM » / Mots clés, 1)

Judy-Ann Desrosiers et Federico Lazzaro

Résumé

Ce premier chapitre de la section Mots clés de la série « Anthologie du PHEM » s'intéresse à une des questions cruciales du débat musicographique parisien dans l'entre-deux-guerres, à savoir les rapports entre musique et internationalisme (ou cosmopolitisme). Les trois articles sélectionnés expriment trois positions très différentes et articulées : l'universalisme francocentrique, la condamnation de l'internationalisme considéré comme illusoire et l'utopie cosmopolite. À une époque traversée par l'idéal d'une coopération internationale pacifique et par les nationalismes les plus exacerbés, les discours développés dans ces articles permettent de faire la lumière sur les enjeux politiques et esthétiques qui sous-tendent le débat musical.

Mots clés : cosmopolitisme ; esthétique musicale ; internationalisme ; nationalisme ; presse musicale.

Abstract

This first chapter of the Keyword section of the collection "Anthologie du PHEM" (PHEM's source readings) addresses the relationship between music and internationalism (or cosmopolitanism), that is one of the most crucial issues arising from the Parisian musical debate of the interwar period. The three selected articles defend three different positions: a francocentric universalism, the condemnation of internationalism considered as illusory, and the utopia of cosmopolitanism. In the interwar period, the ideal of a pacific international cooperation coexisted with the most extreme nationalisms, and the discourse presented in this articles provides a deeper insight into the political and aesthetical issues behind the musical debate.

Keywords: aesthetics of music; cosmopolitanism; internationalism; musical press; nationalism.

En ouverture de la série « Anthologie du PHEM » (section « Mots clés »), nous publions trois textes qui abordent une des questions cruciales du débat musicographique parisien durant l'entre-deux-guerres, à savoir les rapports entre musique et internationalisme (ou cosmopolitisme). À une époque où l'utopie d'un monde pacifié et enrichi par la coopération internationale côtoie la montée des nationalismes les plus haineux, plusieurs interventions dans la presse musicale (des phrases isolées autant que des articles spécifiques) témoignent des positionnements des musicographes dans le continuum des idées sur les échanges musicaux entre les nations. Les trois articles sélectionnés expriment trois positions très différentes et articulées : l'universalisme francocentrique, la condamnation de l'internationalisme considéré comme illusoire et l'utopie cosmopolite.

Dans sa conférence de 1938 intitulée « Les caractéristiques de la musique française », Robert Bernard exprime une position fortement nationaliste et « francocentriste » (la musique française est supérieure) tout en s'opposant aux nationalismes (qui menacent la musique en la divisant) et en prônant un internationalisme musical basé sur la raison. En affirmant que la musique française est un modèle de rationalisme, il la considère comme le candidat idéal pour montrer la voie vers ce rêve d'unité musicale entre les peuples.

Dans un texte de 1928, André Cœuroy dénonce la croyance selon laquelle la musique serait un langage international en soutenant que la musique, tout comme la langue, est intimement liée à la « race ». En prenant pour modèle Stravinsky, Cœuroy invite donc les compositeurs à rester fidèles à leur « race » en s'inspirant du folklore comme méthode de composition.

Dans la traduction française de leur brochure explicative rédigée en 1928, Arthur et Gertrude Moulton décrivent leur projet de Centre musical européen et appellent à l'union de l'humanité pour en assurer la réalisation. Leur vision utopique du cosmopolitisme rassemblant l'humanité autour d'un enjeu considéré comme universel – la sauvegarde de la musique – se présente comme une solution au matérialisme et à l'individualisme. Ultimement, le Centre permettra l'avènement de la paix dans le monde en développant la compréhension et la tolérance entre les peuples.

Note sur les transcriptions

Dans la transcription des textes, nous adaptons tacitement la ponctuation, l'usage des majuscules, des italiques et des guillemets aux normes typographiques modernes. La graphie originale des noms est respectée. Toute autre intervention est signalée en note. Les paragraphes sont numérotés pour faciliter le repérage des passages cités ou glosés dans le commentaire qui précède la transcription des textes. Les coupures sont indiquées par « […] » ou bien remplacées par un résumé de leur contenu présenté en italique et entre crochets.

L'universalisme francocentrique
« Les caractéristiques de la musique française » par Robert Bernard
(*La Revue musicale*, 1938)

Commentaire

La mission de la France

Dans la première conférence du cycle *L'universalité et le rayonnement de la musique française*, prononcée à la Schola cantorum en février 1938[1], Robert Bernard[2] expose une thèse où le nationalisme se déguise en universalisme : le langage musical français étant le plus universel, il peut contrer la montée des nationalismes. Bernard dénonce « la vague de nationalisme intransigeant et xénophobe qui sévit un peu partout en ce moment » (§ 3) et s'attache à démontrer le caractère universel de la musique française[3], ce qui justifie sa mission antinationaliste et « civilisatrice » (à la manière impérialiste) : « propager notre patrimoine artistique à travers le monde » (§ 61) afin de « sauver » la musique en « redonn[ant] un élément de stabilité et de sécurité à l'édifice lézardé et chancelant de notre culture européenne » (§ 3).

Ces arguments avaient eu une certaine résonnance dans les revues musicales au lendemain de la Première Guerre mondiale, alors que la supériorité de la musique française sur les autres (et notamment l'allemande) est promue non seulement dans un esprit chauvin (qui est très présent), mais dans un but pacifiste, son caractère universel expliquant son rôle :

> Notre musique sera d'autant plus universelle qu'elle sera plus française si rien n'était plus français que Racine ou l'art classique qui a ravi le monde pendant un siècle et demi. […] La paix sera ce que notre labeur, notre sincérité, notre volonté le feront. […] Les membres disparus de la Patrie attendent que les vivants achèvent leur victoire et que l'âme de la France libérée enchante et domine l'univers (Stoecklin 1919, p. 178).

1 Nous déduisons cette information du fait qu'un compte rendu de cette première conférence, par Arthur Hoérée, paraît dans le numéro de mars de *La Revue musicale* (Hoérée 1938). C'est ici même que le titre et le nombre (neuf) des conférences sont mentionnés.

2 La fiche biobibliographique sur Robert Bernard est disponible dans la section « Musicographes » du site *Presse musicale* : http://pressemusicale.oicrm.org/corpus/musicographes/ (consulté le 25 septembre 2017).

3 Bernard fait la distinction, au début de l'article, entre « langage musical français » et « musique française », en spécifiant ne pas vouloir utiliser cette dernière expression qu'il juge moins « pure ». De la même façon que la langue existe avant la littérature, le langage musical français est un concept qui précède sa traduction personnelle en œuvres (la « musique française » considérée comme un *corpus*) de la part des différents compositeurs. Bernard n'approfondit pas davantage cette question pourtant très intéressante du point de vue esthétique (est-ce possible qu'un langage artistique existe avant les œuvres ?) et dans la suite de sa conférence utilise sans gêne « musique française » ou « esthétique musicale française » (voir à ce propos la note 12 ici même) pour « langage musical français ».

L'universalité de la musique française

En quoi le langage musical français serait-il plus universel que les autres ? Bernard affirme que son caractère *intellectuel*, sa « soumission aux exigences de la raison » (§ 28) plutôt qu'à celles du sentiment – attitude qui se traduit dans les deux lois d'efficacité et de sociabilité –, enlève à la musique française les « aspects de pittoresque, de couleur » et « certains artifices techniques caractéristiques » qui identifient notamment la musique russe ou espagnole (§ 32, 33), mais aussi scandinave, tchèque, orientale ou anglaise (§ 48). Aucun « tempérament » ne se manifeste dans la musique française (§ 34), qui doit par conséquent « être considérée sur un plan d'universalité : elle s'accommode de tous les tempéraments et elle ne se reconnaît à aucun d'eux » (§ 33). En effet, guidé par une *loi d'efficacité*, le « désir primordial » du musicien français est l'adéquation entre la forme (technique musicale) et le contenu (§ 22-24), « la conformité de la pensée et de son expression » (§ 38). (On remarquera, en lisant la conférence, que Bernard utilise le mot « expression » tantôt comme synonyme de technique – la voie par laquelle une idée est exprimée –, tantôt pour indiquer cette même idée qui doit être mise en forme.) Bref, la musique française décrite par Bernard résulte d'*une attitude intellectuelle envers la composition* qui, typique chez les Français (le conférencier n'explique pas pourquoi), lui permet de « véhiculer toutes les caractéristiques du style national d'un autre pays sans cesser d'être française » (§ 34).

Le résultat est une musique qui peine plus que d'autres à conquérir l'auditeur – qui est généralement plus sensible aux effusions sentimentales qu'aux inventions de l'intellect (§ 43, 52). Bernard critique ici ouvertement la musique allemande qui « est pratiquement considérée comme la musique européenne » et qu'en raison de son sentimentalisme « trouve aisément des oreilles compréhensives, le sentiment étant, par excellence, la langue internationale » (§ 49). Le projet francocentrique de Bernard oppose, dans un élan d'autodéfense nationale mêlé de revanchisme antiallemand, de supplanter cette primauté universelle du sentiment par celle, moins aisée d'accès, de l'intellect. En se basant sur une *loi de sociabilité* qui ne se contente pas d'exprimer les individualités, mais qui « tient compte de toutes les exigences légitimes de l'auditeur » (§ 58), la musique française serait donc un modèle de cohabitation respectueuse entre les peuples. Et « si la terre entière ne partage pas de telles vertus, tous les peuples civilisés peuvent et doivent les reconnaître et, du même coup, les admirer » (§ 61) – chez les Français, bien évidemment.

Universalisme et nationalisme

En quoi l'apologie de la musique française faite par Bernard diffère des positions nationalistes qu'il dénonce[4] ? Il y a trois éléments qui les distinguent. Premièrement, Bernard oppose la *civilisation* (dont il parle) et la *race*. Selon lui, la « musique française » est le résultat d'une attitude culturelle des Français, plutôt que de leur génétique :

4 Une analyse d'articles de presse sur le concept de « musique française » fera l'objet d'une prochaine Note de terrain au sein de l'« Anthologie du PHEM ».

« Ce n'est ni par des qualités proprement musicales, ni par des particularités de caractère que la musique française se distingue des autres musiques ; mais bien par une attitude intellectuelle, ou, si l'on veut, esthétique. Elle reflète une civilisation plutôt qu'une race » (§ 53). Ceci a pour conséquence que, à la différence des positions nationalistes basées sur l'idée de « génie de la race[5] » qui s'inscrit dans le sang, Bernard croit que les étrangers peuvent apprendre à faire de la musique française – c'est d'ailleurs son souhait, une universalité musicale bâtie sur le modèle français.

La troisième différence entre la pensée de Bernard et le nationalisme « génétique », pourrait-on dire, est exposée dans un article que le musicographe publie en 1946, dans le premier numéro d'après-guerre de *La Revue musicale* – périodique qu'il dirige depuis le décès d'Henry Prunières en 1939. Bernard y affirme le caractère supranational des « génies » nationaux : s'il est vrai que, en raison d'une commune sensibilité, on ressent une grande familiarité avec la musique écrite par nos compatriotes, il est tout aussi vrai – Bernard se positionne ici contre celle qu'il appelle « la conception nationaliste de l'art » – qu'il y a des compositeurs qui contribuent à la musique de façon universelle, supranationale. Bernard prône donc pour une attitude « international[e], ou, mieux, extra-national[e], ou *anational[e]* » lorsqu'il s'agit « d'honorer, de propager, de défendre les œuvres des maîtres qui, à quelque pays qu'ils appartiennent, ont apporté à la civilisation un langage nouveau, une façon neuve de penser musicalement et de s'exprimer » (Bernard 1946, p. 47, italique de l'auteur).

La position de Bernard contraste avec ceux qui nient la possibilité qu'un « génie », complètement imbibé de sa « race », reçoive des influences de la part de musiciens d'ailleurs. Cette idéologie puriste se trouve énoncée notamment dans un article de Georges Migot paru en 1924 dans la *Revue Pleyel*. « Il n'y a pas de nationalisme en Art, écrit Migot, mais il y a de la géographie et de l'ethnographie » (Migot 1924, p. 14-15). Migot demande qu'on arrête de trouver les influences de Wagner sur Debussy ou de Debussy sur Stravinsky, car un grand artiste ne l'est que « pour sa race, […] par sa race et de sa race » (*ibid.*, p. 15) : il invite donc, dans les « recherches de paternité pour un musicien français », à n'étudier que « les siècles de musique française » (*ibid.*). Les conclusions de Migot et de Bernard ne sont toutefois pas très divergentes : pour les deux, la musique n'est pas un langage international (un « volapuck », écrit Migot à la p. 16[6], un « espéranto », disent d'autres) et le rôle d'un musicien français dans les échanges musicaux entre nations est d'être fermement « français ».

Nous reproduisons ci-dessous un long extrait de l'article écrit par Bernard en 1946, qui s'intègre bien à sa conférence de 1938 que nous transcrivons presque intégralement ci-après :

5 Concept tout de même employé par Bernard au § 63, lorsqu'il évoque « ce pouvoir si particulier de nos disciplines techniques et esthétiques qui ne contrarient aucun génie racial étranger, mais les exaltent, les favorisent et les intensifient tous ».

6 La graphie correcte serait « volapük » (la langue internationale créée en 1879 ; l'espéranto suivra en 1887).

> Chaque peuple a non seulement le droit, mais le devoir de percevoir dans l'artiste de son sol les accents proprement nationaux de son message, ce en quoi sa sensibilité, son esthétique, son langage correspondent à l'esprit, à la civilisation et au goût de la nation à laquelle il appartient. D'un certain point de vue, Moussorgsky pour un Russe, Chopin pour un Polonais, Rameau pour un Français, Sibelius pour un Finlandais, Smetana pour un Tchèque, Falla pour un Espagnol, Rossini pour un Italien, Elgar pour un Anglais, Schubert pour un Autrichien, Bartok pour un Hongrois, etc. auront toujours un charme mystérieux, un pouvoir émotif qu'aucun étranger ne pourra pleinement saisir ni goûter. Cette vertu particulière peut nous toucher chez un artiste tout à fait secondaire sur le plan international tout autant que chez un génie universel, parfois même davantage. Tel est le fondement essentiel de la conception nationaliste de l'art. Mais il y a un autre point de vue qui ne contredit en aucune façon cette conception nationaliste, qui ne la diminue pas, ni ne l'altère, c'est celui où nous nous plaçons vis-à-vis des novateurs qui ont renouvelé la technique et les moyens d'expression de notre art. Sur ce plan, aucune considération nationale n'est légitime. […]
>
> Quand nous estimons que Strawinsky, Roussel, Falla ou Schoenberg doivent être connus de tous les mélomanes, ce n'est en aucune façon pour ce qu'il peut y avoir de spécifiquement russe, français, espagnol ou autrichien dans leur art, ce n'est même pas tant à cause de la valeur intrinsèque de leurs œuvres, mais parce qu'elles sont indispensables à l'intelligence de l'évolution du langage musical, parce que leur influence est universelle et que – qu'on le veuille ou non, qu'on les aime ou non, qu'on s'en réclame ou qu'on s'y oppose – nous ne pouvons pas faire abstraction de ce qu'ils ont apporté à toute l'humanité musicienne.
>
> Nous n'ignorons pas que, pour nous, Debussy est tout autre chose que ce qu'il est pour un Argentin ou un Yougoslave […]. Cependant, sous un certain axe, le message novateur et révolutionnaire de Debussy est exactement le même pour nous que pour un Argentin ou un Serbe. Et c'est pourquoi aucun peuple de la terre n'a le droit d'ignorer Debussy indépendamment de tout attrait ou de toute répulsion pour le génie français. De même, quand nous considérons l'atonalisme schoenbergien ou le dynamisme de Prokofieff, nous faisons abstraction de la sympathie ou de l'antipathie que nous pouvons avoir pour Vienne ou Moscou (Bernard 1946, p. 48-49).

Transcription

[1] Répondant au vœu émis par l'Académie de Berlin en 1783[7], [Antoine de] Rivarol écrivit en tête de son célèbre essai sur l'Universalité de la langue française les lignes suivantes[8] :

> Une telle question, proposée sur la langue latine, aurait flatté l'orgueil des Romains, et l'histoire l'eût consacrée comme l'une de ses belles époques ; jamais en effet pareil hommage ne fut rendu à un peuple plus poli par une nation plus éclairée.
> Le temps semble être venu de dire le *monde français*, comme autrefois le *monde romain*, et la philosophie, lasse de voir les hommes toujours divisés par les intérêts divers de la politique, se réjouit maintenant de les voir, d'un bout de la terre à l'autre, se former en République sous la domination d'une même langue. Spectacle digne d'elle que cet universel[9] et paisible empire des lettres qui s'étend sur la vanité des peuples, et qui, plus durable et plus fort que l'empire des armes, s'accroît également des fruits de la paix et des ravages de la guerre !

[2] Rivarol parle ensuite de cette « honorable universalité de la langue française, si bien reconnue et si hautement avouée dans notre Europe[10] »… Hélas ! à l'heure où l'on devrait pouvoir en dire autant de l'universalité de la langue musicale française, nous sommes bien obligés de reconnaître que, si d'innombrables preuves nous sont données de l'opinion que le monde civilisé se fait de notre art musical et que si ces preuves nous viennent de l'élite des nations étrangères, les assises de ce pacifique empire sont singulièrement mal assurées et que sa réalité n'est rien moins qu'évidente.
[3] La vague de nationalisme intransigeant et xénophobe qui sévit un peu partout en ce moment, sous divers aspects, rend à la fois inactuel et très actuel le problème de cette universalité. Inactuelle, car nous sommes plus loin que jamais de la voir reconnue des peuples étrangers, actuelle parce qu'elle constitue une des conquêtes qui, sur un point sans doute secondaire, permettrait de redonner un élément de stabilité et de sécurité à l'édifice lézardé et chancelant de notre culture européenne.

---

7 « Qu'est-ce qui a rendu la langue française universelle ? Pourquoi mérite-t-elle cette prérogative ? Est-il à présumer qu'elle la conserve ? ». Sujet d'un concours proposé par l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin, dont le prix fut remporté, le 3 juin 1784, par Johann Christoph Schwab (1743-1821) avec sa *Dissertation sur les causes de l'universalité de la langue françoise et la durée vraisemblable de son empire* ([1803]2005) et par Antoine de Rivarol (1753-1801) avec son beaucoup plus synthétique discours *De l'universalité de la langue française* ([1784]1785). Huit textes ayant été soumis au jury du concours berlinois ont été recueillis en volume par Pierre Pénisson (1995). Le texte de Rivarol avait trouvé un certain succès éditorial dans l'entre-deux-guerres : une édition critique chez Delagrave en 1929 (par Marcel Hervier), la même année que celle annotée par Albert Chérel chez Hatier ; une autre chez Didier en 1930 (par Théodore Suran) ; une édition de la Société des bibliophiles havrais en 1934 ; et son inclusion dans les « Classiques Larousse » de 1936. Un nouvel engouement pour cette œuvre se registre à partir des années 2000 (disponible en audiolivre en 2003, elle fait l'objet de trois éditions entre 2009 et 2014).

8 Il s'agit des deux premiers paragraphes du *Discours* de Rivarol. Nous respectons la transcription de Bernard en ce qui concerne la graphie et la forme de mots. La deuxième phrase de la citation figurait en exergue à la première des huit conférences publiées par Bernard en 1930 au sujet des *Tendances de la musique française moderne :* « Situation de la musique française au XIXe siècle : les origines françaises et les influences étrangères » (Bernard 1930, p. 19). Cette conférence est par ailleurs très différente de celle transcrite ici.

9 Dans les éditions du *Discours* que nous avons pu consulter ([1784]1785 ; 1929 ; 1936 ; 1991 ; Pénisson 1995, p. 129), le terme employé ici est « uniforme ». Une comparaison avec toutes les éditions disponibles à l'époque de Bernard permettrait de déterminer s'il s'agit d'une modification délibérée de sa part pour servir son propos universaliste, ou bien si l'adjectif « universel » est effectivement attesté.

10 Il s'agit du début du troisième paragraphe du *Discours*.

[4] […]
[5] Une vague de nationalisme spirituel sévit en France comme ailleurs, bien qu'elle soit très atténuée et surtout fort peu organisée. À tout prendre, elle n'est qu'une riposte à des provocations et elle ne vaut pas cher, car elle est basée sur la sauvegarde des intérêts matériels, bien plus que sur la juste notion d'une réalité envisagée objectivement ; c'est dans le camp des nationalistes les plus convaincus et les plus militants qu'on trouverait, sinon le plus, du moins les plus dangereux négateurs de l'universalité du langage musical français.
[6] Je ne dis pas, à dessein, de la musique française, car le génie ou le talent des compositeurs, si indiscutables soient-ils, qui sont la parure de notre musique et l'une des preuves de la qualité souveraine de nos disciplines esthétiques et techniques, ne sont ou, du moins, ne pourraient être qu'une série d'accidents, d'heureux hasards, et, de toute façon, ils sont infiniment moins importants, au point de vue où nous nous plaçons, que ces disciplines considérées en elles-mêmes.
[7] Ce n'est pas tant la gloire des Montaigne, des Racine, des Pascal, des Molière ou des La Fontaine que Rivarol exaltait dans son essai, que la qualité universelle de la langue qu'ils parlaient. […]

***

[8] A-t-on jamais envisagé notre musique sous cet angle et a-t-on mesuré la force des principes sur lesquels elle s'appuie et la souplesse des moyens d'expression qu'ils permettent, que dis-je, qu'ils suscitent et favorisent ?
[9-17 : *En faisant l'histoire de la musique française de l'époque baroque au début du xx^e siècle, Bernard s'attache à démontrer qu'elle n'a pas pu atteindre dans le passé l'universalité qu'il défend pour différentes raisons d'ordre politique, culturel et pédagogique. Selon lui, c'est la méconnaissance de la musique française qui explique qu'elle ne soit pas déjà reconnue comme universelle*[11].]

***

[18] Il est malaisé de déterminer les caractéristiques de l'esthétique musicale française. Non pas, certes, que notre musique ne se différencie pas nettement de celles de toutes les autres nations ni que ses éléments constitutifs soient moins précieux que ceux de tout autre musique.

11 Lionel de La Laurencie (1920, p. 61), avance que la musique française baroque était internationaliste et propose un parcours entre les pièces intégrant les exotiques et les étrangers :

> En ces temps troublés où l'Europe, disloquée, cherche à retrouver son équilibre, et où s'échafaude laborieusement la « Société des Nations », il nous a paru de quelque intérêt de rechercher le rôle qu'a joué l'internationalisme dans l'ancienne musique française. C'est que, déjà, les musiciens contemporains d'Henri IV, s'associant indirectement aux généreuses pensées de l'auteur du « Grand Dessein », ménageaient le plus large accueil à la musique étrangère et l'art des sons devenait ainsi un lien international entre les peuples.
> Fêtes royales et princières, divertissements et ballets de cour font appel à des éléments puisés au-delà des frontières. Tantôt ces spectacles se situent entièrement hors de France, voire chez les peuples les plus lointains, tantôt des scènes exotiques se glissent au sein de sujets mythologiques ou bouffons. Sans doute, l'importation étrangère apparaît alors destinée surtout à corser le spectacle par des costumes, des figurations et des danses extraordinaires, dont la singularité et la saveur constituent un puissant moyen d'attraction ; la musique qui accompagne les entrées de personnages exotiques ne réalise qu'un médiocre effort vers la couleur locale, car le folk-lore [*sic*] des peuples éloignés est encore à peine connu et de plus, on le tient en assez piètre estime.

[19] Cette difficulté ne tient qu'à la qualité même de son essence.
[20] L'on prend assez communément un des effets de la discipline à laquelle obéit l'art français tout entier pour sa caractéristique la plus marquante, alors qu'il ne s'agit, à la vérité, que d'une apparence dont l'importance est très secondaire, pour peu qu'on ne la rattache pas à ses causes profondes, je veux parler de son agrément, fait d'élégance, d'esprit, de charme, de grâce et de légèreté.
[21] Il faudrait en finir, une fois pour toutes, avec ces étiquettes dont on affuble les divers génies nationaux et qui ne résistent pas à la moindre analyse. […]
[22] Lorsqu'on parle de musique, on sous-entend un double phénomène : la technique musicale et l'expression, ou l'esthétique[12].
[23] Cette dissociation est d'autant moins apparente que ces deux phénomènes sont étroitement liés et que la technique est plus étroitement adaptée à la pensée qu'elle revêt.
[24] Les musiciens français ont eu toujours le souci constant de l'expression – ou du style –, c'est-à-dire qu'ils n'ont jamais envisagé une pensée indépendamment de sa forme, ni une forme dissociée de la pensée qu'elle avait la mission d'exprimer. La corrélation entre le contenant et le contenu est sans cesse merveilleusement équilibrée chez nos grands maîtres, qu'ils se nomment Rameau, Couperin, Berlioz, Bizet, Fauré ou Debussy. Chez eux, la technique provient toujours de la pensée même – elle en dépend, et, par un phénomène de réversibilité qui est un des privilèges de l'art, la pensée est déterminée, pour une grande part, par les possibilités techniques dont dispose le créateur.
[25] Qu'il soit délicat, exquis, raffiné, un art qui a ce perpétuel souci de l'équilibre conceptuel, rien n'est plus certain. Jamais il ne vise de propos délibéré au grandiose, au sublime. Il y atteint, mieux qu'un autre, par sa perfection même, mais cela en se jouant, par hasard, par la grâce de la Providence, qui a donné du génie à tant de musiciens français. Viser au sublime, n'est-ce pas accepter un compromis vis-à-vis de soi-même, qui est indigne d'un esprit sain ? Viser au grandiose, n'est-ce pas de gaieté de cœur et avec une troublante inconscience, vouloir plus qu'on ne peut ? Ce n'est que l'excès de la sensibilité, l'éblouissement de la perfection, l'étincelle mystérieuse et non voulue venant magnifier l'humble labeur qui élèvent l'œuvre du probe artisan à la grandeur et à la profondeur.
[26] L'état de transe, de délire, l'ivresse sont des excitations morbides dont nos artistes se sont – fort heureusement – méfiés.
[27] Les musiciens français ont eu des préoccupations d'une tout autre nature. Ils ont tenté – avec quel succès ? – de dominer leur métier, de s'en rendre maîtres, et ils s'en sont remis au destin de leur insuffler la flamme du génie et de conférer à leur production la puissance persuasive et durable de la révélation et de l'inspiration.
[28] Intellectuelle, la musique française l'est par sa soumission aux exigences de la raison. Elle est sensible autant que ses représentants l'ont été, elle l'est d'autant plus qu'ils ne sont pas forcés de le paraître, mais que leur sensibilité sentimentale s'est inscrite, pour ainsi

12 Remarquons la signification du mot « esthétique » chez Bernard (§ 6, 18, 22, 32, 36, 53, 63). Ici, il est utilisé en couple avec le mot « expression », dans une acception antinomique par rapport à « technique ». L'esthétique est donc ce qui précède la technique – l'idée, l'esprit, le contenu de la musique, son « attitude intellectuelle » (§ 53). Cette acception du terme est confirmée aux § 6 et 63, où Bernard oppose les « disciplines esthétiques et techniques », et au § 36, où il parle de « l'unité de l'esthétique musicale qui a présidé à toute notre musique » (c'est-à-dire, indépendamment des différences techniques et stylistiques entre les différents compositeurs français). L'« esthétique musicale française » qui fait l'objet de la conférence est donc définissable comme une « attitude intellectuelle » qui peut prendre de différentes formes selon la technique musicale qui la traduit. Voir aussi notre commentaire ci-dessus, note 3.

dire, malgré eux, dans l'inaltérable substance qu'ils ont créée. Quand on loue la pudeur sentimentale des artistes français, on touche à l'une des caractéristiques essentielles de leur production, car cette pudeur provient de multiples qualités qui sont primordiales chez eux : le tact, la mesure, la conscience, le goût du vrai, du simple, du naturel. Non seulement ils se sont abstenus d'enfler leur voix, de prétendre à une grandeur qu'ils étaient incapables d'atteindre, mais encore ils ont évité la confidence pathétique qui n'est réellement touchante que lorsqu'elle est involontaire, qu'elle jaillit directement du cœur et qu'elle apparaît, mystérieuse et imprévue, avec cette grâce infinie d'un sourire d'enfant, d'un premier amour ou d'une eau transparente, toutes choses qui sont sans apprêt, dont la poésie profonde émane d'éléments naturels et inconscients.

[29] Il y a de beaux désespoirs simulés, il y a d'émouvantes passions dont les artifices sont théâtraux ; mais de quels prix sont les plus fastueux simulacres comparés à un sentiment craintivement naïf et spontané.

[30] Il ne s'agit pas ici d'inconscience, mais de tact et de réserve, en un mot, de pudeur. […]

[31] Pour un Beethoven, dont le génie a été fulgurant et qui n'est pas responsable de toute la littérature qu'on a faite sur lui, que d'épaves échouées lamentablement dans cette course au sublime, dans ce combat dérisoire avec des forces hostiles !

[32] La réserve sentimentale qui préside à l'esthétique musicale française contribue, pour une large part, à la connaissance de cette esthétique qui, par ailleurs, est d'accès difficile dans la plupart des pays étrangers où l'on est habitué à apprécier la personnalité d'une musique sous ses aspects de pittoresque, de couleur, ou par certains artifices techniques caractéristiques.

[33] Il n'y a rien, dans la musique française, que l'on puisse opposer au pittoresque rythmique de la musique espagnole ou russe et, sur un plan plus intellectuel, à leur caractère racial. La musique française doit être considérée sur un plan d'universalité ; elle s'accommode de tous les tempéraments et elle ne se reconnaît à aucun d'eux. […]

[34] […] Il faut chercher à délimiter [les] apparentes antinomies [entre les différents auteurs] en délimitant la véritable nature de l'unité musicale française. Il faut tout d'abord […] écarter toute notion de tempérament. La nostalgie slave, par exemple, avec son charme douloureux et dont le pittoresque est rehaussé par des influences orientales, n'a pas d'équivalence dans la conformation de la musique française. Universelle par son essence, celle-ci peut véhiculer toutes les caractéristiques du style national d'un autre pays sans cesser d'être française.

[35] […]

[36] Où faut-il chercher l'unité de l'esthétique musicale qui a présidé à toute notre musique ? […]

[37] En tout premier lieu – et c'est là le nœud de la question qu'il convient d'expliquer, de délimiter et aussi de développer –, notons une loi essentielle, génératrice : la loi d'efficacité.

[38] Le musicien français à un désir primordial, celui du style, du style au sens littéraire du mot, c'est-à-dire de la conformité de la pensée et de son expression. Ailleurs, on se soucie tour à tour de rehausser la pensée par l'éclat de l'expression ou de se faire pardonner la médiocrité de l'expression par la profondeur, la hauteur de la pensée. Selon son tempérament, on prétend atteindre la pensée dans son intégrité, indépendamment des moyens qui servent à l'exprimer, ou l'on prétend se satisfaire du jeu mathématique des agencements sonores, sans s'attarder à leur valeur psychologique. À un autre point de vue, et sans pousser les choses à leur extrême conséquence, on marque une indifférence évidente pour l'opportunité, pour l'efficacité des formes et du langage, et l'on cherche à inscrire une pensée dans une forme ou un langage qui ne sont

pas déterminés par cette pensée même. Les plus grands génies d'Outre-Rhin ont, plus ou moins, pâti de cette erreur conceptuelle. J. S. Bach lui-même n'y a pas toujours échappé en inscrivant les pensées les plus diverses dans un langage manifestement moins divers. Je cite son nom à dessein, car, de tous les musiciens de tous pays et de tous temps [*sic*], il est le plus universel et le plus équilibré. Le déséquilibre entre la forme et le fond est infiniment plus fréquent et plus regrettable chez tous les grands classiques du XVIII[e] siècle allemand, même chez Beethoven, qui eut pourtant, au suprême degré, le génie de forcer sa technique à des fins nouvelles. Avec Reger, Brahms, Bruckner, Mahler, Strauss, Busoni, Schoenberg, Schreker et quelques autres, nous rencontrons de pires conséquences à ce déséquilibre. En France, il n'a jamais sévi qu'à la suite d'influences manifestement étrangères. Nos grands musiciens ont toujours su s'en préserver, et ils n'ont pas écrit une note qui ne soit d'une entière efficacité, car leur musique dépend étroitement de la pensée qu'elle veut exprimer, et, réciproquement, cette pensée ne saurait être traduite par d'autres moyens d'expression que ceux dont dispose le musicien.

[39] Logique, ordonnée, la musique française est intellectuelle par sa discipline, par les contraintes extérieures et intérieures qu'elle se prescrit et elle vaut principalement par l'art avec lequel elle s'y soumet.

[40] Cette efficacité de la musique française est proprement musicale ; c'est ce qui la rend si difficile d'accès. Quand le musicien se propose d'émouvoir et que l'efficacité de son œuvre tient à ce que celle-ci atteint son but, tout le monde en convient et le loue. Mais, quand cette efficacité porte sur la substance musicale elle-même, seuls les initiés en sont touchés.

[41] [*Bernard fait ici une métaphore avec l'architecture. En comparant la construction d'un édifice avec la composition musicale, il montre que si les critères de jugement sont des qualités extérieures (Bernard dit « ampleur de dimension »), l'architecte (ou en l'occurrence, le compositeur) rencontrera l'appui immédiat du public. En revanche, une œuvre construite d'après des contraintes spécifiquement architecturales (lire ici « compositionnelles ») ne sera appréciée que d'un public éduqué, connaissant les « données du problème »*].

[42] À génie égal, il est plus facile pour un étranger de prétendre au sublime (au sens usuel, banal du mot) que d'être simplement honorable en France. C'est en France que l'exercice de la musique rencontre les plus grandes difficultés pour le créateur […]. L'inspiration ne rachète rien, le métier n'y a guère de prix. […] Les vertus primordiales de l'art français portent sur la discipline de l'intelligence et de la sensibilité bien plutôt que sur leur mode d'extériorisation. Reflétant une culture plutôt qu'une forme de sensibilité, il doit non seulement être le reflet de cette culture, mais encore sa parure : il doit la refléter avec éclat, avec les qualités les plus rares et les plus précieuses.

[43] La sensibilité réceptive, quelque vive qu'elle soit, n'est vulnérable, en France, que pour autant qu'on aille la conquérir dans sa forteresse : l'esprit. Le Français ne veut se livrer à son émotion que si la perfection du style, la maîtrise de la technique, la sûreté du goût ont satisfait pleinement son sens critique toujours en éveil. Une œuvre musicale authentiquement française ne force pas l'admiration, moins encore une adhésion émotive ; sévère pour elle-même, difficile dans le choix de ses moyens, elle doit être écoutée avec la plus grande lucidité critique. […] Rien n'y est laissé au hasard, et sur des plans sans doute très divers et inégaux, toutes les œuvres de nos grands musiciens sont exemptes de ces pages vides de pensée – ou de musique – qui diminuent la valeur intrinsèque de la plupart des grandes œuvres étrangères. […] La subtilité des modulations, la pureté des contours mélodiques, la logique des agencements harmoniques, l'ingéniosité de la polyphonie et de l'instrumentation y sont des vertus constantes et sans cesse agissantes. L'invention, dans quelque domaine que ce soit, n'y tarit jamais, et l'on a la certitude, en les abordant,

que rien n'y est laissé au hasard ou à la facilité, pas plus qu'au procédé de développement conventionnel.
[44] [*L'exemple de Ravel.*]
Nulle part ailleurs, on a mieux compris ce que c'est que la vérité, en matière de musique, et que la musique ment quand elle n'invente pas, qu'elle perd sa dignité dès qu'elle exploite des formules, qu'elle est avant tout et par-dessus tout poésie, c'est-à-dire découverte, invention[13].
[*L'exemple de Debussy dans les mots d'André Suarès.*]
[45, 46] […]
[47 : *Méconnaissance de la musique française de la part des étrangers.*]
[48] […] Comme nous l'avons vu, c'est à des éléments de pittoresque qu'on reconnaît ordinairement les divers styles musicaux. Le mélomane le moins cultivé distingue la musique russe de l'espagnole, la scandinave de l'orientale, et même la tchèque de l'anglaise. Distinctes par leurs rythmes, par leurs harmonies, par la courbe de leur mélodie, ces musiques sont encore reconnaissables à leur caractère expressif qui traduit plus ou moins clairement le génie psychologique de leurs nations respectives.
[49] La musique allemande, grâce à l'envergure et à la popularité des musiciens qui l'ont illustrée, est pratiquement considérée comme la musique européenne, et, comme ses sources d'inspiration[14] autant que ses tendances sont d'ordre sentimental, elle trouve aisément des oreilles compréhensives, le sentiment étant, par excellence, la langue internationale.
[50] L'universalité de l'école française, aussi indéniable que celle de l'école allemande, si l'on juge des choses *in abstracto*, est un fait beaucoup moins évident. Un art qui est sous le signe de l'esprit, qui tend et atteint à la vérité psychologique et dont les vertus sont avant tout d'ordre intellectuel, ne saurait[15] rallier d'unanimes suffrages, car la raison n'est pas, à proprement parler, un phénomène universel. Je veux dire par là que la conduite d'un raisonnement diffère assez considérablement d'un peuple à l'autre et, ce qui importe davantage, que toutes les nations ne se soucient pas que l'œuvre d'art satisfasse en tout premier lieu leur intelligence.
[51] L'art français (cette considération ne s'applique pas uniquement à la musique) s'adresse toujours à l'esprit et, en France, l'esprit contrôle toujours les élans de la sensibilité en les disciplinant.
[52] Toutes les caractéristiques de la musique française proviennent de ce postulat qui – ne nous lassons pas de le répéter – ne restreint en aucune façon la valeur émotive de notre musique. Tout au plus, la rend-elle plus distante et d'un accès moins aisé.
[53] Ce n'est ni par des qualités proprement musicales, ni par des particularités de caractère que la musique française se distingue des autres musiques ; mais bien par une attitude intellectuelle, ou, si l'on veut, esthétique. Elle reflète une civilisation plutôt qu'une race. Capable de véhiculer tous les sentiments, […] [e]lle tend constamment vers la simplicité, vers la vérité psychologique, vers la perfection de la forme. Toujours claire, directe, elle prétend à l'équilibre, tandis que la plupart des autres musiques recherche l'exceptionnel et l'excessif. Sa force – et aussi sa faiblesse si on considère les choses à un point de vue que

13 Bernard choisit ici donc le terme « poésie » dans son acception étymologique (de *poiēsis :* création, fabrication).

14 Bernard écrit « d'inspirations ».

15 Bernard écrit « sauraient ».

je qualifierai de « pratique » – c'est de ne jamais élever la voix plus qu'il n'est nécessaire, d'éviter tous les procédés qui ne sont pas entièrement légitimes, qui violentent le bon goût, qui rompent l'harmonie. Renonçant au suffrage du « vulgaire », nos grands musiciens sacrifient toujours la quantité à la qualité, ils préfèrent être incompris que d'user des mensonges conventionnels qui frappent l'imagination de l'auditeur. Avec tact et mesure, ils disent en une langue châtiée et dont la plus précieuse vertu est la parfaite adéquation du fond et de la forme, ils disent ce qu'ils ont à dire […]. Ils savent que la pudeur sentimentale n'est pas une vaine coquetterie, mais le signe de la véritable émotion ; l'emphase et la grandiloquence sont bannies de leur style qui est toute transparence, toute pureté, toute délicatesse ; ils usent même rarement et avec la plus grande circonspection de l'éloquence.
[54] […]
[55] « Il ne s'agit pas tant de frapper fort que de frapper juste ». Telle est la loi immuable que Lucien Dubech[16] a formulée pour l'art français. […] Nos auteurs n'ont jamais voulu composer avec ce qui constitue les vices du public réel.
[56, 57] […]
[58] Ils demeurent un exemple pour tous les peuples en ce sens que leur dédain du succès basé sur les compromis avec leur idéal a constamment été contrebalancé par un ensemble de lois artistiques qui tiennent compte de toutes les exigences légitimes de l'auditeur. Ces lois sont celles de la politesse, du goût et de la mesure – ce sont des lois de sociabilité. […]
[59] Les plus grandes audaces techniques qui, loin de les effrayer, les ont toujours, au contraire, attirés comme le plus sûr moyen de donner une forme vivante, neuve, incisive à leur message […].
[60] […] N'est-ce pas là, encore, une vertu de politesse et d'éducation : ce tact qui, dans la vie sociale, permet de dire sa pensée sans être blessant, de garder son indépendance et d'être fidèle à ses convictions sans être hargneux ou incivil, d'exposer des idées profondes et savantes sans ennuyer ni humilier des partenaires ignorants.
[61] Si la terre entière ne partage pas de telles vertus, tous les peuples civilisés peuvent et doivent les reconnaître et, du même coup, les admirer. Notre premier devoir est d'en prendre conscience afin de propager notre patrimoine artistique à travers le monde.
[62] […]
[63] […] Le témoignage des étrangers les plus autorisés, à travers les siècles, et, très particulièrement, cette impulsion génératrice que notre musique n'a cessé de donner aux maîtres étrangers qui, par quelque côté – parfois plusieurs – ont subi l'influence de notre musique, nous a paru l'un des arguments les plus convaincants, parallèlement à cette force attractive de Paris vis-à-vis des meilleurs musiciens de tous les temps et de tous les pays, de même que ce pouvoir si particulier de nos disciplines techniques et esthétiques qui ne

16 Lucien Dubech (1881-1940), critique littéraire, théâtral et sportif (*L'Action française*, *Candide*), militant nationaliste et royaliste. La phrase que Bernard attribue à Dubech est une variante sur une maxime utilisée de façon variable chez différents auteurs. Dans sa tragédie *Wallstein* (1809), Benjamin Constant (1767-1830) écrivait que « c'est en France qu'a été inventée cette maxime, qu'il valait mieux frapper fort que juste. Contre un pareil principe il faut des règles fixes, qui empêchent les écrivains de frapper tellement fort qu'ils ne frappent plus juste du tout » (§ « Réflexions sur Wallstein », p. xxvi). Chez Honoré de Balzac (1799-1850), on la retrouve dans le sens inversé adopté par Dubech – mais appliquée aux conflits conjugaux : « La puissance ne consiste pas à frapper fort ou souvent, mais à frapper juste » (Balzac [1830]1838, « Méditation V. Des prédestinés », § XVII du « Catéchisme conjugal »).

> contrarient aucun génie racial étranger, mais les exaltent, les favorisent et les intensifient tous – les plus convaincants, disais-je, pour étayer notre thèse et vous rallier à ses postulats et à ses conclusions.

L'illusion internationaliste
« Sous le signe du national » par André Cœuroy
(*Le Ménestrel*, 1928)[17]

Commentaire

Le côté irréductiblement national de la musique

Si, dans la conception universaliste francocentrique exprimée par Bernard, une musique nationale (en l'occurrence, la française) peut servir de modèle pour les compositeurs de tout pays, André Cœuroy[18] – dix ans avant la conférence de Bernard et en précédent celui-ci dans le poste de rédacteur en chef de *La Revue musicale* – croit au contraire que toute forme d'internationalisme musical n'est qu'une illusion. Plus particulièrement, Cœuroy nie l'universalité du langage musical de la tradition tonale occidentale : ce n'est pas parce que les styles allemands et italiens ont été exportés partout en Europe qu'il faut en « conclure à l'internationalisme des sons » (§ 1). Cette illusion est pourtant très répandue – « Quoi ? Est-ce que la musique de Beethoven n'est pas internationale ? », semble s'exclamer un lecteur étonné (§ 2). Ce à quoi Cœuroy répond sur un ton élitiste : l'« auditeur moyen » ne fait pas la différence entre, d'une part, la surface des phrases et des gestes musicaux (ce qui fait appel au côté le plus « animal » de sa sensibilité – le paladin, l'amoureux, le porc qui sont en lui [*ibid.*]) et, d'autre part, le « quelque chose d'irréductible » qui est intimement lié à la « race » dont chaque compositeur est issu. « Ainsi donc », comme le résume Philippe Gumplowicz, « ce qui ne serait pas "national" dans la musique serait banal », tandis que « l'irréductible, le singulier – le génie, par conséquent – se placent "sous le signe du national" » (Gumplowicz 2004, p. 110). Pour Cœuroy – qui se sert d'une longue citation de Lionel Landry pour énoncer son propos –, la langue musicale est comme la langue parlée, et donc le côté « irréductiblement » national de la musique mène à une distance également irréductible entre les peuples, voués à l'incompréhension (musicale) réciproque. S'il est possible d'apprendre plusieurs langues, on aura toujours une seule langue maternelle – l'expérience de traducteur de Cœuroy a probablement eu une influence sur cette conception qu'il étend à la musique.

17 Le texte repris dans *Le Ménestrel* est l'introduction au *Panorama de la musique contemporaine* que Cœuroy venait de publier aux éditions Kra et dont 13 éditions paraîtront entre 1928 et 1930 (Cœuroy [1928a]1930).

18 La fiche biobibliographique sur André Cœuroy (nom de plume de Jean Belime) est disponible dans la section « Musicographes » du site *Presse musicale :* http://pressemusicale.oicrm.org/corpus/musicographes/ (consulté le 25 septembre 2017).

Contre le modernisme musical cosmopolite

La cible de Cœuroy, on le comprend au § 4, c'est la musique moderne. La constitution d'une langue musicale qui s'émancipe des traditions nationales et qui peut être utilisée par les compositeurs de toute provenance préoccupe un grand nombre de musicographes de cette époque « éprise d'internationalisme » (§ 4), où des institutions comme la Société internationale de musique contemporaine (SIMC) proposent l'idéal (en effet, le « mirage », selon Cœuroy) d'une « musique moderne mondiale » (Dent 1923, p. 59) où des moyens techniques communs l'emportent sur les différences de « race »[19]. (Remarquons toutefois que la crainte d'une « influence de l'époque, unifiant toujours et partout les âmes et les modes » avait déjà été exprimée par Raymond Bouyer en 1905, et que sa conclusion allait dans le même sens que le fera Cœuroy : « Mais, sous le costume imposé par l'époque, comme la race persiste, comme la chair demeure sous les parures de l'esprit ! » (Bouyer 1905, p. 35)). Cinq ans après la publication, dans les pages de *La Revue musicale*, du manifeste de la SIMC écrit par son président Edward J. Dent[20], Cœuroy dresse donc un bilan de ce « mirage de fraternité sonore », dont il constate la faillite : « À l'usage, il apparut que la création d'un esprit et d'un langage musical européen était chose impossible » (§ 4) ; des festivals annuels de la SIMC, « chacun revient avec le sentiment aigu qu'il appartient à un groupe national, que ce groupe, s'il n'est pas meilleur que les autres, est au moins fort différent » (*ibid.*).

La relation entre modernité, internationalisme et chaos fait l'objet d'un article de 1939 par Joseph Estève. En comparant son époque à l'hellénisme – lorsque les conquêtes d'Alexandre le Grand ont créé une civilisation commune réunissant l'Occident et l'Orient –, il constate que l'internationalisme donne lieu à une « production abondante et hâtive, recherche du nouveau qui semble s'inspirer le plus souvent du désir d'étonner ou d'éblouir » (Estève 1939, p. 171) :

> Les tendances qui se firent jour dans la sculpture hellénique au lendemain de la mort d'Alexandre, se manifestent de nos jours, exactement les mêmes, mais avec plus d'ampleur, la terre étant devenue plus petite, les peuples qui se mêlent plus nombreux, plus grande et plus indiscrète leur ardeur à s'introduire les uns chez les autres pour leur plus grand dommage. […] Lorsque de tous les points de l'horizon se donnent pour ainsi dire rendez-vous les formes d'art les plus différentes, les conceptions les plus contradictoires, il en résulte un chaos où il est bien difficile de se reconnaître. […]
> [L]es conséquences d'un internationalisme qui tend à ne plus connaître de limites […] sont fâcheuses pour l'art, dont elles contrarient, elles retardent le progrès (*ibid.*, p. 175-176).

19 Sur le manifeste de la SIMC et l'opinion des critiques français sur cette société, voir Lazzaro [à paraître], chap. 7.

20 La SIMC a été fondée en 1922. Son premier festival a eu lieu à Salzbourg, du 2 au 7 août 1923. Pour l'histoire et les programmes des festivals de cette société (encore en activité : http://www.iscm.org/), voir Haefeli 1982.

Cosmopolitisme et internationalisme

La crainte d'un modernisme musical *cosmopolite* où les frontières seraient nivelées (Vuillemin 1923) au lieu d'un sain échange entre les nations qui gardent leur indépendance et leur identité (l'*inter-nationalisme*) ressort fréquemment de la plume des musicographes français des années 1920 : Roland-Manuel s'exprime en faveur de cet « internationalisme intelligent » (Roland-Manuel 1928, p. 390) ou « clairvoyant » (Roland-Manuel 1925, p. 9) ; Georges Migot valorise les rencontres internationales en tant qu'occasions de connaissance réciproque – mais pourvu que la « satisfaction artistique » que cette connaissance procure ne donne pas lieu à des emprunts ou à des échanges (Migot 1928, p. 505[21]). Le fait que l'internationalisme soit conçu par les musicographes non comme une abolition de l'entité nation, mais comme une coopération entre nations (le « concert européen » que certains musicographes regardent avec sarcasme[22]) est un réflexe de « l'imaginaire internationaliste » libéral qui, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, a inspiré la création d'organisations telles que la Croix-Rouge internationale, l'Union postale internationale, l'Union télégraphique internationale, jusqu'à la Société des Nations en 1919 (voir Iriye 2000, 2002 ; Sluga 2013).

Au lendemain de l'institution de la Société des Nations et avant celle de la SIMC, Henri Collet et Jean-Aubry imaginent, indépendamment l'un de l'autre, des sociétés musicales inter-nationales (une « Société internationale de musique » pour Collet, une « Société inter-nationale de musique » pour Jean-Aubry) vouées au dépassement du « nationalisme ombrageux » (Jean-Aubry 1922, p. 244) mais basées sur le principe que « le mot "internationalisme" (*inter-nationes*) ne signifie pas autre chose qu'une entente entre les nations » (Collet 1919, p. 307).

Cœuroy constate que, dans les faits, ces rencontres, loin de favoriser le respect dérivant de la connaissance réciproque ont durci encore plus les positions chauvines : « Chaque nation prétend se tailler sa part dans le butin, prélever son lot, et, sur cette matière conquise, imprimer sa griffe en la faisant la sienne » (§ 5)[23]. La comparaison ne fait qu'accentuer les identités : « Vagues jusqu'ici et flottantes, les frontières musicales se dessinent avec fermeté. […] Chaque musique nationale prend conscience de son unité, retrouve le sentiment de la tradition » (*ibid.*).

Quelques exceptions à ce discours dénonçant l'internationalisme comme une illusion ou carrément une menace existent, bien qu'elles soient assez marginales et exprimées, le plus souvent, par des non-Français. Le compositeur grec Manolis

21 Dans la même enquête de la revue *Musique* où on trouve la réponse de Migot, Aloys Fornerod exprime des positions encore plus racistes et xénophobes contre l'« esthétique internationale » des « Barbares de génie » (Fornerod 1928, p. 585). En France, à partir de la guerre de 1870, le mot « barbare » était souvent utilisé pour désigner les Allemands (Joye 2016, p. 105).

22 Pour un billet humoristique au sujet du « concert musical européen », voir Margat 1935.

23 Il est intéressant, à ce propos, de lire les comptes rendus des festivals SIMC écrits par Henri Gil-Marchex (1923 ; 1924), dont la préoccupation principale est de voir si la France est bien représentée (numériquement et qualitativement) et sort donc gagnante de la comparaison.

Kalomiris (1883-1962), par exemple, répond à une « Consultation sur la musique contemporaine » proposée en 1924 par *Le Courrier musical* que, selon lui, la musique contemporaine se dirige vers un « langage musical moderne enrichi de trésors musicaux de toutes les nations » (Kalomiris 1924). Les rencontres internationales seraient donc une véritable occasion d'échanges entre des identités très prononcées, mais qui gagnent à se « métisser » en apportant chacune ses forces distinctives en vue d'un langage commun. Le critique belge Arthur Hoérée écrit en 1928 que sa « situation ethnique à l'intersection de deux civilisations [l]'a habitué, dès l'enfance, à subir profondément et sans heurts deux cultures réputées incompatibles » et qu'il est donc optimiste quant à « l'interpénétration musicale des races » (Hoérée 1928, p. 216).

Où se trouve le « national » ?

La dernière partie du texte de Cœuroy est consacrée à considérer comment rendre une musique nationale, et plus particulièrement, où les nouvelles nations nées avec le Traité de Versailles (comportant la dissolution de l'Empire austro-hongrois) peuvent puiser pour se donner une identité nationale assez forte leur permettant de s'affirmer comme des pairs sur l'échiquier musical international. Qu'on le veuille ou non, on ne peut pas se soustraire au caractère « global » – dirait-on aujourd'hui – du monde contemporain.

Cœuroy met en garde contre la tentation de s'approprier le langage des « génies » dont l'influence dépasse les frontières : Debussy, Schoenberg, Stravinsky. Cœuroy ne condamne pas ici l'internationalisation des « génies » en raison d'une prétendue pureté « raciale » de leur art, mais en tant qu'obstacle à une construction identitaire ancrée de manière génuine dans la « source indigène […] de chaque pays » (§ 6). Cette source est le folklore local, qui doit inspirer les compositeurs non seulement en tant que modèle – « la curiosité de l'ethnologue serait satisfaite, mais l'art serait mince » (§ 9) –, mais en tant que méthode, tel qu'enseigné par Stravinsky (§ 10)[24].

Transcription

> [1] Longtemps l'on a cru que la musique était un langage international. Mais chaque race a son style musical. Parce que, durant des siècles, ce fut la langue musicale allemande ou la langue musicale italienne que parlèrent les compositeurs du monde entier, on en voulait conclure à l'internationalisme des sons.
> [2] Quoi ? Est-ce que la musique de Beethoven n'est pas internationale ? Ou, sur un autre plan, celle de *La veuve joyeuse*[25] ? L'illusion vient de ce que l'auditeur moyen n'entend pas le langage réel de la musique. Ce qu'il entend, c'est ce qui s'adresse au paladin, à l'amoureux ou, sauf respect, au porc, qui sont en lui. Ce qu'il y trouve d'international, ce sont les images évoquées, qui a leur tour suggèrent des tours de phrase universels ; et ces tours sont

24 C'est en effet sur cette « leçon de Stravinski » que Cœuroy ouvre le premier chapitre de son livre, « À la recherche d'un style ».

25 *Die lustige Witwe* (1905), opérette de Franz Léhar sur un livret de Victor Léon et Leo Stein, est effectivement considérée comme un succès international qui dépasse ses origines viennoises.

beaucoup moins des phrases musicales que des gestes sonores aussi aisés à comprendre que la main sur le cœur ou le clignement d'œil égrillard. En toute musique, il y a quelque chose d'irréductible. Un subtil esthéticien de ce temps, Lionel Landry, dans sa *Sensibilité musicale*, a montré combien précaire était ce privilège de « langue internationale » communément attribué à la musique :

> Le problème de la compréhension internationale de la musique n'est pas essentiellement différent de celui de la compréhension d'une langue parlée.
> Chacun a éprouvé, en traduisant, qu'il est, dans une même littérature, des auteurs qui se prêtent ou se refusent à la traduction, non seulement pour des raisons de vocabulaire ou de syntaxe, mais surtout au fond, parce que la pensée informulée qui engendrait leur discours est en harmonie ou en discordance avec la nôtre. De même qu'il est des frontières particulières pour les vocabulaires d'autres pour les syntaxes, il en est pour les divers dialectes de la langue informulée intérieure, et il est possible que ces dernières coïncident partiellement avec celles des sensibilités musicales[26].

[3] Un Fauré, musicien pur et ne parlant que la langue musicale de son pays, ne sera *jamais* compris à l'étranger. Brahms ou Bruckner ne seront *jamais* compris en France comme les comprennent leurs compatriotes. La musique orientale n'est pas comprise des Européens. De la musique nègre, nous ne percevons vraiment que des signes tout extérieurs.

***

[4] Ces vérités commençaient d'être perçues quand, après la guerre, fut fondée la Société internationale de musique contemporaine (SIMC). Les musiciens rêvaient d'États-Unis d'Europe. C'était un mirage de fraternité sonore. À l'usage, il apparut que la création d'un esprit et d'un langage musical européens[27] était chose impossible. De ces rencontres, chacun revient avec le sentiment aigu qu'il appartient à un groupe national, que ce groupe, s'il n'est pas meilleur que les autres, est au moins fort différent, qu'il s'en distingue par des traits précis dont un secret instinct commande d'accentuer encore la vigueur. Jamais époque ne fut plus éprise d'internationalisme, et jamais les compositeurs qui marquent n'ont été plus nettement nationaux. Jadis les historiens de la musique cultivaient leur jardin aux trois allées bien alignées : l'allée italienne, l'allée allemande et l'allée française. Tout le monde passait par l'une des trois. C'était bien commode pour les gardiens du lieu ; bien commode aussi pour les promeneurs. Aujourd'hui, il n'est pas de petit peuple qui ne veuille sa grande route. Il se peut qu'il l'empierre avec du gravier dérobé à l'une des trois allées antiques (ou même à toutes les trois ensembles). Mais, pourvu qu'il y marche en sifflotant un petit refrain populaire, il a sa route nationale dont il est fier.
[5] Ainsi se précisent, pour la cartographie des sons, les nationalités musicales. Vagues jusqu'ici et flottantes, les frontières musicales se dessinent avec fermeté. Il semble même parfois qu'elles vont se dresser comme des barrières. Le plus distrait des auditeurs

26 L'auteur cite ici Landry 1927, p. 145. Lionel Landry (1875-1935) est l'auteur de plusieurs articles à sujet esthétique dans la presse musicale, qu'il est possible de consulter dans la banque de données du PHEM à partir de cette page de recherche : http://lmhsbd.oicrm.org/list/?csrfmiddlewaretoken=bszfavWqG-M8PUNsjO9k16DzsxO4PFUhz&auteur__nom=landry,+lionel&titre=&date=&mot_cle__nom=&pdf_text=&source=&tousIndex_calcul=&projet__nom=&type=&submithttp://lmhsbd.oicrm.or (consulté le 25 septembre 2017).

27 Cœuroy écrit « européen ».

soupçonne une division toute nouvelle de la matière musicale. Avec l'éveil de l'âme aux accents des chansons populaires retrouvées, rééditées, réapprises, voici qu'une sorte de partage s'accomplit. Chaque nation prétend se tailler sa part du butin, prélever son lot, et, sur cette matière conquise, imprimer sa griffe en la faisant sienne. Chaque musique nationale prend conscience de son unité, retrouve le sentiment de la tradition, affirme l'existence d'une chaîne ininterrompue d'œuvres dans le passé et dans l'avenir, entre lesquelles peut et doit s'établir le lien d'une inspiration commune. Sans avoir lu Fontenelle, musiciens et auditeurs se rendent compte que les différentes idées musicales sont « comme des plantes et des fleurs qui ne viennent pas également en toute sorte de climat[28] ». Si détestable soit le nationalisme en esthétique, c'est là le fait essentiel de la musique contemporaine.

***

[6] Cette conscience musicale personnelle que chaque peuple cherche présentement à acquérir est sans cesse menacée par les fantômes enveloppants que créent les génies individuels. Le debussysme a presque disparu en France, mais il est en pleine action à l'étranger. Le schœnbergisme envoûte l'Europe centrale. Le stravinskisme étreint des milliers de jeunes musiciens. Mais cette inévitable tyrannie n'empêche point la source indigène de couler en chaque pays sans même qu'il y prenne garde. Elle coule dans les mélodies populaires.

[7] Il n'y a guère plus de cent cinquante ans que les musicologues ont pressenti la valeur ethnographique de ces mélodies, et c'est à peine depuis un demi-siècle que les musiciens de chaque pays vont puiser, dans le folklore ainsi constitué, une inspiration neuve. En France, c'est dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle que l'on a commencé à réunir de vieilles chansons languedociennes ; peu à peu, la recherche s'est étendue à toutes les provinces et, à côté des chercheurs de profession, les poètes et les écrivains n'ont pas été les derniers à seconder leurs efforts, depuis [Jean-Jacques] Rousseau jusqu'à [Maurice] Bouchor, en passant par George Sand, Gérard de Nerval, Max Buchon et [Jules] Champfleury. En Angleterre, dès 1742, John Parry publiait son *Ancient British Music*[29] et des mélodies anglaises, écossaises et gaéliques. Autant en faisait la Scandinavie et autant l'Allemagne.

[8] Les musiciens comprirent l'importance de ces recherches, mais sans les rattacher encore à l'idée nationale. Ils succombaient plutôt à l'attrait exotique des musiques étrangères. De là, dans les Suites du XVIII[e] siècle, ou dans tant d'œuvres classiques, tant de

28 Cœuroy cite ici un passage de la *Digression sur les anciens et les modernes* de l'écrivain et scientifique Bernard de Fontenelle (1657-1757) datant de 1688, dont une deuxième édition paraît en 1708. Cette remarque de Fontenelle au sujet du climat sert de base au développement de sa pensée sur les différences entre les cultures : « Les différentes idées sont comme des plantes et des fleurs qui ne viennent pas également en toute sorte de climats. Peut-être notre terroir de France n'est-il pas propre pour les raisonnements que font les Égyptiens, non plus que leurs palmiers ; et sans aller si loin, peut-être les orangers qui ne viennent pas aussi facilement ici qu'en Italie, marquent-ils qu'on a en Italie un certain tour d'esprit que l'on n'a pas tout à fait semblable en France. Il est toujours sûr que par l'enchaînement et la réciproque qui est entre toutes les parties du monde matériel, les différences de climats qui se font sentir dans les plantes, doivent s'étendre jusqu'au cerveau et y faire quelque effet » (Fontenelle [1688]1708, p. 204).

29 Il s'agit du premier recueil d'airs gallois (mêlés avec des ballades et chants populaires anglais), publié par le mythique harpiste aveugle gallois John Parry (ca1710-1782) en collaboration avec Evan Williams.

> pièces intitulées *a l'ungarese* [*sic*], *a la polacca*, *alla turca*. Chopin, en Pologne, paraît être le premier compositeur qui ait senti d'instinct la valeur rénovatrice des chansons nationales. Depuis lors, ont fleuri en chaque pays les compositions de style populaire et, pour ne citer que la France, on connaît assez la floraison bretonne avec [Guy-]Ropartz ou [Paul] Le Flem, vivaraise avec Vincent d'Indy, ou languedocienne avec Déodat de Séverac. C'est pour eux que l'obscur labeur du langage a créé les mots saveur et terroir, pour leurs mélodies où la poésie des ancêtres chatoie sous le réseau harmonique. À l'âme fidèle aux clochers d'enfance, l'esprit vivant apporte des richesses renouvelées sous la poussée des forces séculaires, au fond des provinces silencieuses.
>
> [9] C'est dans ces forces que tous les peuples qui n'ont pas de tradition musicale solide cherchent aujourd'hui leur sauvegarde. Mais un problème ardu se pose à eux. S'il ne s'agissait, pour créer une musique nationale, que de reproduire des chants populaires, la curiosité de l'ethnologue serait satisfaite, mais l'art serait mince (et l'on a n'a que trop souvent l'occasion de le constater). Si le musicien, comme il arrive communément, coule la matière originale dans le moule usé par les âges, il verse dans l'académisme monotone et l'étouffante scholastique[30].
>
> [10] Les formes traditionnelles doivent lui offrir non un modèle, mais une méthode : à lui de créer des formes, non pas forcément neuves de toutes pièces, mais strictement adaptées à la matière qu'il traite. Cette leçon, un musicien de génie, nourri d'art populaire, la donne à tous aujourd'hui, un créateur qui domine de haut toute la musique contemporaine : Stravinsky.

L'utopie cosmopolite
« Projet de centre musical européen » par Arthur et Gertrude Moulton
(*Le Ménestrel*, 1929)

Commentaire

Le projet

Les signataires de cet article paru dans *Le Ménestrel* du 16 août 1929 sont Arthur Julian Moulton et son épouse, Gertrude Wood Bell Moulton, un couple d'amateurs de musique américains établi dans le Château de la Verrière près de Rambouillet. Le projet de Centre musical européen est vraisemblablement une idée que conçoit Gertrude Moulton dès 1928 et qu'elle se consacrera à réaliser après la séparation du couple en 1929. Si l'article est signé des deux époux alors que les procédures de divorce étaient entamées, c'est parce que le texte en question est une traduction de la brochure explicative qu'ils avaient rédigée autour de 1928 et qu'ils avaient largement fait circuler à travers l'Europe. En effet, des versions traduites en allemand, en italien et en espagnol ont aussi été publiées (Green 2014, p. 179). En plus de la brochure, une maquette illustrant l'ampleur du projet avait aussi été réalisée, fort probablement par Arthur Moulton, qui était particulièrement intéressé par le développement des technologies – il avait installé une panoplie de gadgets électriques dans leur château

30 Calembour entre « scolastique » et « Schola cantorum ».

(Birkhead 1934). Les innovations techniques de la scène décrites dans l'article (§ 11), telles que le plancher mobile de la salle autour de la scène et le « service de scène perfectionné » permettant « des effets panoramiques inconnus jusqu'ici », pourraient certainement avoir été pensées par Arthur Moulton.

Dès 1928, le gouvernement français s'était montré intéressé par le projet en offrant un terrain dans le parc de Saint-Cloud. Cependant, avec le krach boursier d'octobre 1929 et la crise économique mondiale qui s'ensuit, le gouvernement abandonne le projet. En partie pour cette raison, Gertrude Moulton quitte la capitale française pour s'établir à Salzbourg et conçoit d'y déménager le Centre musical européen. Son argument principal repose sur l'idée que le centre doit devenir une sorte de Mecque de la musique et que, par conséquent, une métropole commerciale comme Paris serait inappropriée (Green 2014, p. 181). Ces propos font écho à la dénonciation du matérialisme qui est exposée dans la toute première phrase de la brochure datant de 1928, et qui est publiée deux mois avant le krach boursier. Toutefois, c'est la montée du nazisme dans les années 1930 qui empêchera définitivement la fondation du Centre ; Gertrude Moulton semble avoir quitté le continent vers 1937 (*ibid.*, p. 183).

L'utopie cosmopolite

Le fait que les Moulton désignent Paris comme étant l'endroit idéal pour l'ouverture du Centre musical européen est sans doute motivé par la forte présence d'artistes étrangers à Paris. Ce « cosmopolitisme dans les faits » était par ailleurs à l'origine de nombreuses interventions xénophobes dans la presse musicale ainsi que d'initiatives aux antipodes, dans leur chauvinisme, à celle, cosmopolite, des Moulton – par exemple, la campagne « Pour les artistes français » lancée par *Le Guide du concert* en 1933 contre la « menace » constituée par le grand nombre de musiciens étrangers à Paris[31]. Loin de considérer cette présence comme une menace, pour les Moulton la capitale française possédait déjà un statut de ville cosmopolite qui favorisait les échanges entre les différentes cultures. Le contexte international promouvant la coopération entre les nations en vue du maintien de la paix dans le monde contribue très certainement à promouvoir les valeurs de l'internationalisme et du cosmopolitisme. Il est toutefois clair que, indépendamment du contexte, le discours des Moulton est clairement inspiré (sinon issu) des idéaux et du langage francs-maçons : l'utopie d'un humanisme cosmopolite basé sur la tolérance, l'image du « triomphe de la lumière cosmique sur les ténèbres et de l'harmonie sur le chaos » (§ 4), « l'Idée » (*ibid.*), les caractérisations du Centre musical européen comme « sanctuaire » (§ 5) ou « Temple » (§ 6). Selon les Moulton, l'art est en danger à cause du matérialisme qui conduit les êtres humains à l'arrivisme égoïste et donc à l'individualisme. En revendiquant un échange entre les êtres humains de tous les horizons, « sans distinction de race ni de religion » (§ 4), les auteurs rejettent les conceptions natio-

31 Au sujet de cette campagne ([Bender] 1933) et en général de la xénophobie dans la presse musicale française de l'entre-deux-guerres, voir Lazzaro [à paraître], chap. 5 et 7.

nalistes et souscrivent à l'utopie d'un endroit où puisse exister une Europe musicale cosmopolite dont les divisions géographiques s'estompent.

L'art comme arme de résistance

On remarquera l'abondance de termes associés à la lutte dans l'article des Moulton. Ce langage sert à présenter l'art comme une arme contre le mercantilisme jugé « égoïste et cynique » (§ 1). Les deux auteurs ont recours à des termes tels que « résister », « combattre », « phalange », « lutter », « attaquer de front », « adversaires », « croisade » ou « citadelle » (§ 1, 2, 4, 5). Dans la critique musicale française contemporaine à la publication de cet article, l'usage d'un tel vocabulaire se trouve habituellement associé à la défense des musiques nationales. Plus particulièrement, c'est le discours visant à distinguer la musique latine de la musique germanique qui utilise cette terminologie, dans le but de mettre en évidence les caractéristiques propres à chacune de ces traditions musicales. Par exemple, dans la conclusion d'un article de 1926 écrit par Pierre-Octave Ferroud, « À propos du IVe festival de la S.I.M.C à Zurich », on peut lire : « cependant l'intérêt résidait précisément dans la lutte courtoise et féroce que livrèrent les Latins et les Germains – et avec les Germains ceux qui campent sur leur territoire. Car ce fut un combat, et non une pure parade. Chacun resta sur ses positions, et c'est mieux ainsi » (Ferroud 1926, p. 19). Arthur Lourié partage aussi ce discours dans un article de 1931, dans lequel il établit une filiation entre la musique russe et la musique latine. Nous en reproduisons un extrait :

> Trois sources : la germanique, la latine, la slave, alimentaient avant la guerre la création musicale.
> La musique allemande, le XIXe siècle durant, défendit une hégémonie à peine contestée. […]
> Vers la fin du siècle, le renouveau national de toutes parts se fit sentir. En pays latin, il partit de France et allait y trouver son apogée en l'art de Claude Debussy. En Russie, le slavisme musical s'était réveillé, et avait suscité, autour de l'auteur de *Boris [Godounov]*, le fameux Groupe des Cinq, dont les aspirations, moins par leur côté slave et national qu'en raison de la jeunesse puissante et de leur richesse en musique *inouïe*, s'allièrent tout naturellement au latinisme naissant pour secouer le joug germanique.
> La révolte nationale fut une chose, – la révolte esthétique en fut une autre… (Lourié 1931, p. 160).

C'est une pensée diamétralement opposée que défendent Arthur et Gertrude Moulton dans leur article. L'ennemi visé n'est pas d'origine politique, mais plutôt économique. Cette abstraction du politique dans la diffusion de l'art rappelle les propos tenus en 1923 par Edward J. Dent, président de la SIMC : la Société « n'a été fondée que dans l'intérêt de la musique, et de la musique contemporaine. Elle n'a rien à voir avec la politique ni avec la doctrine sociale de "l'internationalisme" » (Dent 1923, p. 58). Toutefois, on dirait – avec Cœuroy – que toute utopie internationaliste ou cosmopolite est vouée à faire les comptes avec la réalité géopolitique présente et passée : pour pouvoir fonctionner, la SIMC s'organise en sections nationales, et le Centre musical européen prévoit la tenue d'une « saison française en juin, italienne en juillet, etc… »

(§ 6). Sans être forcément négatif et revendicateur, le discours de ces articles montre néanmoins que les auteurs sont pleinement conscients des différences existant entre les nations. Dans le cas des Moulton, il semble toutefois que le seul critère de division entre les nations dont ils tiennent compte soit la langue parlée : en fait, leurs « saisons » ont le but de proposer des œuvres musicales « chanté[e]s dans le texte original » (*ibid.*). C'est donc dans le but d'éviter une appropriation linguistique (qui était tout à fait la norme à l'époque) et de valoriser ainsi les versions originales des œuvres que l'idée d'une « saison française en juin, italienne en juillet, etc. » est formulée.

Transcription

> [1] La vague de matérialisme qui déferle actuellement sur le monde a une telle puissance de destruction qu'il paraît impossible aux forces de l'esprit de lui résister. Partout le talent, la pensée pure, l'aspiration désintéressée menacent d'être étouffés par un mercantilisme égoïste et cynique.
> [2] Or, l'art créateur a toujours été l'une des armes les plus efficaces données à l'homme pour résister aux assauts du matérialisme et pour combattre ses instincts inférieurs. Les dons de l'esprit qui ennoblissent notre vie sous la forme de culture, de science, d'art ou de religion sont, en définitive, les seuls phares qui éclairent notre route.
> [3] Les empires s'effondrent, les hommes périssent. Seules, les créations de l'esprit résistent au temps et la flamme des grandes œuvres inspirées se transmet d'âge en âge comme une torche sacrée.
> [4] Il est indispensable aujourd'hui que les hommes désireux de porter ce flambeau et de ranimer la flamme s'unissent dans un effort universel pour la réalisation des idéals communs à toute l'humanité civilisée. Cette phalange, groupée sans distinction de race ni de religion, travaillera à l'avènement de la paix mondiale en s'efforçant de développer entre les peuples la compréhension et la tolérance. Elle ranimera la foi de l'humanité troublée dans le triomphe de la lumière cosmique sur les ténèbres et de l'harmonie du chaos. Elle partagera le résultat de son labeur avec ses semblables afin que tous les hommes – individuellement et collectivement – participent dans la plus large mesure à l'effort sublime. Les penseurs du monde entier sentent que l'heure est venue de lutter contre le danger menaçant et de combattre le matérialisme sous toutes ses formes. Il s'agit de sauver l'humanité des forces qui la dominent à l'heure actuelle et la feraient glisser vers un plan de médiocrité et d'agitation stérile pour la conduire finalement au suicide moral. Au lieu d'accepter, comme un mal inévitable, l'état de turpitude actuelle, nous devons attaquer de front les adversaires de l'Idée : l'arrivisme égoïste, les jalousies mesquines, l'âpreté financière, la poursuite éperdue des possessions matérielles et proclamer cette vérité, que c'est en donnant tout que nous gagnons tout. L'Homme ne peut se satisfaire longtemps des joies stériles que procurent les biens périssables. Il s'agit une fois de plus de « nous arracher aux mornes nonchalances » et de partir pour une nouvelle croisade.
> [5] Dans ce but, nous proposons de créer un centre artistique, un sanctuaire où le rêve et l'inspiration puissent s'épanouir dans une atmosphère favorable, une citadelle contre les remparts de laquelle les forces néfastes viennent se briser… Ce sera un foyer d'art pur où, au lieu d'ambitions égoïstes, nous verrons des efforts coordonnés vers un but altruiste et où la routine paralysant l'élan sera remplacée par une spontanéité qui permettra aux personnalités de se manifester dans toute leur énergie et leur force créatrice. Il existe des musées et des bibliothèques où nous conservons les œuvres immortelles du passé et du présent pour les mettre à la portée de tous, mais l'art plus insaisissable et subtil de la musique est privé de temples dignes de lui.

[6] Le projet serait d'élever aux environs de Paris un Temple de la musique où tous les chefs-d'œuvre classiques et modernes puissent être exécutés en été, chantés dans le texte original. (Par exemple, il pourrait y avoir une saison française en juin, italienne en juillet, etc., avec quatre à six représentations par semaine et les autres jours, des concerts symphoniques ou des récitals privés.)
[7] Un projet de ce genre a déjà été conçu et réalisé par Wagner à Bayreuth, mais seulement pour l'exécution de ses propres œuvres. Cette fois, il s'agirait d'un rêve beaucoup plus vaste et d'un programme très éclectique.
[8] Il faudrait trouver pour ce temple un site assez proche de Paris pour être d'accès facile et en même temps assez éloigné du bruit et de l'agitation de la capitale pour offrir le cadre naturel pittoresque et l'atmosphère de recueillement nécessaires pour l'audition et l'exécution des chefs-d'œuvre de la musique. Il est inutile de dire que ce théâtre, loin de nuire en aucune façon à l'Opéra, lui servirait au contraire de complément et ferait de Paris, en été, un but de pèlerinage musical.
[9] Ce projet est conçu sur un plan très vaste, car, en plus du théâtre, il y aurait une école de musique où de jeunes artistes pourraient venir parachever leur éducation. Il faudrait donc ajouter au bâtiment principal des studios et des locaux d'habitation, restaurant, etc. pour les élèves ainsi que pour le personnel du théâtre. Les mois d'hiver seraient employés à l'étude du répertoire, étude poussée vers la plus parfaite réalisation artistique possible. Cette école attirerait à Paris les jeunes artistes du monde entier : cette ville étant déjà un grand centre d'art, ces jeunes gens auraient, une fois leur éducation terminée, l'occasion de se faire entendre par le plus compréhensif et le plus cultivé des publics. Les études seraient payantes, mais il y aurait un certain nombre de places réservées aux élèves boursiers.
[10] Bien entendu, cette entreprise ne doit poursuivre qu'un but artistique : celui de relever le niveau de l'art musical. Après un examen impartial des différents théâtres d'opéras, des sociétés de concerts, etc., il est évident que cet art est actuellement en décadence, d'abord pour les raisons de mercantilisme indiquées plus haut et ensuite, parce qu'il est étouffé par une tradition surannée. Il s'agit donc non pas de faire de l'argent, mais de l'art, en offrant au public les meilleures auditions musicales aux plus bas prix, dans un cadre harmonieux où soient utilisés, pour les décors et la mise en scène, les derniers perfectionnements dus à la science moderne.
[11] Dans ce but, des plans ont été dessinés et une maquette exécutée indiquant toutes les innovations. Un service de scène perfectionné permettrait de rapides changements de décor[32] et des effets panoramiques inconnus jusqu'ici. En outre, la dimension de la scène offrirait la possibilité de représenter de vastes tableaux ; enfin, au lieu d'une scène mobile, le plancher du pourtour serait mobile. Un théâtre en plein air (théâtre de verdure) ayant un décor naturel, un lac, des collines, des rochers, un jardin pourrait également être utilisé dans certains cas.
[12] On estime que la réalisation de ce projet coûterait de 4 à 6 millions de dollars. Au lieu d'avoir recours à une souscription publique, il serait préférable que cette somme fût fournie par un ou deux donateurs. Tel a été le cas lors de la création des bibliothèques gratuites par André Carnegie[33] dont le but fut absolument altruiste et désintéressé.

32 Les Moulton écrivent « décors ».

33 Les auteurs font référence à Andrew Carnegie (1835-1919), dont les œuvres philanthropiques ont permis la fondation de nombreuses bibliothèques. Nous ajouterons que Carnegie est aussi l'instigateur d'un mouvement pour la paix en 1910, le Carnegie Endowment for International Peace qui pourrait avoir inspiré Arthur et Gertrude Moulton.

> De même, maintenant, devons-nous trouver le mécène dont la générosité et la compréhension permettront à l'art musical de s'épanouir librement. Il faut le sauver du danger actuel qui prostitue le talent, entrave le progrès et étouffe l'inspiration.

Bibliographie[34]

Balzac, Honoré de ([1830]1838), *Physiologie du mariage, ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*, 2e éd., Paris, Charpentier. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96682003.

B[ender],G[abriel] (1933), « Pour les artistes français », *Le Guide du concert*, vol. 20, no 5 (3 novembre), p. 107.

Bernard, Robert (1930), *Les tendances de la musique française moderne. Cours d'esthétique*, huit conférences prononcées au Conservatoire international de Paris et en Sorbonne, Paris, Durand / Genève, Revue mensuelle.

Bernard, Robert (1938), « Les caractéristiques de la musique française », *La Revue musicale*, vol. 20, no 181 (février), p. 120-131. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BER-1938-02.pdf.

Bernard, Robert (1946), « Nationalisme et internationalisme artistiques (à propos des programmes des concerts) », *La Revue musicale*, no 198 (mars), p. 46-49.

Birkhead, Mark (1934) « Arthur Moulton Weds at His Château », *Chicago Sunday Tribune* (12 août), partie 8, p. 3.

Bouyer, Raymond (1905), « Kapellmeister d'outre-monts (Petites notes sans portée) », *Le Ménestrel*, vol. 71, no 5/3853 (29 janvier), p. 35-36. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1905-01.pdf.

Collet, Henri (1919), « L'internationalisme musical », *Le Courrier musical*, vol. 21, no 20 (15 décembre), p. 307-308. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-COHa-1919-01.pdf.

Constant, Benjamin (1809), *Wallstein*, tragédie en 5 actes, Paris, Paschoud. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6498986r.

Cœuroy, André [Jean Belime] ([1928a]1930), *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Kra ; plusieurs éditions revues et augmentées parues en 1928 et 1930.

Cœuroy, André [Jean Belime] ([1928b]), « Sous le signe du national », *Le Ménestrel*, vol. 90, no 5/4788 (3 février), p. 45-46. Il s'agit de l'introduction à Cœuroy [1928a]1930. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-COA-1928-02.pdf.

Dent, Edward (1923), « Internationalisme et musique », *La Revue musicale*, vol. 4 no 10 (août), p. 58-60. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-DEEb-1923-01.pdf.

Estève, Joseph (1939), « L'internationalisme et la musique », *La Revue musicale*, vol. 20, no 190 (avril), p. 170-176. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-ESJ-1939-01.pdf.

Ferroud, Pierre-Octave (1926), « À propos du ive Festival de la S.I.M.C. à Zurich », *Revue Pleyel*, no 34 (15 juillet), p. 17-19. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-FEP-1926-01.pdf.

34 Tous les liens ont été vérifiés en septembre 2017.

Fontenelle, Bernard de ([1688]1708), *Poésies pastorales. Avec un traité sur la nature de l'églogue et une digression sur les anciens et les modernes*, troisième édition augmentée, Paris, Michel Brunet. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97390056.

Fornerod, Aloys (1928), [réponse à l'enquête], *Musique*, vol. 2, nº 1 (15 octobre), p. 595-586. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-FOA-1928-02.pdf.

Gil-Marchex, Henri (1923), « Le Festival de musique contemporaine de Salzbourg », *Le Monde musical*, vol. 34, nos 15-16 (août), p. 270-271.

Gil-Marchex, Henri (1924), « Le Festival de Salzbourg », *Le Monde musical*, vol. 35, nos 15-16 (juillet-août), p. 285.

Green, Nancy L. (2014), *Les Américains de Paris. Hommes d'affaires, comtesses et jeunes oisifs, 1880-1941*, traduit de l'américain par Patrick Hersant, Paris, Belin.

Gumplowicz, Philippe (2004), « Musicographes réactionnaires des années 1930 », *Le Mouvement social*, année 2004, nº 3 (nº 208), p. 91-124.

Haefeli, Anton (1982), *IGNM, Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich, Atlantis.

Hoérée, Arthur (1926), « Querelles esthétiques. La Musique, langage proprement national : en marge du festival de Zurich », *Revue Pleyel*, nº 35 (15 août), p. 17-20. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-HOA-1926-02.pdf.

Hoérée, Arthur (1928), « Arnold Schœnberg à Paris », *Musique*, vol. 1, nº 5 (15 février), p. 214-223. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-HOA-1928-07.pdf.

Hoérée, Arthur (1938), « Cours d'esthétique par Robert Bernard (Schola Cantorum) », *La Revue musicale*, vol. 19, nº 182 (1er mars), p. 226. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-HOA-1938-01.pdf.

Iriye, Akira (2000), *Cultural Internationalism and World Order*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Iriye, Akira (2002), *Global Community. The Role of International Organizations in the Making of the Contemporary World*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Jean-Aubry, G. [Jean-Frédéric-Émile Aubry] (1922), *La musique et les nations*, Paris, Éditions de la Sirène / Londres, Chester.

Joye, Sylvie (2016), « Représentations modernes et contemporaines. Barbares redécouverts, barbarie réinventée », dans Bruno Dumézil (dir.), *Les barbares*, Paris, Presses universitaires de France, p. 89-116.

Kalomiris, Manolis (1924), « [Consultation sur la musique contemporaine] », *Le Courrier musical et théâtral*, vol. 26, nº 1-2 (1er janvier), p. 14. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-KAM-1924-01.pdf.

La Laurencie, Lionel de (1920), « L'exotisme dans l'ancienne musique française », *Le Courrier musical*, vol. 22, nº 4 (15 février), p. 61-63. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-LALa-1920-01.pdf.

Landry, Lionel (1927), *La sensibilité musicale. Ses éléments, sa formation*, Paris, Félix Alcan. Disponible sur Echo : http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:R1NGNY66.

Lazzaro, Federico [à paraître], *Écoles de Paris en musique, 1902-1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Paris, Vrin.

Lourié, Arthur (1931), « Perspectives de l'École Russe », *La Revue musicale*, vol. 12, nº 117-118 : *Géographie musicale 1931* (juillet-août), p. 160-165. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-LOAa-1931-02.pdf.

Margat, Yves (1935), « Variations… sans thème (Harmonioso) », *Le Guide du concert*, vol. 21, nº 27-28-29 (5 avril), p. 716. Disponible dans la banque de données du PHEM : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-MAY-1935-02.pdf.

Migot, Georges (1924), « La musique et l'hospitalité française », *Revue Pleyel*, nº 6 (15 mars), p. 15-16. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-MIGa-1924-02.pdf.

Migot, Georges (1928), [réponse à l'enquête], *Musique*, vol. 1, nos 11-12 (15 septembre), p. 500-509. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-MIGa-1928-02.pdf.

Moulton, Arthur, et Gertrude Moulton (1929), « Projet de centre musical européen », *Le Ménestrel*, vol. 91, nº 33 (16 août), p. 367-368. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-MOAb-1929-01.pdf.

Pénisson, Pierre (dir.) (1995), *De l'universalité européenne de la langue française, 1784*, Paris, Fayard.

Rivarol, Antoine de ([1784]1785), *De l'universalité de la langue française*, 2e éd., Berlin et Paris, Bailly et Dessenne. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63229414.
Autres éditions consultées :
1929 : notices et notes par Albert Cherel, Paris, Hatier.
1936 : avec une notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives, des jugements, un questionnaire sur le discours et des sujets de devoirs par Maurice Favergeat, Paris, Larousse.
1991 : [Paris], Obsidiane/Bibliothèque nationale.

Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy] (1925), « André Messager et "le retour à la rose" », *Revue Pleyel*, nº 27 (15 décembre), p. 8-10. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-LER-1925-10.pdf.

Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy] (1928), « Coup d'œil sur la saison », *Musique*, vol. 1, nº 9 (15 juin), p. 389-392. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-LER-1928-03.pdf.

Schwab, Johann Christoph ([1803]2005), *Dissertation sur les causes de l'universalité de la langue françoise et la durée vraisemblable de son empire* [*Über die Ursachen der Allgemeinheit der französischen Sprache und der wahrscheinlichen Dauer ihrer Herrschaft*], traduit de l'allemand par Denis Robelot, Pary, Lamy. Disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5580077z. Édition moderne présentée par Freeman G. Henry, Amsterdam, Rodopi, 2005.

Sluga, Glenda (2013), *Internationalism in the Age of Nationalism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Stoecklin, Paul de (1919), « La délivrance », *Le Courrier musical*, vol. 21, nº 12 (15 juin), p. 177-178.

Vuillemin, Louis (1923), « Musique et nationalisme (Notes sans mesure) », *Le Courrier musical*, vol. 25, nº 4 (15 février), p. 65. Disponible dans la banque de données du phem : http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-VUL-1923-01.pdf.

Musique et nation dans l'entre-deux-guerres (Europe-Amériques). Compte rendu de la journée d'étude inaugurale du projet de recherche

10 décembre 2015, Maison de la Recherche, Paris

Johanna Amar, Tristan Lebaud et Cecilia Gomes Pires

Résumé

Le 10 décembre 2015 se tenait à la Maison de la Recherche à Paris la journée d'étude *Musique et nation dans l'entre-deux-guerres (Europe-Amériques)*. Musicologues et historiens ont questionné l'articulation du fait musical et de l'idée nationale dans les démocraties de l'entre-deux guerres. Ce lien avait déjà fait l'objet de diverses études pour le XIXe siècle et les régimes autoritaires. La journée d'étude est la première étape d'un projet de recherche international coordonnée par le Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de l'Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, le laboratoire Synergies Langues Arts musique (SLAM) de l'Université d'Evry-Val d'Essonne et l'Institut de Recherche en Musicologie (CNRS, Université Paris-Sorbonne). Le lien entre « musique et nation » fut à nouveau questionné lors d'un colloque en 2016 à Manchester puis prochainement en octobre 2018 à Montréal.

Mots clés : musique ; nation ; entre-deux-guerres ; Europe ; Amériques.

Abstract

A one-day conference about *Music and nation in the inter-war period (Europe-The United States and South America)* took place on 10th December 2015 at the Maison de la Recherche in Paris. Musicologists and historians questioned the connection between music and the national feeling that can be found in interwar democracies. In studies about the 19th century and authoritarian regimes, this link has already been put forward. However, this day is the first step of an international research project launched by the Department of Cultural History of Contemporary (or Modern) Societies at the University of Saint-Quentin-en-Yvelines and by the laboratory of Synergy, Languages, Arts and Music (SLAM) of the University of Evry-Val d'Essonne as well as the Institute of Research in Musicology (CNRS, University Paris-Sorbonne). The association between "music and nation" was questioned again in 2016 in Manchester. In the near future, the issue will be at stake in Montreal during a symposium which will take place in October 2018.

Keywords: Music; nation; inter-war period; Europe; America.

Pensée comme la première étape d'un projet de recherche international coordonné par Anaïs Fléchet, Martin Guerpin, Philippe Gumplowicz et Barbara Kelly, la journée d'études organisée le 10 décembre 2015 par le Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de l'Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, le laboratoire Synergies Langues Arts musique (SLAM) de l'Université d'Evry-Val d'Essonne et l'Institut de Recherche en Musicologie (CNRS, Université Paris-Sorbonne) a réuni historiens et musicologues autour des relations entre musique et nation en Europe et dans les Amériques pendant l'entre-deux-guerres. Dans sa communication liminaire, Anaïs Fléchet a tenu à rappeler toute la nouveauté de ce projet intitulé « Musique et nation dans l'entre-deux-guerres (Europe-Amériques) ». Délaissant tout à la fois l'étude du XIX^e^ siècle et celle des régimes autoritaires, aujourd'hui bien connus, les organisateurs souhaitent questionner l'articulation du fait musical et de l'idée nationale dans les démocraties de l'entre-deux guerres, tant en Europe que sur le continent américain.

Paris, capitale de l'avant-garde artistique, a polarisé l'essentiel des communications d'une première session de discussions entièrement consacrée à l'évocation du cas français. Parfaitement symbolisée par les concerts parrainés par *La Revue musicale* d'Henry Prunières, la modernité musicale des années 1920 apparaît aussi cosmopolite que désireuse de s'affranchir des référents nationaux (Barbara Kelly). Suscitant enthousiasme et curiosité chez les uns, cette propension à l'ouverture a été combattue par d'autres tel le compositeur et critique musical Louis Vuillemin, qui dénonce en des termes volontiers nationalistes et xénophobes, les « concerts métèques » organisés par le compositeur Jean Wiéner (Martin Guerpin). Pour ceux que cette modernité désoriente et déroute, le retour aux racines supposément incarnées par la chanson populaire constitue un refuge qui n'est pas toujours empreint d'un nationalisme étroit. Rompant avec la logique organiciste et figée d'André Cœuroy qui voit dans la chanson la pure et parfaite émanation de l'âme d'un peuple, Henri-Irénée Marrou en fait plutôt la manifestation d'un lien constamment réinventé et retissé entre les diverses composantes du corps social (Philippe Gumplowicz). Perméables aux représentations politiques et aux imaginaires nationaux, les manifestations du goût musical sont ici inséparables d'une vision du monde qui constitue peut-être le principal aiguillon de leur engagement de critique. C'est une même intuition qui a poussé Federico Lazzaro à soumettre les œuvres produites au sein de l'« École de Paris » à un examen musicologique serré. Il ressort de cette enquête que l'on ne peut aucunement identifier la prétendue « École » à un style donné. Artistiquement arbitraire, cet exercice de taxinomie, moins musicologique qu'idéologique, encourage une forme de bipolarisation et d'essentialisation de la vie musicale qui empêche le plus souvent d'y voir clair dans la circulation des thèmes, des motifs et des influences qui innervent les compositions du temps.

Temps de réorganisation, l'immédiat après-guerre a vu la multiplication de ces tentatives d'étiquetage. Sous-bassement de cette dynamique, la guerre et les changements sociaux encouragent, en même temps qu'ils le précipitent, un effort de renouvellement culturel et musical qui passe dans nombre d'États de création récente par l'invention d'une musique nationale. Intitulé « Perspectives européennes et américaines », le deuxième moment de la journée d'études fut l'occasion d'étudier plusieurs d'entre eux. En Belgique, l'opposition régionale entre musique wallonne et musique flamande d'avant-guerre laisse place à une musique qui serait avant tout

« belge » avec un appareil institutionnel centralisé (Didier Francfort). Sont recherchés de nouveaux marquages identitaires qui conserveraient des aspects musicaux traditionnels tout en renvoyant à la commémoration du martyr de guerre. C'est l'idéal porté par la nouvelle génération des « synthétistes » ; celle-ci oscille entre désir de retourner aux « classiques » et volonté d'ouverture. Pareille hésitation est perceptible en Grèce (Panagiota Anagnostou) où l'influence de la musique orientale des réfugiés d'Asie mineure s'ajoute à la musique traditionnelle démotique issue des campagnes du XIX^e^ siècle. C'est ce mélange de deux influences qui deviendra musique *nationale*. Des créations individuelles acquièrent alors une identité nationale et deviennent, grâce à une innovation, partie de la tradition tout en intégrant musicalement une population nouvelle. La recherche d'un nouveau type de musique peut aussi permettre de fédérer un peuple et de créer un nouveau patriotisme. C'est le cas aux États-Unis avec la collecte de *folk music* sous le gouvernement du « *New Deal* » de Roosevelt (1935-1941) (Camille Moreddu). Le *folk* met alors en avant les « petits » Américains ouvriers, souvent laissés de côté. Grâce à cette musique, ceux-ci sont perçus comme des résistants pleins de dignité, prêts à affronter la crise. Les institutions jouent un rôle décisif dans la création de cette nouvelle musique nationale. Aux États-Unis, en effet, un véritable appareil institutionnel encadre les collectes, bien que leur fonctionnement dépende étroitement de la personne qui en a la charge. Pareille volonté de « faire nation » est un héritage du XIX^e^ siècle. La nouveauté de la période résiderait davantage dans un volontarisme politique international naissant qui *compose* avec l'horizon national plus qu'il ne le *dépasse*.

Scrutée par les deux derniers intervenants de la journée, la politique musicale des institutions internationales a permis de mettre au jour ces tensions entre potentialités et risque d'inertie. Peinant à faire émerger un véritable « concert des nations », la politique musicale de la Société des Nations est régulièrement mise en échec par des intérêts diplomatiques et/ou commerciaux divergents. La sous-commission chargée de la musique échoue ainsi à imposer l'usage d'un diapason unifié de part et d'autre de l'Atlantique, alors même que son travail de collecte de musique *folk* – plus en phase avec les orientations nationalistes des États membres – apparaît couronné de succès. Étudiée par Pablo Palomino, la politique musicale de l'union panaméricaine a pu se trouver confrontée – au même titre que celle de la SDN – aux divergences de vue des membres qui la composent. Là s'arrêtent les ressemblances. Rapidement prise en main par les États-Unis, la division musicale de l'Union panaméricaine apparaît de plus en en plus encadrée par Washington qui conjure le spectre de l'immobilisme en suscitant des échanges féconds entre musicologues, pédagogues et artistes du continent. Fer de lance de l'impérialisme culturel « *yankee* », ces circulations renforcent – c'est là une conséquence inattendue de ce dispositif – une identité latino-américaine qui s'exprime aussi dans et par la musique. Ce cas d'école, comme tant d'autres évoqués au cours de cette journée d'étude, invite à voir, par-delà les cloisonnements et les tiraillements artificiellement induits par le recours à certains termes (local, régional, national, supranational), tout ce qu'il existe de va-et-vient, parfois inattendus, en tout cas toujours féconds, entre ces différents échelons.

Il semblait ambitieux de mettre en avant la thématique « musique et nation » en étudiant des démocraties, tant elle était rattachée au XIX^e^ siècle et aux régimes

totalitaires. Le défi est pourtant relevé avec une approche internationale qui invite musicologues et historiens du monde entier à se confronter à ce sujet. Thématique encore peu étudiée mais manifestement féconde puisque le projet « Musique et nation dans l'entre-deux-guerres (Europe-Amériques) » a donné lieu à un colloque international organisé au Royal Northern College of Music de Manchester au mois de novembre 2016. Un troisième rendez-vous a d'ores et déjà été pris à Montréal où se tiendra, du 18 au 20 octobre 2018, un colloque consacré au rôle et à la place de la musique dans les périodes de sorties de guerres du XIX^e^ siècle à nos jours.

Les auteurs

Johanna Amar

Johanna Amar est diplômée d'un master de recherche en histoire culturelle et sociale à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Elle appartient au laboratoire du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines. Son mémoire porte sur les « premiers festivals de musique pop en France en 1970 » sous la direction d'Anaïs Fléchet.

Liouba Bouscant

Liouba Bouscant est docteur en musicologie et qualifiée aux fonctions de Maître de conférences. Agrégée de musique et diplômée du Conservatoire National Supérieur de musique et de Danse de Paris, elle y est actuellement responsable du Département Musicologie et Analyse. Ses recherches portent sur les rapports entre esthétique et politique au XX^e siècle, et notamment sur le compositeur Charles Koechlin. Elle a publié un ouvrage sur les quatuors à cordes de Chostakovitch (L'Harmattan, 2004), et prépare actuellement l'édition d'écrits de Charles Koechlin (Vrin).

Sylvain Caron

Professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Sylvain Caron est membre de l'équipe Musique française du laboratoire Musique histoire et société (LHMS) et directeur du Groupe de recherche en Interprétation musicale, analyse et expression (GRIMAE). Ses recherches sont subventionnées par l'OICRM et le CRSH. Il est coéditeur de deux livres : *Musique et modernité en France* (PUM, 2006) ; *Musique, art et religion* (Symétrie, 2009). Il a dirigé le vol. 3 n° 1 de la *Revue musicale OICRM* (février 2016), sur « Musique et exotisme en France au tournant du XX^e siècle ». En 2017, il a présenté des conférences au sujet de mélodies composées sur des poèmes de Baudelaire, dont c'est le 150^e anniversaire de décès : « Analyser l'expression musicale : le cas des *Hiboux* de Baudelaire/Vierne/Delunch » (Euromac, Strasbourg) ; « *Recueillement* de Baudelaire/Vierne : du signe au son » (Society of Dixneuviémistes, Canterbury) ; « Tempo et interprétation dans *Le Balcon* de Baudelaire/Debussy » (Colloque sur le tempo, Dijon).

Judy-Ann Desrosiers

Judy-Ann Desrosiers est étudiante à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal. Elle s'intéresse à la musique espagnole et son mémoire porte sur la construction de symboles musicaux à caractère politique dans la musique de ballet du compositeur catalan Roberto Gerhard. Parallèlement à ces études de maîtrise et en

complémentarité avec le projet de recherche qu'elle poursuit, Judy-Ann a complété la mineure en études catalanes offerte à l'Université de Montréal avec mention d'excellence en décembre 2015. En plus de la recherche, elle est auxiliaire d'enseignement à la Faculté de musique pour le cours de Méthodologie en musique et le cours d'Esthétique musicale. Au sein de l'OICRM, elle assure la coordination de l'Équipe Musique française (ÉMF) depuis mai 2015 et s'implique dans le projet de recherche « Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900-1950 » (PHEM).

Michel Duchesneau

Michel Duchesneau est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et directeur de l'OICRM. Il est l'auteur du livre *L'avant-garde musicale en France et ses sociétés de 1871 à 1939* (Mardaga, 1997), le coéditeur des collectifs *Musique et modernité en France* (PUM, 2006), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres* (Symétrie, 2009), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste* (Vrin, 2010), *Écrits de compositeurs* (Vrin, 2013) et l'éditeur de deux volumes consacrés aux écrits du compositeur et pédagogue français Charles Koechlin (Mardaga, 2006 et 2009).

Thomas Fontes Saboga Cardoso

Thomas Saboga est compositeur, guitariste et musicologue brésilien. Il a obtenu une licence et un master en musique à l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Sa composition *Baião de câmara* a été enregistrée par Milton Nascimento en 2006 ; son album de compositions *O Desague* est sorti en 2010. Son master est consacré à la musique du compositeur-guitariste brésilien Guinga. Il termine actuellement sa thèse à l'Université Paris-Sorbonne consacrée à la musique d'Astor Piazzolla, sous la direction de Laurent Cugny.

Martin Guerpin

Martin Guerpin est ATER à l'Université d'Évry-Val d'Essonne. Ancien élève de l'École Normale Supérieure (Ulm) et du Conservatoire National Supérieur de Musique (Paris), il est agrégé et docteur en musicologie. Sa thèse sur les appropriations du jazz dans le monde musical savant parisien (1900-1940) est en cours de publication (Vrin). Il prépare également une anthologie de textes francophones sur le jazz (PUPS). Ses travaux ont été publiés dans la *Revue de Musicologie*, la *Revue d'Histoire du Théâtre*, les *Cahiers du jazz* et les *Cahiers de la SQRM*. Saxophoniste, il a enregistré trois disques et se produit régulièrement en concert.

Federico Lazzaro

Federico Lazzaro est titulaire de deux doctorats en musicologie portant sur la musique en France dans la première moitié du XX^{e} siècle (Università di Pavia, 2011 ; Université de Montréal, 2015). Dans le cadre d'un stage postdoctoral à la McGill University (bourse OICRM), il a co-organisé avec Steven Huebner le colloque interdisciplinaire international *Migration artistique et identité. Paris, 1870-1940* (2017). Il est stagiaire

postdoctoral à l'Université d'Ottawa (bourse FRQSC), chargé de cours à l'Université de Sherbrooke et coordonnateur du projet de recherche *Esthétique musicale en France, 1900-1950* dirigé par Michel Duchesneau. Son livre *Écoles de Paris en musique. Identités, nationalisme, cosmopolitisme* est en cours de publication chez Vrin (Paris).

Tristan Lebaud

Tristan Lebaud a suivi un double cursus en Histoire de l'art (École du Louvre) et en Histoire (Université de Bourgogne, Université Panthéon Sorbonne et Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines). Son travail de Master en Histoire porte sur l'institutionnalisation de la musique ancienne en France et s'appuie sur un stage Patrima réalisé à la Cité de la musique-Philharmonie de Paris, sur le fonds d'archives de la Société de musique d'autrefois.

Andrea Malvano

Andrea Malvano est diplômé en Lettres de l'Université de Turin et en piano du Conservatoire de Gênes. Il est titulaire d'une maîtrise en musicologie (DEA) de l'Université Lumière à Lyon. En 2007, il a obtenu le diplôme de docteur en « Histoire et critique de la culture et du patrimoine musical » dans les universités de Turin et de Milan. Il a publié deux ouvrages sur Debussy (*L'ascolto di Debussy*, 2009, *La mer*, 2011) et de nombreux articles sur des revues internationales (*Les cahiers Debussy*, *Studi Musicali*, *Rivista italiana di musicologia*, *Music Docta*, etc.). Il a enseigné l'histoire et l'esthétique de la musique au conservatoire G. Verdi de Turin. Il est actuellement chercheur à l'Université de Turin, où il enseigne l'histoire de la musique. De 2011 à 2016, il a été coordinateur national d'un projet financé par le ministère italien de l'Éducation sur les archives de l'orchestre national de la Rai.

Cecilia Gomes Pires

Cecilia Gomes Pires est Doctorante en Musique et politique, attachée au Centre des Arts et langages CRAL-EHESS. Son sujet porte sur « La musique armoriale : construire une identité musicale de Pernambouc au temps de la dictature militaire brésilienne (1964-1985) ».

Danick Trottier

Danick Trottier est professeur de musicologie au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Il est diplômé de l'Université de Montréal en collaboration avec l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris. En 2010, il a finalisé un stage postdoctoral de deux ans à l'université Harvard. Trottier est aussi membre régulier de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) de l'Université de Montréal. Il a publié des articles dans des revues comme *Argument*, *Circuit*, *Dissonance*, *Filigrane*, *Intersections*, *Kinephanos*, *Les cahiers Debussy*, *Perspectives of New Music*, *Speculum Musicae* et *Volume ! La revue des musiques populaires*.