Style musical et symbolisme politique en France. L'impact de l'affaire Dreyfus

Jane Fulcher

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2971>

DOI : 10.4000/ccrh.2971

ISSN : 1760-7906

Éditeur

Centre de recherches historiques - EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 2 avril 1988

ISSN : 0990-9141

Référence électronique

Jane Fulcher, « Style musical et symbolisme politique en France. L'impact de l'affaire Dreyfus », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 13 avril 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccrh/2971> ; DOI : 10.4000/ccrh.2971

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Style musical et symbolisme politique en France. L'impact de l'affaire Dreyfus

Jane Fulcher

- 1 Les historiens de la musique de la fin du XIX^e siècle n'ont pas coutume de considérer l'année 1895 comme un point de rupture stylistique. Le terme de « Renouveau », traditionnellement utilisé à propos de la musique française pour décrire la nouvelle stylistique qui se développe entre la guerre franco-prussienne et la Première Guerre mondiale, a contribué à atténuer de telles distinctions internes. Il est plus courant de distinguer les trente dernières années du XIX^e siècle, gagnées peu à peu par l'influence wagnérienne, des premières années du XX^e siècle, qui furent celles d'une réaction contre Wagner¹.
- 2 Il est d'autant plus étonnant de lire un article de Louis Laloy, l'un des meilleurs spécialistes de la musique de cette période, dans lequel l'auteur qualifie 1895 d'année de « crise ». De plus, l'article de Laloy, paru en 1905 dans le *Mercure musical* (dont il était l'éditeur), propose une description du développement de l'opéra qui met en cause nos hypothèses traditionnelles ; et ceci, en partie, parce qu'il explicite un point qui nous a largement échappé : la signification politique qui s'attachait, dans ces années-là, aux différents styles d'opéra en France².
- 3 Mon propos, ici, est tout d'abord de montrer comment on peut repérer ce fonctionnement dans le contexte français de l'explication et de l'évaluation critique de l'opéra. Il s'agira aussi de soulever la question plus vaste de la nature, du contexte et des sources de la politisation des valeurs musicales à la veille de l'Affaire Dreyfus. Pourquoi et comment le monde musical s'est-il trouvé impliqué à ce point au coeur des tensions suscitées par l'Affaire et, réciproquement, quel rôle a-t-il joué dans les jeux politiques ? Ces questions sont à l'origine de l'étude que j'ai engagée. Aussi mes observations présentes visent-elles autant à en établir les bases qu'à en expliciter le champ.
- 4 L'article de Laloy se situe, à mon sens, au centre de la « bataille symbolique » et fournit des clés valables pour comprendre la façon dont ces deux domaines de valeur symbolique

se sont si étroitement mêlés. Il attire l'attention sur le fait qu'à ce moment-là, comme cela s'était déjà produit plusieurs fois auparavant en France, les institutions musicales avaient une fonction de légitimation politique de l'État³. Mais, au-delà, il démontre le rôle symbolique concomitant de la musique pour les « perdants » de l'Affaire, tout particulièrement l'extrême-droite nationaliste. Ceci devait avoir des conséquences importantes et durables pour le développement tant des institutions musicales que de la pensée esthétique et critique française.

- 5 Mais en fin de compte, ces tensions et cette interaction de signification symbolique devaient affecter non seulement les institutions musicales et la conscience politique, mais aussi la créativité musicale elle-même. C'est précisément cette dimension que je discuterai car il convient de revenir sur l'analyse de quelques compositeurs et oeuvres majeurs de cette période féconde.
- 6 Dans une série d'articles intitulée « Le drame musical moderne », Laloy passe en revue les opéras français les plus récents en mettant l'accent sur les tendances dominantes. Il commence par distinguer une nouvelle génération de compositeurs d'opéras en France qui compte, entre autres, Gustave Charpentier, Alfred Bruneau, Vincent d'Indy et Claude Debussy. En opposition avec la génération des compositeurs qui ont atteint leur maturité dans les années 1880, ce groupe, déclare-t-il, se distingue par une appropriation critique de Wagner, beaucoup plus complexe. En effet, à la différence de leurs prédécesseurs immédiats, ils sont concernés par « l'essence sociale » de la réforme wagnérienne, tout en adaptant néanmoins ses idéaux et ses techniques à leurs préoccupations politiques plus immédiates. Pour utiliser une expression courante, ces compositeurs sont pour lui, à l'instar de Wagner, « des idéalistes musicaux », qui croient que l'art doit « retourner à un ensemble élevé de principes et de ce fait régénérer la société »⁴. Cependant, d'après Laloy, pour la génération qui atteint sa maturité vers 1895, le problème porte plus précisément sur la façon dont un tel objectif est exprimé à la fois dans le texte et dans le style musical. En effet, étant donné les fondements de la réforme wagnérienne, le point de vue idéologique exprimé à la fois dans le contenu et dans le langage du texte détermine la qualité du style musical. L'influence wagnérienne réclame alors que la musique reflète les mots du texte comme « une photographie fidèle », pour reprendre la métaphore frappante de Laloy. Il s'ensuit que la source de l'expression idéologique dans l'opéra, à la suite de Wagner, sont à la fois la nature, les prémisses et idées du texte et le caractère musical qui le traduit.
- 7 Ce que Laloy constate, c'est qu'il en découle, véritable sous-produit de la réforme wagnérienne, un conflit entre les styles littéraires musicaux concurrents et les idéologies correspondantes qui leur sont associées. Il procède alors à une analyse des antagonistes, sans prétention d'objectivité, mais plutôt en se situant, de manière caractéristique pour l'époque, tantôt comme avocat, tantôt comme censeur. Il considère comme nocives certaines tendances dans leurs dimensions tant politiques qu'esthétiques, et la plus dangereuse de toutes, par laquelle il commence, est le vérisme français ou « naturalisme ». C'est ici, à mon sens, que nous voyons le plus clairement le processus par lequel Laloy en vient – à nouveau de façon caractéristique pour l'époque et dans une certaine perspective – à associer une position idéologique précise et des traits stylistiques. Car nous pouvons y voir une interpénétration de discours ou une référence intertextuelle qui prend une signification essentielle dans la critique musicale à cette époque.

- 8 Pour Laloy, le naturalisme dans l'opéra est un vecteur idéologique qui, comme en littérature, crée une réalité et impose une théorie de la représentation. En dépit de ses prétentions à l'objectivité, le naturalisme est partial dans sa description de la société ; non seulement il se fonde sur un type erroné de vision sociale, mais il repose aussi sur des « conventions » de représentations : « Rien n'est moins spontané, moins naturel, plus tendu, savant et pédant que cet art qui se prétend inspiré directement par la nature »⁵. Bien plus, Laloy y voit non seulement un positivisme sélectif, mais aussi des inconsistances esthétiques provenant de l'usage qui est fait de l'opéra naturaliste à des fins de propagande politique.
- 9 Le style musical de Bruneau par exemple, porte la marque des faiblesses des textes – il est tout aussi enflé et déclamatoire ; de plus, en termes de dramaturgie musicale, c'est un wagnérisme « académisé ». Les leitmotiv, qu'il trouve à nouveau tout à fait inappropriés à un texte naturaliste, sont aussi « impersonnels » que les idées qu'ils représentent et manquent autant d'inspiration que lorsqu'ils sont traités « façon Conservatoire ».
- 10 Mais, pour Laloy, le naturalisme est lié, de façon encore plus spécifique, aux institutions : du fait de ses liens avec Zola, Bruneau et le Conservatoire, c'est un art « républicain ». En outre, il considère qu'il est à l'image politique du gouvernement français d'alors, celui de « la démocratie triomphante », en référence évidente à l'Affaire Dreyfus. Sans établir de rapprochement entre l'opéra naturaliste et les Dreyfusards, comme devait le faire Vincent d'Indy, il entreprend néanmoins d'avancer que ce style « annonce » une position politique. Laloy poursuit en attribuant des attitudes et des valeurs précises à des éléments de style, comme si elles étaient issues des liens entretenus avec un mouvement politico-littéraire et une institution officielle.
- 11 Le style naturaliste dans l'opéra devient ainsi ce que Barthes nomme une « écriture », ou, comme il l'indique, « le langage littéraire transformé par la destination sociale »⁶. Ici les mots, même s'ils ont la prétention d'être objectifs, se font à la fois descriptions et jugements ; le langage lui-même devient alors « le signe suffisant de l'engagement ». Pour Laloy et ses contemporains, ceci s'applique, dans l'opéra naturaliste, non seulement au texte littéraire, mais également, à travers le pouvoir de contrôle du langage, aux valeurs musicales qu'il véhicule. Ainsi, du sujet et du style du texte, procèdent certains types de thèmes musicaux, une façon de les traiter, un style de déclamation ou même des inconsistances de style qui découlent de celles du texte.
- 12 Malgré sa critique tenace d'Emile Zola et d'Alfred Bruneau, Laloy considère que l'exemple « phare » d'une telle écriture dans l'opéra est Charpentier. C'est contre l'opéra *Louise* qu'il se déchaîne. Le symbolisme qu'il véhicule est à son avis puissamment présent et à plusieurs niveaux. *Louise* serait ainsi l'emblème de tout ce qui est dangereux dans cette sorte d'opéra : le caractère fallacieux de ses présuppositions politiques, les déformations de son langage, la faiblesse de son esthétique.
- 13 Charpentier, d'après Laloy, a subi une politisation de la pire espèce car elle agit à un niveau subconscient, déformant sa vision, emprisonnant sa créativité. Bien qu'il admette que Charpentier est un compositeur supérieur à Alfred Bruneau, il considère qu'il est lui aussi « prisonnier » du Conservatoire, qui pratique un « art de seconde main ». Son imagination musicale est nourrie de toutes les règles, formules et recettes « de l'école », comme chez son propre librettiste ; aussi voit-il le monde à travers un écran idéologique. Pour ce critique, Charpentier est incapable de voir avec vérité la misère qu'il s'efforce de

décrire puisque « des journaux politiques bon marché ont détruit son jugement et perverti sa sensibilité ».

- 14 Ainsi égaré par l'endoctrinement, le compositeur s'illusionne constamment sur lui-même et sur le monde. Il croit en la sincérité des sentiments qui ne sont chez lui que froide rhétorique. Charpentier, le naturaliste, est loin d'être objectif ; il est donc incapable de sens critique réel ou d'ironie ; et le produit de cet endoctrinement insidieux, *Louise*, est une « musique bâtarde ».⁷.
- 15 Il s'agit là d'expressions particulièrement énergiques pour un journal musical, même pendant cette période conflictuelle en France, et c'est la nature du vocabulaire, tout autant que l'argumentation, qui suggère la référence intertextuelle. Plus révélatrice peut-être est l'importance d'une violence verbale sans précédent à laquelle aboutit souvent, dans ce contexte, la condamnation par Laloy des naturalistes dans l'opéra. Bien plus, pour trouver quelque exemple similaire ou approchant ce type d'analyse – le lien de l'idéologie avec la « représentation vocale » d'un texte – il nous faudrait remonter à « la querelle des Bouffons »⁸.
- 16 Mais, étant donné le langage haineux et la nature de la condamnation portée contre les naturalistes, une référence plus importante vient plus immédiatement à l'esprit d'un historien de la période. L'attaque du naturalisme dans l'opéra à laquelle se livre Laloy comporte une ressemblance frappante, qui n'est point pure coïncidence, avec la rhétorique de l'extrême-droite nationaliste, dont il était lui-même manifestement un sympathisant⁹. Les thèmes de Barrès et de Maurras sont reconnaissables : le contrôle pernicieux exercé par l'éducation républicaine et la déformation de la pensée et du sentiment associée à l'esthétique que proposent les institutions.
- 17 De même, à un historien, l'année de parution de cet article apparaît significative puisque 1905 fut, sur le plan politique, une année hautement symbolique en France. C'est l'année de la séparation définitive de l'Eglise et de l'État, un changement dont le sens est d'« affirmer la République et de dompter ses ennemis qui sont l'Eglise, l'armée, les ligues et la rue »¹⁰ ; 1905 se situe encore nettement dans l'ombre portée de l'Affaire Dreyfus. L'écho des débats politiques et culturels passionnés qu'elle a suscités résonne encore. Mais j'évoque ici une phase plus tardive, liée à la situation de la droite nationaliste, qui rendit ce type de débats particulièrement pertinents et forts.
- 18 Les historiens ont souvent noté que la droite, du fait de sa défaite politique retentissante, fut contrainte à rénover son idéologie et ainsi à renouveler « les termes du débat politique ». C'est dans ce contexte que la culture se mit au service d'objectifs politiques particuliers, contribuant dès lors à « la réhabilitation culturelle des valeurs de la droite »¹¹. De plus, comme cette « éthique » devint de plus en plus une composante politique à part entière, il n'est guère surprenant que sa dimension esthétique ait joué un rôle d'importance comparable¹². Le thème de la relation de la vérité avec l'art, évoqué à l'origine par la gauche dreyfusarde en termes de contenu et d'idéologie, prend désormais une signification plus large. Et nous pouvons relier ce glissement vers les questions « d'esprit », de style et de langage à une autre conjoncture encore : celle de la formation des factions, de l'absence d'accord doctrinal à l'intérieur de la droite.
- 19 Etant donné cette situation interne, un tel discours critique déplaçait les débats du terrain des idées concrètes vers le problème de l'orientation politique. Il permettait d'articuler une conception d'une « façon de penser et de sentir » et aussi, par extension, « une nouvelle construction de la réalité sociale » nettement différente de celle du monde

culturel officiel. En effet, une façon si symbolique ou indirecte de débattre de questions politiques permettait de créer un « espace ouvert » à l'intérieur du langage, « une liberté de sens » pour exprimer de nouvelles conceptions¹³.

- 20 La musique commence alors, dans un tel contexte, à tenir une place importante, non seulement dans la « bataille » symbolique mais également en tant que symbole imprécis et puissant qui permet à une « attitude » encore informe de trouver sa cohérence. Et c'est parce qu'il ne s'agissait pas seulement de contenu et d'images, mais aussi d'émotion, de langage et d'expression, que les débats critiques à propos de la musique furent si nombreux dans les journaux de la droite nationaliste¹⁴. La musique est alors utilisée comme une arme dans la contestation des systèmes de « valeurs collectives fondamentales » ou, pour utiliser le langage de l'anthropologie religieuse, « des imaginaires sociaux rivaux ». En effet, dans l'article de Laloy, nous trouvons, découlant de son approche et de façon significative, les mêmes antagonismes entre « le vrai, le bien et le mal » qu'entre « le beau et le laid »¹⁵.
- 21 De plus, l'attaque du rationalisme, menée par la droite anti-dreyfusarde, prend ici une force particulière si on la rattache de façon explicite à la dimension esthétique. Un tel « capital symbolique » devient ainsi un moyen d'ôter sa légitimité à l'autorité, la faiblesse esthétique étant considérée comme jetant l'ombre d'une condamnation sur le pouvoir en France¹⁶. Dans l'article de Laloy, ceci apparaît non seulement dans son attaque esthétique mais aussi dans l'alternative artistique innovatrice et positive qu'il propose. Ici l'innovation esthétique n'est pas soutenue par la gauche, mais par la droite en raison de sa position de « pouvoir extérieur », et, en ce sens « socialement d'avant-garde ». En se comportant de la sorte, la droite, au moment où elle créait de nouveaux symboles, loin de négliger l'univers de cet art majeur qu'est la musique, lui accordait toute son attention comme à l'art le plus « ouvert » sur le plan symbolique et le plus vulnérable sur le plan de l'esthétique.
- 22 Nous en arrivons maintenant à la question de l'arrière-plan, ou des raisons qui se cachent derrière le point de vue de Laloy sur le langage musical et la communication, et pour lesquelles il les considère comme étroitement liés aux valeurs sociales et politiques. Le point de départ le plus prometteur serait, semble-t-il, de recenser les accusations que Laloy lui-même porte contre la gauche dreyfusarde et son alliance avec le pouvoir républicain.
- 23 Je propose que nous examinions ici non seulement certains événements concrets, mais aussi le changement institutionnel, d'un point de vue comparatif dans leur relation avec la structure du pouvoir en France. La musique, dans ce pays, au XIX^e siècle et encore dans la période qui nous intéresse, était sans doute le secteur de l'art le plus institutionnalisé ; de plus ses institutions-clés – l'Opéra et le Conservatoire – étaient étroitement liées à l'État. De ce fait, il était inévitable qu'elles fussent affectées par la dynamique politique, car elles remplissaient des fonctions rhétoriques spécifiques à l'égard du régime et se trouvaient ainsi mêlées à la contestation qui le touchait.
- 24 C'est dans ce cadre que l'accusation portée par Laloy contre les associations et « l'utilisation » politique de l'opéra naturaliste par la République triomphante est un point à examiner. Il nous faut ici considérer non seulement l'utilité à des fins de propagande de l'esthétique naturaliste à la suite de la « victoire » de Zola, mais aussi les implications de la position institutionnelle forte de ceux qui la pratiquaient, et les réponses qu'on peut y apporter.

- 25 Le premier événement pertinent auquel il convient de s'intéresser est le transfert des attaques politiques contre Zola, conséquences directes de « J'accuse », sur son opéra *Messidor* en 1898. Les attaques contre Zola ont coïncidé avec son triomphe – et celui de Bruneau – au théâtre ; présentée à un large public, leur oeuvre devint alors une cible adéquate pour des manifestations publiques¹⁷. Dans ces circonstances, l'opéra devenait bien sûr un « signe » par opposition à un « symbole », au sens linguistique du terme. Comme nous l'avons vu dans l'article de Laloy, cette transformation se produisit à une étape ultérieure et eut une audience différente.
- 26 Mais ce qu'il y a de plus pertinent ici, ce n'est pas l'événement, mais une réponse politique plus large, ou encore la façon dont les institutions officielles tentèrent alors de s'approprier des valeurs républicaines qui venaient tout juste de se clarifier, et de consolider ainsi leur victoire. Il est significatif à cet égard, comme l'a remarqué Christophe Charle, qu'une reconnaissance officielle ou une élection à l'Académie, en majorité anti-dreyfusarde soient devenues impossibles du fait de l'opinion dominante sur le style naturaliste en littérature, considéré comme une « littérature des illettrés ». Mais ce ne fut pas le cas pour la musique ; en effet, la reconnaissance officielle accordée à Charpentier et à Bruneau n'était pas seulement possible ; mieux encore, d'un point de vue politique, elle apparaissait pertinente sur le plan symbolique.
- 27 Charpentier fut récompensé par la Légion d'honneur ; plus tard, il fut élu à l'Institut, presque uniquement grâce à *Louise*. Bruneau, qui était déjà un critique musical éminent, devint un porte-parole officiel, inaugurant sa fonction à la faveur de l'actualité la plus immédiate, l'Exposition Universelle de 1900. Déjà sa rhétorique, son langage, ses critères de valeur sont aussi étroitement proches de ceux des dreyfusards en littérature que ceux de Laloy peuvent l'être de leurs opposants¹⁸.
- 28 Ainsi, une partie essentielle de mon étude portera sur ce « discours » qui eut, à mon sens, des conséquences importantes tant sur le plan politique que sur le sort des institutions artistiques. La conception que se fait Bruneau des valeurs qui font partie intégrante du drame lyrique français aussi bien que celle qu'il développe dans sa description de l'évolution de la musique française, constituent un prolongement, un développement des mêmes idées déjà formulées à propos de la littérature. Bruneau relie les valeurs plus éthérées qui sont les siennes à la mythologie de la République, manifestement pour compenser les termes négatifs utilisés pour sa description. Les qualités qu'il décrit ne sont pas abstraites, mais plutôt empreintes d'émotion, et quand il évoque les qualités d'esprit et de style, il semble reprendre une argumentation antérieure, désuète. Je me réfère ici à la fois aux valeurs de la gauche d'avant 1848 (étroitement liées au Romantisme français) et à l'argumentation esthétique antérieure des socialistes utopistes¹⁹.
- 29 Je pense que l'effet de ce discours s'est fait sentir autant dans les institutions musicales officielles, en permettant d'établir les termes et les critères d'évaluation, que dans les conceptions de l'histoire musicale française ; on en trouve un écho chez nombre d'éminents écrivains et critiques musicaux liés à la gauche : Romain Rolland, Camille Mauclair, Paul Landormy, Julien Tiersot, entre autres. On constate une double polarisation du monde des critiques, qui concerne aussi bien le panthéon des compositeurs, les canons des grandes oeuvres que les critères esthétiques. C'est en opposition avec les valeurs défendues par les personnalités citées que l'on peut constater l'unité d'argumentation de leurs nombreux adversaires de la droite politique. Je pense ici non seulement à Laloy, mais à beaucoup d'autres, tels Pierre Lasserre, Lionel de la Laurencie et, au plus éminent, Vincent d'Indy.

- 30 C'est ce dernier, membre de la Ligue de la Patrie française et de plusieurs groupes situés dans la mouvance de la droite politique, qui s'est opposé le plus directement au monde musical officiel de la Troisième République. C'est sous l'influence de l'Affaire qu'il aida à la fondation de la Schola Cantorum, qui devint peu à peu une sorte d'« anti-Conservatoire » au sens esthétique et politique. La politique faisait partie de son programme et, à la lumière des tensions politiques, il n'est pas difficile de considérer la littérature qui en émane en termes de contenu politique latent. Mais la logique n'est évidemment pas transparente : le transfert des valeurs n'est pas direct. Il convient de le considérer en termes de développement diachronique du style musical et de dialogue avec ses adversaires.
- 31 Le monde musical était bien polarisé, même si ce n'était pas toujours de façon très évidente. Les institutions, les critiques et même les sociétés musicales assumaient des « identités » politiques²⁰. C'est à cela que les compositeurs se heurtaient, et c'est à la lumière de cette situation qu'il convient d'analyser les positions qu'ils adoptaient et la façon dont ils les exprimaient.
- 32 On peut faire ici quelques comparaisons avec ce qui se passait dans les disciplines scientifiques et dans la littérature. On observe une situation à peu près semblable à la « Nouvelle Sorbonne » une réorganisation institutionnelle et une politisation participant de la dynamique de l'Affaire, toujours à l'oeuvre²¹. Mais dans le domaine de la musique, les artistes étaient contraints de faire des choix « implicites » qui les liaient aussitôt avec une instance politique, et qui devaient avoir des conséquences inévitables pour leurs carrières. Ils avaient le choix entre rester dans le cadre des institutions officielles, travailler à l'intérieur des contraintes de leurs critères esthétiques et conceptuels, ou bien s'associer aux nouvelles institutions qui se définissaient « contre » les précédentes. S'ils parvenaient, comme certains, à naviguer de l'une à l'autre, leurs tendances stylistiques, dans un tel contexte, pouvaient donner lieu à des critiques allant de l'évident au subtil et au complexe.
- 33 De ce fait, les musiciens, bien qu'ils n'aient jamais eu à choisir leur « camp » dans l'Affaire, étaient encore confrontés, dans cette période toute proche, à des choix qui avaient des résonances politiques puissantes. Mais en soulevant la question difficile de la façon dont différents compositeurs firent leur choix, assumèrent leurs « instances », et s'exprimèrent dans un monde où les institutions musicales et la critique étaient si politisées, nous rencontrons la question adjacente de l'identité sociale et culturelle étrangement complexe des musiciens français de cette époque.
- 34 En France, au cours du XIX^e siècle, les musiciens devaient passer par le Conservatoire s'ils souhaitaient réussir au plus haut niveau dans ce monde très institutionnalisé. Provenant de milieux culturels et sociaux très divers, aussi bien des classes laborieuses que de l'aristocratie, beaucoup faisaient l'expérience d'une sorte de « choc » culturel quand ils rencontraient pour la première fois « la culture du Conservatoire ». Elle était très traditionnelle et conservatrice non seulement dans sa dimension musicale, mais aussi sur le plan littéraire, si l'on considère les textes sur lesquels les compositeurs devaient travailler. Dans l'esprit de beaucoup, comme en témoignent les lettres et d'autres témoignages personnels, cette culture académique, rigide, avait partie liée à la fois avec la bourgeoisie et l'État²². En réagissant contre l'esthétique du Conservatoire, beaucoup étaient conscients de réagir contre une culture officielle et le système politique qui la soutenait. Et ceux qui étaient plus fortement politisés, comme Vincent d'Indy, se

sentaient ainsi poussés à se désolidariser de tout ce que l'enseignement du Conservatoire dispensait.

- 35 On ne peut dire des compositeurs français à cette époque que leur « schéma de perception, d'appréciation et d'évaluation » ou les structures cognitives dont Bourdieu parle comme d'un « habitus », soient une simple affaire de classe²³. Et l'on ne peut pas, à mon sens, aborder leurs travaux en ces termes. Il semblerait plutôt que ce qu'ils communiquent en acceptant ou en s'efforçant de rejeter certaines pratiques, soit beaucoup plus complexe.
- 36 Pour saisir cette complexité, il me paraît important d'analyser des oeuvres individuelles de compositeurs qui ont choisi différentes instances et qui ont fait à travers ces choix différents types de constatations. Il nous faut tenter de discerner la relation que les compositeurs individuels entretenaient avec les structures idéologiques et les associations qui les environnaient, ainsi que la façon dont ils se reliaient à leur imagination artistique. On pourra ainsi saisir les relations particulièrement étroites existant entre les compositeurs eux-mêmes et les mouvements et critiques politiques qui s'efforçaient de les « expliquer ».
- 37 La première des oeuvres que je souhaite aborder est la cible de Laloy, *Louise*, que les partisans de la droite et de la gauche déformèrent fortement. Bien plus, nous verrons que cette déformation fit de Charpentier une double victime : condamné par la critique de droite, promu et récompensé prématurément par la gauche. Ce qui n'a pas été remarqué, il me semble, à propos de cette oeuvre, c'est qu'à l'évidence elle ne porte pas la marque de clichés d'opéra, ou du « langage de l'école », comme l'ont prétendu à la fois Laloy et des critiques ultérieurs. Bien loin d'être dénuée d'ironie, c'est précisément cette qualité qui l'imprègne, car Charpentier se tient avec habileté à distance de ces styles qu'il manipule à des fins dramatiques. Il agit ainsi non seulement pour le style musical, mais aussi pour le texte qui lui fournit le contexte, très autobiographique ; et en ce sens, il se moque de lui-même. Produit du Conservatoire, et cependant extérieur à lui en tant que provincial issu d'une classe laborieuse, dans les scènes-clés telle que le « Couronnement de la Muse », il joue sans pitié avec les langages et les conventions officielles.
- 38 Nous constatons un message et une manipulation des symboles et des styles très différents dans *La légende de Saint-Christophe*, de Vincent d'Indy, qui s'auto-proclame « opéra anti-dreyfusard ». Nous voyons ici non seulement l'interprétation de Wagner par d'Indy, très particulière et politisée, mais aussi l'application des enseignements de la Schola, ses associations de significations et de styles. Mais tout aussi complexe que la question : « comment » d'Indy a-t-il communiqué ses idées politiques à travers un style musical, est la question de l'interprétation qu'en firent les différentes factions de la droite politique et des réponses qu'elles y apportèrent. Car je pense que d'Indy ressemblait fortement à son ami Maurice Barrès, avec son mélange également provocant d'éléments en rapport à la fois avec la droite traditionnelle et la droite « pré-fasciste ».
- 39 Mais si l'identification de d'Indy avec la droite était parfois vaguement idéologique, conduisant alors à une faiblesse esthétique, il en va tout autrement pour Claude Debussy. Il est significatif que *Pelléas et Mélisande* soit devenu l'alternative positive proposée par Laloy précisément à cause de son ouverture linguistique ou de sa « liberté » de communication et de conception. Debussy connut une évolution sensible dans son orientation politique et sociale. Cette évolution affecta profondément son style et accompagna de façon très subtile des tendances esthétiques plus constantes. A ce égard, Debussy lui aussi évoque Barrès, en particulier dans son passage du prétendu « culte du

moi » à sa conception du « moi collectif ». Il est possible de retracer cette lente évolution de la période qui suit immédiatement *Pelléas* en 1902 jusqu'à sa mort en 1918.

- 40 Cependant, je tiens à souligner que l'orientation manifeste de Debussy vers la droite, en terme d'amis, de textes, de références stylistiques, eut toujours une importante composante esthétique. C'était moins l'appel idéologique que la dimension esthétique qui attirait ce « renégat » intraitable du Conservatoire, dont il rejeta toute sa vie les enseignements. Debussy, par opposition à d'Indy, rejeta ainsi la République d'un point de vue esthétique longtemps avant de la rejeter sur le plan politique, ce qui, pour lui, semblait une progression naturelle. Et, contrairement à la droite politique, il le faisait (comme Charpentier) avec une certaine « distance ». Je maintiens que c'est dans ce contexte que nous pouvons le mieux comprendre ses dernières oeuvres provocatrices, caractérisées par un retour aux formes traditionnelles mais imprégnées d'un contenu innovateur souvent ironique.
- 41 Chez Erik Satie, comme j'espère aussi le montrer, il existe une confusion subjective à propos de « l'habitus » ou de l'identité, dont on peut prouver qu'elle est liée à sa manipulation de formes et de styles particuliers. Nous n'avons pas considéré jusqu'ici les références souvent habiles et ironiques de Satie à la lumière des significations symboliques plus larges qu'elles véhiculaient au cours de cette période, en France. Dans le cas de Satie, il me semble essentiel d'être conscient de ses comportements contradictoires, tels que son acceptation du diplôme de la Schola Cantorum l'année où il entra au Parti radical socialiste à Arcueil. Ainsi, dans ce contexte historique, j'étudierai plus particulièrement les oeuvres qui vont de cette période jusqu'à l'époque où il entra au Parti communiste.
- 42 Etudier le phénomène de la musique comme enjeu politique, conduit dans plusieurs directions indissociables. Une telle recherche concerne non seulement la question de la construction symbolique du monde politique dans le champ du politique, mais aussi la migration de ce symbolisme en direction du champ culturel, pour des raisons sociologiques bien précises. Assurément, la perception de telles significations doit jouer un rôle dans une analyse des oeuvres importantes qui tiennent compte du contexte historique. Et, inversement, dans une culture politique où la manipulation des symboles est aussi importante qu'en France, il nous faut percevoir les actes symboliques qui se situent dans le champ des arts institutionnalisés. Nous devons être conscients de ce que, tant le pouvoir que ses adversaires, s'efforcent de réaliser dans chaque domaine culturel, à la lumière de ce qui est considéré comme politiquement efficace. Dans cette période et dans ce contexte, en considérant la situation à partir d'un art aussi approprié que peut l'être la musique sur le plan symbolique, nous pouvons repérer certains aspects des tensions politico-culturelles qui autrement ne seraient pas évidentes.
- 43 Ainsi, est-ce du point de vue d'une configuration des institutions et de leurs actions que nous devons considérer ces significations symboliques et leurs interactions. C'est seulement alors que nous pourrions passer au plan de l'utilisation de cette interprétation symbolique pour l'analyse de la communication et de « l'interprétation de la culture »²⁴. Dans le cas que j'étudie, une compréhension de l'articulation symbolique de systèmes de valeurs opposés qui en découle, permet de comprendre du même coup l'opposition des « imaginaires sociaux » et artistiques. Comme je souhaite enfin le suggérer, l'évolution d'une musique « moderne » française doit aussi être considérée à la lumière de cet ensemble particulier de tensions politiques et culturelles. J'ajouterai que la musique française présente un intérêt aussi bien historique que sociologique précisément en

raison de son interaction étroite avec la vie institutionnelle et politique. En ce sens, elle constitue, d'un point de vue heuristique, une manière d'aborder un système de communication politique si caractéristique de la culture politique française.

NOTES

1. La source principale qui présente ce point de vue en anglais est le livre de Martin Cooper : *French music from the death of Berlioz to the death of Fauré*, London, Oxford University Press, 1951 ; l'historiographie qu'elle présente se fonde en grande partie sur l'ouvrage de Julien Tiersot : *Un demi-siècle de musique française entre deux guerres (1879-1917)*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1918.
2. Louis Laloy, « Le drame musical moderne », *Le Mercure musical*, 1905.
3. J'ai évoqué ce phénomène et ses implications à long terme dans une étude récente concernant le milieu du XIX^e siècle : *The Nation's image : French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, New York, Cambridge University Press, 1987.
4. William Weber, « Wagner, Wagnerism and Musical Idealism » in David Lange et William Weber ed. *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, New-York, Cornell University Press, 1984.
5. Laloy, « Le drame musical moderne », *op cit.*, p. 84.
6. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.
7. Laloy, *op. cit.* p. 175 : « Un tel homme vivra dans une perpétuelle illusion sur le monde et sur lui-même. Il croira à la sincérité de sentiments qui ne sont que froide rhétorique ».
8. La fameuse querelle entre les partisans de l'opéra italien (conduits par Rousseau et les philosophes) et ceux de l'opéra français traditionnel, étroitement liés au prestige de la monarchie. J'ai étudié l'argumentation de Rousseau concernant la représentation vocale dans « Melody and normality : the impact of Rousseau on french critical tradition », *International Revue of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1979.
9. La preuve la plus évidente en est le texte qu'il écrivit à son ami Claude Debussy, pendant la Première Guerre Mondiale : « l'ode à la France », mais on peut en trouver une autre preuve dans sa collection d'essais autobiographiques : *La musique retrouvée, 1902-1927*, Paris, Plon, 1928.
10. Voir Eugen Weber, *Action Française : Royalism and Reaction in twentieth Century France*, Stanford, California, Stanford University Press, 1962.
11. *Ibid.* Ces concepts sont aussi discutés chez Eugen Weber et Hans Rogger ed., *The European Right : an Historical Profile*, Los Angeles : University of California Press, 1965 ; et René Rémond, *Les Droites en France*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.
12. Voir Raoul Girardet, « Notes sur l'esprit d'un fascisme français, 1934-1939 », *Revue française de science politique*, juillet-septembre 1955 (vol. 33).
13. Ces nouveaux objectifs politiques sont décrits en détail par Madeleine Rebérioux dans *La République radicale : 1848-1914*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, pp. 184-185 ; par Pierre Bourdieu dans *Choses dites*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p. 160 ; et par Garth Gillian, dans *From Sign to Symbol*, New-York, The Harvester Press, 1982, p. 29.
14. Citons parmi d'autres : *L'Action Française* et ses pendants littéraires : la *Revue critique des idées et des livres*, la *Revue Universelle*, la *Revue des Deux-Mondes* et la *Revue Hebdomadaire*.
15. Pour une discussion de ce concept, voir Mohammed Arkoun, *L'Islam moral et politique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1986,, pp. 14-69.

16. J'ai discuté de l'utilisation de cette tactique à travers l'opéra, aux XVIII^e et XIX^e siècles, dans *The Nation's Image*, chap. I et II.
17. Ceci est débattu à la fois par Bruneau lui-même dans son hommage à Zola : *A l'ombre d'un grand cœur*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1932 et par Adolphe Boschot dans « Un incident particulier parmi d'autres, à Nantes », dans *La vie et les œuvres d'Alfred Bruneau*, Fasquelle éditeurs, 1937. D'autres incidents sont rapportés dans « le Dossier d'œuvre » pour *Messidor* à la Bibliothèque de l'Opéra.
18. Ceci est particulièrement clair dans le texte qu'il prépara pour l'Exposition Universelle de 1900 : *La Musique française : rapport sur la musique en France du XIII^e au XX^e siècles*. La musique à Paris en 1900 au théâtre, au concert, à l'Exposition, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1901.
19. J'en ai débattu assez longuement dans ma thèse : *Musical Aesthetics and Social Philosophy in France, 1848-1870*, Ph. D. dissertation, Columbia University, 1977.
20. Je me réfère ici, tout particulièrement, au conflit entre la Société nationale de musique française et la Société musicale indépendante, créée en opposition à la première. Léon Vallas traite de cette opposition dans son ouvrage : *Claude Debussy et son temps*, Paris, Félix Alcan, 1932. Il semblerait que ce phénomène soit également en rapport avec d'autres systèmes contemporains d'opposition symbolique, tels que la statuaire d'opposition. Cette question est évoquée par Maurice Agulhon dans « Politics and Images in post-revolutionary France », dans l'ouvrage publié par Jean Wiltz : *Rites of Power : Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Age*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1985.
21. Pour une analyse fine de cette situation, voir Wolf Lepenies : *Die drei Kulturen : Soziologie zwischen literatur und Wissenschaft*, München, Hansen, 1985 ; et Antoine Compagnon : *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Le Seuil, 1983. D'autres dimensions de l'Affaire en tant que phénomène sociologique – le rôle de la presse et sa manipulation des « émotions collectives », la place nouvelle, centrale, qui fut donnée à l'opinion publique, la recherche de nouvelles méthodes d'expression et formes d'opposition – sont discutées par Jean-Pierre Peter dans « Dimensions de l'Affaire Dreyfus », *Annales E.S.C.*, 1961, pp. 1141-1167. Pour une discussion de l'impact de l'Affaire sur la littérature et les carrières littéraires, voir Christophe Charles : « Champ littéraire et champ du pouvoir : les écrivains et l'Affaire Dreyfus », *Annales E.S.C.*, mars-avril 1977, pp. 240-264 et *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme, Roman, Théâtre et Politique*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.
22. Ceci est particulièrement clair dans les *Lettres inédites à ses parents*, de Gustave Charpentier, publiées par Françoise Andrieux, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, et dans de nombreux articles de Claude Debussy, particulièrement ceux qui sont rassemblés dans *Debussy on music*, publié par François Lesur et Richard Laugham Smith, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
23. Pour une brève explication de ce concept, voir Bourdieu : *Choses dites*, pp. 151-156.
24. Je me réfère ici au programme de Robert Darnton défini dans son introduction à *The great cat massacre and other episodes in french cultural history*, New York, Basic books, 1984.

AUTEUR

JANE FULCHER

Jane FULCHER est professeur à l'Université d'Indiana à Bloomington. School of music, Music Building, Bloomington, Indiana 47405.