Les musiciens étrangers et l'émergence du champ musical

Damien Ehrhardt

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3015>

DOI : 10.4000/hommesmigrations.3015

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 139-147

ISBN : 978-2-919040-29-2

ISSN : 1142-852X

Référence électronique

Damien Ehrhardt, « Les musiciens étrangers et l'émergence du champ musical », *Hommes & migrations* [En ligne], 1308 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3015> ; DOI : 10.4000/hommesmigrations.3015

LES MUSICIENS ÉTRANGERS ET L'ÉMERGENCE DU CHAMP MUSICAL

par DAMIEN EHRHARDT, maître de conférences, HDR en musicologie, vice-président culture, université d'Évry-Val-d'Essonne.

Au tournant du XIX^e siècle, Paris constitue une destination de choix pour les artistes internationaux. Dans le champ musical, les échanges culturels sont nombreux et connaissent différentes phases. Ainsi, musiciens allemands, italiens ou belges vont successivement tenir le haut du pavé parisien. Si la relation entre les Allemands et Paris dépend des aléas de l'histoire mouvementée entre les deux pays, la contribution des musiciens d'outre-Rhin à l'invention de la musique classique en France va se révéler déterminante.

La musique “classique occidentale” est souvent perçue, à tort ou à raison, comme universelle, au-delà des frontières. Les écoles nationales, dont l'émergence au XIX^e siècle est liée à des relations interculturelles, n'y ont rien changé¹. Ainsi, dans le sillage de la guerre franco-prussienne, en 1872, Jules Étienne Padeloup (1819-1887) prononce un discours “*plein de haine brûlante pour les Allemands*”, au cours d'un concert au profit de la souscription nationale, entre deux heures de... musique allemande² ! L'apparent paradoxe, inhérent à cette vision universelle très répandue, masque l'importance de la circulation internationale des artistes en période de paix et de conflits. L'histoire de l'immigration des musiciens reste à écrire. Le

présent article tente d'y contribuer via l'exemple des émigrés allemands à Paris.

La fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle sont des périodes particulièrement propices à l'immigration allemande en France. En 1796, 40 000 personnes, soit 8 % de la population parisienne, sont originaires d'outre-Rhin³. Une situation presque tout aussi favorable se retrouve en 1830, où les Allemands, avec 7 000 personnes, forment la plus grande communauté d'étrangers à Paris. Ce nombre ne cesse d'augmenter sous la monarchie de Juillet et atteint son summum à la veille de la révolution de 1848 avec 62 000 habitants, soit 5 % de la population totale⁴. Plusieurs raisons expliquent ce mouvement migratoire qui

1. Damien Ehrhardt, *Les Relations franco-allemandes et la Musique à programme (1830-1914)*, Lyon, Symétrie, 2009, pp. 3 sq.

2. *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. LXVIII, n° 34, 1^{er} août 1872, p. 341.

3. Anik Devriès-Lesure, “Un siècle d'implantation allemande en France dans l'édition musicale (1760-1860)”, in Hans Erich Bodeker, Patrice

En raison de l'intensité
de sa vie musicale, Paris
devient une véritable "capitale
européenne de la musique"
dans la seconde moitié
du XVIII^e siècle.

concerne toutes les couches de la société : d'une part, la crise agraire, accompagnée d'une forte natalité, de l'autre, le rêve d'une alliance franco-allemande mêlant la philosophie allemande et l'action politique française. Si les jacobins allemands l'ont rêvée, elle passionnera de nouveau les esprits dans les années 1830, lorsque le souvenir des guerres napoléoniennes sera plus lointain⁵. La fin du XVIII^e siècle et le Printemps des peuples apparaissent comme des périodes d'intense immigration, contrairement aux phases de latence que représentent l'Empire, avec ses guerres napoléoniennes, et l'après-1848, marqué par le retour au pays des révolutionnaires s'engageant désormais localement pour la démocratisation fraternelle des nations⁶. Toutefois, après l'échec des révolutions et la recrudescence de l'autoritarisme, le temps n'est plus à la construction d'une Europe nouvelle opposée à l'ancien continent, mais à la mise en concurrence et au repli des nations confrontées à leurs propres difficultés⁷. Quel est l'impact de ces périodes d'intense immigration et de latence sur la construction du champ musical français ? Quel est le rôle joué par les immigrés d'autres aires culturelles intervenant en tiers dans les relations bilatérales franco-allemandes ?

Il s'agit de comparer les mouvements migratoires avec la manière dont s'accomplissent les transferts culturels et la médiation transculturelle entre la France et l'Allemagne dans le domaine de la musique dite "savante". Le transfert culturel s'applique à la transmission d'idées, d'artefacts culturels, de pratiques et d'institutions, d'un sys-

tème spécifique de modes d'action, de comportements et d'interprétations à un autre. Entre le récepteur et l'émetteur, le message peut se trouver déformé, un peu comme si le passage du premier code au second se faisait par une sorte de traduction plus ou moins créative⁸. Ces transferts (inter)culturels s'accomplissent dans un champ transnational qui se construit dans la dynamique du dialogue qui s'instaure entre les acteurs et la médiation qui s'ensuit⁹. Le plus souvent, ces acteurs disposent d'une expérience interculturelle qui est le fruit de leurs voyages, de leur circulation entre plusieurs centres musicaux situés dans différentes aires culturelles, ou de leur installation plus ou moins définitive dans un pays étranger. Dans les années 1760-1870, les périodes d'intense immigration évoquées dans l'introduction correspondent peu ou prou aux périodes d'intense médiation transculturelle et de latence entre les aires culturelles. Il s'agit pour les premières, approximativement, des périodes 1760-1802 et 1815-1848, et pour les secondes, des années 1802-1815 et 1848-1870.

1760-1802 : arrivée à Paris de nombreux musiciens et éditeurs allemands

En raison de l'intensité de sa vie musicale, Paris devient une véritable "capitale européenne de la musique" dans la seconde moitié du XVIII^e siècle¹⁰. À cette époque, la recrudescence du nombre de concerts et des associations musicales proposant des programmes variés et de grande qualité éveille l'intérêt des amateurs et attire les musiciens étran-

Veit, Michael Werner (dir.), *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, MSH, 2002, p. 29. 4. Michael Werner, "Junges Deutschland im jungen Europa. Die Deutschen Emigranten in Paris", in *Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue*, catalogue d'exposition, Berlin, 1996, p. 296. 5. *Ibid.*, p. 297. 6. La lithographie parue en été 1848 dans la revue *Düsseldorfer Monatshefte*, représentant main dans la main les figures emblématiques de Germania et de Marianne, est symptomatique de cette Europe d'entente. Voir Lothar Gall, *Germania. Eine deutsche Marianne ?*, Bonn, Bouvier, 1993, pp. 39 sq.

7. Michael Werner, *op. cit.*, p. 304. 8. Le présent article s'appuie sur la définition donnée par Hans-Jürgen Lüsebrink dans *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart et Weimar, J.B. Metzler, 2005. Au sujet de l'élargissement de la notion de transfert culturel, voir Damien Ehrhardt, "Transfer studies. Une introduction", in Damien Ehrhardt, Soraya Nour Sckell (dir.), *Interculturalité et transfert*, Berlin, Duncker & Humblot, 2012, pp. 14-15. 9. Hans-Jürgen Lüsebrink, Patricia Oster (dir.), *Am Wendepunkt. Deutschland und Frankreich um 1945. zur Dynamik eines "Transnationalen" Kulturellen Feldes*, Bielefeld, Transkript Verlag, 2008, pp. 7-13.

10. Anik Devriès-Lesure, *op. cit.*, p. 27.

gers. Parmi eux, les compositeurs cherchent à faire connaître leurs œuvres et à trouver un éditeur. Les Allemands Franz Ignaz Beck (1723-1809), Philipp Joseph Hinner (1754-ca. 1805), Henri Joseph Rigel (1741-1799) et Georg Joseph Vogler (1749-1814) se produisent au Concert spirituel¹¹. Par ce tremplin, Rigel est parvenu à construire une carrière particulièrement brillante, puisqu'il devient, en 1784, "maître de solfège" de la nouvelle École royale de chant, puis professeur de piano, lorsque cette école se transforme en Conservatoire national après la Révolution¹². Mais il n'est pas le seul à enseigner au Conservatoire de Paris. Il en est de même pour le clarinettiste Georg Friedrich Fuchs (1752-1821)¹³ et le compositeur d'opéras Jean Paul Egide Martini, de son vrai nom Martin, dit Schwarzenndorf (1741-1816), inspecteur dans cet établissement de 1795 à 1802, avant d'accéder, en 1814, au rang de surintendant de la musique royale¹⁴. Enfin, Christian Kalkbrenner (1755-1806), dont le fils sera l'un des plus grands virtuoses parisiens dans les années 1830, s'installe à Paris en 1799, où il occupe d'autres fonctions prestigieuses : celles de chef de chœur à l'Opéra¹⁵. Parmi les éditeurs de musique, ceux d'origine allemande¹⁶ jouent un rôle déterminant dans la professionnalisation du monde éditorial parisien à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Ils sont environ 25 à y fonder un commerce d'édition musicale ou des succursales entre 1760 et 1860. Face à l'accroissement de la vente de partitions musicales, Paris devient un véritable "eldorado du commerce de la musique"¹⁷. L'un des éditeurs les plus célèbres de l'époque, Johann Georg Sieber (1734-1815), est un corniste dont la maison d'édition, fondée en 1771, publie les œuvres de ses contemporains, dont J.-Ch. Bach, Cambini, Dittersdorf, Gossec, les Stamitz, Viotti, ainsi que les symphonies de Haydn et de Mozart¹⁸.

1802-1815 : arrivée de musiciens italiens proches du pouvoir

Si des musiciens installés en France de longue date comme Fuchs ou Sieber demeurent à Paris, peu de nouvelles arrivées s'effectuent sous le règne de Napoléon. Ainsi, Johann Heinrich Pape (1789-1875), qui devient l'un des facteurs de piano français les plus courus de l'Hexagone, notamment parce qu'il parvient à s'adapter à la demande des classes aisées d'assimiler le piano à du mobilier¹⁹, et Chrétien Auerhahn Urhan (1790-1845), virtuose de l'alto et du violon, envoyé à Paris par l'impératrice Joséphine. Créateur de la partie d'alto d'*Harold en Italie* de Berlioz en 1834, il contribue aussi à faire connaître dans la capitale française des œuvres de compositeurs comme Beethoven ou Schubert²⁰.

À cette époque, beaucoup plus de musiciens italiens s'installent à Paris. La plupart d'entre eux sont proches du pouvoir, puisqu'ils bénéficient de l'appui de l'Empereur ou de l'impératrice pour l'attribution de leur poste. C'est le cas de Giovanni Battista Benelli (1773-1857), arrivé à Paris en 1808²¹, devenu chanteur de la chambre de l'Empereur, de Giuseppe Marco Maria Felice Blangini (1781-1841), compositeur de la cour en 1814²², de Ferdinando Paër (1771-1839) que Napoléon a fait venir à Paris et auquel il confie la direction de l'Opéra-Comique puis celle du Théâtre-Italien²³, enfin de Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774-1851), compositeur de la musique privée de l'impératrice, puis directeur du Théâtre-Italien²⁴. Cette période de

Si Vienne et Londres représentent les deux principaux centres de la virtuosité entre 1780 et 1820, Paris tend à prendre le relais après le rétablissement de la paix, en 1815.

11. Marc Honegger, *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, 1986, pp. 95, 575 sq., 1052 et 1304.

12. *Ibid.*, p. 1052. 13. *Ibid.*, p. 432. 14. *Ibid.*, p. 794 sq. 15. *Ibid.*, p. 638. 16. Principaux éditeurs et leur date d'arrivée en France au XVIII^e siècle, Sieber (1762), Naderman (1764), H. Simrock (1791), Pleyel (1792). Voir Anik Devriès-Lesure, *op. cit.*, p. 27, note 7. 17. Anik Devriès-Lesure, *op. cit.*, pp. 27-28. 18. Marc Honegger, *op. cit.*, p. 1170. 19. Nathalie Lecomte, "Jean-Henri Pape", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 934 sq. 20. Frédéric Lainé, "Chrétien Urhan", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 1248.

21. Marc Honegger, *op. cit.*, p. 110. 22. *Ibid.*, p. 135 sq. 23. Sylvie Mamy, "Ferdinando Paër", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 928.

24. Sylvie Mamy, "Luigi Pacifico, Gaspare, Spontini", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, pp. 1174 sq.

Carte postale. © COLLECTION DU MUSÉE DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION

latence concerne donc essentiellement le champ musical franco-allemand et non les relations musicales franco-italiennes.

1815-1848 : le triomphe des pianistes virtuoses d'outre-Rhin

Si Vienne et Londres représentent les deux principaux centres de la virtuosité entre 1780 et 1820, Paris tend à prendre le relais après le rétablissement de la paix, en 1815²⁵. Les pianistes sont originaires des États allemands, mais aussi de l'Empire

autrichien, et plus particulièrement du Royaume de Hongrie. Dans le dernier cas, Vienne marque souvent une étape importante sur le chemin les conduisant à Paris. La carrière de Franz Liszt (1811-1886) est symptomatique de ce cheminement : il se perfectionne à Vienne avec Czerny et Salieri, avant de rejoindre la capitale française en 1823²⁶. Il en est de même pour Stephen Heller (1813-1888), que son père envoie étudier à Vienne avant de s'installer à Paris. Seulement, pour Heller, le chemin est plus tortueux, puisque sa tournée de concerts engagée en 1828 s'achève en catastrophe deux ans plus tard à Augsbourg, ville dans laquelle il séjourne huit ans, sous la protection du comte Friedrich Függer, jusqu'à ce que Kalkbrenner l'engage à le suivre en France en 1838, pour le mettre sous sa tutelle²⁷.

²⁵. Serge Gut, "Franz Liszt et la virtuosité pianistique dans les années 1830", in Serge Gut (dir.), *Musicologie au fil des siècles*, Paris, PUPS, 1998, pp. 303-311. ²⁶. Serge Gut, *Franz Liszt*, Sinzig, Studio Verlag, 2009, pp. 9-55. ²⁷. Jean-Jacques Eigeldinger, "Stephen [Istvan] Heller", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 586.

Les pianistes allemands triomphent à Paris entre 1825 et 1835 : durant ces années, Henri H. Herz (1803-1888), Franz Hünten (1793-1878) et Frédéric Kalkbrenner (1785-1849) comptent parmi les virtuoses les plus célèbres de la capitale française, et ce, avant que Franz Liszt ne prenne le dessus. À cette époque, Paris attire les musiciens et joue un rôle déterminant dans la construction des carrières artistiques : au contact de cette ville, Friedrich von Flotow (1812-1883), initialement destiné à la diplomatie, découvre sa vocation de compositeur²⁸ ; Johann Baptist Cramer (1771-1858) opte pour ce haut lieu de la virtuosité pianistique pour son séjour de semi-retraite entre 1835 et 1845²⁹. Au début de sa vie parisienne, Jacques Offenbach (1819-1880) compose lui aussi des pièces de virtuosité pour le violoncelle, qu'il joue dans les salons d'artiste. La musique dramatique, dont il pratique des genres comme l'opéra-bouffe, l'opéra-comique ou l'opérette, l'amène à une reconnaissance internationale qui ne date que des années 1850. Sa popularité a largement contribué à ce qu'il obtienne la nationalité française en 1860 et qu'il apparaisse aux yeux de ses contemporains comme "le plus parisien des compositeurs"³⁰. La destinée de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) est quelque peu différente. Sa jeunesse le voit triompher à Berlin en tant que pianiste virtuose, mais il renonce à sa carrière pour se consacrer à la musique dramatique. Face à un succès inégal dans ce domaine outre-Rhin, il rejoint l'Italie en 1816, puis s'installe en France en 1825, où il perçoit dès 1831 avec *Robert le Diable*³¹. Malgré les différends qui ont pu l'opposer à Meyerbeer, Richard Wagner (1813-1883) partage avec lui le goût pour la musique dramatique et rêve de faire carrière à Paris. Son premier séjour dans cette ville, de 1839 à 1842, s'effectue dans des conditions matérielles difficiles. D'autres lui succèdent³²

avant de voir le public français se passionner pour ses idées et son œuvre après sa mort, au cours des deux dernières décennies du XIX^e siècle.

Le culte de Beethoven

La virtuosité ambiante et le goût pour les opéras à la mode sont souvent jugés comme superficiels et opposés à une musique dite "sérieuse". Cette lutte contre la superficialité en musique se développe dès les années 1830, tant en Allemagne, dans l'entourage de la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'en France, dans celui de la *Revue et gazette musicale*. Robert Schumann (1810-1856) à Leipzig et Maurice Schlesinger (1797-1871) à Paris sont conscients qu'une nouvelle école ne peut émerger sans l'appui de l'appareil rédactionnel de leurs périodiques respectifs. La figure d'identification commune est Beethoven. En Allemagne, son nom est lié à la conception emphatique de l'œuvre et à la proclamation, par Schumann, d'une "nouvelle ère poétique"³³. En France, dans l'entourage du Conservatoire de Paris, Beethoven est considéré comme le "dieu du temple", dont "le feu sacré (...) sur l'autel" est gardé par François-Antoine Habeneck (1781-1849) et ses musiciens de la Société des concerts du Conservatoire³⁴ qui, dès sa création en 1828, a fait découvrir au public parisien les symphonies de ce compositeur. Au-delà d'une communauté d'idées entre Leipzig et Paris, qui se concrétise par une volonté de coopération, un véritable dialogue s'établit entre les deux revues

La figure d'identification commune est Beethoven. En Allemagne, son nom est lié à la conception emphatique de l'œuvre et à la proclamation, par Schumann, d'une "nouvelle ère poétique". En France, dans l'entourage du Conservatoire de Paris, Beethoven est considéré comme le "dieu du temple".

28. Marc Honegger, *op. cit.*, p. 405 sq. 29. Paul Dekeyser, "Johann Baptist Cramer", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 330. 30. Jean-Claude Yon, "Jacques Offenbach", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, pp. 881-888. 31. Marie-Hélène Coudroy-Saghai, "Jakob Liebmann Meyer Beer", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, pp. 799-801. 32. Joël-Marie Fauquet, "Richard Wagner", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, pp. 1298-1305, avec la liste des séjours et des travaux de Wagner en France et celle des premières exécutions et représentations publiques de ses œuvres avant 1900, voir pp. 1300-1305. 33. Gerhard Dietel, *Eine neue Poetische Zeit. Musikanschauung und Stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Kassel, Bärenreiter, 1989. 34. Beate A. Kraus, "Eine Frauenkarriere in Beethovens Heiligtum ? Louise Farrenc im Paris des 19. Jahrhundert", in *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*, Oldenburg, Bis Verlag, 2006, p. 16. 35. Damien Ehrhardt, "Liszt, médiateur entre la France et l'Allemagne. Vers une nouvelle théorie du champ et une histoire transculturelle de la musique", in *Études germaniques*, vol. 63, n° 3, juillet-septembre, 2008, p. 515.

par articles interposés, dont les auteurs sont Schumann, Liszt et Berlioz³⁵.

Bien que Liszt ait sillonné l'Europe et que Berlioz ait effectué plusieurs voyages en Allemagne, Schumann, quant à lui, parvient à coopérer sur le plan interculturel – sa revue dispose de nombreux correspondants à l'étranger tout en s'appuyant sur le réseau international des grandes maisons d'édition – pratiquement sans quitter l'espace germanophone. Si la médiation transnationale nécessite généralement la circulation internationale des personnes, Schumann a su œuvrer sur le plan local en démultipliant son réseau grâce à des personnalités de son entourage, comme Félix Mendelssohn-Bartholdy, qui disposent déjà eux-mêmes d'un réseau international très fourni. Cet engagement franco-allemand en faveur d'une école de l'avenir fondée sur l'héritage beethovénien, et opposée à la trivialité des œuvres en vogue, est favorable à la construction d'un *“champ transnational de l'appropriation beethovénienne”*³⁶.

1848-1871 : l'immigration belge prend le dessus

À partir de 1848 et jusqu'à nos jours, le nombre de musiciens allemands à Paris diminue. En outre, durant cette phase de latence, le caractère franco-allemand du champ de l'appropriation beethovénienne tend à s'estomper, dans la mesure où l'avant-garde se déplace à Weimar, où Liszt crée son cénacle. Le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale oppose dans les années 1850 le cercle de Liszt et les partisans de Hanslick. À cette époque, il concerne essentiellement l'espace germanophone. En revanche, la France semble plus encline à cultiver la musique dramatique, avec des genres comme l'opéra-comique ou l'opéra-bouffe. Il n'est donc guère étonnant que l'un des

seuls compositeurs d'origine allemande à faire une carrière spectaculaire dans la France du Second Empire soit précisément Offenbach.

Si l'immigration allemande diminue, tel n'est pas le cas de l'immigration belge. Certains Belges travaillent dans le domaine de l'opéra-comique ou de l'opéra-bouffe. Ainsi, Peter Léopold Léonard Benoit (1834-1901) devient, sous Offenbach, chef d'orchestre aux Bouffes-Parisiens³⁷. Quant à Armand-Marie-Ghislain Limnander de Nieuwenhove (1814-1892), il se fixe à Paris en 1847 et débute, deux ans plus tard, comme compositeur à l'Opéra-Comique³⁸. Il est symptomatique que ces deux compositeurs belges aient travaillé à Bruxelles avec François-Joseph Fétis (1784-1871), qui a été lui-même élève, professeur de composition, puis bibliothécaire au Conservatoire de Paris pendant plus de trois décennies, de son entrée dans l'établissement, en 1800, jusqu'en 1833, année de sa nomination en tant que directeur du Conservatoire de Bruxelles. Le fait que le directeur du Conservatoire de Paris ait été très introduit au Conservatoire de Bruxelles ait été très introduit au Conservatoire de Paris peut avoir joué un rôle non négligeable dans les déplacements de musiciens entre la Belgique et la France³⁹.

D'autres immigrés belges de la même époque sont membres de la famille Sax, facteurs d'instruments et plus spécialement d'instruments à vent. Intéressé par la réorganisation des musiques militaires en France, l'inventeur du saxophone, Antoine-Joseph dit Adolphe Sax (1814-1894), s'installe en premier à Paris en 1843. La même année, son frère Alphonse (1822-1874) le rejoint pour deux ans⁴⁰ ; quant à son père, Charles-Joseph (1790-1865), il s'établit dans la capitale française en 1853⁴¹. La transformation et l'invention de nouveaux instruments de musique, qui permettent de gagner en intensité et en diversité sonore, comptent parmi les innovations les plus caractéristiques du XIX^e siècle dans le domaine musical. Cela est tout particulièrement le cas en France, où des compositeurs comme

36. *Ibid.* 37. Marc Honegger, *op. cit.*, p. 112. 38. Joël-Marie Fauquet, "Armand-Marie-Ghislain, baron Limnander de Nieuwenhove",

in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 697. 39. Joël-Marie Fauquet, "François-Joseph Fétis", in Joël-Marie Fauquet (dir.), *op. cit.*, p. 468 sq.

40. Malou Haine, "Antoine-Joseph dit Adolphe Sax" et "Alphonse Sax", in Joël-Marie Fauquet, (dir.), *op. cit.*, pp. 1126 sq.

41. Marc Honegger, *op. cit.*, p. 1111.

Berlioz ont largement contribué à l'art de l'orchestration. Adolphe Sax a occupé des fonctions importantes en France : professeur de saxophone de 1857 à 1870, il devient directeur de la musique à l'Opéra et à l'Opéra-Comique entre 1875 et 1890. La France va jusqu'à lui rendre hommage pour ses travaux et lui attribue, en 1869, la "grande naturalisation" française⁴².

Cette immigration concernant plus spécifiquement le monde musical va de pair, après 1840, avec l'arrivée d'émigrés belges travaillant dans les secteurs de l'agriculture et des industries textile et charbonnière. Cette importante émigration belge, qui constitue la première nationalité étrangère en France jusqu'à la fin du XIX^e siècle, est essentiellement motivée par l'attractivité des salaires français. Outre le facteur artistique, le facteur financier doit donc probablement aussi être pris en compte, pour expliquer l'arrivée des musiciens belges dans l'Hexagone⁴³.

Après 1871 : de l'appropriation de la musique allemande à la construction de la musique française

Il semble, à première vue, paradoxal que la Société nationale de musique avec sa devise nationaliste *Ars Gallica* puisse ouvrir une période d'intense médiation avec l'Allemagne. Cela est dû avant tout à la quête d'une musique "sérieuse" propre à contrer la prétendue superficialité de la musique théâtrale française du Second Empire, dont celle d'Offenbach⁴⁴. Les compositeurs de la Société nationale de musique souhaitent s'approprier la musique (sur-

tout instrumentale) allemande, afin de gagner en "sérieux" et de pouvoir rivaliser avec l'adversaire d'outre-Rhin⁴⁵. Il s'agit donc d'une "médiation hostile"⁴⁶ résultant à la fois du nationalisme en vigueur après la guerre franco-prussienne, mais aussi de la volonté d'accéder à une supériorité culturelle, en s'imprégnant de l'exemple allemand.

Si peu de musiciens allemands viennent à Paris durant cette période – à l'exception des courts séjours triomphant des *Kapellmeister* entre 1894 et 1914⁴⁷, les voyages et les séjours outre-Rhin des musiciens et des mélomanes, mais aussi des scientifiques français, se multiplient. Le but de ces déplacements est avant tout de s'imprégner du modèle allemand pour mieux l'adapter ensuite à la construction de la musique française. Le wagnérisme symbolise le mieux l'appropriation de la musique allemande à cette époque. En 1899, *Le Voyage artistique à Bayreuth* d'Albert Lavignac rend hommage aux Français qui ont accompli ce voyage dans les années 1880 à 1890. En effet, le wagnérisme caractérise pleinement les deux dernières décennies du XIX^e siècle, de la publication de la *Revue wagnérienne* à la "wagnérophilie" des années 1890, marquée par une large diffusion auprès du public de l'esthétique et des œuvres du compositeur.

Suite à une phase d'appropriation de la musique allemande, les Français sont à la recherche de la différence, qu'ils trouvent avec le debussysme. Si Debussy lui-même a été fasciné par l'art wagnérien, il ouvre la voie à d'autres horizons en préconisant une musique française qui puise ses sources dans sa propre histoire et dans les musiques étrangères non germaniques, que l'on s'approprie à la place de la musique d'outre-Rhin. Ainsi, hormis la musique ancienne de Rameau ou de Couperin,

42. *Ibid.*, p. 111. 43. "Les émigrés belges", www.histoire-immigration.fr/dix-themes-pour-connaître-deux-siècles-d-histoire-de-l-immigration/emigrer/du-xixe-siècle-a-1914. 44. Cf. chapitre "De l'appropriation de la musique allemande à l'affirmation de la musique française", in Damien Ehrhardt, *Les Relations franco-allemandes et la musique à programme (1830-1914)*, op. cit., pp. 9-21.

45. Des compositeurs ou critiques français comme Raymond Bouyer, Jean d'Udine, Julien Tiersot ou Vincent d'Indy ont reconnu a posteriori l'influence "positive" de la musique allemande sur la culture française des années 1871-1914. Voir Damien Ehrhardt, op. cit., pp. 13-15.

46. Il existe des formes de "médiation hostile" et il n'est pas toujours facile de "distinguer les formes positives et négatives de médiations tant on les trouve imbriquées". Voir Alexandre Kostka, Françoise Lucbert, "Pour une théorie de la médiation. Réflexion sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne", in *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich (1870-1945)*, Berlin, Akademie-Verlag, 2004, p. 15. 47. "Le 18 mars 1894, a lieu à Paris le premier concert symphonique dirigé par un chef d'orchestre allemand invité, Félix Mottl. De là jusqu'en 1914, 18 chefs allemands se succéderont aux différents pupitres parisiens pour donner 91 concerts et diriger 38 opéras et ballets", in Joëlle Caullier, *La Belle et la Bête. L'Allemagne des Kapellmeister dans l'imaginaire français (1890-1914)*, Tusson, Du Lérot, 1993, p. 24.

Debussy renouvelle la musique française par un processus d'émancipation de la culture du voisin, au contact d'autres cultures plus ou moins éloignées : l'Espagne, la Russie et l'île de Java, dont il découvre la musique lors de l'Exposition de 1889. La construction d'une musique française "trans-culturelle" est le témoin d'une volonté d'accéder à une dimension universelle, afin d'asseoir sa volonté d'hégémonie culturelle⁴⁸.

L'ébauche d'une approche quantitative

Après une étude qualitative consacrée aux périodes d'intense médiation et de latence, une approche quantitative concernant la présence des musiciens étrangers en France de 1760 à 1980 peut être proposée à titre comparatif. Dans ce but, un

modèle heuristique a été établi. Il permet de déceler la tendance générale de l'immigration des musiciens en France, compte tenu de la présence en France, durant cette période, de 441 personnalités étrangères issues du monde de la musique⁴⁹, qui font l'objet d'une entrée dans le *Dictionnaire d'Honegger*⁵⁰. En fonction des indications de ce dictionnaire, la présence du musicien est comptabilisée pour une année donnée, quand durant cette année, il se déplace une ou plusieurs fois en France. Deux années sont comptabilisées lorsque le séjour dépasse la durée d'un an. Le graphique ci-dessous présente les résultats par tranches de cinq ans, en additionnant les résultats obtenus pour chaque année. Cela permet de valoriser les séjours longs (comptabilisés plusieurs fois par musicien) au détriment des déplacements plus courts. Les données dépendent évidemment du choix du dictionnaire qui, dans certains cas, peut s'avérer un peu

48. Voir "De l'appropriation de la musique allemande à l'affirmation de la musique française", in Damien Ehrhardt, *op. cit.*, pp. 9-21.

49. Compositeurs, chefs d'orchestre, chanteurs et instrumentistes, éditeurs de musique, danseurs et chorégraphes, facteurs instrumentaux, mais aussi critiques musicaux, écrivains et philosophes férus de musique. 50. Marc Honegger, *op. cit.*

élitiste. En effet, il privilégie les “grands compositeurs” aux dépens des musiciens d’orchestre, des chambristes ou encore des musiciens amateurs. Il n’empêche que ce travail représente une première approche permettant de visualiser les grandes tendances de l’immigration des musiciens en France. Compte tenu d’un centralisme culturel très prégnant, une grande majorité d’entre eux ont résidé à Paris. Les résultats de cette première approche concernant la France tout entière reflètent donc en grande partie la situation de l’immigration à Paris. Ce travail mériterait d’être approfondi dans le cadre d’un projet de recherche.

En ce qui concerne l’Allemagne, le graphique répond sensiblement aux deux périodes d’intense immigration définies précédemment : celle de la seconde moitié du XVIII^e siècle y culmine au début des années 1780 ; celle des années 1815-1848 y commence un peu plus tard, à la fin des années 1820, pour atteindre son point culminant à la fin des années 1830 et au début des années 1840. Cette représentation témoigne aussi de la migration de musiciens italiens sous l’Empire et belges après 1848. En outre, un nœud apparaît au début des années 1910, avec une baisse du nombre des musiciens allemands, italiens et belges, pour laisser la place à une augmentation des migrants originaires de contrées plus lointaines : la Russie⁵¹ et d’autres pays d’Europe ou du reste du monde⁵². Ce changement va de pair avec le renouvellement de la musique française chez Debussy, celle d’une musique “transculturelle” inspirée notamment de la musique russe et de la musique javanaise.

Enfin, la courbe globale montre, hormis les périodes de conflits peu favorables à l’immigration, deux phases propices à celle-ci : la première débute vers 1760, culmine sous la monarchie de Juillet et marque un net recul juste avant la guerre franco-prussienne ; la seconde reprend vers 1885, atteint son sommet vers 1925 et décline depuis

1955⁵³. La phase de latence, entre 1870 et 1885, correspond à la période durant laquelle la Société nationale de musique n’a quasiment pas inscrit dans ses programmes d’œuvres de compositeurs étrangers⁵⁴. La situation change en 1886, à une époque où l’impact de la guerre est moins sensible et où s’affirme peu à peu le mythe wagnérien, quelques années après le décès du compositeur. Mais, comme nous l’avons vu précédemment, cette phase de latence pour ce qui est de l’immigration étrangère en France ne signifie pas pour autant la fin de tout échange culturel, notamment avec l’Allemagne. Bien au contraire : les années 1871-1905 apparaissent comme une période de “médiation hostile”, marquée par les séjours d’études de Français en Allemagne, soucieux de s’approprier la musique allemande, afin de mieux construire la musique française. Dans les années 1760-1870, l’intensité de l’immigration allemande – globale et des musiciens – répond sensiblement à la force de la médiation transculturelle franco-allemande dans le domaine de la musique. Mais tel n’est plus le cas après la guerre franco-prussienne. L’importance de la circulation des musiciens, l’intensité de leur médiation transculturelle et les grandes vagues d’immigration ne sont pas toujours corrélées. Toujours est-il que les musiciens étrangers ont joué un rôle crucial dans le développement de la musique “classique occidentale”. Il convient également de souligner la place de Paris dans ce mouvement de circulation internationale. Une étude ultérieure pourra retracer l’histoire des immigrations musicales italienne, belge et russe en France, et dresser la carte des centralités musicales cosmopolites dans le Paris de l’époque. Des recherches consacrées aux voyages et aux déplacements internationaux des artistes et à leur impact sur le champ musical sont plus que jamais nécessaires dans le domaine de l’histoire de l’immigration. ■

51. L’immigration russe atteint son summum à la fin des années 1920. Elle résulte à la fois de l’arrivée à Paris de Diaghilev et des Ballets russes (1911), mais aussi de la fuite des Russes blancs après la Révolution de 1917. 52. La présence de musiciens d’Amérique du Nord ou d’autres régions du monde est directement liée à l’action de médiateurs/trices comme Nadia Boulanger (1887-1979) ou Olivier Messiaen (1908-1992).

53. Ce déclin doit cependant être relativisé, puisque l’édition du *Dictionnaire de Honegger* consultée est parue en 1986. Il se peut donc qu’elle ne tienne pas suffisamment compte des musiciens les plus contemporains. 54. Damien Ehrhardt, *op. cit.*, pp. 26 sq.