

Université de Montréal

Artisans, génies et vedettes
Le statut des compositeurs dans la presse musicale française
au début du XX^e siècle

par
MARIE-PIER LEDUC

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique
en vue de l'obtention du grade de Maître en Musique, option Musicologie

août 2015

© Marie-Pier Leduc, 2015

Résumé

Ce mémoire propose d'explorer quel(s) statut(s) sont accordés aux compositeurs contemporains dans le contexte musical parisien des premières années du XX^e siècle à travers une analyse de la presse musicale spécialisée de l'époque. Le corpus de notre recherche est constitué de trois revues, chacune ancrée dans des sphères de sociabilités bien distinctes : *La Revue musicale (histoire et critique)*, une « revue savante » proche du milieu de la Schola cantorum ; *Le Mercure musical*, une « petite revue » d'avant-garde militant en faveur de la musique de Maurice Ravel ; et *Musica*, une « grande revue » destinée à un lectorat issu de la petite bourgeoisie en plein essor, essentiellement féminin et pratiquant la musique en amateur.

Cette étude révèle que la traditionnelle opposition entre la conception du compositeur-artisan et celle du compositeur-génie issue de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle voit apparaître un troisième joueur à l'aube du XX^e siècle : le compositeur-vedette, un statut qui était jusqu'alors généralement réservé aux interprètes. Ces trois statuts coexistent dans le panorama de la presse musicale du tournant du XX^e siècle, et leur promotion par certains organes de presse spécifiques répond à une logique tantôt esthétique, tantôt économique.

Il se dégage de cette étude que la presse musicale constitue non seulement un indice des variations qu'a subies la figure du compositeur dans le spectre de la grandeur en culture, mais qu'elle a également joué un rôle actif dans ces transformations.

Mots clefs :

Presse musicale – Musique française – Belle Époque – *La Revue musicale (histoire et critique)* – *Le Mercure musical* – *Musica* – Analyse du discours – Génie – Vedette – Artisan

Abstract

This master thesis proposes a look of various statuses given to contemporary composers in the Parisian musical context at the beginning of the 20th century, through an analysis of the specialised press of that period. The corpus of my research consists in three different journals, each one with its own distinct sphere of sociability: *La revue musicale (histoire et critique)*, a scholarly publication close to the Schola cantorum; *Le Mercure musical*, an avant-garde publication which has championed Maurice Ravel's music; and a third, *Musica*, a magazine with a much larger audience, intended for the growing middle class, and which readership is mostly constituted of women and music learners.

This thesis reveals that the traditional opposition between the concepts of *craftman-composer* and of *genius-composer* — a concept deriving from the end of the 18th century and the 19th century — sees the rise of a third component at the beginning of the 20th century: the *star-composer*, a status which was until then only limited to performers. Those three statuses coexisted throughout the musical press during the early 20th century. Their promotion by specific publications was in some cases done for aesthetic reasons and in others for economical motives.

The outcome of this study reveals that the musical press is not only an indicator of the changes in the composers' status within the array of cultural greatness, but it has also played an active role in these transformations.

Key words :

Musical press – French music – *Belle Époque* – *La Revue musicale (histoire et critique)* – *Le Mercure musical* – *Musica* – Discourse analysis – Genius – Stardom – Craftsman

Table des matières

RÉSUMÉ.....	iii
<i>ABSTRACT</i>	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vii
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	ix
REMERCIEMENTS.....	xiii
INTRODUCTION	1
0.1. Objectifs et questions de recherche	3
0.2. Méthodologie et état de l'art	4
0.2.1. La presse comme source	7
0.2.2. Le choix du corpus.....	14
0.2.3. L'analyse du discours	20
0.3. Plan du mémoire.....	25
CHAPITRE 1. <i>La Revue musicale</i> : Le modèle de l'« artisan », l'historicisme et la Schola cantorum	27
1.1. La sphère de sociabilité de <i>La Revue musicale</i>	34
1.2. Quels statuts pour les compositeurs contemporains dans <i>La Revue musicale</i> ?	41
1.2.1. De grands compositeurs qui ont un « savoir-faire ».....	44
1.2.2. Les « ennemis » du « savoir-faire »	53
CHAPITRE 2. <i>Le Mercure musical</i> : Le « génie » pour une avant-garde	57
2.1. La sphère de sociabilité du <i>Mercure musical</i>	65
2.1.1. Jean Marnold et Louis Laloy à la direction du <i>Mercure musical</i>	69
2.1.2. Les contributeurs de la revue : Amitiés et affinités esthétiques entre les Apaches et <i>Le Mercure musical</i>	76
2.1.3. Demets, éditeur du <i>Mercure musical</i>	85

2.1.4. Un lectorat formé de pairs.....	86
2.2. Quels statuts pour les compositeurs contemporains dans <i>Le Mercure musical</i> ?	88
3.2.1. Les compositeurs de l'avant-garde	89
3.2.2. Les autres compositeurs contemporains	99
CHAPITRE 3. <i>Musica</i> : Le « vedettariat » à la conquête de nouveaux milieux.....	107
3.1. La sphère de sociabilité de <i>Musica</i>	111
3.1.1. Charles Joly face aux autres rédacteurs en chef : Les spécificités des années 1902 à 1905	115
3.1.2. Une revue des Éditions Pierre Lafitte et C ^{ie}	124
3.1.3. Le lectorat de <i>Musica</i>	128
3.2. Quels statuts pour les compositeurs contemporains dans <i>Musica</i> ?	138
3.2.1. Le choix des compositeurs « mis en scène » : Miser sur un capital de visibilité	144
3.2.2. La « mise en scène » des compositeurs : Des vedettes « ordinaires »	157
3.2.3. Un surinvestissement du futur qui a mauvaise presse	167
RÉFÉRENCES	171

Liste des tableaux et des illustrations

Tableaux :

1. Chronologie des revues étudiées.....	19
2. Liste des textes consacrés à la musique contemporaine publiés dans <i>La Revue musicale</i> pour les années 1901 à 1903	45
3. Liste des textes consacrés à la musique contemporaine publiés dans <i>La Revue musicale</i> pour les années 1901 à 1903 émettant un jugement positif	50
4. Liste des textes comportant une dimension littéraire dans <i>Le Mercure musical</i> ...	61
5. Principaux réseaux des contributeurs réguliers du <i>Mercure musical</i>	84
6. Classification des textes parus dans <i>Le Mercure musical</i> en fonction de leur usage des notions de surinvestissement du futur et d'inspiration.....	95
7. Liste des textes du <i>Mercure musical</i> où il est question de Jules Massenet	105
8. Personnalités mises de l'avant sur les couvertures de <i>Musica</i> pour les années 1902 à 1906.....	139
9. Prise de parole des compositeurs dans <i>Musica</i> pour les années 1902 à 1906	143
10. Classification de la visibilité des compositeurs contemporains au sein de <i>Musica</i> entre 1902 et 1906.....	145

Illustrations :

1. Liste des adhérents et collaborateurs à <i>La Revue musicale</i> (1901).....	34
2. Pages couvertures de <i>La Revue musicale SIM</i> (1914).....	68
2. Charles Léandres, « Croquis d'album : Ricardo Viñes » (1905)	80
4. Charles Léandres, « Croquis d'album : Déodat de Séverac » (1906)	80
5. Georges d'Espagnat, <i>Réunion de musiciens chez Godebski</i> (1910)	81

6. Publicité de l'éditeur Demets (1905)	86
7. Publicité de <i>Je sais tout</i> [I] (1905)	126
8. Publicité de <i>Je sais tout</i> [II] (1905).....	127
9. « Le carré magique musical » (1903)	136
10. « L'orientation musicale » (1902)	150
11. Adolphe Aderer, « Académie nationale de Musique : <i>Tahis</i> [de Massenet] » (1898).....	152
12. « M. Massenet dans sa propriété d'Égreville » (1902)	153
13. Georges Villa, « Leoncavallo », « Camille Saint-Saëns » et « Édvard Grieg » (1904).....	156
14. Nadar, « M ^{lle} Jane Margyl » (1905)	161
15. « Puccini et son chien favori » (1903)	165
16. « Puccini chauffeur conduisant sa voiture automobile » (1903).....	165
17. « Puccini revenant de la chasse » (1903).....	166

À Leonardo

Remerciements

La rédaction d'un mémoire de maîtrise implique forcément de nombreuses heures en tête à tête avec son ordinateur. Mais la réalisation d'un pareil travail ne s'effectue pas pour autant en solitaire – au contraire ! –, et je tiens à exprimer ici ma reconnaissance envers ceux qui ont contribué d'une façon ou d'une autre à cette étape de mon parcours académique.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de recherche, Michel Duchesneau, qui, dès ma deuxième année de baccalauréat, m'a donné la pique pour la presse musicale française comme objet d'investigation musicologique. Depuis, j'ai la chance de bénéficier non seulement de son encadrement scientifique, mais aussi de son appui constant à la fois sur le plan professionnel et humain.

Tout au long de mon baccalauréat et de ma maîtrise, j'ai profité de l'enseignement de professeurs et chargés de cours passionnés. En plus de Michel Duchesneau, je souhaite mentionner Luce Beaudet, Sylvain Caron, François de Médicis, Jean-Jacques Nattiez, Cécile Quesney et Danick Trottier. Même si je n'ai pas suivi ses cours, Marie-Hélène Benoit-Otis a grandement contribué à la *Bildung* de ma *musikwissenschaftliche Persönlichkeit* (elle va certainement apprécier l'allemand !).

La réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le soutien financier de plusieurs institutions : le Conseil de recherche en sciences humaines (CRHS) du Canada, le Fonds de recherche du Québec – société et culture (FRQSC), l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) et la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Je tiens également à remercier ceux qui m'ont permis de travailler dans le domaine de la musicologie, m'offrant ainsi des opportunités d'application pratique des notions acquises dans mon cursus : l'OICRM pour les expériences de recherche,

la Faculté de musique pour les contrats d'auxiliaire d'enseignement et les Éditions Vrin pour le travail éditorial.

En plus des personnes et des institutions ayant contribué à ma formation musicologique, ma pensée va à mes amis qui m'ont encouragée tout au long de mes études : Chloé et Hubert pour nos soirées *Fantastic Four*; Martin et Marie-Clémence pour leur support transatlantique ; Liouba pour les soins à Babine pendant les phases les plus exigeantes de la rédaction ; Ariane, Catherine, Jeanne, Marie-Ève, Caroline et Margalida pour les bienfaits de nos soupers de filles-musicologues ; Arnaud qui m'a tant aidé à atteindre l'équilibre nécessaire pour s'embarquer dans des hautes études ; Jennifer, Marie-Pierre et Alex pour les rires ; Étienne et Marc-Antoine pour les aventures du Cercle de musicologie ; Paulo et Donia avec lesquels j'ai partagé les joies de la parentalité ; et Flavia et Attilio pour le réconfort culinaire de leur huile.

Je tiens à remercier tout particulièrement mes parents, Jocelyne et Yves, qui m'ont donné la soif d'apprendre dès mon plus jeune âge. Un jour, il faudra concevoir un épisode du *Magic School Bus* sur la musicologie !

J'adresse mes plus tendres remerciements à Federico qui est à mes côtés depuis le début de ma maîtrise. Partager son quotidien avec un musicologue comporte de nombreux avantages, car, en plus de comprendre les contraintes de la recherche et les aléas du processus d'écriture, j'ai pu bénéficier de ses précieux conseils. Mais je tiens avant tout à le remercier pour son soutien constant, ses merveilleux petits repas et sa bonne humeur naturelle qui m'ont permis de mettre au monde en 2015 – c'est le cas de le dire – deux bébés.

Mon ultime merci va donc à mon merveilleux Leonardo qui m'a accompagnée tout au long de la rédaction, d'abord par ses petits coups de pieds d'encouragement puis par ses gazouillements d'approbation.

Introduction

La presse a connu un essor remarquable entre 1830 et 1939, période que l'historien Christophe Charle nommera « siècle de la presse », et c'est dans le sillage de cet essor que les revues et les journaux spécialisés – qu'il s'agisse de publications artistiques, sportives, féminines, etc. – se sont développés entre 1880 et 1914, et ce, de façon saisissante¹. La presse musicale, certes bien présente avant ces années², suit cette tendance de démultiplication des titres : aux périodiques déjà existants tels que *Le Ménestrel* (1833-1940), *Le Guide musical* (1855-1918) et *L'Art musical* (1860-1894), s'ajoutent *Le Monde musical* (1889-1940), *La Tribune de Saint-Gervais* (1895-1929), la *Revue internationale de musique* (1898-1900), *Le Courrier musical* (1898-1935), la *Revue d'histoire et de critique musicales* qui devient *La Revue musicale (histoire et critique)* (1901-1911), *Musica* (1902-1914), *Le Mercure musical* qui se transforme en la *Revue musicale SIM* (1905-1914), *Le Guide du concert* (1910-1966) et *Conservatoires et théâtres* (1910-1911), pour ne nommer que quelques exemples³.

¹ Christophe Charle, *Le siècle de la presse, 1830-1930*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, et plus particulièrement le chapitre 8 « Revues et journaux spécialisés, 1880-1914 », p. 169-200.

² Nous pensons notamment à la *Revue musicale* de François-Joseph Fétis fondée en 1827 qui fusionne avec la *Gazette musicale de Paris* pour devenir la *Revue et gazette musicale de Paris* en 1835 et qui a été publiée jusqu'en 1880.

³ Pour une liste et une description de plusieurs publications musicales de ces années, voir Christian Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Slatkine, 1984, p. 66-84.

Ces périodiques ont parfois été l'organe de chapelles ou d'éditeurs de musique⁴. Ils se sont voulus neutres ou ouvertement engagés en faveur d'un courant esthétique⁵, plusieurs ont gardé un visuel sobre alors que certains ont opté pour un format riche en illustrations⁶. Outre les revenus d'abonnement et de vente en kiosque, quelques-uns étaient financés par des souscripteurs et d'autres comptaient principalement sur des revenus publicitaires⁷. Leur tirage respectif pouvait varier de quelques exemplaires à 50 000 copies le numéro. Bref, les revues musicales de l'époque étaient, à l'image de l'ensemble de la presse spécialisée en plein développement, « liée[s] aux goûts et aux attentes multiples d'une société de plus en plus différenciée et en mutation »⁸.

Le contenu des revues musicales pouvait différer beaucoup. Certaines proposaient essentiellement des articles historiques ou analytiques ainsi que des critiques de fond, alors que d'autres donnaient plutôt dans le compte rendu descriptif ou encore dans la chronique. Une des constantes qui émerge de cette diversité est le fait que les compositeurs – et pas uniquement les œuvres ou les interprètes – étaient l'objet de nombreux articles, comptes rendus, voire photoreportages. Cependant, nous constatons que le type de discours entretenu à leur sujet variait considérablement en fonction de la revue. En effet, la

⁴ Par exemple : *La Tribune de Saint-Gervais* était rattachée à la Schola Cantorum ; *Le Guide musical* était publié par l'éditeur de partitions Schott ; l'éditeur de partitions Heugel acquiert *Le Ménestrel* en 1840 ; l'un des cofondateurs du *Monde musical*, Arthur Dandelot (1864-1943), était agent d'artistes (fondateur du Bureau de concerts Dandelot), tandis que l'autre, Édouard Mangeot (1835-1898), était facteur de piano.

⁵ À titre d'exemple, *La Revue internationale de musique* se voulait « absolument éclectique et indépendante » (voir la publicité de la revue dans Arthur Dandelot, *La Société des concerts du Conservatoire de 1828 à 1897*, Paris, G. Havard Fils, 1898, [s.n.p.]) et *La Revue musicale (histoire et critique)* aspirait à la neutralité des recherches scientifiques universitaires, alors que *Le Mercure musical* prenait ouvertement la défense de la musique de Claude Debussy (1862-1918) et de Maurice Ravel (1875-1937), se positionnant ainsi comme une revue « de combat ».

⁶ *La Revue musicale (histoire et critique)*, par exemple, utilise une maquette sobre dépourvue de presque toutes illustrations, alors que *Musica* est, de son côté, très richement illustrée grâce à la photographie.

⁷ La revue *Musica* est un exemple éloquent de rentabilité presque exclusivement basée sur la publicité (la souscription annuelle est entièrement remboursée par des primes à l'abonnement). *La Revue musicale (histoire et critique)* ne recourt, quant à elle, que très peu à la publicité. Cette dernière bénéficie d'une souscription du Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts dès 1901 et s'appuie sur un bassin d'abonnés fidèles.

⁸ Charle, *Le siècle de la presse*, p. 169.

traditionnelle opposition entre la conception du compositeur-*artisan* et celle du compositeur-*génie* issue de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle⁹ voit paraître un troisième joueur à l'aube du XX^e siècle : le compositeur-*vedette*, un statut généralement réservé aux interprètes. Ces trois statuts coexistent dans le panorama de la presse musicale du tournant du XX^e siècle, et leur promotion par certains organes de presse spécifiques répond à une logique tantôt esthétique, tantôt économique. C'est dans ce contexte qu'étudier le type de discours tenu au sujet des compositeurs revêt un intérêt particulier pour l'historien de la musique.

0.1. Objectifs et questions de recherche

Le présent mémoire propose d'explorer les variations du statut des compositeurs contemporains dans le contexte musical parisien des premières années du XX^e siècle à travers la presse musicale spécialisée. L'objectif est, d'une part, de lier les types de discours sur les compositeurs à certaines sphères de sociabilité, et, d'autre part, de comprendre comment la presse a joué un rôle actif dans ces transformations.

D'abord, sur un plan descriptif, l'examen du statut des compositeurs permet de dresser un portrait des valeurs à l'œuvre relativement au statut des créateurs au sein de différentes sphères sociales. Ensuite, sur un plan explicatif, l'exploration de cette question permet d'appréhender sous un angle nouveau les possibles causes de certains changements ayant eu cours dans la vie musicale. Appliquée au contexte musical parisien des premières années du XX^e siècle – période particulièrement dense en débats esthétiques ainsi qu'en mutations sociales et technologiques touchant la musique –, l'analyse du statut des compositeurs contemporains s'avère particulièrement riche. À cette époque où opèrent de profondes mutations touchant les modes de production et de consommation de la musique, comment

⁹ Voir la section « Définitions » ci-dessous.

les concepts d'artisan, de génie et de vedette étaient-ils utilisés, par qui, au sujet de qui et dans quel but ?

0.2. État de l'art et méthodologie

L'importance des modes de représentation des artistes comme étant un facteur de changements culturels ne doit pas être sous-estimée. Le collectif de textes *L'écrivain, un objet culturel* dirigé par David Martens et Myriam Watthee-Delmotte en démontre bien le rôle central dans le champ littéraire par l'étude de la mise en discours de la figure de l'écrivain à travers diverses analyses de cas¹⁰. En plus de démontrer que la figure de l'auteur-écrivain constitue un objet culturel construit non seulement dans le discours intralittéraire mais également extralittéraire (le discours social), il ressort en filigrane de cet ouvrage que le « type de figuration ne saurait aller sans impact sur [l]e domaine » où ces figurations ont cours¹¹.

Les transformations du statut de l'artiste ont notamment été étudiées par la sociologue de l'art Nathalie Heinich qui, dans ses deux ouvrages complémentaires *L'élite artiste*¹² et *De la visibilité*¹³, propose une analyse macroscopique de l'évolution du statut des élites culturelles s'échelonnant du début du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Elle conclut que l'émergence au XIX^e siècle d'une nouvelle élite « en marge » – les artistes romantiques (géniaux, bohèmes, maudits, etc.) – est intimement liée à l'assimilation, après la Révolution française, de l'excellence comme découlant du talent (formé à la fois du don inné et du travail

¹⁰ David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012. En plus des analyses portant sur une figure précise (par exemple, sur Antoine de Saint-Exupéry [1900-1944] et sur Franz Kafka [1883-1924]), cet ouvrage présente une analyse sur les figures d'écrivains de la fin-de-siècle et une autre sur les variations subies par la figure de l'écrivain au cinéma.

¹¹ David Martens et Myriam Watthee-Delmotte, « L'écrivain comme objet culturel, une figure en complexité », dans Martens et Watthee-Delmotte (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, p. 7-16, ici p. 15-16.

¹² Nathalie Heinich, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

¹³ Nathalie Heinich, *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

acharné) où, conformément au nouvel idéal d'égalité du « régime démocratique », la grandeur est compensée – voire payée – par la marginalité. Heinich constate un changement de valeurs au XX^e siècle avec l'arrivée de ce qu'elle nomme le « régime médiatique » : avec la duplication de plus en plus massive de l'image, la grandeur devient liée à la possession d'un « capital de visibilité »¹⁴. Puisque Heinich considère les artistes comme une seule catégorie sociale comprenant aussi bien les écrivains, les peintres que les musiciens, son analyse ne tient que peu compte des spécificités de chacun des arts. Qui plus est, l'évolution linéaire qu'elle propose du changement de paradigme qui se produit entre le XIX^e et le XX^e siècle occulte le fait que ces transformations s'opèrent souvent de façon non monolithique au sein d'un même domaine artistique. Ainsi, les travaux de Heinich sur le statut des artistes, bien qu'étant extrêmement riches conceptuellement et présentant un portrait contextuel du milieu culturel très intéressant, ne permettent pas d'appréhender dans toute leur complexité les enjeux entourant le changement du statut des compositeurs. Des travaux de Heinich, nous retenons plus particulièrement sa démonstration que le statut des artistes est intimement lié à un système de valeurs¹⁵. Ainsi, questionner axiologiquement la figure du compositeur à un moment précis offre un nouveau niveau de compréhension des dynamiques à l'œuvre au sein de la vie musicale à une époque et un lieu donnés.

Malgré l'intérêt offert par l'étude du statut des créateurs en musique, très peu d'études portent spécifiquement sur le statut des compositeurs¹⁶ et encore moins sur la période

¹⁴ *Ibid.*, p. 43-52.

¹⁵ *Ibid.*, partie VI « Axiologie de la visibilité », p. 491-560.

¹⁶ Mentionnons Edward Lowinsky, « Musical Genius : Evolution and Origins of a concept [I] », *Musical Quarterly*, vol. 50, n° 3, juillet 1964, p. 321-340 ; Edward Lowinsky, « Musical Genius : Evolution and Origins of a concept [II] », *Musical Quarterly*, vol. 50, n° 4, octobre 1964, p. 476-495 ; Tia DeNora, *Beethoven et la construction du génie : Musique et société à Vienne, 1792-1803* [1995], traduit de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Fayard, 1998 ; Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *La grandeur de Bach : L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000 ; Dans *L'élite artiste* (p. 191), Heinich déplore d'ailleurs le peu d'études en sociologie de la musique sur le statut des créateurs.

charnière qu'est le tournant du XX^e siècle¹⁷. À l'exception de l'analyse de Duchesneau portant sur le traitement des compositeurs par l'image dans la revue *Musica*, les quelques études existantes sur la figure du compositeur citées à la note 17 reposent sur des approches esthétiques ou sociologiques. En nous basant sur la presse musicale de l'époque, nous optons plutôt pour la voie de l'histoire culturelle. En plus des travaux mentionnés à la note 17 qui sont de nature musicologique, ce mémoire s'appuie sur plusieurs ouvrages consacrés à la presse française. Parmi les plus centraux, citons *Le siècle de la presse* de Christophe Charle, *La civilisation du journal* publié sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant et *La Belle Époque des revues* publié sous la direction de Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier¹⁸. Ce mémoire s'appuie également sur des études portant sur la presse musicale française, principalement *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914* de Christian Goubault¹⁹. Ces travaux et d'autres, seront commentés tout au long du mémoire.

Dans les prochaines pages, nous expliquerons en quoi l'étude de la presse revêt un rôle central pour comprendre le lien entre un certain discours et une sphère de sociabilité (en d'autres mots, du *pourquoi* analyser les revues). Ensuite, nous expliquerons le choix du corpus – les revues *Musica*, *Le Mercure musical* et *La Revue musicale (histoire et critique)* –

¹⁷ Citons Gail Hilson Woldu, « Debussy, Fauré, and d'Indy and Conceptions of the Artist: The Institutions, the Dialogues, the Conflicts », dans Jane F. Fulcher (dir.), *Debussy and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 235-253 ; Anna G. Piotrowska, « Modernist Composers and the Concept of Genius », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 38, n° 2, 2007, p. 229-242 ; Hee Sook Oh, « Das "abgelehnt Genie" : Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 44, n° 1, 2013, 79-99 ; Michel Duchesneau, « Composer avec l'image : Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) », dans Laurence Brogniez et Clément Dessy (dir.), *L'artiste en revues : Fonctions, contributions et interactions de l'artiste en mode périodique*, actes du colloque (Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 28-30 octobre 2013), [à paraître].

¹⁸ Charle, *Le siècle de la presse* ; Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011 ; Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, [Saint-Germain la Blanche-Herbe], Éditions de l'IMEC [Institut Mémoires de l'édition contemporaine], 2002.

¹⁹ Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*.

et les critères qui ont guidé ce choix (le *quoi* analyser). Finalement, les enjeux entourant l'analyse du discours seront présentés (le *comment* analyser).

0.2.1. La presse comme source

Au tournant du XX^e siècle, les revues musicales et les rubriques musicales dans la presse généraliste, littéraire et artistique se multiplient²⁰. Comme l'a souligné Hans Erich Bödeker, ces instances de médiation occupent « de plus en plus d'importance dans la vie musicale de l'époque, dans son *intensification* comme dans son *élargissement* »²¹. En effet, la presse musicale joue un rôle fondamental à la fois dans l'accélération des débats esthétiques²² et dans l'exportation du discours sur la musique dans de nouveaux milieux socioéconomiques²³. Ainsi, la prise en compte de cette presse musicale permet non seulement d'appréhender l'histoire de la *réception* – au sens où l'aura critiqué Carl Dahlhaus²⁴ –, mais également

²⁰ Voir le portrait de la presse française dressé par Christian Goubault (*La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, chapitre 1 « La presse française », p. 25-84).

²¹ Hans Erich Bödeker, « Introduction [à la section "Presse, édition et propriété artistique"] », dans Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 3-7, ici p. 4. C'est nous qui soulignons.

²² Pour des exemples où la presse joue en rôle central dans les débats esthétiques, voir Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 et 1939*, Liège, Mardaga, 1997, notamment p. 28-30 et 76-79, ainsi que Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, deuxième partie « La musique devant la critique », p. 211-474.

²³ La revue *Musica*, par exemple, aura un lectorat plus largement issu de la petite bourgeoisie, contrastant avec le lectorat de plusieurs autres revues musicales destinées à la fois aux professionnels de la musique et aux mélomanes dont les origines sont généralement la haute bourgeoisie – voire l'aristocratie. La question du lectorat de *Musica* sera traitée plus en profondeur dans la section 3.1.3. du chapitre 3 ci-dessous.

²⁴ Voir Carl Dahlhaus, *Fondements de l'histoire de la musique* [1977], présenté et traduit de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles, Actes Sud / Paris, Cité de la musique, 2013, p. 229-250. Dans sa perspective d'établir les bases à l'écriture d'une histoire de la *musique* (par opposition à une *histoire* de la musique), Dahlhaus reproche notamment à l'histoire de la réception de délaisser l'étude des œuvres (relativisme des interprétations). En outre, il soulève le problème de la disponibilité limitée des sources et du regard fragmentaires que ces dernières offrent sur la réelle réception des œuvres. Voir à ce sujet la synthèse de Marie-Hélène Benoit-Otis, « Guide de lecture », dans Dahlhaus, *Fondements de l'histoire de la musique*, p. XXIX-XLVII, ici p. XXXVIII-XL.

l'histoire de la *vie musicale*. L'étude de la presse, au même titre que celle des institutions ²⁵, s'avère donc centrale dès lors où l'historien de la musique souhaite contribuer à éclairer la vie musicale d'une époque ; en effet, la presse constitue une trace écrite qui, en raison de la variété et du nombre de supports disponibles, permet d'en tracer un portrait assez fidèle. C'est parce que les périodiques sont considérés comme des « *structures de sociabilité* » ²⁶ que l'étude de leur texte et paratexte permettent de lier un certain type de discours aux sphères de sociabilité dans lesquelles ils s'inscrivent. La notion de *sphère de sociabilité* implique ici l'idée de transferts, d'échanges et d'adaptations entre les acteurs de différents milieux.

Comme le remarque Guillaume Pinson, spécialiste de la presse française du XIX^e siècle, l'historien de la presse écrite « doit prendre en compte des pratiques collectives qui se sont avérées essentielles à la vie des journaux et à leur élaboration » ²⁷. Dans ce mémoire, il ne s'agit évidemment pas de faire l'histoire du journalisme musical, mais ces considérations sur la dimension collective de la presse sont révélatrices du fait que les revues, autant dans leur(s) lieu(x) de production matérielle, dans leur(s) lieu(x) de production écrite que dans leur(s) lieu(x) de lecture, sont un espace de sociabilité. Selon Pinson, la dimension sociale est encore plus importante dans le domaine littéraire que dans la presse généraliste : les occupations de journalistes, d'hommes de lettres et de critiques sont difficilement distinguables sous la Troisième République ²⁸. Les sociabilités du domaine théâtral seraient également

²⁵ Pour un portrait des institutions musicales parisiennes de la période qui nous occupe, voir Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 et 1939*. Par ailleurs, signalons que organes de presse et institutions se font fréquemment échos. Par exemple, *La Tribune de Saint-Gervais* – sous-titrée *Revue musicale de la Schola cantorum* – est sans équivoque le porte-voix de la Schola cantorum, mais les liens entre une revue et une institution ne sont pas toujours explicités aussi clairement dans l'intitulé de la revue. Comme le rappellent Dominique Kalifa et Philippe Régner, « il n'est nulle appartenance, nulle profession, nulle identité, qui ne put alors publier son organe » (« "Séparatismes" médiatiques 1 : Identités de classe », dans Kalifa, Régner, Thérénty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 1429-1442, ici p. 1429).

²⁶ Jacqueline Pluet-Despatin, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : Les revues », dans Nicole Raine et Michel Trebitsch (dir.) *Sociabilités intellectuelles : Lieux, milieux, réseaux*, numéro thématique de *Les Cahiers de l'IHTP [Institut d'histoire du temps présent]*, n° 20, 1992, p. 125-136, ici p. 126-130.

²⁷ Guillaume Pinson, « Travail et sociabilité », dans Kalifa, Régner, Thérénty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 653-666, ici p. 653.

²⁸ *Ibid.*, p. 656.

extrêmement difficiles à mesurer tant « s’y mêlent des motifs de relations personnelles et amicales souvent liées à des impératifs professionnels »²⁹. Pinson ne traite pas dans ses travaux de la réalité propre au journalisme musical, mais les singularités qu’il soulève à propos de l’intrication des relations professionnelles et personnelles au sein du journalisme littéraire et théâtral s’y appliquent parfaitement. Ainsi, le discours tenu dans les pages des revues musicales, au même titre que celui qui se trouve dans les autres types de revues spécialisées, doit d’autant plus être analysé en relation avec leur sphère de sociabilité.

Pinson soulève également que les organes de presse, en tant que structures de sociabilité, agissent de façon dynamique. Ainsi, la revue n’est pas uniquement le résultat d’une sociabilité, mais influence les sociabilités à venir :

On peut supposer que ce rapport entre oralité et texte imprimé s’est effectué de manière dynamique, et que par un effet-retour la sociabilité a donc été alimentée par le journal, source de conversations et de commentaires³⁰.

La sphère de sociabilité propre à chaque revue est composée de plusieurs réseaux. Dans le présent mémoire, nous étudierons, lorsque cela s’applique, les réseaux de l’éditeur, de l’institution d’affiliation, de la Rédaction, des auteurs et finalement du lectorat, le tout imbriqué dans un réseau de relations. Nous pourrions ajouter les réseaux des concerts à cette liste, mais ces derniers ne sont pas pris en considération ici, car ils constituent un environnement trop éclaté et dont l’étude n’est pas assez pertinente dans le cadre de ce mémoire. Selon les revues, chacun de ces milieux socioculturels, voire socioéconomiques, contribue d’une façon qui lui est spécifique et à des degrés variables à la sphère de sociabilité du périodique. Selon les cas, ces éléments présentent entre eux une plus ou moins grande homogénéité : par exemple, pour certaines revues spécialisées, le comité de rédaction, les auteurs et l’essentiel du bassin de lecteurs seront formés des mêmes personnes, alors que,

²⁹ *Ibid.*, p. 657.

³⁰ Pinson, « Travail et sociabilité », p. 658.

pour d'autres revues, ils n'auront presque rien en commun. Examinons maintenant les caractéristiques propres à chacun de ces acteurs de la revue.

Éditeur

L'éditeur d'une revue, qu'il s'agisse d'une maison d'édition ou d'un éditeur de presse, est généralement facilement identifiable : la plupart du temps, une mention figure sur la couverture ou sur la dernière page de chaque numéro. Les éditeurs possèdent tantôt une organisation professionnelle (c'est le cas des grandes maisons d'édition et des éditeurs de presse à très grand tirage, mais aussi de plus petits éditeurs), tantôt une organisation plutôt artisanale (c'est généralement le cas des éditeurs de publications pamphlétaires qui disparaissent souvent après quelques numéros).

Pour comprendre la sphère de sociabilité dans laquelle s'inscrit une revue musicale, il est essentiel de se questionner sur les motivations de l'éditeur à publier cette revue. Celles-ci peuvent être purement pécuniaires : le gain peut dériver des revenus publicitaires ou de ceux engendrés par la souscription, ou encore de la vitrine que la revue offre pour d'autres activités ou produits appartenant à l'éditeur ; ses motivations peuvent également être de l'ordre du capital symbolique qu'il faut acquérir pour affirmer son opinion ou sa position – sans pour autant que les deux phénomènes s'excluent forcément mutuellement. Pour comprendre les intérêts de l'éditeur, il convient de regarder l'ensemble des titres qu'il possède (s'il en possède d'autres), les modes de financement qu'il met en place pour la revue ainsi que ses stratégies de vente.

Saisir l'organisation et les motivations de l'éditeur permet au chercheur d'identifier à quels autres éléments s'attarder pour analyser la sphère de sociabilité de la revue. En effet, une revue publiée par un éditeur dont les motivations sont exclusivement commerciales sera conçue en fonction du profil des lecteurs visés, et l'étude du lectorat devient alors centrale pour comprendre la sphère de sociabilité de la revue. Par contre, si l'éditeur est guidé avant tout par le capital symbolique, ce qui est généralement le cas pour les revues d'avant-garde prenant la forme de manifestes esthétiques, le chercheur orientera davantage son attention

vers la Rédaction et les auteurs puisque la revue est alors conçue en fonction d'une orientation éditoriale qui est proposée au public.

Institution

Lorsqu'une revue musicale est l'organe d'une institution – qu'il s'agisse d'une institution d'enseignement, de diffusion, de recherche, etc. –, il n'est généralement pas difficile d'établir le lien entre les deux. Mais des liens peuvent exister entre une institution et une revue sans pour autant que cette dernière en soit le porte-voix officiel. Ainsi, une revue musicale peut être liée, en raison des divers intérêts – financiers, amicaux, familiaux, etc. – de ses principaux acteurs, à un bureau d'agents d'artistes, à une société de facture instrumentale, à un éditeur de partitions ou à une salle de concert, pour ne nommer que quelques exemples ³¹.

S'attarder aux liens – explicites ou implicites – qui existent entre revues et institutions permet de comprendre plusieurs aspects du discours tenu dans les pages de la revue, et ainsi mettre en perspective ses orientations générales (esthétiques, principaux sujets traités, etc.) et relativiser l'indépendance idéologique ou esthétique des propos tenus dans la revue.

Rédaction

La Rédaction est, elle aussi, généralement facilement identifiable : l'information se retrouve communément publiée dans les pages de la revue, soit de façon récurrente dans les pages titres, soit ponctuellement lors du premier numéro ou lorsqu'un changement survient.

Selon le type de revue, l'orientation de la Rédaction peut être plus ou moins affirmée. La Rédaction est parfois formée d'un véritable comité, tandis que parfois un seul rédacteur en chef assume l'ensemble de la tâche. La Rédaction peut être un élément que modérément révélateur de la sphère de sociabilité dans laquelle s'inscrit la publication (c'est le cas notamment des revues conçues en fonction d'un lectorat cible), ou encore en être l'élément central. Cette seconde option s'avère une réalité surtout pour les revues proches des groupes de jeunes artistes émergents, car, comme le rappelle l'historien Emmanuel Pernoud, « [l]e

³¹ Voir les exemples cités à la note 4 de l'introduction.

choc des avant-gardes avant 1914 se joue d'abord par voie de presse »³². Pour ce type de revues, l'étude du comité de rédaction permet de cerner assez précisément sa sphère de sociabilité.

Auteurs

Établir la liste des collaborateurs d'une revue, en prenant en considération la fréquence des interventions de chacun, peut s'avérer long et fastidieux, surtout s'il faut retracer les auteurs véritables des articles signés de pseudonymes, sans compter le fait que le prolifique auteur de critiques musicales Willy (pseudonyme de Henry Gauthier-Villars [1859-1931]) recourrait plus ou moins couramment à des nègres³³. L'exercice est cependant indispensable pour comprendre les réseaux d'auteurs gravitant autour d'une revue, souvent liés non seulement par des considérations professionnelles, mais également amicales. Cela est particulièrement vrai pour les revues proches de l'avant-garde artistique : les auteurs sont souvent choisis par le comité de rédaction de ce type de revue pour des raisons d'affinités électives.

De son côté, la présence de grands noms parmi les auteurs est révélatrice du fait que la revue vise un large lectorat issu de la bourgeoisie. En effet, selon le spécialiste de la littérature française Alain Vaillant, la participation des grandes figures consacrées de la littérature et des arts aux divers débats sur les orientations esthétiques témoigne du fait que, après la loi de 1881 sur la liberté de presse, les polémiques esthétiques ne servent plus de prétextes aux querelles politiques et revêtent un potentiel commercial en « se val[a]nt pour elles-mêmes [...] en fonction de leur capacité d'attraction médiatique »³⁴.

³² Emmanuel Pernoud, « Les beaux-arts à l'épreuve du kiosque », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 1569-1586, ici p. 1571.

³³ Sur Willy, voir François Caradec, *Willy : Le père des Claudine*, Paris, Fayard, 2004.

³⁴ Alain Vaillant, « La polémique », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 969-978, ici p. 976.

Lectorat

Identifier le lectorat d'une revue pose plusieurs problèmes à l'analyste : d'une part, cela amène à considérer le lectorat comme étant formé d'un groupe relativement homogène d'individus (alors que ce n'est pas forcément le cas) et, d'autre part, les traces dont dispose le chercheur pour l'identifier, telle la publicité, sont extrêmement fragmentaires, sans oublier que celle-ci nous renseigne davantage sur le lectorat cible que sur le lectorat effectif de la revue. De plus, les archives comprenant des listes d'abonnés sont extrêmement rares. Est-ce alors une opération impossible que d'appréhender le lectorat d'un périodique ? Bien que le lectorat d'un organe de presse ne soit que rarement formé d'un groupe homogène, se dégagent tout de même des tendances sociales, économiques et professionnelles caractérisant ce groupe qui se réunit autour de l'objet « revue », puisque, « [p]our la plupart des lecteurs, acheter et lire un journal sont des gestes de nature identitaire, qui rassemblent, et contribuent à fonder à distance un groupe ou une communauté spécifique »³⁵. Tenir compte de cette dimension identitaire est donc fondamental pour mieux comprendre la sphère de sociabilité d'une revue.

Un des principaux indices dont dispose le chercheur pour identifier le lectorat d'une revue est la publicité qui, dans les hebdomadaires et mensuels spécialisés des années 1880 à 1914, cible de mieux en mieux le lectorat (principalement aisé)³⁶. Dans le cas de certaines revues, la publicité s'avère un élément paratextuel indispensable à analyser, car les produits et événements dont la promotion est faite renseignent sur les composantes du lectorat (du moins le lectorat cible) : lectorat spécialisé ou non, féminin ou masculin, issu de classes sociales aisées ou plutôt populaires, etc. Un autre indice du lectorat effectif d'une revue, lui aussi à considérer avec précaution, est le nom des signataires des lettres publiées dans la

³⁵ Kalifa et Régnier, « "Séparatismes" médiatiques 1 : Identités de classe », p. 1430.

³⁶ Marc Martin, « La publicité », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 1041-1047, ici p. 1044.

section « Échos » ou des répondants aux différents sondages et concours, lorsque cela s'applique.

Il est important d'insister sur la variabilité de l'importance de chacun des réseaux caractérisant une sphère de sociabilité en fonction du type de revue : selon les publications, certains éléments sont plus révélateurs que d'autres. Il est impératif de tenir compte de cette variabilité, car les trois publications qui constituent le corpus de la présente recherche sont des revues musicales de types très différents.

0.2.2. Le choix du corpus

Dans *Le siècle de la presse*, Charle propose une typologie des revues entre 1880 et 1914 : les « grandes revues », les « petites revues » et les « revues savantes »³⁷. Sont considérées comme grandes revues, d'une part, les revues littéraires et généralistes « héritières d'une culture d'élite » (par exemple, la *Revue des deux mondes* [1829–]) et, d'autre part, celles récemment fondées qui « visent les nouveaux publics alphabétisés » (par exemple, les *Annales politiques et littéraires* [1883-1939])³⁸.

Les petites revues – que Charle nomme aussi revues d'avant-garde – sont, quant à elles, associées aux nouveaux courants littéraires, artistiques et intellectuels de l'époque³⁹, et leur essor est directement lié à la croissance du nombre d'étudiants⁴⁰. À l'exception du *Mercure de France* (1890-1965) et de la *Revue blanche* (1891-1903) qui ont eu un succès durable, les petites revues (tels que *La Plume* [1889-1914]) ne connaissent généralement qu'une

³⁷ Charle, *Le siècle de la presse*, p. 169-188. L'étiquette « petite revue », par opposition à « grande revue », a été consacrée par Rémy de Gourmont (1858-1915), auteur de la première tentative de bibliographie des petites revues (*Les petites revues : Essai de bibliographie*, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900). Pour un portrait et des souvenirs du monde des petites revues du tournant du XX^e siècle, voir aussi Maurice Caillard et Charles Forot (dir.), *Les revues d'avant-garde*, numéro spécial de *Belles-Lettres : Revue mensuelle des lettres françaises*, vol. 6, n° 62-66, décembre 1924, réédition commentée par Olivier Corpet et Patrick Fréchet, [Paris], Ent'revues/Éditions Jean-Michel Place, 1990.

³⁸ Charle, *Le siècle de la presse*, p. 170 et 175-176.

³⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

publication sur le court terme, qui plus est souvent marquée par des interruptions : elles servent avant tout de manifestes pour les jeunes avant-gardes et se soucient peu de leur tirage ⁴¹.

Les revues savantes se consacrent à une discipline précise (sciences, droit, économie, disciplines littéraires, etc.) et s'adressent, comme le nom l'indique, à un lectorat savant ⁴². Elles émergent dans le sillage du développement des domaines universitaires : puisque les grandes revues ne sont plus en mesure de relayer le discours de plus en plus spécialisé et technique que tiennent les universitaires, ces nouvelles revues naissent de la nécessité de « relier les membres des communautés savantes dispersés en France et en Europe » ⁴³. Les maisons d'édition spécialisées, alors très importantes en France, auraient également joué un rôle non négligeable dans l'essor des revues savantes ⁴⁴.

Charle souligne que la géographie parisienne des différentes revues suit des tendances fortes en fonctions des caractéristiques de chaque catégorie ⁴⁵ : les grandes revues plus anciennes sont majoritairement implantées sur la rive gauche (rive au sud de la Seine où étaient généralement regroupées les artistes et la haute bourgeoisie intellectuelle), alors que celles qui ont récemment été lancées se situent davantage sur la rive droite (rive au nord de la Seine) ; les petites revues proches des avant-gardes s'installent généralement dans le Quartier latin (VI^e arrondissement) où se trouvent plusieurs librairies, ou encore elles « restent fidèles au quartier ou elles trouvent les rédacteurs et le public spécifique qu'elles

⁴¹ *Ibid.*, p. 170 et 178. Pour une généalogie et une mise en contexte des petites revues, voir Yoan Vérilhac, « La petite revue », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 359-373.

⁴² Charle, *Le siècle de la presse*, p. 170.

⁴³ *Ibid.*, p. 183. Voir également Jacqueline Pluet-Despatin, « Les revues et la professionnalisation des sciences humaines », dans Pluet-Despatin, Leymarie et Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues*, p. 305-322.

⁴⁴ Thomas Loué, « La revue », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 331-357, ici p. 353. Sur le contexte d'essor des petites revues et les revues savantes, voir également Vincent Robert, « Paysages politiques, cohérences médiatiques », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 213-248, ici p. 241-242.

⁴⁵ Voir Charle, *Le siècle de la presse*, p. 181-183.

visent »⁴⁶ ; les revues savantes sont, pour leur part, implantées sur la rive gauche, siège de la Sorbonne. Cette répartition géographique témoigne bien du fort lien qui existe entre un type de revue et une certaine sphère de sociabilité.

Les revues musicales offrent un obstacle à l'application de cette typologie, car tous les organes de presse spécialisés en musique ne sont évidemment pas des revues savantes au sens où l'entend Charle. En fait, pour concorder avec la réalité des revues musicales, cette typologie doit être transposée à plus petite échelle au domaine spécifiquement musical (une revue musicale s'adressant au large public rentre alors dans la catégorie des « grandes revues » musicales). C'est précisément cette transposition à la musique de la typologie de Charle qui a guidé le choix du corpus de la présente recherche : *Musica*, *Le Mercure musical* et *La Revue musicale (histoire et critique)* forment trois exemples que l'on pourrait qualifier d'« extrêmes » de chacune des catégories appliquées à la presse musicale.

En effet, *Musica* est un cas singulier parmi les revues musicales en étant probablement celle du début du XX^e siècle la plus arrimée aux lois du marché et, du fait même, destinée au plus large public (grande revue⁴⁷) ; par son implication dans les débats autour du « debussysme » et du « ravelisme »⁴⁸, *Le Mercure musical* est, quant à lui, un des exemples les plus représentatifs de l'époque de revue « de combat » en musique (petite revue) ; *La Revue musicale (histoire et critique)*, avec le rôle qu'elle a joué dans le développement de la discipline musicologique en France⁴⁹, se situe clairement du côté des revues savantes arrimées aux travaux universitaires.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁷ Il s'agit ici d'une grande revue de la deuxième génération, qui se rapproche donc davantage des *Annales politiques et littéraires* que de la *Revue des deux mondes*, pour reprendre les exemples données à la page 14 ci-dessus.

⁴⁸ Sur ces débats, voir notamment Christian Goubault, « Les chapelles musicales françaises, ou la querelle des "Gros-boutiens" et des "Petit-boutiens" », dans *L'impressionnisme musical*, numéro thématique de la *Revue internationale de musique française*, n° 5, juin 1981, p. 99-112 ; François Lesure, « Ravel et Debussy », *Cahiers Maurice Ravel*, n° 5, 1990-1992, p. 27-33.

⁴⁹ Voir Michel Duchesneau, « French Musicology and the Musical Press (1900-14) : The Case of *La Revue musicale*, *Le Mercure musical* and *La Revue musicale S.I.M.* », *Journal of the Royal Musicological Association*,

Parmi les revues fondées au tournant du siècle, il pourrait sembler étonnant que *Le Courrier musical* n'ait pas été choisi comme exemple de « grande revue » musicale puisque celle-ci, tout comme *Musica*, s'adresse à un large lectorat de mélomanes, en plus d'être en conflit ouvert avec *Le Mercure musical*. En effet, une querelle sur le rôle de la critique musicale anime les dynamiques entre ces deux revues : *Le Mercure musical* prône la connaissance approfondie des œuvres et les auteurs qui y rédigent n'hésitent pas à utiliser un vocabulaire technique dans leurs textes ; *Le Courrier musical*, quant à lui, préconise, avec des textes de Camille Mauclair (1872-1945) et de Jean d'Udine (pseudonyme d'Albert Cozanet [1870-1938]), une approche à la musique basée sur la sensibilité⁵⁰. Cela se traduira par de nombreux échanges, dont celui initié par Mauclair avec la publication de l'article intitulé « Le snobisme musical » au sein duquel il reproche à certains critiques⁵¹ leur plume « de snobs de la mathématique », « irritants emblèmes de l'intolérance artistique »⁵², auquel fera écho de façon ironique l'article signé Philistin⁵³, « Du snobisme en musique et du rôle de la critique », publié dans *Le Mercure musical*⁵⁴. Mentionnons également que *Le Mercure musical* s'est approprié à sa fondation en mai 1905 l'adresse que *Le Courrier musical* occupait depuis 1899 au 2, rue de Louvois (II^e arrondissement)⁵⁵. Mais, comme le but du présent

vol. 140, n° 2, 2015, p. 243-272 ; Michel Duchesneau, « French Music Criticism and Musicology at the Turn of the Twentieth Century : New Journals, New Networks », [article soumis à *19th-Century Music*].

⁵⁰ Au sujet des débats métacritiques entre ces deux revues, voir Marie Gaboriaud, « La critique musicale au début du XX^e siècle : Discours spécialisé ou “littérature” ? », conférence donnée lors de la journée d'étude *Formes de la critique littéraire*, Université Paris-IV Paris Sorbonne, 4 février 2012, disponible en ligne sur le site internet de l'Université Paris-IV Paris-Sorbonne, http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Gaboriaud_critique_musicale.pdf, consulté le 6 janvier 2015.

⁵¹ Bien que son nom ne soit pas mentionné, Louis Laloy (1874-1944), alors codirecteur avec Jean Marnold (pseudonyme de Jean Morland [1859-1935]) du *Mercure musical*, est implicitement visé.

⁵² Camille Mauclair, « Le snobisme musical », *Le Courrier musical*, vol. 8, n° 12, 15 juin 1905, p. 366-368, ici p. 368.

⁵³ Possiblement Marnold ou encore Émile Vuillermoz (1878-1960).

⁵⁴ Philistin, « Du snobisme en musique et du rôle de la critique », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 17-18, 15 septembre 1906, p. 223-227.

⁵⁵ Voir la note publiée par la rédaction du *Courrier musical* en première page le 1^{er} juin 1905 où cette pratique de la part du *Mercure musical* est décriée comme étant hautement insidieuse : « [...] *Le Courrier musical* n'a donc plus AUCUNE ATTACHE, 2 rue Louvois, ni avec M. Demets, éditeurs. Nous mettons en garde

mémoire est de lier un type de discours à une certaine sphère de sociabilité et non d'étudier – directement du moins – les conflits et polémiques entre différentes revues ou chapelles esthétiques, c'est avant tout parce que les trois revues du corpus constituaient l'exemple le plus éloquent de leur catégorie respective qu'elles ont été choisies. Ainsi, *Musica* se situe effectivement moins en opposition ouverte avec *Le Mercure musical* que *Le Courrier musical*, mais elle constitue tout de même le cas le plus représentatif de « grande revue » musicale.

Mentionnons aussi que *Musica*, *Le Mercure musical* et *La Revue musicale (histoire et critique)* proposent toutes les trois un modèle qui perdurera dans le temps : l'exploitation de l'image sera perpétuée par *Comœdia* (1907-1944) et ses suppléments, la revue *Contrepoints* (1946-1953) adoptera le ton combatif et l'esprit de défense des jeunes générations du *Mercure musical*, et *La Revue musicale* (1920-1940) d'Henry Prunières (1886-1942) reprendra le flambeau musicologique de *La Revue musicale (histoire et critique)*.

Un autre aspect à préciser est le choix de la délimitation temporelle du corpus, soit les années 1901 à 1906, et ce, bien que *La Revue musicale (histoire et critique)* ait été publiée jusqu'en 1911 (elle sera ensuite absorbée par la *Revue musicale SIM*), *Le Mercure musical* jusqu'en 1914 si sa transformation en 1907 en ce qui deviendra la *Revue musicale SIM* est considérée, et *Musica* également jusqu'en 1914. Comme le tableau 1 l'illustre, cette sélection est restreinte à tout au plus six années de publication selon les revues : *La Revue musicale (histoire et critique)*, dont la publication commence en 1901, constitue la seule des trois revues dont l'examen s'étend de 1901 à 1906 (voir le chapitre 1) ; pour *Le Mercure musical*, dont le premier numéro a été publié en mai 1905 et dont l'existence est assez courte, approximativement une année et demie est analysée (voir le chapitre 2) ; pour *Musica*, qui a

nos lecteurs sur la confusion qui pourrait s'établir par la suite de l'installation, dans nos anciens bureaux, d'une nouvelle publication dont l'administrateur s'est servi de nos listes d'abonnés pour la faire connaître. Nous laissons à nos lecteurs le soin de juger et de qualifier ce procédé » (La direction, « Avis important », *Le Courrier musical*, vol. 8, no 11, 1^{er} juin 1905, [s.n.p.]).

été fondée en octobre 1902, seules un peu plus de quatre années sont étudiées (voir le chapitre 3).

1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	[...]
<i>La Revue musicale (histoire et critique)</i>								[...].
					<i>Le Mercure musical</i>	<i>Revue musicale SIM</i>		[...].
		<i>Musica</i>						[...].

■ = Années analysées || = Fondation de la revue ⋮ = Refonte de la revue

Tableau 1. Chronologie des revues étudiées ⁵⁶.

Le choix temporel des années 1901 à 1906 a été motivé par plusieurs facteurs. Premièrement, c'est durant les toutes premières années du siècle que ces trois revues sont le plus polarisées dans leur sphère de sociabilité respective : *La Revue musicale (histoire et critique)*, déjà affaiblie en raison de la création du *Mercure musical* en 1905 par une partie de ses anciens collaborateurs, subit durement les contrecoups de la refonte en 1907 du *Mercure musical* en *Bulletin français de la Société internationale de musique (section de Paris)*; *Le Mercure musical* perd tranquillement de son esprit « de combat » en 1907 lorsqu'il devient la *Revue musicale SIM* sous la direction du rassembleur Jules Écorcheville (1872-1915); et la direction éditoriale de *Musica*, d'abord assumée par Charles Joly (1860-1905), se transforme sensiblement au fil des années avec le passage de Georges Pioch (1873-1953) puis l'arrivée du compositeur Xavier Leroux (1863-1919) et, bien que le revue reste arrimée au marché, elle devient de moins en moins liée à une sphère de sociabilité aussi spécifique. Ainsi, le choix de 1906 comme date de fin du corpus correspond symboliquement à l'année de l'arrêt de la publication du *Mercure musical* dans sa formule initiale, mais également à une période de transition générale pour les deux autres revues qui constituent notre corpus.

En second lieu, bien que nous cherchions à étudier le discours au sujet des compositeurs dans ces trois revues de façon synchronique, il était important de ne pas limiter les années

⁵⁶ L'historique et la parfois complexe généalogie de ces trois revues seront présentés dans le chapitre qui leur est respectivement consacré.

du corpus à 1905 et 1906 pour *Musica* et *La Revue musicale (histoire et critique)*, car il était primordial de tenir compte des premiers numéros des revues où s'expriment souvent ouvertement, par l'intermédiaire d'« avis » du comité de rédaction ou d'articles liminaires à certaines rubriques, les objectifs de la publication.

0.2.3. L'analyse du discours

Ce mémoire repose sur une analyse du discours tenu dans *La Revue musicale (histoire et critique)*, *Le Mercure musical* et *Musica* au sujet des compositeurs contemporains dans le but de comprendre quel(s) statut(s) leur est accordé en fonction des différentes sphères de sociabilité. Trois statuts seront étudiés – l'artisan, le génie et la vedette –, et sont considérés comme des *concepts*.

Puisque, pour reprendre les mots du théoricien de l'histoire conceptuelle Reinhart Koselleck, « [d]es mots qui durent ne constituent pas un indice suffisant de la stabilité des réalités »⁵⁷, les concepts que sont l'artisan, le génie et la vedette n'ont pas été analysés en fonction de leur *désignation* (le mot par lequel le concept est nommé), mais en fonction de leur *sens* (l'aspect conceptuel) appliqué à un *objet* (ce à quoi le concept est attribué)⁵⁸. Ainsi, les concepts peuvent être présents dans le discours sans pour autant être accompagnés de leur désignation (par exemple, lorsqu'il est question du concept de génie sans que le mot ne soit utilisé), et, à l'inverse, une désignation peut être employée alors que le sens du texte renvoie à un autre concept (par exemple, lorsque le mot génie est employé alors que l'auteur recourt au concept de vedette). C'est en examinant l'évolution (ou la cristallisation) du *sens* des concepts ainsi qu'en étudiant les déplacements quant à leur(s) *objet(s)* qu'une véritable compréhension du phénomène est possible, d'autant plus que les concepts d'artisan, de génie et de vedette ont été mis en constant dialogue au courant de l'histoire.

⁵⁷ Reinhart Koselleck, *Le futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990, p. 106.

⁵⁸ À ce sujet, voir Niels Åkerstrøm Andersen, *Discursive Analytical Strategies : Understanding Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*, Bristol, The Policy Press, 2003, p. 35-36.

En effet, les concepts comportent une dimension fondamentalement dialectique et ils ne peuvent être pleinement expliqués sans tenir compte de l'existence et de l'évolution de leurs contre-concepts, comme le résume Antoine Prost : « Impliquant, pour cerner chaque concept, une prise en compte des concepts opposés ou associés et, paradigmatiquement, des concepts alternatifs possibles, elle permet de mesurer, avec l'épaisseur de la réalité sociale, l'ensemble des temporalités étagées »⁵⁹. Il est ainsi nécessaire, pour saisir le *sens* d'un concept à une époque donnée (dans notre cas, le tournant du XX^e siècle), d'être conscient de l'histoire de la place de ce concept dans le spectre de la grandeur en culture⁶⁰, et de l'analyser synchroniquement afin de comprendre son positionnement par rapport à ses contre-concepts au sein d'un champ sémantique.

Nous n'effectuons pas ici une généalogie complète de ces trois concepts⁶¹. Il suffit de montrer brièvement comment, à partir de la fin du XVIII^e siècle⁶², le concept de génie (devenu dominant au XIX^e siècle) a interagi d'abord avec le concept d'artisan puis avec celui de vedette. La dimension dialectique des concepts est ainsi mise en évidence.

Génie, artisan et vedette : trois concepts en interaction dialectique

Le *sens* du concept de génie musical (mais également de tous concepts du champ de la grandeur en culture) se décline autour de trois pôles qui ont été identifiés par Heinich dans

⁵⁹ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 142.

⁶⁰ Nous préférons utiliser l'expression « grandeur en culture » plutôt que « élite culturelle » puisque le mot « élite » est utilisé péjorativement dans certaines sphères de sociabilité (sur la question de l'élite, voir Heinich, *L'élite artiste*, p. 252-268). La notion de grandeur en culture désigne ceux qui incarnent l'excellence dans le champ culturel.

⁶¹ Pour une généalogie du concept de génie en musique, nous renvoyons à Lowinsky, « Musical Genius : Evolution and Origins of a concept [I] » ; Lowinsky, « Musical Genius : Evolution and Origins of a concept [II] ».

⁶² L'entrée « Génie » rédigée par Denis Diderot pour son *Encyclopédie* témoigne de l'émergence au XVIII^e siècle du concept de génie dans son sens moderne (voir définition ci-dessous) : « Le *génie* [...] n'est pas plus captivé par les circonstances, par les lois et par les usages, qu'il ne l'est dans les Beaux-arts par les règles du goût » (Denis Diderot, art. « Génie », dans Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7, Paris, Brisson, 1757, p. 582-584, ici p. 583-584).

sa préface à l'ouvrage d'Edgar Zilsel sur ce qu'on pourrait appeler la « préhistoire » du génie artistique : le pôle de la *capacité*, de la *réalisation* et de la *reconnaissance*⁶³. C'est en étudiant les valeurs associées à chacun de ces trois pôles que le *sens* du concept de génie musical, et de ses contre-concepts, peut être pleinement appréhendé.

Dans le cas du génie musical, ces valeurs se trouvent notamment résumées dans les aphorismes de Robert Schumann. Concernant le pôle de la *capacité*, l'inspiration est clairement associée au concept de génie, alors que le talent et le travail qui seraient plutôt associés au concept d'artisan y sont opposés :

C'est la malédiction du talent que, bien qu'il travaille avec plus de sûreté et de continuité que le génie il n'atteint pas le but, tandis que le génie place à la pointe de l'idéal et, de là-haut, regarde en riant autour de lui ⁶⁴ !

Une idée similaire se retrouve alors que Schumann fait dialoguer ses célèbres *alter ego* Florestan et Eusébius avec le maître Raro :

- Est-ce que le talent peut prendre les libertés que se permet le génie ? Fl.
- Oui, mais celui-là échoue où celui-ci triomphe. Raro ⁶⁵.
- Le talent travaille, le génie crée. Fl ⁶⁶.

Le pôle de la *réalisation*, quant à lui, se trouve associé à l'intouchabilité de l'œuvre :

Considère comme quelque chose d'odieux de changer quoi que ce soit aux œuvres des bons compositeurs, d'en rien omettre ou d'y ajouter des ornements à la nouvelle mode. C'est là la pire injure que tu puisses faire à l'art ⁶⁷.

⁶³ Nathalie Heinich, préface à Edgar Zilsel, *Le génie : Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* [1926], traduit de l'allemand par Michel Thévenaz, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 7-21, ici p. 11.

⁶⁴ Robert Schumann, « Extrait du carnet de pensées et de poésie de Maître Raro, Florestan et Eusebius », *Écrits divers sur la musique*, traduits de l'allemand et choisis par Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris, J. & R. Wittmann, 1946 ; Archives Karéline, 2010, p. 10-23, p. 10.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷ Robert Schumann, « Règles de conduite du musicien », *Écrits divers sur la musique*, p. 47-61, ici p. 51. En plus des exemples de Schumann cités ci-dessus, rappelons la querelle qui a opposé Hector Berlioz et

Le refus de la gloire – à l’exception de celle accordée par les pairs – qui va conjointement avec un certain surinvestissement du futur (le génie étant considéré comme en avance sur son temps) sont les valeurs associées au pôle de la *reconnaissance*, alors que la quête de la célébrité se trouve plutôt du côté du concept de vedette :

Ne te laisse pas séduire par le succès qu’obtient souvent celui qu’on appelle grand virtuose. Que l’approbation des artistes te soit plus précieuse que celle de la grande masse ⁶⁸.

Ne juge pas du mérite d’une œuvre d’après une première audition ; ce qui plaît du premier coup n’est jamais le meilleur. Les maîtres veulent être étudiés. Bien des choses ne te paraîtront intelligibles qu’avec l’âge ⁶⁹.

Peut-être le génie seul comprend-il parfaitement le génie ⁷⁰.

L’extraordinaire pour l’artiste (et c’est à son avantage) est de n’être pas toujours apprécié immédiatement ⁷¹.

Définitions

Bien saisir le *sens* d’un concept permet de comprendre lorsqu’il est question de ce dernier même lorsque le mot n’est pas utilisé, ou, au contraire, lorsqu’il est surutilisé. La définition du sens du concept de *génie*, dont les valeurs ont été amplement mises de l’avant dans plusieurs écrits sur la musique au courant du XIX^e siècle, pourrait se résumer ainsi : un artiste inspiré créant des œuvres dont la compréhension dépasse l’entendement du plus grand nombre et qui le fait par vocation, sans chercher la gloire.

Au tournant du XX^e siècle, la signification du concept d’*artisan* n’est plus exactement celle qui avait prédominé dans le discours parfois péjoratif de plusieurs compositeurs romantiques : la définition de l’artisan était alors souvent axée sur *un mode de travail*,

François-Joseph Fétis à propos du droit de rectifier les « fautes » de Beethoven. À ce sujet, voir Remy Campos, *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Droz, 2013, chapitre « Les génies et l’école », p. 323-376.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁷¹ Schumann, « Extrait du carnet de pensées et de poésie de Maître Raro, Florestan et Eusebius », p. 12.

consistant à satisfaire un patron ou une entreprise. Cette définition laisse tranquillement place à une nouvelle conception de l'artisan axée sur *les sources d'inspiration*. Le discours valorisant le concept d'artisan prône ainsi l'artiste laborieux associé à une certaine forme de conservatisme, en ce sens que ses œuvres sont construites à partir de matériaux connus et surtout d'une technique éprouvée. Il ne s'agit pas pour autant d'un éloge de la reproduction ; au contraire, la « personnalité » musicale est valorisée, mais dans la mesure où elle s'appuie sur un « savoir-faire » solide.

Pour le concept de *vedette*, la capacité n'est plus un prérequis à la reconnaissance ; à la manière d'un capital⁷², c'est la visibilité acquise en premier lieu (de diverses façons, par exemple par des concours, un scandale, un succès, etc.) qui engendre toujours plus de visibilité. La reconnaissance ainsi gagnée ne se doit d'être justifiée qu'après avoir été acquise, et non en amont⁷³. Le discours valorisant ce concept pour parler des grands compositeurs insiste donc sur la grandeur *de facto* des compositeurs. Il tend aussi à relater des événements de leur vie privée pour en assoir la concrétude.

Il se dégage que ces trois concepts entretiennent un rapport au temps qui leur est propre : le concept d'artisan est ancré dans le respect de la tradition (le *passé*) ; le concept de vedette valorise pour sa part l'instantanéité (le *présent*) ; et le concept de génie, quant à lui, mise sur le surinvestissement du *futur*.

Il n'est pas question dans ce mémoire de porter un jugement sur le fait qu'un compositeur soit « génial » ou non, ni de le classer ou non dans la catégorie des artisans en raison de la connaissance de l'histoire de la musique qu'il possède, par exemple. Il s'agit plutôt d'observer selon quel(s) concept(s) les compositeurs contemporains sont promus ou, au contraire, discrédités. Ainsi, ce n'est pas tant la réalité des *faits* qui est l'objet de ce mémoire, mais bien celle du *discours*.

⁷² Sur la notion de « capital de visibilité », voir Heinich, *De la visibilité*, p. 43-52.

⁷³ Selon Heinich, cette justification méritocratique *a posteriori* s'oriente autour de trois principales qualités : le talent, le don et le sacrifice (*De la visibilité*, p. 547-560).

Comme les concepts se situent au-delà de la lettre des mots, le chercheur qui veut analyser le discours au sujet des compositeurs dans le spectre de la grandeur en culture ne doit pas se contenter de retracer et de comptabiliser les occurrences des *désignations* des concepts, mais doit considérer le discours dans son ensemble ; il doit déceler les concepts dans leur *sens* et les lier à un *objet* tout en les situant dans un contexte. Ainsi, il ne suffit pas de se demander « Quel compositeur est un artisan / génie / vedette ? », mais bien « Quels compositeurs sont l'*objet* du concept d'artisan / génie / vedette ? ». Pour qu'une analyse du phénomène soit complète, il est également impératif de s'interroger sur « Qui considère qu'un tel compositeur est un artisan / génie / vedette ? » ainsi que sur « Qui reçoit cette idée et comment ? »⁷⁴. C'est pourquoi, dans les chapitres suivants, nous encadrerons notre analyse du discours tenu au sujet des compositeurs d'une étude des sphères de sociabilité de chacune des trois revues qui constituent notre corpus.

0.3. Plan du mémoire

Chaque revue fera l'objet d'un chapitre. *La Revue musicale (histoire et critique)* fera l'objet du premier chapitre, *Le Mercure musical* du deuxième et *Musica* du troisième. Cet enchaînement permet de suivre l'utilisation des concepts d'artisan, de génie et de vedette dans les revues musicales françaises des premières années du XX^e siècle en suivant l'ordre dans lequel ils se sont historiquement manifestés.

Dans chacun des chapitres, nous dressons d'abord un portrait de la revue en mettant en relief ses spécificités (contexte de création, objectifs, sphère de sociabilité, etc.) en nous appuyant, lorsque cela s'applique, sur les travaux préexistants portant sur l'organe de presse en question⁷⁵. Puis, nous présentons les résultats de notre analyse du discours au sujet des

⁷⁴ Il s'agit du « *what we read* », « *who writes* » et « *who reads* » mentionnés par John Guillory (« Canon », dans Frank Lentriccia et Tom McLaughlin (dir.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 233-249, ici p. 238).

⁷⁵ Par exemple, la revue *Musica* a été beaucoup étudiée dans les dernières années. Voir Carla E. Biberdorf, *Musica : An Early Twentieth-Century French Music Journal*, mémoire de maîtrise, Vancouver, University of

compositeurs contemporains. C'est sur ce plan que se situe le principal apport de notre recherche.

Il se dégage de la mise en parallèle des trois études de cas que le type de discours sur les compositeurs semble bien être, pour reprendre les mots employés par l'historien de la culture Bödeker, « tout à la fois un *indicateur* et un *facteur* de [la] vie musicale en pleine mutation »⁷⁶.

British Columbia, 1984 ; Danièle Pistone, « Contribution aux dépouillements de périodiques parisiens : *Musica* (1902-1914) », dans *La critique musicale en France*, numéro thématique de la *Revue internationale de musique française*, n° 17, juin 1985, p. 87-100 ; Danièle Pistone, « Poésie et musique à la Belle Époque : Les suppléments musicaux de *Musica* (1912-1914) », dans Joseph-Marc Bailbé (dir.), *Poésie et musique*, Rouen, Université de Rouen, 1999, p. 33-40 ; Aki Yamamoto-Naji, *La représentation du son par l'image : Quelques éléments de réflexion sur la grammaire iconographique de Musica, 1902-1914*, thèse de licence, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2003 ; Jean-Michel Nectoux, « *Musica* : Une revue musicale illustrée », *Les Nouvelles de l'INHA*, n° 26, octobre 2006, p. 11-12 ; Aki Yamamoto-Naji, *Musica des Éditions Pierre Lafitte & C^e : Un magazine musical pour un public familial ?*, thèse de master, Paris, École des Hautes études en sciences sociales, 2007 ; *Les suppléments de Musica (1912-1914) : Listes alphabétique et chronologique, autographie et inédits*, Paris, Observatoire musical français, 2009 ; Aki Yamamoto-Naji, *Promouvoir une culture musicale de masse : Le périodique Musica (1902-1914) des publications Pierre Lafitte & C^e*, thèse de doctorat, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2009 ; Duchesneau, « Composer avec l'image : Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) » ; Cesar A. Leal, *Re-Thinking Paris at the Fin-De-Siècle : A New Vision of Parisian Musical Culture from the Perspective of Gabriel Astruc (1854-1938)*, thèse de doctorat, Lexington, University of Kentucky, 2014, chapitre 3 « Astruc and *Musica* », p. 63-97.

⁷⁶ Bödeker, « Introduction [à la section "Presse, édition et propriété artistique"] », p. 4. C'est nous qui soulignons.

Chapitre 1

*La Revue musicale*¹ : Le modèle de l'« artisan », l'historicisme et la Schola cantorum

Les publications savantes sur la musique ont existé bien avant le XX^e siècle en Allemagne, pays qui possédait alors déjà une tradition d'érudition en histoire et en analyse musicale établie dès la fin du XVIII^e siècle par les travaux de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) puis nourrie au XIX^e siècle par ceux d'Eduard Hanslick (1825-1904), de Friedrich Chrysander (1826-1901), de Philipp Spitta (1841-1894), de Gustav Jacobsthal (1845-1912), d'Hugo Riemann (1849-1919) et de Guido Adler (1855-1941), pour ne citer que quelques exemples. C'est d'ailleurs ce dernier qui a fondé en 1885, avec Chrysander et Spitta, la toute première revue savante² consacrée à la recherche en musique, la *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, qui sera publiée jusqu'en 1894³. Il faudra attendre plus de 15 années pour qu'un organe de presse à vocation équivalente voit le jour en France avec la création

¹ À sa fondation en janvier 1901, la revue porte le nom de *Revue d'histoire et de critique musicales*. Elle prendra ensuite celui de *La Revue musicale : Revue d'histoire et de critique* pour les numéros d'octobre à décembre 1902 puis adoptera définitivement *La Revue musicale (histoire et critique)* à partir de janvier 1903. Dans le texte du présent chapitre, nous utilisons uniquement la version abrégée du nom définitif, soit *La Revue musicale*. Les références, quant à elles, respectent le nom de la revue tel qu'il se présentait sur l'intitulé. Les autres chapitres du mémoire emploient le titre définitif complet, soit *La Revue musicale (histoire et critique)*, afin de ne pas créer de confusion avec la *Revue musicale SIM* dont il est aussi question.

² Au sens où l'entend Charle dans sa typologie des revues. À ce sujet, voir la section 0.2.2. de l'introduction ci-dessus.

³ Sur l'histoire de la musicologie allemande, voir l'entrée de Pamela M. Potter « Germany and Austria » dans Vincent Duckles *et al.*, « Musicology », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710>, consulté le 8 août 2015.

en 1901 de *La Revue musicale*⁴. Jusque-là, la production écrite au sujet de la musique, notamment dans la presse quotidienne et périodique, était demeurée en France – mis à part quelques exceptions tel que la *Revue musicale* de Fétis⁵ – essentiellement de l'ordre du commentaire littéraire et descriptif⁶. L'apparition de cette première revue musicale savante en France n'accuse pas uniquement un retard géographique – par rapport à l'Allemagne –, mais également disciplinaire : en effet, en France, les revues savantes médicales et scientifiques connaissent un essor dès les années 1870⁷ et celles des autres disciplines littéraires et des sciences sociales fleurissent à partir des années 1890⁸, à l'image de la division et de la spécialisation des disciplines qui surviennent à cette époque en lien avec le développement universitaire⁹.

Bien que née un peu après la grande vague d'expansion des revues savantes en France, *La Revue musicale* s'inscrit elle aussi dans le cadre d'une expansion disciplinaire. En effet, la musicologie effectuait à l'époque son entrée à l'université ainsi que dans les grands établissements d'enseignement (notamment la Sorbonne, l'École des hautes études sociales

⁴ Au sujet de *La Revue musicale*, voir Duchesneau, « French Musicology and the Musical Press (1900-14) ». Signalons qu'une autre revue, *Les Annales de la musique*, voit le jour en janvier 1901 (elle succède au *Bulletin officiel de la Fédération musicale de France*). Sa vocation semble elle aussi savante (en partie du moins), puisque des articles érudits de Lionel Dauriac (1847-1923) et de Julien Tiersot (1857-1936) y sont notamment publiés, comme le rapporte la *Revue musicale* dans sa « Revue des périodiques » (vol. 1, n° 8, août 1901, p. 342-344, ici p. 342). Une étude de cette revue, qui n'est pas mentionnée par Goubault dans son panorama de la presse musicale (*La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, chapitre 1 « La presse française », p. 25-84) et qui nous est pour l'instant inaccessible, reste à faire, surtout que certain de ses articles ont donné lieu à des échanges avec *La Revue musicale*. Voir, par exemple, la lettre de Combarieu (vol. 1, n° 4, avril 1901, p. 176) publiée en réponse à un article de Georges Louis Houdard (1860-1913) ainsi que la réplique de ce dernier (vol. 1, n° 6, juin 1901, p. 272).

⁵ Mentionnons aussi, par exemple, les travaux de Joseph d'Ortigue (1802-1866) et d'Adrien de La Fage (1805-1862), ainsi que la *Revue musical* de Fétis qui a accueillait des textes d'histoire de la musique.

⁶ Sur la critique musicale en France au XIX^e siècle, voir Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005, et plus particulièrement ici p. 268-272.

⁷ Par exemple, le *Bulletin des sciences mathématiques* fondé en 1870.

⁸ Par exemple, la *Revue de métaphysique et de morale* fondée en 1893.

⁹ Charles, *Le siècle de la presse*, p. 183-185. Pour expliquer en partie la croissance exceptionnelle des revues par rapport aux livres pour la publication savante, Jacqueline Pluet-Despatin souligne que l'avantage de celles-ci est qu'elles permettaient une circulation et une confrontation des connaissances plus instantanée (« Les revues et la professionnalisation des sciences humaines », p. 311).

et le Collège de France), et les fondateurs et principaux collaborateurs de la revue faisaient partie des premiers à occuper des postes de professeur de musicologie ou encore à soutenir une thèse dans le domaine¹⁰. Loin de seulement être une conséquence d'un bouillonnement intellectuel, *La Revue musicale*, comme l'a démontré Michel Duchesneau, a eu un effet catalyseur des travaux et des débats animant les historiens de la musique de l'époque et a ainsi joué un rôle primordial (avec *Le Mercure musical* et la *Revue musicale S.I.M.* qui l'ont suivie) dans l'établissement d'une musicologie critique en France¹¹. La vocation savante de la revue a d'ailleurs continué à être reconnue dans les années 1920, alors que Fernand-Georges Roquebrune (pseudonyme de Georges-Auguste Arbelot [1883-1935]) dresse une filiation entre *La Revue musicale* de Prunières récemment fondée et *La Revue musicale* de Combarieu en ces termes :

L'antique *Revue musicale*, dirigée autrefois par M. Combarieu, puis par M. Écorcheville, est reprise par M. Henry Prunières, n'en doutons pas, dans le même esprit qui avait présidé à sa fondation : respect des grandes traditions de la critique musicale, prédilection pour les belles recherches musicologiques, pour les patients problèmes de l'histoire de la musique, étude attentive mais prudente des courants nouveaux¹².

Le premier numéro de *La Revue musicale* paraît en janvier 1901. La publication est d'abord mensuelle puis devient bimensuelle en juin 1903. La fondation de la revue suit la première édition du Congrès international d'histoire de la musique tenue dans le sillage de l'Exposition universelle de Paris en 1900. L'idée de créer une revue musicologique s'est mise à circuler parmi les participants, et ses fondateurs sont justement issus du comité d'organisation du congrès : Jules Combarieu (1859-1916) – qui en est le directeur –, Louis Laloy – qui occupe la fonction de rédacteur en chef « moins le titre »¹³ jusqu'en 1905 –,

¹⁰ Sur l'histoire de la musicologie en France, voir l'entrée de Jean Gribenski dans Duckles *et al.*, « Musicology ». Plus particulièrement sur les débuts de son institutionnalisation, voir Duchesneau, « French Musicology and the Musical Press (1900-14) », p. 245.

¹¹ Duchesneau, « French Musicology and the Musical Press (1900-14) ».

¹² Fernand-Georges Roquebrune [Georges-Auguste Arbelot], « Chronique musicale », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 30, n° 179, 25 décembre 1920, p. 747-751, ici p. 750-751.

¹³ Louis Laloy, *La musique retrouvée : 1902-1927* [1928], Paris, Desclée de Brouwer, 1974, p. 56.

Romain Rolland (1866-1944) ainsi que Pierre Aubry (1874-1910) et Maurice Emmanuel (1862-1938), ces deux derniers ayant joué un rôle moins central ¹⁴. La revue reste sans réelle concurrence jusqu'à ce que *Le Mercure musical*, qui publiera lui aussi des articles de fond d'histoire de la musique, soit fondé en 1905 par Marnold (critique musical au *Mercure de France* depuis 1902) et Laloy (qui trouvait la revue de Combarieu « trop modérée » ¹⁵). Les deux hommes auraient été encouragés par Rolland qui quitte lui aussi la revue de Combarieu en 1905, probablement en raison de différends avec ce dernier ¹⁶, et devient un collaborateur du *Mercure musical*. *La Revue musicale* sera par la suite absorbée en janvier 1912 par la *Revue musicale SIM* (elle-même créée pour succéder au *Mercure musical* en 1907) qui récolte du même coup la souscription du Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts dont bénéficiait la publication de Combarieu depuis son premier numéro ¹⁷. Cette souscription semble témoigner du fait que la revue était à sa fondation reconnue institutionnellement en tant qu'organe de recherche en musique.

La vocation érudite de *La Revue musicale* est annoncée dès l'éditorial titré « Notre programme » et publié en tête du premier numéro par la rédaction : « on étudiera ici les aspects multiples de l'histoire musicale en s'efforçant de les rattacher aux études

¹⁴ Pour un historique détaillé de *La Revue musicale* en lien avec le développement de la musicologie en France et les nouveaux réseaux de la critique musicale, voir Duchesneau, « French Musicology and the Musical Press (1900-14) », p. 243-248 et Duchesneau, « French Music Criticism and Musicology at the Turn of the Twentieth Century », et plus particulièrement [p. 8-15]. Voir également le souvenir de Laloy (*La musique retrouvée*, p. 53-57).

¹⁵ Laloy, *La musique retrouvée*, p. 138.

¹⁶ Les dissensions entre Rolland et Combarieu auraient commencé dès la fondation de *La Revue musicale*, car Rolland semblait considérer l'entreprise trop prématurée (*ibid.*, p. 55-56). Mais leurs désaccords auraient atteint leur paroxysme lorsque le poste de chargé de cours en histoire de la musique au Collège de France ouvert en 1904, auquel les deux hommes avaient postulé (ainsi que Lionel Dauriac [1847-1923], Georges Houdard [1860-1913] et Maurice Emmanuel [1862-1938]), fut attribué à Combarieu. Cette hypothèse a été soulevée par Michel Duchesneau dans le cadre du séminaire *La critique musicale : Histoire, théorie et pratique en France, 1850-1950* donné à la Faculté de musique de l'Université de Montréal (séance « Critique musical et musicologie (1900-1914) : Nouvelles revues, nouveaux réseaux », 15 janvier 2015).

¹⁷ Sur l'histoire du *Mercure musical* et de la *Revue musicale S.I.M.*, outre le chapitre 2 ci-dessous, voir Duchesneau, « French Musicology and the Musical Press (1900-14) », p. 257-272 et Duchesneau, « French Music Criticism and Musicology at the Turn of the Twentieth Century : New Journals, New Networks », [p. 13-18].

traditionnelles et aux méthodes d'impartial examen qui sont en honneur dans nos universités »¹⁸. À l'instar des revues savantes des autres disciplines littéraires et de sciences sociales, elle prend pour modèle la « méthode critique » de la philologie allemande¹⁹ avec laquelle Combarieu avait été en contact alors qu'il suivait les cours de Spitta à Berlin. Ce n'est pas un hasard si, lorsque les directeurs listent les attitudes que privilégiera la revue, la philologie se retrouve au premier rang : « en toute question d'histoire musicale, recourir d'abord aux "sources" ; examiner de près les documents originaux, les comparer, les faire parler le plus possible »²⁰. Les autres attitudes mentionnées par la suite correspondent tout autant au projet savant, soit la neutralité (« s'effacer soi-même derrière les monuments qu'on veut faire connaître, et, au lieu de prétendre les embellir encore par la rhétorique, s'appliquer surtout à les décrire et à grouper autour d'eux les faits qui les éclairent »²¹) et la rigueur (« apporter dans l'étude du passé musical cette curiosité passionnée, cet amour des détails, ce souci d'exactitude et d'*authenticité* »²²).

Bien que l'organisation des différentes rubriques de *La Revue musicale* et leur appellation aient été variables, une certaine constance unit les numéros²³. En effet, des articles de fond qui traitent d'histoire de la musique figurent dans chacun des numéros. Ces textes, qui constituent le corps de la revue, sont parfois issus de conférences ou de cours donnés par les collaborateurs de la revue, tels que ceux dispensés par Combarieu au Collège de France²⁴. À partir du mois d'août 1903, cette rubrique principale accueille, le plus souvent

¹⁸ La Rédaction, « Notre programme », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 1, p. 1-5, ici p. 1.

¹⁹ Voir Pluet-Despatin, « Les revues et la professionnalisation des sciences humaines », p. 314.

²⁰ La Rédaction, « Notre programme », p. 3.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* C'est la rédaction qui souligne.

²³ Voir la description des rubriques de *La Revue musicale* qu'a effectuée Doris Pyee-Cohen (« *La Revue musicale (1901-1912)* », introduction à *La Revue musicale (1901-1912) : Index*, vol. 1, Doris Pyee-Cohen (éd.), Baltimore, Répertoire international de la presse musicale (RIPM), 2002, p. XIX-XXVII, ici p. XX-XXI).

²⁴ Par exemple, 32 séances de cours de Combarieu au Collège de France ont été publiées : « La pensée musicale » (vol. 5, n° 2, 15 janvier 1905, p. 53-57) ; « La pensée musicale [II] » (vol. 5, n° 4, 15 février 1905, p. 106-116) ; « La pensée musicale [III] » (vol. 5, n° 6, 15 mars 1905, p. 181-190) ; « La musique et la physiologie » (vol. 5, n° 7, 1^{er} avril 1905, p. 203-208) ; « La musique et la physiologie [II] » (vol. 5, n° 8, 15 avril

en ouverture du numéro, un portrait d'une personnalité de la vie musicale contemporaine ou du passé accompagné d'une notice plus ou moins approfondie²⁵. Cette rubrique offre également quelques articles arrimés à l'actualité musicale, mais la critique des concerts qui y est faite en est une qui se veut informée, où le texte sur les œuvres est prétexte à l'étude historique et analytique, par opposition à la fois à la critique de « littéraire » et celle « de combat »²⁶. Une autre rubrique est, quant à elle, spécifiquement consacrée à l'actualité de la

1905, p. 229-238) ; « Le vandalisme musical » (vol. 5, n° 9, 1^{er} mai 1905, p. 256-265) ; « La musique et les mathématiques » (vol. 5, n° 10, 15 mai 1905, p. 278-289) ; « Place de la musique parmi les phénomènes de la nature : La musique et la couleur » (vol. 5, n° 11, 1^{er} juin 1905, p. 308-312) ; « Folklore : La musique et la magie » (vol. 5, n° 11, 1^{er} juin 1905, p. 313-314) ; « Introduction à l'histoire générale de la musique » (vol. 5, n° 13, 1^{er} juillet 1905, p. 352-359) ; « Introduction à l'histoire générale de la musique [II] » (vol. 5, n° 14, 15 juillet 1905, p. 377-387) ; « Introduction à l'histoire générale de la musique [III] » (vol. 5, n° 15, 5 août 1905, p. 409-416) ; « La musique et la magie [II] » (vol. 5, n° 18, 1^{er} octobre 1905, p. 453-460) ; « La musique et la magie [III] » (vol. 5, n° 19, 15 octobre 1905, p. 476-480) ; « La grammaire musicale » (vol. 5, n° 23, 15 décembre 1905, p. 606-616) ; « Éléments de grammaire musicale [*sic*] [II] » (vol. 6, n° 1, 1^{er} janvier 1906, p. 9-18) ; « Éléments de grammaire musicale [*sic*] [III] » (vol. 6, n° 2, 15 janvier 1906, p. 40-47) ; « Éléments de grammaire musicale [IV] » (vol. 6, n° 3, 1^{er} février 1906, p. 67-76) ; « Éléments de grammaire musicale [V] » (vol. 6, n° 4, 15 février 1906, p. 94-100) ; « Éléments de grammaire musicale [VI] » (vol. 6, n° 5, 1^{er} mars 1906, p. 123-132) ; « Éléments de grammaire musicale [VII] » (vol. 6, n° 6, 15 mars 1906, p. 148-150) ; « [Éléments de grammaire musicale] [VIII] » (vol. 6, n° 7, 1^{er} avril 1906, p. 174-181) ; « [Éléments de grammaire musicale] [IX] » (vol. 6, n° 8-9, 15 avril 1906, p. 197-203) ; « [Éléments de grammaire musicale] [X] » (vol. 6, n° 10, 15 mai 1906, p. 235-243) ; « [Éléments de grammaire musicale] [XI] » (vol. 6, n° 11, 1^{er} juin 1906, p. 254-263) ; « [Éléments de grammaire musicale] [XII] » (vol. 6, n° 14, 15 juillet 1906, p. 348-355) ; « [Éléments de grammaire musicale] [XIII] » (vol. 6, n° 15, 1^{er} août 1906, p. 379-384) ; « [Éléments de grammaire musicale] [XIV] » (vol. 6, n° 16, 1^{er} septembre 1906, p. 412-427) ; « [Éléments de grammaire musicale] [XV] » (vol. 6, n° 17, 1^{er} octobre 1906, p. 440-447) ; « Organisation es études d'histoire musicale, en France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle » (vol. 6, n° 19-20, 15 octobre 1906, p. 471-481) ; « Organisation es études d'histoire musicale, en France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle [II] » (vol. 6, n° 21, 1^{er} novembre 1906, p. 500-505) ; « Organisation es études d'histoire musicale, en France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle [II] » (vol. 6, n° 23, 1^{er} décembre 1906, p. 558-565).

²⁵ Par exemple, [Anonyme], « Georges Enesco », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 4, n° 11, 1^{er} juin 1904, p. 273-274.

²⁶ Par exemple, Louis Laloy, « *L'Étranger* [Vincent d'Indy] », *La Revue musicale : Revue d'histoire et de critique*, vol. 2, n° 12, décembre 1902, p. 501-505. Sur cette nouvelle forme de critique musicale, voir Michel Duchesneau, « De quelques fondements musicologiques de la critique musicale : Le rapport temporel à l'œuvre d'après Lionel Dauriac et Romain Roland », conférence donnée lors de la journée d'étude *La critique musicale : De la théorie à la pratique*, Faculté de musique de l'Université de Montréal/Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique, Montréal, 13 mars 2015. Un résumé de cette conférence se trouve dans Marie-Pier Leduc, Chloé Huvet, Hubert Bolduc-Cloutier et Margalida Amengual Garí, « *La critique musicale : De la théorie à la pratique* – Compte rendu de la journée d'études (Faculté de musique de l'Université de Montréal, 13 mars 2015) », *La Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 1, [à paraître], <http://revuemusicaleoicrm.org>.

vie musicale française, offrant des comptes rendus de concerts. Certains portent un regard analytique, critique et/ou uniquement descriptif sur les œuvres et leur interprétation ; s’y côtoient des comptes rendus tantôt poussés (certains contiennent des exemples issus de la partition)²⁷, tandis que d’autres ne sont que de quelques lignes. Une troisième section récurrente est consacrée aux recensions des nouvelles partitions²⁸ et publications savantes²⁹ (autant des ouvrages monographiques que des articles de fond parus dans d’autres revues). Cette rubrique fait beaucoup plus que de simplement lister les dernières parutions ; une critique bibliographique approfondie y est effectuée dans une optique de transmission des connaissances et de prises de positions dans les débats disciplinaires, une caractéristique centrale, comme le souligne Pluet-Despatin, des revues savantes³⁰.

Avec *La Revue musicale*, le discours sur la musique dans la presse devient une affaire d’universitaires, alors qu’il était jusque-là principalement l’apanage des artistes et des amateurs. Sur la page titre du premier numéro de la revue, la fonction officielle des adhérents et collaborateurs est d’ailleurs précisée de manière à témoigner de l’érudition de la publication : « de l’Académie française », « anciens ministres de l’Instruction publique », « directeur des Beaux-Arts », « membres de l’Institut », « professeurs au collège de France », « professeurs à la Schola », « professeurs à la Sorbonne », etc. sont ainsi gage de sa rigueur scientifique (voir illustration 1). Le fait que les fondateurs et collaborateurs soient issus du monde de l’enseignement supérieur est par ailleurs, comme le souligne Pluet-Despatin, une constante de l’ensemble des revues savantes qui émergent au tournant du XX^e siècle³¹.

²⁷ Par exemple, L.L. [Louis Laloy], « Concerts Chevillard », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 4, n° 3, 1^{er} février 1904, p. 92-93.

²⁸ Par exemple, Adalbert Mercier, « Henri Lutz : *Stella* », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 4, n° 9, 1^{er} mai 1904, p. 240-241.

²⁹ Par exemple, J.C. [Jules Combarieu], « H. Rietsch : *La musique dans la seconde moitié du XIX^e siècle* », *Revue d’histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 3, mars 1901, p. 119-121.

³⁰ Pluet-Despatin, « Les revues et la professionnalisation des sciences humaines », p. 315.

³¹ *Ibid.*, p. 317.

ADHÉRENTS ET COLLABORATEURS :

MM. Eug. GUILLAUME, E. LAVISSE, A. MÉZIÈRES, Gaston PARIS, SULLY-PRUDHOMME, de l'Académie française; L. BOURGEOIS, R. POINCARÉ, anciens ministres de l'Instruction publique; H. ROUJON, Directeur des Beaux-Arts; LIARD, membre de l'Institut, RABIER, BAYET, Directeurs de l'Enseignement; Alfred CROISSET, Th. DUBOIS, J. GIRARD, E. GEBHART, L. HAVET, HOMOLLE, LARROUMET, LENEPEVEU, MASSENET, Em. MICHEL, G. MONOD, Eug. MUNTZ, PALADILHE, PERROT, REYER, Th. RIBOT, SAGLIO, TARDE, membres de l'Institut; prince Roland BONAPARTE; CHUQUET, Maurice CROISSET, IZOULET, professeurs au collège de France; le R^me P. Abbé de Sofames, Dom CAGIN, Dom DELPECH, Dom MOCQUEREAU, Bénédictins de la Congrégation de France; BOURGAULT-DUCOUDRAY, G. FAURÉ, S. ROUSSEAU, WIDOR, professeurs au Conservatoire; prince de POLIGNAC; Vincent D'INDY, directeur de la *Schola*; P. de BRÉVILLE, GUILMANT, professeurs à la *Schola*; DEJOB, ESPINAS, LEMONNIER, SÉAILLES, THOMAS, professeurs à la Sorbonne; F. de MÉNIL, professeur à l'école Niedermeyer; MEILLET, Directeur-adjoint à l'école des Hautes-Études; MERCADIÉ, Directeur des études à l'école Polytechnique; PROU, professeur à l'école des Chartes; P. FONCIN, P. LACOMBE, E. MANUEL, Inspecteurs généraux; BASH, BOUTROUX, DURKHEIM, professeurs des Universités; BELOT, membre du Conseil Supérieur de l'Instruction publique; Abbé FAURE-MURET, GOUSSEAU, HANSEN, maîtres de chapelle; Pasteur MAURY; CAHEN, HUYOT, Victor & Paul GLACHANT, JOURDAN, BOUDIN, professeurs;

Guido ADLER, Colonel BAUDOT, C. BELLAIGUE, Michel BRENET, O. CHILE-SOTTI, A. CAMIOLO, L. DAURIAC, H. EXPERT, Max FRIEDLÄNDER, R. GANDOLFI, Th. GÉROLD, Ed. KANN, Ilmari KROHN, LASCoux, MALHERBE, M^{lle} Hortense PARENT; MM. PRUDHOMME, Ch. E. RUELLE, Liborio SACCHETTI, SANDBERGER, A. SOUBIES, TIERSOT; le P. THIBAUT, A. WOTQUENNE, &c., &c.

Illustration 1. Liste des adhérents et collaborateurs publiée sur la couverture de la *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 1, janvier 1901.

Ainsi, en raison de son principal objectif (publier au sujet de l'histoire de la musique française), de son approche essentiellement philologique, de sa volonté de rigueur et de neutralité scientifique ainsi que de ses auteurs, *La Revue musicale* est sans contredit une revue savante.

1.1. La sphère de sociabilité de *La Revue musicale*

Une caractéristique des revues savantes est qu'elles revendiquent leur neutralité vis-à-vis les questions politiques et esthétiques ou encore par rapport aux intérêts commerciaux. Mais jusqu'à quel point cette indépendance était-elle effective ? Pluet-Despatin a démontré que les revues savantes n'évoluent pas dans un monde clos imperméable aux enjeux personnels et professionnels³². Au contraire, en raison de leur rôle de transmission de la connaissance au sein d'une communauté d'individus – aussi scientifique soit-elle –, les revues savantes sont « soumise[s] aux *contraintes* émanant du "groupe", uni par un corps de

³² *Ibid.*, p. 318.

règles et une langue communes autant que par des valeurs, des traditions, des rituels, et qui fonctionne comme un vaste “laboratoire” »³³.

Les constatations de Pluet-Despatin au sujet de l’indépendance des revues savantes qui n’est que relative s’appliquent d’autant plus au cas de *La Revue musicale*, car aux considérations personnelles et professionnelles déjà mentionnées s’ajoute le fait que la revue, en plus d’être solidement ancrée dans le milieu universitaire, demeure liée à celui de la création musicale avec par exemple l’implication de proches de la Schola cantorum. Ainsi, en plus d’être le lieu de débats disciplinaires, *La Revue musicale* n’échappe pas aux débats esthétiques. Malgré l’objectif annoncé de « tout étudier, – le beau et le moins beau, sans parti pris d’exclusion, – suivant l’exemple de l’historien qui [...] est obligé de porter son attention tantôt sur des héros, tantôt sur des monstres ou des hommes vulgaires »³⁴, il semble que Combarieu ait exercé un contrôle sur le contenu du journal, refusant même une publication à Rolland sous prétexte qu’elle n’était pas intéressante³⁵.

La Revue musicale n’est pas la seule revue de l’époque à avoir publié des études historiques. Par exemple, les numéros de *La Tribune de Saint-Gervais* – portevoix de la Schola cantorum publié de 1895 à 1929 et dirigé, pour la période qui nous occupe, par Charles Bordes (1863-1909) – comprennent très souvent des articles au sein desquels des œuvres du passé sont présentées et analysées en profondeur. La revue a même adopté en 1908 le sous-titre de *Revue musicologique de la Schola cantorum* (son sous-titre précédent était *Bulletin mensuel de la Schola cantorum*). Mais *La Tribune de Saint-Gervais* ne peut être considérée comme une revue savante (selon la typologie de Charle) puisque, attachée à la Schola cantorum, elle s’inscrit dans le sillage du projet esthétique et culturel de celle-ci³⁶.

³³ *Ibid.*, p. 317. C’est Pluet-Despatin qui souligne.

³⁴ La Rédaction, « Notre programme », p. 3.

³⁵ Duchesneau, « French Music Criticism and Musicology at the Turn of the Twentieth Century : New Journals, New Networks », [p. 13, n. 60].

³⁶ Spécifions que bien que *La Tribune de Saint-Gervais* étaient officiellement rattachée à la Schola cantorum, elle était principalement sous la gouverne de Bordes. Ce dernier n’était que peu (ou pas du tout après 1904) impliqué dans la « nouvelle » école de la Schola (celle ouverte rue Saint-Jacques en 1900) dirigée par d’Indy, s’occupant avant tout des concerts en province en plus de la revue. À ce sujet, voir Catrina M. Flint,

Cependant, les deux revues partagent de nombreux auteurs : Michel Brenet (pseudonyme de Marie Bobillier [1858-1918]), Henri Quittard (1864-1919) et Julien Tiersot, pour ne donner que quelques exemples, ont collaboré aux deux revues sur une base régulière. Qui plus est, Pierre Aubry (1874-1910) et Combarieu, tous deux au comité de rédaction de *La Revue musicale*, figurent sur la liste de collaborateurs à *La Tribune de Saint-Gervais*, et Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910), Vincent d'Indy (1851-1931) et André Pirro (1869-1943), qui sont sur celui de *La Tribune de Saint-Gervais*, ont écrit à plusieurs reprises pour *La Revue musicale*. Collaborer à *La Revue musicale* ne signifie pas automatiquement être un proche de la Schola cantorum, mais nous remarquons une porosité certaine entre les deux milieux³⁷. En plus des noms cités ci-dessus, mentionnons que quelques sympathisants de la Schola cantorum ont prêté leur concours à *La Revue musicale*, tels que Gustave Samazeuilh (1877-1967) et Auguste Sérieyx (1865-1949), ainsi que Francisco de Lacerda (1869-1934), « élève de M. Vincent d'Indy »³⁸, qui a été responsable de la transcription des partitions anciennes pour le supplément musical.

Un autre des principaux tenants de la revue, son rédacteur en chef Louis Laloy, est par ailleurs entré à la Schola cantorum en 1899 où il a suivi le cours de composition de d'Indy³⁹. Selon lui et tel qu'il l'affirme en octobre 1901 dans les pages de la revue de Combarieu, les enseignements de son professeur se distinguaient et puisait leur valeur par la place qu'ils accordaient à l'étude historique :

The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894 to 1914, thèse de doctorat, Montréal, McGill University, 2006, p. 5-10.

³⁷ Évidemment, les réseaux de divers collaborateurs peuvent être complexes à définir en raison de leurs intrusions. À titre d'exemple, Bourgault-Ducoudray était un des partisans de la première heure de la Schola cantorum, mais était aussi professeur d'histoire au Conservatoire.

³⁸ La Rédaction, « Notre supplément musical », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 9, 1^{er} août 1903, p. 355.

³⁹ Voir les souvenirs de Laloy sur la Schola cantorum dans *La musique retrouvée*, chapitre XII « Schola cantorum », p. 68-92. Sur d'Indy et la Schola cantorum, voir Jean Maillard et Francine Maillard, *Vincent d'Indy : Le maître et sa musique, la Schola cantorum*, Paris, Éditions A. Zurfluh, 1994.

On voit que le cours de M. Vincent d'Indy n'a pas son équivalent ailleurs : l'histoire et la composition musicales n'ont jamais été unies d'une aussi étroite alliance. Joindre l'exemple au précepte, la pratique à la théorie, faire parcourir à l'élève, d'année en année, les âges successifs de l'art musical, lui apprendre, non seulement à lire, mais à écrire les différents langages qui servirent aux maîtres de toutes les époques pour exprimer leur pensée, refaire, en un mot, le chemin suivi par l'humanité même, en s'arrêtant à chaque étape pour contempler, réfléchir et faire siennes les beautés aperçues, c'est un vaste et généreux programme, c'est une idée grande et neuve, qui ne peut manquer d'être féconde ⁴⁰.

Plus loin dans le même texte, Laloy compare la Schola cantorum à une « université musicale », témoignant ainsi non seulement de la divergence de conception de l'enseignement musical entre le Conservatoire et la Schola cantorum, mais aussi des rapprochements possibles entre le projet universitaire et un certain projet esthétique misant sur l'étude approfondie des œuvres du passé :

Comme je feuilletais récemment le nouveau programme des cours de la Schola, et que j'admirais l'abondance de cet enseignement et la hiérarchie établie entre ses différents degrés, il m'arriva de dire : « C'est un Conservatoire ». On me répondit, non sans raison : « C'est une Université musicale ».

Ce qui caractérise en effet, un Conservatoire, c'est la préoccupation pratique [...]. L'Université, au contraire, ne prétend pas donner à ses élèves un prompt gagne-pain, mais développer leur esprit et former leur pensée ; c'est pourquoi elle ne craint pas de les promener à travers les littératures, à loisir [...]. Rien ne manque [...] à l'Université nouvelle, que les titres de bachelier en harmonie et plain-chant, licencié en contrepoint, docteur en composition et fugue ⁴¹.

La convergence des collaborateurs de *La Revue musicale* et de *La Tribune de Saint-Gervais* n'est pas uniquement due au fait qu'il n'y avait à l'époque que peu d'érudits en musique auxquels les deux revues pouvaient faire appel, mais également à leur « programme » qui présentent de grandes similitudes, comme le remarquent les Secrétaires de *La Tribune de Saint-Gervais* lorsqu'ils annoncent la naissance, avec quelques mois de retard, de la revue de Combarieu :

⁴⁰ Louis Laloy, « Promenades et visites musicales : III. Une nouvelle école de musique : Le cours de M. Vincent d'Indy », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 9, octobre 1901, p. 393-398, ici p. 395.

⁴¹ *Ibid.*, p. 395-396.

La *Revue d'histoire et de critique musicales* méritait, dans *La Tribune de Saint-Gervais*, mieux qu'un simple faire-part de naissance ou un souhait banal de bienvenue.

Elle aura tantôt un an d'existence et laisse présager par sa belle allure une carrière longue et bien remplie. Nous ne pouvons que nous en réjouir, et de tout cœur, car un certain nombre de nos collaborateurs ont donné à la jeune publication leurs sympathies et leur concours, et d'autre part, la *Revue d'histoire et de critique musicales* professe, dans les grandes controverses musicologiques, les mêmes idées que nous défendons ici.

[...]

Mais ce qui donne à la *Revue d'histoire et de critique musicales* son plus grand prix, à notre sens, c'est qu'elle est rédigée par des érudits et dans un esprit véritablement scientifique. On n'y aime guère les musiciens qui ne sont que des musiciens. On n'y écrit point pour les gens du monde, qui goûtent surtout la phraséologie vide et ampoulée. Mais l'emploi des méthodes critiques appliquées aux études musicales est le meilleur garant du caractère sérieux et des articles contenus dans la jeune revue. Son cadre est donc plus large que celui de *La Tribune de Saint-Gervais*; mais dans les études qui nous sont communes, nous aimerons marcher parallèlement vers un même but et pour le triomphe des mêmes doctrines ⁴².

Cette notice paraît probablement à la suite d'un échange de lettres entre d'Indy et Laloy au sujet d'une possible concurrence entre *La Tribune de Saint-Gervais* et *La Revue musicale* en raison de la proximité de leur approche. Une lettre datée du 5 octobre 1901 révèle que d'Indy qui suit les deux revues sans y intervenir directement, est informé par Laloy du souci des instigateurs de *La Revue musicale* quant à concurrence que pourrait lui faire la *Tribune* :

Je vous assure que je n'ai jamais songé – pas plus que Bordes – à ériger *La Tribune* en rivale de votre Revue, j'ai lu cet été (car je n'ai qu'à ce moment le temps de lire) la collection 1901 de l'un et de l'autre et y ai pris un égal plaisir sans remarquer si l'une des 2 publications citait l'autre ou si l'autre ne citait pas l'une, ce qui m'était profondément indifférent. Mais du moment que ces très petites choses peuvent faire de la peine à un homme comme Combarieu, qui combat en somme le bon combat avec nous, il faut s'en occuper pour que cela cesse et j'ai écrit à Bordes pour lui signaler la chose et le prier d'y mettre ordre à l'avenir ⁴³.

⁴² Les Secrétaires, « *Revue d'histoire et de critique musicales* », *La Tribune de Saint-Gervais*, vol. 7, n° 9-10, septembre-octobre 1901, p. 296.

⁴³ Lettre de Vincent d'Indy à Louis Laloy, 5 octobre 1901, citée dans Flint, *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture*, p. 186-187.

D'Indy rassure donc son interlocuteur en signalant qu'ils ont le même « combat ». C'est d'ailleurs les propos qui paraîtront dans la notice de *La Revue musicale*. Un des principaux objectifs des deux revues est de mettre au jour la musique du passé – principalement française – et de la rendre accessible (par le biais d'études biographiques, analytiques, sociologiques, philologiques, etc.) à l'ensemble de la communauté⁴⁴. Du côté de la Schola cantorum, ce sont principalement les compositeurs à qui ces découvertes sont destinées, afin qu'ils s'y nourrissent pour l'écriture de leurs propres œuvres⁴⁵. Du côté de *La Revue musicale*, les textes s'adressent avant tout à la communauté savante – somme toute assez restreinte –, mais également, comme la rédaction le précise, aux « lecteur[s] non spécialiste[s] », « à tous ceux qui, s'occupant de musique à un titre quelconque, sont curieux d'apprendre comment l'art musical s'est formé et s'intéressent à ses admirables richesses »⁴⁶. Mais les non-spécialistes dont il est question ici ne sont probablement pas les « dilettantes »⁴⁷, mais plutôt les amateurs éclairés et surtout les professionnels de la musique qui ne possèdent pas forcément l'érudition et les compétences en histoire des universitaires.

Ainsi, bien qu'elle aspire à la neutralité des recherches universitaires, la sphère de sociabilité de *La Revue musicale* est en partie issue de celle de la Schola cantorum, et les convictions esthétiques de Combarieu de même que celles de Laloy durant les toutes premières années du siècle rejoignent en grande partie celles de l'institution de d'Indy. Cette

⁴⁴ Sur la redécouverte de la musique ancienne en France, voir Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past : Early Music in Nineteenth-Century France*, New York, Oxford University Press, 2005.

⁴⁵ Comme le souligne Annegret Fauser, pour d'Indy, « le vrai but de tout travail archéologique [...] réside dans son impact sur l'art postérieur et en particulier contemporain » (« Archéologue malgré lui : Vincent d'Indy et les usages de l'histoire », dans Manuela Schwartz (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 123-134, ici p. 127). Sur le rapport de d'Indy à l'historicisme, voir également Renata Suchowiejko, « Du "métier à l'art" : L'enseignement de Vincent d'Indy », dans Schwartz (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, p. 101-110; Katharine Ellis, « En Route to Wagner : Explaining d'Indy's Early Music Panthéon », dans Schwartz (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, p. 111-122.

⁴⁶ La Rédaction, « Notre programme », p. 4.

⁴⁷ Le décalage entre le lectorat annoncé et le lectorat effectif des revues savantes est d'ailleurs fréquent (Vincent Duclert et Anne Rasmussen, « Les revues scientifiques et la dynamique de la recherche », dans Pluët-Despatin, Leymarie et Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, p. 237-254, ici p. 242).

orientation de *La Revue musicale* en faveur d'une école, bien que présente qu'en filigrane et de façon non systématique, ne concordait certainement pas avec la vision de la musicologie critique de Rolland (qui, mentionnons-le, n'a publié aucun article portant sur des créations mis-à-part trois exceptions⁴⁸ contrairement à, par exemple, Combarieu⁴⁹) ni avec l'engouement grandissant de Laloy envers la musique « harmonique » de Debussy (il a signé six articles de fond sur le compositeur ou ses œuvres⁵⁰). Ces derniers ont d'ailleurs quitté la revue pour fonder le combatif *Mercure musical* au sein duquel Rolland a continué de publier des études historiques, attirant notamment le concours fréquent d'Aubry.

⁴⁸ Les articles que Rolland a publiés dans *La Revue musicale* ont été rassemblés dans *Musiciens d'autrefois* (Paris, Hachette, 1908). Ses textes traitent principalement de la musique du XVI^e et du XVII^e siècle. Il a également publié de nombreux comptes rendus de livres ainsi que des critiques de concerts, commentant presque exclusivement les œuvres du passé et leur interprétation. Les trois seules exceptions, outre les quelques comptes rendus de concerts où des œuvres contemporaines sont mentionnées au passage sans être approfondies, sont : Romain Rolland, « Richard Strauss : *Cinq Lieder* », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 6, juin 1901, p. 267 ; Romain Rolland, « Concerts Chevillard : Richard Strauss », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 4, avril 1903, p. 187-188 ; Romain Rolland, « [Concert Colonne : 22 novembre] », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 17, 1^{er} décembre 1903, p. 678-679.

⁴⁹ Combarieu a écrit à la fois des articles historiques (par exemple : J.C. [Jules Combarieu], « La musique et la notation musicale au moyen âge », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 12, 15 septembre 1903, p. 508-511) et des textes sur la musique et les musiciens contemporains (par exemple : J.C. [Jules Combarieu], « À propos de la centième de *Louise* », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 1, janvier 1901, p. 26-31 ; Jules Combarieu, « Saint-Saëns : L'homme et le musicien », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 15, 1^{er} novembre 1903, p. 590-596).

⁵⁰ Louis Laloy, « Musique moderne : MM. Claude Debussy et Paul Dukas », *La Revue musicale : Revue d'histoire et de critique*, vol. 2, n° 10, octobre 1902, p. 404-409 ; Louis Laloy, « Musique moderne : Le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (M. Claude Debussy) », *La Revue musicale : Revue d'histoire et de critique*, vol. 2, n° 11, novembre 1902, p. 454-456 ; Louis Laloy, « Exercices d'analyse [sur deux accords de *Pelléas et Mélisande*] », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 2, n° 11, novembre 1902, p. 471-473 ; Louis Laloy, « La *Damoiselle Éluë* (M. Claude Debussy) », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 1, janvier 1903, p. 33-35 ; Louis Laloy, « Claude Debussy : La simplicité en musique », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 4, n° 4, 15 février 1904, p. 106-111 ; Louis Laloy, « [*Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique] », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 5, n° 8, 15 avril 1905, p. 244.

1.2. Quels statuts pour les compositeurs contemporains dans *La Revue musicale*?

Il ressort clairement du dépouillement des années 1901 à 1906 de *La Revue musicale* que les responsables de la publication, à l'instar des dirigeants la Schola cantorum, voyaient en la connaissance de la musique du passé les bases de la création contemporaine⁵¹. Par exemple, dans un portrait du chef d'orchestre et compositeur Georges Marty (1860-1908) probablement de la plume de Laloy, on lit que « [s]on nom mérite [...] d'être ajouté à celui de ces maîtres amis du passé, dont nous signalions précédemment l'influence si heureuse sur le développement de la musique moderne »⁵². Qu'en est-il spécifiquement du statut des compositeurs? La revue de Combarieu partageait-elle également la vision de l'artiste de d'Indy?

Gail Hilson Woldu a relaté comment, pour d'Indy, seuls ceux possédant une maîtrise de toutes les facettes de leur art, notamment une connaissance approfondie de l'histoire, pouvaient prétendre au titre d'artiste créateur⁵³. Selon d'Indy, c'est la connaissance des chefs-d'œuvre et des maîtres du passé qui permet au compositeur de bâtir sa personnalité musicale loin de l'académisme et des « recettes faciles », rejoignant ainsi l'idée du compositeur-*artisan* (voir la section 0.2.3. de l'introduction ci-dessus). La figure de César Franck (1822-1890) a été centrale pour d'Indy dans la promotion de sa conception de l'artiste : ce dernier a mené une entreprise de canonisation de son ancien professeur⁵⁴ – dont la réputation de grand compositeur n'avait que peu franchi le cercle des professionnels de la

⁵¹ Voir la note 45 ci-dessus.

⁵² [Louis Laloy?], « Georges Marty », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 17, 1^{er} décembre 1903, p. 654.

⁵³ Woldu, « Debussy, Fauré, and d'Indy and Conceptions of the Artist », p. 236 et *passim*.

⁵⁴ À ce sujet, voir Jean-Pierre Calmont, préface à Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris. M. de Maule, 1987. Laloy dira qu'« il était de règle à la Schola [de manifester] la plus profonde admiration pour César Franck » (*La musique retrouvée*, p. 80).

musique avant son décès –, en dressant (à tort ou à raison ⁵⁵) un portrait de Franck en tant que compositeur-*artisan*.

La Revue musicale fait paraître plusieurs articles sur Franck ⁵⁶ (une tendance proportionnellement nettement plus élevée que dans, par exemple, *Le Mercure musical* et *Musica* ⁵⁷) dont plusieurs sont justement de la plume de d'Indy. Ce dernier y évoque les enseignements de son ancien professeur en ces termes :

Il n'est donc point étonnant que le noble enseignement de César Franck, fondé sur Bach et Beethoven, mais admettant aussi tous les élans, toutes les aspirations nouvelles et généreuses, ait, dès cette époque, attiré à lui les jeunes esprits doués d'idées élevées et véritablement épris de leur Art.

⁵⁵ Spécifions que le fils de César Franck, Georges Franck (1848-1910), s'opposa à l'entreprise générale menée par d'Indy à l'égard de son père, car il y voyait une récupération à des fins d'autopromotion. À ce sujet, voir Steven Huebner, *French Opera at the Fin De Siècle : Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 314-315 ; Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, chapitre 1 « Au nom du père », p. 17-29. Un exemple éloquent de la projection du programme de la Schola cantorum sur Franck se rapporte au moment où d'Indy affirme dans les pages de *La Revue musicale* que « [c]'est aussi à l'abondance de la veine mélodique que le système harmonique de Franck doit son originalité, car, considérant la musique horizontalement, suivant les féconds principes des contrapontistes médiévaux, et non point verticalement, comme les compositeurs de l'époque harmonique, il établit par la superposition de ses contours mélodiques des agrégations de notes qui produisent un style autrement séduisant que les banales et incohérentes suites d'accords de ceux qui n'ont que l'harmonie pour objectif » (Vincent d'Indy, « César Franck [II] », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 7, 1^{er} juillet 1903, p. 296-302, ici p. 298).

⁵⁶ Au total, huit articles « longs » entre 1901 et 1906 : S. [Louis Schneider ?], « Promenades et visites musicales : II. Chez M. Georges Franck », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 8, août-septembre 1901, p. 325-330 ; S. [Louis Schneider ?], « Promenades et visites musicales : Hulda de C. Franck – M. Albert Carré », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 9, octobre 1901, p. 372-374 ; Vincent d'Indy, « César Franck [I] », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 5, 31 mai-1^{er} juin 1903, p. 209-212 ; Vincent d'Indy, « César Franck [II] », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 7, 1^{er} juillet 1903, p. 296-302 ; Vincent d'Indy, « César Franck : Souvenirs personnels », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 11, 1^{er} septembre 1903, p. 455-458 ; Adalbert Mercier, « La *Symphonie* de César Frank », vol. 4, n° 6, 15 mars 1904, p. 161-165 ; J.C. [Jules Combarieu], « Inauguration du monument de César Franck », vol. 4, n° 21, 1^{er} novembre 1904, p. 520-521 ; [Vincent d'Indy], « [*César Franck* de Vincent d'Indy] », vol. 6, n° 11, 1^{er} juin 1906, p. 268-271. Signalons que Franck est aussi fréquemment mentionné dans des textes portant sur d'autres compositeurs, souvent avec nostalgie.

⁵⁷ À titre informatif, mentionnons que, s'il avait été considéré dans le tableau 10 (chapitre 3), Franck n'aurait été qu'au 27^e rang des compositeurs mis de l'avant dans *Musica*, soit une visibilité très modérée. Ce palmarès ne recense que les compositeurs encore vivants, mais nous trouvons tout de même intéressant de situer Franck dans ce portrait.

[...]

C'est en grande partie dans l'intention de perpétuer cet enseignement que trois des élèves ou admirateurs du maître regretté, Alexandre Guilmant, Charles Bordes et moi-même, avons fondé, il y a six ans déjà, la Schola cantorum, école de musique dont les principes sont uniquement l'amour et le respect de l'Art, sans autre préoccupation ; mais, quand bien même il ne se fût pas trouvé de pieux amis pour continuer l'œuvre d'enseignement, rien n'aurait pu empêcher la pure et honnête doctrine de Franck de se répandre de proche en proche, parce qu'elle est la *vérité artistique*⁵⁸.

La mise en valeur par d'Indy des enseignements du « père Franck » – axés sur une étude directe des œuvres des grands maîtres de l'histoire de la musique (qui forme le socle sur lequel la personnalité du compositeur doit se baser) – est indissociable d'une certaine conception du statut du compositeur, celle du compositeur-*artisan*. D'Indy insiste avant tout sur le savoir-faire et la rigueur nécessaires au fait d'être un grand compositeur, qualités exemplifiées par Franck :

Aucun art, en effet, n'a plus de rapport avec la musique que l'architecture. Pour élever un édifice, il faut tout d'abord que les matériaux soient choisis et de bonne qualité ; il en est de même pour les *idées* musicales, sur le choix desquelles le compositeur doit se montrer très difficile, s'il veut faire une œuvre durable. Mais il n'est pas suffisant, pour construire, d'avoir de beaux matériaux, encore faut-il savoir les disposer de façon qu'ils s'agencent en un *tout* puissant et harmonieux ; des pierres de taille, si attentivement façonnées et sculptées qu'elles puissent être, ne constitueront jamais un monument si elles sont simplement juxtaposées sans ordre ni méthode ; de même, des idées musicales, si belles qu'elles soient, ne constitueront jamais un morceau de musique si leur place et leur enchaînement ne sont réglés par une logique et sûre ordonnance ; à ce prix seulement, le monument existera, et, si les éléments en sont beaux, si l'ordre synthétique y est harmonieusement combiné, l'œuvre sera solide et pourra défier l'action du temps. La composition musicale n'est point autre chose. C'est ce que Franck, et lui seul à cette époque, savait admirablement faire comprendre à ses disciples⁵⁹.

L'article d'Adalbert Mercier (18??-1913) publié sur Franck dans *La Revue musicale* évoque les mêmes idées, et se positionne ouvertement dans la continuité des textes de d'Indy,

⁵⁸ D'Indy, « César Franck : Souvenirs personnels », p. 456 et 458. C'est d'Indy qui souligne.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 457.

citant même des passages que celui-ci avait écrit dans le numéro du 1^{er} juillet 1903 : « Une conception semblable et si profonde nous fait songer aux quelques lignes d'un récent article de M. Vincent d'Indy [...] "la noblesse expressive de la phase mélodique ; la nouveauté de la trame harmonique ; l'inattaquable solidité de l'architecture musicale" »⁶⁰.

Est-ce que les caractéristiques attribuées à Franck pour le décrire comme un grand – voir le plus grand – compositeurs sont les mêmes que celles utilisées dans *La Revue musicale* pour parler positivement des compositeurs contemporains jugés positivement ?

1.2.1. De grands compositeurs qui ont un « savoir-faire »

La fondation en 1901 de *La Revue musicale* survient après plus d'un demi-siècle pendant lequel la rhétorique du génie s'imposait pour qualifier la grandeur en culture⁶¹. Sans surprise, certaines des valeurs liées au concept de génie sont véhiculées dans les pages de la revue de Combarieu. Mais ce qui caractérise davantage encore la publication est que les aspects du concept du génie qui y sont promus vont souvent de pairs (et sont même parfois subordonnés) au concept d'artisan : l'inspiration et l'originalité sont vantées dans la mesure où elles sont supportées par un savoir-faire solide, lui-même décrit le plus souvent comme émanant d'une connaissance approfondie de l'histoire de la musique. Le tableau 2 ci-dessous fournit un aperçu (pour les trois premières années de la publication) de cette tendance de *La Revue musicale*.

⁶⁰ Mercier, « La *Symphonie* de César Frank », p. 161-162.

⁶¹ Ceci n'est pas uniquement vrai en musique ; voir, par exemple, Pascal Bissette, *La malédiction littéraire : Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

N°	Référence	Sujet	Méthode	Jugement	Notions accordées / niées aux compositeurs		
					Personnalité musicale et savoir-faire	Personnalité musicale (seule)	Autre
	vol. 1, n° 1 (janvier 1901)						
1	J.C. [Jules Combarieu] « À propos de la centième de Louise [G. Charpentier] »	O	Critique - Sociologique	Mitigé	Évocation du non-savoir-faire -	Accordée	
	vol. 1, n° 2 (février 1901)						
2	J.C. [Jules Combarieu] « <i>Astarté</i> [X. Leroux] »	O	Critique - Analytique	Mitigé		Accordée	
3	Robert Brussel « <i>La Fille de Tabarin</i> [G. Pierné] »	O	Analytique	Négatif			
	vol. 1, n° 3 (mars 1901)						
	vol. 1, n° 4 (avril 1901)						
4	J.C. [Jules Combarieu] « <i>Le Roi de Paris</i> [G. Hüe] »	O	Critique	Négatif			
	vol. 1, n° 5 (mai 1901)						
5	Louis Laloy « <i>L'Ouragan</i> [A. Bruneau] »	O	Analytique - Critique	Négatif		Niée	
	vol. 1, n° 6 (juin 1901)						
	vol. 1, n° 7 (juillet 1901)						
6	L.L. [Louis Laloy] « <i>Le Légataire universel</i> [G. Pfeiffer] »	O	Critique	Positif		Accordée	[sans subjugation]
	vol. 1, n° 8 (août-septembre 1901)						
	vol. 1, n° 9 (octobre 1901)						
7	[Jules Combarieu ?] « [Enquête] Camille Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger »	C	Opinions	Positif	Accordés		Gloire +
8	J.C. [Jules Combarieu] « <i>Les Barbares</i> [C. Saint-Saëns] »	C - O	Critique	Positif		Accordée	[subjugation]
	vol. 1, n° 10 (novembre 1901)						
9	[Jules Combarieu ?] « [Enquête] Camille Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger [II] »	C	Opinions	Positif	Accordés		Gloire +
10	Louis Laloy « Promenades et visites musicales : III. Une nouvelle École de musique : Le cours de M. Vincent d'Indy »	C	Récit	Positif	Accordés		
11	J.C. [Jules Combarieu] « <i>Les Barbares</i> [C. Saint-Saëns] [II] »	O	Critique - Analytique	Mitigé	[Accordés]		*subjugation
12	J.C. [Jules Combarieu] « <i>Grisélidis</i> [J. Massenet] »	O	Analytique	Neutre			
13	Louis Laloy « Deux nocturnes de M. Debussy »	O	Critique	Positif	Accordés		Surinvestissement du futur +
14	Louis Laloy « M. Bourgault-Ducoudray »	O	Critique - Analytique	Positif	Accordés		

vol. 1, n° 11-12 (novembre-décembre 1901)							
15	[J.C.] Jules Combarieu	« Promenades et visites musicales : IV. M. Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut »	C - O	Biographique - Analytique	Positif	Accordés	Non recherche de gloire +
16	Louis Laloy	« <i>Adonis</i> [T. Dubois] »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordés	
vol. 2, n° 1 (janvier 1902)							
vol. 2, n° 2 (février 1902)							
17	J.C. [Jules Combarieu]	« Promenades et visites musicales : V. M. Arthur Coquard »	C - O	Récit	Positif	Accordés	
vol. 2, n° 3 (mars 1902)							
18	J.C. [Jules Combarieu]	« Promenades et visites musicales : VI. Les idées de M. Bourgault-Ducoudray »	A	Récit - Sociologique	Positif		
vol. 2, n° 4 (avril 1902)							
19	Louis Schneider	« M. Claude Debussy »	C - O	Récit	Neutre		
20	J.C. [Jules Combarieu]	« <i>La Troupe Joliceur</i> [A. Coquard] »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordés	
vol. 2, n° 5 (mai 1902)							
21	Louis Schneider	« <i>Pelléas et Mélisande</i> [C. Debussy] »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordée	Surinvestissement du futur +
22	J.C. [Jules Combarieu]	« <i>Orsola</i> [P. et L. Hillemacher] »	O	Analytique	Mitigé	Niée	Savoir-faire +
23	Jean Chantavoine	« <i>Feuersnoth</i> [R. Strauss] »	O - C	Critique - Biographique	Positif	Accordée	*subjugation
vol. 2, n° 6 (juin 1902)							
24	X*** (ancien professeur au Conservatoire)	« Le Conservatoire national de musique et de déclamation »	A	Opinion	-n.a.-	Évoqués +	Surinvestissement du futur -
25	Vincent d'Indy	« À propos du prix de Rome : Le régionalisme musical »	A	Opinion	-n.a.-	Évoqués +	
26	René d'Avril	« M. J. Guy Ropartz et la musique à Nancy »	A	Historique	Positif	Accordés	
vol. 2, n° 7 (juillet 1902)							
27	Louis Schneider	« La collaboration musicale : Les frères Hillemacher et la partition d' <i>Orsola</i> »	A	Descriptive	Neutre		
vol. 2, n° 8 (août 1902)							
28	L.T. [?]	« <i>Parysatis</i> [C. Saint-Saëns] et théâtre des Arènes de Béziers »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordés	
vol. 2, n° 9 (septembre 1902)							
vol. 2, n° 10 (octobre 1902)							
29	Louis Laloy	« Musique moderne : [I. Claude Debussy] »	O	Analytique - Critique	Positif	[Accordés]	*subjugation

		« Musique moderne : [II. Paul Dukas] »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordés	
30	Louis Laloy	« Musique moderne : [II. Paul Dukas] »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordés	
vol. 2, n° 11 (novembre 1902)							
31	Louis Laloy	« Musique moderne : [I. L'Étranger] »	O	Analytique	Neutre	Accordés	
32	Louis Laloy	« Musique moderne : [II. Le Prélude à l'après-midi d'un faune] »	O	Analytique	Positif	Accordée	*subjugation
33	Louis Laloy	« Exercices d'analyse [sur deux accords de Pelléas et Mélisande] »	O	Analytique	Positif	[Accordés]	*subjugation
vol. 2, n° 12 (décembre 1902)							
34	Louis Laloy	« L'Étranger [V. d'Indy] »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordés	
35	Louis Schneider	« La Carmélite [R. Hahn] »	C	Biographique	Mitigé	Niés (ficelles)	Gloire -
vol. 3, n° 1 (janvier 1903)							
36	Louis Laloy	« La Demoiselle élue [C. Debussy] »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordés	*subjugation
37	L.L. [Louis Laloy]	« L'Étranger [V. d'Indy] au théâtre de la Monnaie »	O	Descriptive	Positif	Accordés	
38	Louis Schneider	« Titania, de M. Georges Hite »	O	Descriptive - Critique	Mitigé	Niés (ficelles)	Niée
vol. 3, n° 2 (février 1903)							
vol. 3, n° 3 (mars 1903)							
39	Henry Gauthier Villars (Willy)	« Qu'est-ce que la musique française ? »	A	Opinion	Varié		
40	Amédée Lemoine	« La Statue de M. E. Reyer »	C - O	Critique	Mitigé	Accordée	
41	J.C. [Jules Combarieu]	« Muguette [E. Missa] »	C - O	Critique	Neutre		
vol. 3, n° 4 (avril 1903)							
42	H.B. [?]	« Au Théâtre de Marseille [Renaud d'Arles de N. Desjoyaux] »	O	Critique	Mitigé		
43	Romain Rolland	« Concerts Chevillard : Richard Strauss »	O	Critique	Positif	Niés (fautes)	Accordée
vol. 3, n° 5 (31 mai-1 ^{er} juin 1903)							
vol. 3, n° 6 (15 juin 1903)							
vol. 3, n° 7 (1 ^{er} juillet 1903)							
vol. 3, n° 8 (15 juillet 1903)							
vol. 3, n° 9 (1 ^{er} août 1903)							
vol. 3, n° 10 (15 août 1903)							
vol. 3, n° 11 (1 ^{er} septembre 1903)							
44	[Anonyme]	« Alexandre Guilmant »	C	Biographique	Positif		

45	X...	« Promenades et visites musicales : Massenet intime : Souvenirs de Monte-Carlo »	C	Récit	Positif		Gloire +
vol. 3, n° 12 (15 septembre 1903)							
vol. 3, n° 13 (1 ^{er} octobre 1903)							
vol. 3, n° 14 (15 octobre 1903)							
46	Louis Schneider	« M. Giacomo Puccini »	C	Récit - Biographique	Neutre		
47	Louis Schneider	« Opéra-Comique : La <i>Tosca</i> [G. Puccini] »	O	Descriptive - Critique	Mitigé	Niés (ficelles)	
vol. 3, n° 15 (1 ^{er} novembre 1903)							
48	Jules Combarieu	« Camille Saint-Saëns : L'homme et le musicien »	C	Récit - Biographique	Positif	Accordée	*subjugation
49	Louis Laloy	« Jean Titelouze (1563-1633) : Un précurseur : L'art primitif de la composition pour l'orgue [p. 599-600] »	A	Opinion	-n.a.-	Évoqués+	
50	Louis Schneider	« Opéra-Comique : La <i>Tosca</i> »	O	Critique - Analytique	Négatif	Niés (ficelles)	Gloire -
vol. 3, n° 16 (15 novembre 1903)							
51	Jacques Méraly	« Gabriel Fauré : L'homme et le musicien »	C - O	Biographique - Analytique	Positif	Accordés	
52	[Anonyme]	« À l'Institut [Ch. Levadé] »	O - A	Critique	Négatif	Niée	
53	J.C. [Jules Combarieu]	« M. Marcel Rouseau »	C	Critique	Mitigé		
vol. 3, n° 17 (1 ^{er} décembre 1903)							
54	[Anonyme] [Louis Laloy ?]	« Georges Marty »	C	Biographique	Positif	Accordés	
vol. 3, n° 18 (15 décembre 1903)							
55	Louis Laloy	« Vincent d'Indy »	C - O	Biographique - Analytique	Positif	Accordés	
56	Louis Laloy	« Vincent d'Indy : <i>Choral varié</i> »	O	Analytique - Critique	Positif	Accordés	

Tableau 2. Liste des textes consacrés à la musique contemporaine publiés dans *La Revue musicale* pour les années 1901 à 1903⁶².

⁶² Dans la colonne « Sujet », O = œuvre, C = compositeur et A = autre. Dans la colonne « Notions », les mots « accordé » et « nié » sont utilisés lorsque les notions concernent le compositeur sur lequel porte l'article, et le mot « évoqué » lorsqu'il s'agit d'un discours général. Dans cette même colonne, lorsque nécessaire, le « + » indique que cette notion est utilisée avec une connotation positive et le « - » pour une connotation négative.

Un premier aspect révélé par le tableau 2 est que le discours mené au sujet de la musique contemporaine se fait principalement par l'étude approfondie des œuvres mêmes (méthode analytique) plutôt que par une approche biographique (comme souvent dans *Musica*) ou polémique (utilisée fréquemment dans *Le Mercure musical*). Sur les 56 textes portant sur la musique contemporaine recensés, 29 traitent essentiellement d'une (ou de plusieurs) œuvre d'un compositeur et 9 autres à la fois d'un compositeur et de son (ou ses) œuvre. Uniquement 10 textes se consacrent presque exclusivement au compositeur. Au total, 23 textes usent d'une méthode analytique, les autres se partageant entre les méthodes biographique, critique, descriptive ou encore proposant des opinions ou des récits. Ainsi, les jugements (positifs ou négatifs) sont plus généralement formulés à propos des œuvres qu'au sujet de leur compositeur. Le statut accordé aux compositeurs n'est ainsi pas toujours exprimé explicitement, une caractéristique rendant son identification plus complexe dans *La Revue musicale* que dans les deux autres revues de notre corpus. Cependant, la méthode analytique choisie par la revue est révélatrice en elle-même : ce n'est pas une personnalité qui est mise de l'avant, mais l'œuvre considérée comme étant en grande partie le fruit d'un travail consciencieux et méritant une étude approfondie. En corolaire à cette attitude analytique, se pose l'idée que la grandeur artistique est mesurable (par opposition à l'ineffabilité du génie) : le critique propose une lecture basée sur la compréhension de l'œuvre plutôt que sur sa propre subjugation, sans que cela ne l'empêche pour autant de marquer son enthousiasme.

Le tableau 3 ci-dessous extrait du tableau 2 les textes qui émettent un jugement positif sur les compositeurs ou leurs œuvres. Des 31 textes sélectionnés (des 56 répertoriés au total), 21 mettent de l'avant la personnalité en lien avec le savoir-faire, dont 16 pour lesquels il s'agit de la principale caractéristique. Cela est sans compter les 3 textes du tableau 2 qui évoquent ces notions positivement, sans pour autant qu'il soit question d'un compositeur en particulier⁶³. Seuls 7 textes insistent uniquement sur la personnalité musicale. Précisons que

⁶³ X***, Ancien professeur au Conservatoire, « Le Conservatoire national de musique et de déclamation », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 2, n° 6, juin 1902, p. 241-544 ; Vincent d'Indy, « À propos du prix de Rome : Le régionalisme musical », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 2, n° 6, juin 1902, p. 244-

le fait qu'un texte ne traite pas du savoir-faire ou de de la personnalité musicale d'un compositeur n'implique pas forcément que ce dernier en soi dépourvu, mais plutôt que ce n'est pas sur cet (ou ces) aspect que l'auteur du texte insiste pour parler positivement du compositeur.

N°	Référence		Statut
6	L.L. [Louis Laloy]	« <i>Le Légataire universel</i> [G. Pfeiffer] »	[Indéterminable]
7	[Jules Combarieu ?]	« [Enquête] Camille Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger »	[Artisan] et vedette
9	[Jules Combarieu ?]	« [Enquête] Camille Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger [II] »	[Artisan] et vedette
8	J.C. [Jules Combarieu]	« <i>Les Barbares</i> [C. Saint-Saëns] »	Génie
10	Louis Laloy	« Promenades et visites musicales : III. Une nouvelle École de musique : Le cours de M. Vincent d'Indy »	Artisan
13	Louis Laloy	« Deux nocturnes de M. Debussy »	Artisan
14	Louis Laloy	« M. Bourgault-Ducoudray »	Artisan
15	[J.C.] Jules Combarieu	« Promenades et visites musicales : IV. M. Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut »	Artisan
16	Louis Laloy	« <i>Adonis</i> [T. Dubois] »	Artisan
17	J.C. [Jules Combarieu]	« Promenades et visites musicales : V. M. Arthur Coquard »	Artisan
18	J.C. [Jules Combarieu]	« Promenades et visites musicales : VI. Les idées de M. Bourgault-Ducoudray »	-n.a.-
20	J.C. [Jules Combarieu]	« <i>La Troupe Jolicœur</i> [A. Coquard] »	Artisan
21	Louis Schneider	« <i>Pelléas et Mélisande</i> [C. Debussy] »	[Artisan] et génie
23	Jean Chantavoine	« <i>Feuersnoth</i> [R. Strauss] »	Génie
26	René d'Avril	« M. J. Guy Ropartz et la musique à Nancy »	Artisan
28	L.T. [?]	« <i>Parysatis</i> [C. Saint-Saëns] et théâtre des Arènes de Béziers »	Artisan
29	Louis Laloy	« Musique moderne : [I. Claude Debussy] »	[Artisan] et génie
30	Louis Laloy	« Musique moderne : [II. Paul Dukas] »	Artisan
32	Louis Laloy	« Musique moderne : [II. <i>Le Prélude à l'après-midi d'un faune</i>] »	Génie
33	Louis Laloy	« Exercices d'analyse [sur deux accords de <i>Pelléas et Mélisande</i>] »	[Artisan] et génie
34	Louis Laloy	« <i>L'Étranger</i> [V. d'Indy] »	Artisan
36	Louis Laloy	« <i>La Demoiselle élue</i> [C. Debussy] »	Génie
37	L.L. [Louis Laloy]	« <i>L'Étranger</i> [V. d'Indy] au théâtre de la Monnaie »	Artisan
43	Romain Rolland	« Concerts Chevillard : Richard Strauss »	Génie
44	[Anonyme]	« Alexandre Guilmant »	-n.a.-
45	X...	« Promenades et visites musicales : Massenet intime : Souvenirs de Monte-Carlo »	Vedette
48	Jules Combarieu	« Camille Saint-Saëns : L'homme et le musicien »	Génie
51	Jacques Méraly	« Gabriel Fauré : L'homme et le musicien »	Artisan
54	[Anonyme] [Louis Laloy ?]	« Georges Marty »	Artisan
55	Louis Laloy	« Vincent d'Indy »	Artisan
56	Louis Laloy	« Vincent d'Indy : <i>Choral varié</i> »	Artisan

Tableau 3. Liste des textes consacrés à la musique contemporaine publiés dans *La Revue musicale* pour les années 1901 à 1903 émettant un jugement positif.

249 ; Louis Laloy, « Jean Titelouze (1563-1633) : Un précurseur : L'art primitif de la composition pour l'orgue », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 15, 1^{er} novembre 1903, p. 599-603, ici p. 599-600.

Le tableau 3 permet de constater l'importance qui est accordé au concept d'artisan. Seuls 9 articles sur 31 évoquent la subjugation face au compositeur (concept de génie). Un autre élément notable que fait ressortir ce dernier tableau est que le statut d'artisan n'est pas uniquement utilisé pour qualifier positivement des compositeurs contemporains ayant été des élèves de Franck ou encore ceux gravitant autour de la Schola cantorum. Le cas contraire aurait pu témoigner d'un discours qui s'adapte à la poétique personnelle de chaque compositeur, mais cela ne semble pas être le cas (à l'exception peut-être pour la figure de Debussy dont il sera question plus loin dans ce chapitre). Ainsi, aux côtés de textes sur Vincent d'Indy (cinq au total!), Arthur Coquard (1846-1910), Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Guy Ropartz (1864-1955) et Georges Marty⁶⁴, se trouvent des textes sur Paul Lacombe (1837-1927), Théodore Dubois (1837-1924), Camille Saint-Saëns (1875-1921) et Paul Dukas (1865-1935) qui utilisent tous la même rhétorique de l'artisan.

Par exemple, expliquant en quoi le compositeur Paul Lacombe est « un artiste de haute valeur »⁶⁵, Combarieu met en lumière son travail méticuleux et « bien fait » ainsi que son respect des grandes traditions tout en étant original :

⁶⁴ Signalons également à titre informatif un article au sujet d'Ernest Chausson (1855-1899). Si ce dernier n'est pas considéré dans notre étude puisque décédé (prématurément) avant la période qui nous concerne, il était tout de même de la génération de d'Indy. Gustave Samazeuilh (1877-1967), qui avait été son élève (avant d'étudier auprès de d'Indy à la Schola cantorum), écrit à son sujet : « Après un court passage au Conservatoire, [...] Ernest Chausson s'était mis à travailler sous l'unique direction de l'auteur de *Béatitudes* [Franck]. Là, aux côtés de Vincent d'Indy, Henri Duparc, Camille Benoît, Pierre de Bréville, il apprit à aimer les grandes œuvres de la musique et à apprécier comme il convient l'ampleur et la logique de leur architecture. [...] il faisait sa besogne sans hâte, courageusement, sans défaillance comme sans jalousie ». Gustave Samazeuilh, « Ernest Chausson et *Le Roi Arthur* », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 18, 15 décembre 1903, p. 699-705, ici p. 700 et 705.

⁶⁵ J.C. [Jules Combarieu], « Promenades et visites musicales : IV. M. Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 11-12, décembre 1901, p. 466-468, ici p. 466. Paul Lacombe, compositeur de musique instrumentale, est un des membres fondateurs de la Société nationale (1871). Il est nommé à l'Institut de France en 1901.

M. Paul Lacombe ne doit pas regretter la sagesse qui le tint attaché au sol natal. D'abord, il a eu constamment devant les yeux le spectacle de cette vieille cité ⁶⁶ dont on peut dire qu'il est unique au monde ; et loin de la lutte pour le succès, sans fièvre d'ambition pressée, il a pu, au milieu des siens et de quelques amis d'élite, cultiver son art tout à loisir ; en outre, la renommée est allée le chercher elle-même dans sa retraite, et lui apprendre que son œuvre était bonne. [...] il n'a pas été touché par cet esprit de modernisme à outrance qui trop souvent bouleverse la grammaire musicale et brise en menus morceaux le marbre pur du style symphonique ; il est resté fidèle, avec une indépendance qui ne va jamais jusqu'au goût de l'étrangeté, à la tradition classique. [...] Mais ne croyez pas qu'il ait cette clarté banale, qui est incompatible avec la profondeur du sentiment ou l'oralité de l'écriture ⁶⁷.

Une même rhétorique est utilisée par Michel-Dimitri Calvocoressi (1877-1944) au sujet du compositeur anglais Edward Elgar (1857-1934) qu'il juge être parmi les plus grands et qu'il souhaite voir joué le plus rapidement possible à Paris :

Certes, Bach, Haendel, Mendelssohn même et avec lui Schumann, Liszt et Wagner aussi, ont contribué à former la pensée musicale de M. Elgar. Il a dû étudier très profondément les œuvres de César Franck. [...] L'auteur doit aux études qu'il fit des œuvres de ses devanciers son éducation générale, ses tendances, son « métier ». Mais en même temps il manifeste, *par la façon dont il a su profiter de cet enseignement*, une personnalité artistique indiscutable. Ajoutons, à l'éloge de M. Elgar, qu'il n'a jamais reçu d'autre enseignement que celui-là. [...] c'est exclusivement dans les chefs-d'œuvre de toutes les époques qu'il a voulu trouver les principes de la beauté. [...]

Une aussi excellente méthode de travail, cette assimilation directe de la « substantifique moelle » des maîtres, à l'exclusion de tout procédé d'école, explique à la fois l'aspect franchement classique de la musique de M. Elgar et son indépendance très réelle ⁶⁸.

Nous voyons ainsi que le concept d'artisan occupe une place importante dans *La Revue musicale* par rapport aux autres concepts pour parler positivement des compositeurs. Cela se traduit à la fois dans la méthode choisie (analytique) et dans le contenu du discours. Ainsi, à

⁶⁶ Il s'agit de Carcassonne dans la région de Languedoc-Roussillon en France. Signalons que la décentralisation musicale était un thème cher à la Schola cantorum, comme en témoigne par ailleurs un article de d'Indy publié dans *La Revue musicale* (D'Indy, « À propos du prix de Rome : Le régionalisme musical »).

⁶⁷ J.C. [Jules Combarieu], « Promenades et visites musicales : IV. M. Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut », p. 466-467.

⁶⁸ M.D. [Michel-Dimitri] Calvocoressi, « Edward Elgar », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 5, n° 2, 15 janvier 1905, p. 42-48, ici p. 43-44. C'est nous qui soulignons.

bien des égards, *La Revue musicale* promeut bel et bien une conception de la grandeur en musique proche de celle de d'Indy.

1.2.2. Les « ennemis » du « savoir-faire »

Dès le « Notre programme » du premier numéro, la rédaction de *La Revue musicale* formule des reproches à « certains directeurs de théâtres et certains éditeurs qui, dans un bas esprit d'exploitation commerciale, dénaturent, falsifient, trahissent chaque jour la pensée des grands maîtres »⁶⁹. Mais ces gestionnaires de la musique ne sont pas les seuls à être inculpés de « trahison » envers l'Art. En effet, cette critique est formulée à propos des compositeurs-*vedettes* qui auraient recherché la gloire par l'écriture rapide et « facile ». De manière générale, l'écriture « à effets » est décriée. Par exemple, à propos de l'opéra à succès *La Reine Fiammette* de Xavier Leroux, Combarieu affirme :

Musicalement, cet effet est un peu gros et un peu facile : esthétiquement, est-il bien juste ? [...] Il y a trop de déchaînement et de réalisme sensuel, pas assez de grâce et de « romance » dans cette scène. M. Leroux embrase tout et fait voir un incendie grandiose, là où aurait suffi une flamme légère, une *fiammette*⁷⁰.

Louis Schneider (1861-1934) formule un reproche similaire à Giacomo Puccini (1858-1924) à propos de la *Tosca* :

[La musique de Puccini] recourt aussi aux moyens faciles, [...]. Le public n'y regarde pas de si près ; il se laisse séduire par la mélodie, il aime la clarté et déteste tâtonner dans l'imprécis. Et voilà pourquoi la *Tosca* est accueillie par des acclamations, par des *bis* qui semblaient d'abord des protestations contre les goûts de la minorité que nous sommes⁷¹.

Au sujet de Reynaldo Hahn (1874-1874), Schneider évoque encore une fois la gloire par l'écriture « à ficelles » :

⁶⁹ La Rédaction, « Notre programme », p. 3.

⁷⁰ C. [Jules Combarieu], « Notes sur *La Reine Fiammette* », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 4, n° 2, 15 janvier 1904, p. 58-60, ici p. 60. C'est Combarieu qui souligne.

⁷¹ Louis Schneider, « Opéra-Comique : La *Tosca* », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 3, n° 15, 1^{er} novembre 1903, p. 606-608, ici p. 607.

M. Raynaldo [*sic*] Hahn est, on le voit, un jeune musicien, qui porte avec lui l'atroce tunique de Nessus⁷² de succès obtenus avec des mélodies pour femmes du monde. Il serait pourtant injuste de lui dénier un certain souffle, mais souffle court, et un vif sentiment de la couleur locale. Mais il ne s'est pas assez livré à sa propre inspiration et il a trop laissé ouverte la fenêtre aux ressouvenirs. Sa partition, elle aussi, est un salon où se sont donné rendez-vous des phrases très connues, qui coudoient des contours mélodiques très archaïque et portant perruque. [...]

[U]ne habileté indéniable dans le pastiche (le comédie-ballet semble être du temps) et un sens tout à fait aigu de l'orchestration. M. Raynaldo [*sic*] Hahn sait son métier ; il n'est pas besoin d'ajouter qu'il est l'élève de Massenet⁷³.

Mais cette dévalorisation de la gloire souvent effectuée par *La Revue musicale* en lien avec le concept d'artisan ne doit pas être confondue avec celle associée à la promotion du compositeur-*génie*. En effet, si le concept de génie appelle à un surinvestissement du futur (en raison de l'incompréhension des contemporains)⁷⁴, c'est, dans le cas du concept d'artisan, le fait que le succès immédiat se fasse par l'usage de « formules » au détriment d'un « savoir-faire » profond de la musique qui est considéré suspect et par conséquent décrié⁷⁵. En évoquant sa première rencontre avec Franck, d'Indy présente même comme une erreur de jeunesse le fait de s'être considéré incompris par la génération qui le précède, et donc d'avoir implicitement misé sur le futur pour être reconnu :

En revenant chez moi, dans la nuit, car cette première entrevue avait eu lieu un soir, assez tard, je me disais en ma vanité blessée : « Certainement, ce Franck est un esprit arriéré, il

⁷² Cadeau empoisonné.

⁷³ Louis Schneider, « *La Carmélite* », *La Revue musicale : Revue d'histoire et de critique*, vol 2, n° 12, décembre 1902, p. 507-509, ici p. 509.

⁷⁴ Sur le surinvestissement du futur et le concept de génie, voir la section 2.2.1. du chapitre 2 ci-dessous.

⁷⁵ Spécifions que la stratégie rhétorique du surinvestissement du futur est parfois utilisée dans *La Revue musicale* à propos des compositeurs autrement qualifiés d'*artisan*. Mais cela est le cas de façon rétrospective, pour les compositeurs du passé. Nous n'approfondissons pas cette question dans le cadre du présent mémoire, puisque la question du statut du compositeur se complexifie de manière générale dans le discours au sujet des compositeurs du passé. Rolland, par exemple, utilisera amplement la rhétorique du génie. Il parlera entre autres de Johann Kuhnau (1660-1722) en ces termes : « Le grand mérite des œuvres de Kuhnau, – et particulièrement de ses *Sonates bibliques*, c'est qu'on s'y sent en présence d'une personnalité : c'est l'âme qui parle à l'âme. Il y a là plus que du talent : par instants, quelque chose de génial. Il faut être très économe de ce mot de "génie" ; mais Kuhnau en est digne » (Romain Rolland, « [Johann Kuhnau : *Klavierwerke*] », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 2, n° 2, février 1902, p. 71-74, ici p. 74).

n'a rien compris aux beautés de mon œuvre ». Néanmoins, le lendemain, plus calme, je me mis à relire ce malheureux quintette et à me rappeler les observations que le maître m'avait faites en soulignant ses paroles, selon son habitude, de multiples arabesques au crayon sur le manuscrit, et alors je fus bien forcé de convenir avec moi-même qu'il avait absolument raison : je ne savais rien ⁷⁶.

D'Indy épingle ici le surinvestissement du futur comme étant une forme de non-respect des maîtres et de la tradition, et il ne faut donc pas s'étonner que *La Revue musicale* s'oppose à ceux qui, *idéologiquement*, acclament ce qui est nouveau et dénigrent les institutions :

Il existe, en musique, un certain nombre de naïfs révolutionnaires qui croient devoir siffler toutes les pages, même intéressantes et neuves, dont l'auteur a une dignité officielle ; – quitte, d'ailleurs, à acclamer toutes les fadaises, lorsqu'elles sont l'œuvre d'un jeune inconnu. [...] et je ne parlerais pas de ces snobs de l'indépendance, si leurs bruyantes manifestations ne risquaient de troubler le jugement et d'inquiéter la conscience du bon public : « C'est donc bien mauvais, se dit l'auditeur ingénu puisque ces jeunes artistes, là-haut, montrent le poing à M. Colonne ! Et moi qui allais applaudir ! » Et ainsi se font, en ce monde, les réputations ⁷⁷.

Ces dernières lignes ont été rédigées en 1901 par Laloy. Mais celui-ci changera graduellement de stratégie rhétorique à partir de 1902, alors qu'il commence à explorer les œuvres de Debussy à la suite de la découverte de *Pelléas et Mélisande* qu'il qualifiera de « miracle » ⁷⁸. Mais la subjugation de Laloy ne l'empêche pas de vouloir plonger dans l'œuvre, de l'analyser pour la comprendre et ensuite l'expliquer :

[C]ette longue analyse ne doit pas nous donner le change : ce n'est pas par un calcul que le compositeur est arrivé à cette expression de sa pensée ; il n'a pas examiné la valeur des accords, le sens des accidents, compulsé les vieux Graduels ou réfléchi au sens mystique des différents modes. Non ! mais il a retrouvé en lui, par un de ces efforts d'intuition qui font

⁷⁶ D'Indy, « César Franck : Souvenirs personnels », p. 456.

⁷⁷ Louis Laloy, « Concerts Colonne : *Adonis*, de M. Th. Dubois », *Revue d'histoire et de critique musicales*, vol. 1, n° 11-12, décembre 1901, p. 470-472, ici p. 470.

⁷⁸ Laloy, *La musique retrouvée*, chapitre XV « Le miracle », p. 103-114.

les chefs-d'œuvre, un peu de la vieille âme de notre race, et, par là même, quelque chose des mélodies où cette âme s'est chantée⁷⁹.

Un chef-d'œuvre basé avant tout sur l'intuition du compositeur, c'est bien là les valeurs du concept de génie que Laloy promeut, et il en sera de même pour tous les textes qu'il consacrera à Debussy. Cependant, Laloy ne cesse de comparer l'intuition de Debussy à celle de Bach ou d'autres « maître » de passé, offrant ainsi un lien avec le concept d'artisan qui a comme conséquence que les textes de Laloy sur Debussy ne détonnent pas par rapport à ses autres articles dans *La Revue musicale*.

Jusqu'en 1905, date à laquelle il quitte *La Revue musicale* pour fonder *Le Mercure musical*, Laloy oscillera entre la rhétorique du concept d'artisan et celle du concept de génie, usant de la première avec verve pour qualifier positivement les compositeurs⁸⁰ et réservant la seconde pour exprimer son « enthousiasme »⁸¹, sa subjugation, envers la musique de Debussy. Son hésitation entre les deux conceptions de la grandeur est pleinement palpable dans un article qu'il consacre à Debussy et à Paul Dukas (1865-1935) :

Peut-être M. Dukas est-il aujourd'hui, avec M. d'Indy, le plus classique de nos compositeurs ; c'est ce qu'avait déjà révélé sa *Sonate*. La musique apprendra-t-elle, avec M. Debussy, à se passer de ces formes définies, de ces cadres tracés où les maîtres du passé savaient inscrire leurs œuvres sans rien sacrifier de leur personnalité ? Ou le cas de ce musicien qui fait de sa fantaisie même un principe d'unité est-il exceptionnel et en quelque sorte miraculeux ? C'est ce que l'avenir montrera. Mais on peut dire dès aujourd'hui que si

⁷⁹ Laloy, « Exercices d'analyse [sur deux accords de *Pelléas et Mélisande*] », p. 473. Signalons que c'est à la suite de la publication de ce texte que sa relation d'amitié avec Debussy commence (Laloy, *La musique retrouvée*, chapitre XVI « Sur deux accords », p. 115-118 et chapitre XVII « L'amitié de Claude Debussy », p. 119-124).

⁸⁰ Outre les exemples se trouvant dans le tableau 3 ci-dessus, voir, par exemple au sujet de Georges Martin Witkowski (1867-1943), Louis Laloy, « G.-M. Witkowski : *Symphonie en ré mineur* », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 4, n° 2, 12 janvier 1904 p. 66-68 (« Ainsi se termine une composition où l'on reconnaîtra les meilleures qualités de l'école moderne : le sérieux d'abord et la science, puis la sincérité et la noblesse de l'inspiration, enfin la tenue du style, l'unité du ton, et la simplicité du plan unie au raffinement des détails »).

⁸¹ L'expression est de Laloy (*La musique retrouvée*, p. 125).

les genres musicaux sont sauvés, ils le devront à des œuvres comme le *Trio* de M. d'Indy, ou les *Variations* de M. Dukas⁸².

Laloy, avec la fondation en 1905 du *Mercur musical* où il délaisse de plus en plus la valorisation du concept d'artisan au profit de celui du génie, semble bien avoir finalement parié sur la voie ouverte par Debussy. Mais il faut préciser que Debussy, en raison de la nouveauté de sa musique, se prête particulièrement mal à être traité selon les critères de l'artisan, et ce, indépendamment des valeurs défendues par les auteurs. Y a-t-il à l'époque d'autres compositeurs se démarquant par la « différence » de leur musique et qui auraient pu profiter dans *La Revue musicale* d'un traitement similaire à celui qu'a reçu Debussy dans les textes de Laloy ? La figure de Ravel vient immédiatement en tête, et il est révélateur que le compositeur soit pratiquement absent des pages de *La Revue musicale*, mis à part quelques rares mentions dans des comptes rendus (généralement signés par Laloy) et un article signé par Calvocoressi portant sur son *Quatuor à cordes en fa majeur*, un texte uniquement analytique où presque aucun jugement n'est émis⁸³. Même en 1905, alors que le scandale du prix de Rome bat son plein⁸⁴, il n'est pas question de Ravel.

Malgré l'ambivalence de Laloy lorsqu'il s'agit de départager entre compositeur-*artisan* et compositeur-*génie*, c'est, pour l'ensemble de la période étudiée (1901 à 1906), le concept d'artisan qui prévaut pour désigner la grandeur en musique dans *La Revue musicale*. L'éloge du compositeurs-*artisan* y est en tant que tendance et non comme une constante, puisque ce statut se dégage d'une analyse du discours plutôt que d'être affirmé à grands traits. À l'opposé, dans les autres revues de notre corpus, le statut du compositeur qui est mis de l'avant est affirmé de façon plus explicite. Cette différence est probablement due à la nature même des différents statuts de compositeur : le concept d'artisan tend par essence à « effacer » le compositeur devant l'œuvre.

⁸² Laloy, « Musique moderne : MM. Claude Debussy et Paul Dukas », p. 409.

⁸³ M.D. [Michel-Dimitri] Calvocoressi, « Le *Quatuor à cordes en fa majeur* de M. Maurice Ravel », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 4, n° 8, 15 avril 1904, p. 210-214.

⁸⁴ À ce sujet, voir la section 2.1.1. du chapitre 2 ci-dessous.

Chapitre 2

Le Mercure musical : Le « génie » pour une avant-garde

Le Mercure musical occupe une place singulière au sein du panorama des petites revues d'après 1900, car, bien que fondé en 1905, son style se rapproche à bien d'égards de celui de la première génération de petites revues nées entre 1884 et 1889 caractérisées par un ton particulièrement combatif¹. Le poète et écrivain Ernest Raynaud (1864-1936) décrira en 1920 cette première génération de revues d'avant-garde liées au symbolisme comme faisant partie d'une stratégie promotionnelle extrêmement agressive :

Les nouveaux venus, trop fiers pour acheter à coups de bassesses et de servilisme la place qu'on leur refusait, trop pressés d'agir pour se mettre à la file et attendre que la vieillesse ou la mort leur eût ménagé des vides, résolurent de marcher au combat avec leurs propres armes, créées de toutes pièces. Ils ouvrirent le feu. Tant pis pour qui se trouvait devant ! Leurs aînés s'étaient montrés assez durs pour qu'ils pussent les traiter à leur tour, en ennemis, sans avoir à s'embarrasser d'aucun scrupule. On assista alors à une véritable levée de plumes, à un pullulement agressif de journaux et de revues dont la nomenclature composerait un volume².

Les artistes gravitant autour de cette première génération de petites revues ont été décrits dans la grande presse comme étant des « décadents », c'est-à-dire de « jeune[s] arriviste[s] tapageur[s], instrumentalisant les moyens du périodique au profit de ses intérêts personnels »³. Sensible à ces critiques, une deuxième génération de petites revues – qui

¹ Sur la question des générations des petites revues, voir Vérilhac, « La petite revue », p. 365-373.

² Ernest Raynaud, *La mêlée symboliste : Portraits et souvenirs*, vol. 1 : 1870-1890, Paris, La Renaissance du livre, 1920, chapitre « Les petites revues », p. 48-62, ici p. 48-49, cité partiellement dans Vérilhac, « La petite revue », p. 360.

³ Vérilhac, « La petite revue », p. 368.

délaisse le ton combatif par lequel une distinction à tout prix est recherchée au profit d'une solidarité littéraire – s'installe à partir de 1890, avec comme exemple le plus éloquent le *Mercure de France* d'Alfred Vallette (1858-1935)⁴ fondé en 1890⁵. *Le Mercure musical*, qui a vu le jour sous l'« illusoire patronage » du *Mercure de France*⁶, ne suivra pas la voie plus « modérée » empruntée par son aîné et sera, comme nous le démontrerons ci-dessous, un organe de combat pour défendre l'avant-garde musicale gravitant autour de Ravel. D'ailleurs, dans sa note « Aux lecteurs » publiée en tête du premier numéro, Laloy, codirecteur de la revue avec Marnold, souligne les points de convergence et de divergences entre les deux revues, assumant pleinement le ton plus pugnace qu'il souhaite donner au *Mercure musical* :

[L]e *Mercure de France* est aujourd'hui le vrai messenger des lettres ; rien ne lui échappe, de tout ce qui se lit dans l'univers ; et deux fois par mois il apporte à ses fidèles un délicat régal d'œuvres fraîches et d'opinions sincères. Nous avons voulu faire pour la musique, dont le rôle est si important aujourd'hui, ce qui a si bien réussi pour la littérature. *Le Mercure musical* sera, comme son aîné, l'exact et scrupuleux observateur, ou plutôt l'écouteur attentif de tous les sons harmonieux ou discordants par où l'humanité charme ses jours et console ses ennuis. [...]

Cependant nous n'imiterons pas en tout notre dieu. Certes, nous lui demanderons un peu de cette lucide intelligence qui dénonçait si bien à Ulysse les ruses de Circé. Mais si nous prétendons, nous aussi, au beau titre de *Conducteur des Âmes*, ce ne sera point pour les livrer au mélancolique Hadès : nous voulons leur ouvrir les portes d'ivoire des Jardins de musique, plus merveilleux que le Jardin des Hespérides⁷.

⁴ Le *Mercure de France* de Vallette ne doit pas être confondu avec le *Mercure galant* fondé en 1672 et qui prit le nom de *Mercure de France* en 1724 et dont les activités se poursuivirent jusqu'en 1825. Le XIX^e siècle vit également naître un *Mercure du dix-neuvième siècle* qui devint le *Mercure de France du dix-neuvième siècle* ainsi qu'un *Mercure de France* complémentaire au périodique illustré le *Musée des familles*. Le *Mercure de France* de Vallette est, quant à lui, né en 1890 et continua à être publié tantôt mensuellement et tantôt bimensuellement jusqu'en 1965. La revue a également donné lieu à la fondation d'une maison d'édition éponyme en 1894, toujours active aujourd'hui comme filiale des Éditions Gallimard.

⁵ Vérilhac, « La petite revue », p. 369.

⁶ L'expression est de Laloy (*La musique retrouvée*, p. 138). *Le Mercure musical* utilise la même maquette et la même structure (articles de fond, revue de la quinzaine [qui deviendra « Le mois »], échos, etc.) que le *Mercure de France*.

⁷ L. L. [Louis Laloy], « Aux lecteurs », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 1, 15 mai 1905, p. 1.

Nonobstant ses liens avec les petites revues de la première génération, *Le Mercure musical* offre à ses collaborateurs, à l'instar du *Mercure de France*, une liberté et une indépendance dont ne disposent pas nécessairement les principaux acteurs des petites revues symbolistes des années 1880. Mais, leur « prise de parole [demeure] enclose dans une collectivité revendiquée et assumée, qui touche aussi bien les rédacteurs que les lecteurs »⁸, pour reprendre les mots de Yoan Vérilhac. Ainsi, les apparences d'éclectisme du *Mercure musical* ne l'empêchent en aucun cas d'être le porte-voix d'une chapelle esthétique, d'autant plus qu'il ne faut pas négliger le fait que certains organes de presse de l'époque cherchaient de plus en plus à développer les différentes polémiques en leur sein afin d'en tirer le maximum de profit médiatique⁹. Cette conception du *Mercure musical* comme lieu de confrontation des idées est d'ailleurs énoncée par Laloy dans son mot d'ouverture :

Il y aura des dissonances dans notre concert. Loin de les éviter, nous les chercherions [*sic*] plutôt, sachant que du choc des opinions contraires se dégage ce qui est, pour chacun de nous, la vérité. Seule une sincérité égale nous unit et fera, je l'espère, notre force¹⁰.

Outre la polémique, une autre caractéristique des petites revues consiste à chercher à donner une valeur esthétique à l'objet même de la revue¹¹. Pour une revue musicale comme *Le Mercure musical*, cela passe non seulement par une mise en page soignée souvent aérée et l'incorporation d'illustrations recherchées – tels les croquis de Charles Léandre (1862-1934)¹² et les « Compositions inédites pour *Simone* » de Georges d'Espagnat

⁸ Vérilhac, « La petite revue », p. 364.

⁹ Vaillant, « La polémique », p. 975.

¹⁰ Laloy, « Aux lecteurs », p. 1-2.

¹¹ Vérilhac, « La petite revue », p. 362.

¹² Léandre publiera dans *Le Mercure musical* des « croquis d'album » inédits hors pagination : « Blanche Selva et René de Castéra », vol. 1, n° 2, 1^{er} juin 1905 ; « A. Geloso », vol. 1, n° 4, 1^{er} juillet 1905 ; « Ricardo Viñes », vol. 1, n° 5, 15 juillet 1905 ; « Études de chef d'orchestre », vol. 1, n° 9, 15 septembre 1905 ; « Études de virtuoses », vol. 1, n° 11, 15 octobre 1905 ; « À la Schola cantorum », vol. 1, n° 13, novembre 1905 ; « Pianiste », vol. 1, n° 15, 15 décembre 1905 ; « Déodat de Séverac », vol. 2, n° 3, 1^{er} février 1906 ; « Maurice Dumesnil », vol. 2, n° 5, 1^{er} mars 1906 ; « Miguel Llobet », vol. 2, n° 9, 1^{er} mai 1906 ; « P. Coindreau », vol. 2,

(1870-1950)¹³ –, mais également par la qualité littéraire de plusieurs textes dont, par exemple, « Le corbeau » signé Edgar Sull. Poë¹⁴ et la suite de deux articles intitulés « Le vieillard et le jeune homme » signés Willy (Henry Gauthier-Villars) mais qui sont en réalité de la plume de Vuillermoz¹⁵. Mentionnons également que des extraits de *La révolte*, quatrième volume du *Jean Christophe* de Romain Rolland (1866-1944)¹⁶ (nobélisé en littérature en 1915), y ont été publiés. Le tableau 4 ci-dessous dresse une liste des textes publiés dans *Le Mercure musical* qui renferment une importante dimension littéraire en raison de leur style. Qui plus est, les signataires de ces textes étaient parfois connus à titre d'hommes de lettres. Nous avons relevé que plus d'un tiers des textes de la section consacrée aux articles comporte une dimension littéraire¹⁷.

n° 11, 1^{er} juin 1906 ; « Alejandro Ribó », vol. 2, n° 13, 1^{er} juillet 1906 ; « G. Fabre », vol. 2, n° 21-22, 15 novembre 1906.

¹³ *Le Mercure musical* publie sans interruption à partir du numéro du 1^{er} mai 1906 (vol. 2, n° 9) jusqu'à celui du 15 novembre 1906 (vol. 2, n° 21-22) dix « Compositions inédites pour *Simone* » de d'Esplanat qui accompagnent des poèmes issus du recueil *Simone* de Rémy de Gourmont.

¹⁴ Edgar Sull. Poë, « Le corbeau : Cauchemar qui de *Temps* en *Temps* obsède un critique musical », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 4, 15 février 1906, p. 145-149. La fonte utilisée pour les deux « *Temps* » du titre est celle, très caractéristique, du frontispice du quotidien *Le Temps* où le critique musical Pierre Lalo (1866-1943) tenait une rubrique hebdomadaire.

¹⁵ Willy [Émile Vuillermoz], « Le vieillard et le jeune homme [I] », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 1, 15 mai 1905, p. 3-7 ; Henry Gauthier-Villars [Émile Vuillermoz], « Le vieillard et le jeune homme [II] », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 1, 1^{er} janvier 1906, p. 3-7. Cette forme de dialogue entre un jeune et un vieux rappelle celle utilisée par Catulle Mendès (1841-1909) dans « Le jeune prix de Rome et le vieux wagnériste » (*Revue wagnérienne*, vol. 1, n° 5, 8 juin 1885, p. 131-135, repris dans *Richard Wagner*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1886, p. 275-291). Vuillermoz a publié de nombreux autres articles contenant une valeur littéraire : Émile Vuillermoz, « Une tasse de thé », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 13, 15 novembre 1905, p. 505-510 ; Émile Vuillermoz, « Le dictionnaire [I] », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 5, 1^{er} mars 1906, p. 202-207 ; Émile Vuillermoz, « Le dictionnaire [II] », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 12, 15 juin 1906, p. 547-555.

¹⁶ Romain Rolland, « Jean Christophe », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 21-22, 15 novembre 1906, p. 297-306 ; Romain Rolland, « Jean Christophe [suite] », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 23-24, 15 décembre 1906, p. 364-375. L'ensemble des dix volumes de *Jean-Christophe* a été publié en feuilleton dans les *Cahiers de la quinzaine* entre 1904 et 1912.

¹⁷ Un total de 143 textes, tous publiés dans la section des articles (au début de la revue), ont été considérés. Nous avons identifié 53 textes comportant une dimension littéraire. Les partitions, les textes de la Rédaction et ceux de la « Revue de la quinzaine » (puis « Revue du mois ») ne sont pas pris en compte ici. Une partition de Rémy de Gourmont est signalée dans le tableau (entre crochets), mais n'est évidemment pas prise en compte dans le calcul.

Référence		Style	Signataire connu comme « homme de lettres »
vol. 1, n° 1 (15 mai 1905)			
Willy [É. Vuillermoz]	« Le vieillard et le jeune homme »	Satire dialoguée	X
C. Willy	« Les vrilles de la vigne »	Nouvelle	X
vol. 1, n° 2 (1 ^{er} juin 1905)			
J. Marnold	« Le dialogue des morts »	Satire dialoguée	
C. Willy	« Les vrilles de la vigne [II] »	Nouvelle	X
vol. 1, n° 3 (15 juin 1905)			
C. Willy	« Les vrilles de la vigne [III] »	Nouvelle	X
vol. 1, n° 4 (1 ^{er} juillet 1905)			
J. Marnold	« Le dialogue des morts [II] »	Satire dialoguée	
vol. 1, n° 5 (15 juillet 1905)			
C. Willy	« Les vrilles de la vigne [IV] »	Nouvelle	X
vol. 1, n° 6 (1 ^{er} août 1905)			
vol. 1, n° 7 (15 août 1905)			
É. Jacques-Dalcroze	« Les étonnements de M. Quelconque »	Satire dialoguée	
vol. 1, n° 8 (1 ^{er} septembre 1905)			
A. de Polignac	« Pensées d'ailleurs [III] »	Satire dialoguée	
vol. 1, n° 9 (15 septembre 1905)			
J. Marnold	« Le dialogue des morts [III] »	Satire dialoguée	
vol. 1, n° 10 (1 ^{er} octobre 1905)			
J. Leroux [J. Écorcheville]	« Dialogues d'été »	Satire à la manière d'une pièce de théâtre	
A. de Polignac	« Pensées d'ailleurs [IV] »	Satire dialoguée	
vol. 1, n° 11 (15 octobre 1905)			
C. Willy	« Les vrilles de la vigne [V] »	Nouvelle	X
S. Peïtavi	« Esquisses musicales d'Outre-Manche »	Récit de voyage	
vol. 1, n° 12 (1 ^{er} novembre 1905)			
J. Marnold	« Le dialogue des morts [IV] »	Satire dialoguée	
S. Peïtavi	« Esquisses musicales d'Outre-Manche [II] »	Récit de voyage	
vol. 1, n° 13 (15 novembre 1905)			
É. Vuillermoz	« Une tasse de thé »	Satire dialoguée	
vol. 1, n° 14 (1 ^{er} décembre 1905)			

	« Pensées d'ailleurs [VI] »	Aphorismes et dialogue	
A. de Polignac	« Pensées d'ailleurs [VI] »		
vol. 1, n° 15 (15 décembre 1905)			
J. Marnold	« Le dialogue des morts [V] »	Satire dialoguée	
A. de Polignac	« Conte de Noël »	Conte dialogué	
vol. 2, n° 1 (1 ^{er} janvier 1906)			
H. Gauthier-Villars [É. Vuillermoz]	« Le vieillard et le jeune homme [II] »	Satire dialoguée	X
C. Willy	« Les vrilles de la vigne [VI] »	Nouvelle	
vol. 2, n° 2 (15 janvier 1906)			
vol. 2, n° 3 (1 ^{er} février 1906)			
J. Marnold	« Le dialogue des morts [VI] »	Satire dialoguée	
Jean Rage [?]	« Salade rosse »	Satire	
vol. 2, n° 4 (15 février 1906)			
Edgar Sull. Poe [?]	« <i>Le Corbeau</i> (version nouvelle) »	Parodie	
[R. de Gourmont]	[« Mélodie »]	[partition]	X
Jean Rage [?]	« Salade rosse [II] »	Satire	
vol. 2, n° 5 (1 ^{er} mars 1906)			
A. de Polignac	« Pensées d'ailleurs [VIII] »	Satire dialoguée	
É. Vuillermoz	« Le dictionnaire »	Satire dialoguée	
vol. 2, n° 6 (15 mars 1906)			
vol. 2, n° 7 (1 ^{er} avril 1906)			
A. de Polignac	« Pensées d'ailleurs [IX] »	Récit imagé	
J. Poueigh	« Au pays des neuvièmes »	Satire	
vol. 2, n° 8 (15 avril 1906)			
vol. 2, n° 9 (1 ^{er} mai 1906)			
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 1. Les cheveux »	Poésie	X
vol. 2, n° 10 (15 mai 1906)			
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 2. Aubépine »	Poésie	X
M. Ravel	« Noël des jouets »	Poésie	
vol. 2, n° 11 (1 ^{er} juin 1906)			
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 3. Le houx »	Poésie	X
vol. 2, n° 12 (15 juin 1906)			
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 4. Le brouillard »	Poésie	X

É. Vuillermoz	« Le dictionnaire [II] »	Satire dialoguée
vol. 2, n° 13 (1 ^{er} juillet 1906)		
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 5. La neige »	Poésie
L. Laloy	« Pour le dictionnaire »	Fiction
vol. 2, n° 14 (15 juillet 1906)		
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 6. Les feuilles mortes »	Poésie
S. Peivati	« Soirée musicale au désert »	Récit de voyage
vol. 2, n° 15-16 (15 août 1906)		
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 7. La rivière »	Poésie
J. Marnold	« Le dialogue des morts [VII] »	Satire dialoguée
L. Laloy	« Musique et danses cambodgiennes »	Récit de voyage
A. de Polignac	« Pensées d'ailleurs [XI] »	Satire dialoguée
vol. 2, n° 17-18 (15 septembre 1906)		
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 8. Le verger »	Poésie
vol. 2, n° 19-20 (15 octobre 1906)		
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 9. Le jardin »	Poésie
R. Bouyer	« Quelques impressions d'un amoureux d'art »	Aphorismes
vol. 2, n° 21-22 (15 novembre 1906)		
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 10. Le moulin »	Poésie
R. Rolland	« Jean-Christophe »	Roman
vol. 2, n° 23-24 (15 décembre 1906)		
R. de Gourmont	« <i>Simone</i> , poème champêtre : 11. L'église »	Poésie
R. de Gourmont	« Des pas sur le sable »	Aphorismes
R. Rolland	« Jean-Christophe [II] »	Roman
P. Varton et G. Knosp	« Fleur de lotus »	Conte

Tableau 4. Liste des textes comportant une dimension littéraire dans *Le Mercure musical*.

Cette attention portée à la valeur littéraire des textes, si elle était d'usage pour des petites revues littéraires, était cependant loin d'être assurée dans une revue dont l'objet du discours est la musique¹⁸. Elle renforce la valeur esthétique globale de la publication elle-même.

Une autre caractéristique des petites revues que possède *Le Mercure musical* est le fait que ses directeurs ne sont pas motivés par la rentabilité : la revue a été lancée grâce aux dons de six commanditaires de 500 francs chacun, à la suite de quoi Laloy épongea lui-même le déficit que les revenus d'abonnement et de publicité ne couvraient pas¹⁹. Cette dynamique d'autofinancement démontre bien que c'est avant tout la possession d'un capital symbolique qui est le moteur de la publication du *Mercure*, et non le gain financier. L'indépendance du marché était d'ailleurs valorisée au sein de la sphère des petites revues²⁰.

Comme cela sera démontré dans les prochaines pages, *Le Mercure musical* est sans conteste une petite revue, possédant à la fois des caractéristiques à la fois de la première génération de revues d'avant-garde (le ton combatif) et de la deuxième génération (éclectisme de son contenu). Ce constat aura éclairé la première partie de notre analyse visant à cerner la sphère de sociabilité du *Mercure musical*, en guidant notre regard vers les éléments pouvant le constituer qui sont les plus significatifs, c'est-à-dire le comité éditorial et les auteurs puisqu'il s'agit d'une petite revue, bien qu'il soit tout de même pertinent de porter attention à l'éditeur et au lectorat.

¹⁸ Je remercie Pascal Lécroart d'avoir attiré mon attention sur cette dimension de culture littéraire au sein du *Mercure musical* (séance « *Le Mercure musical* (1905-1906) : Littérature, rhétorique et critique musicale », donnée dans le cadre du séminaire *La critique musicale : Histoire, théorie et pratique en France, 1850-1950*, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 12 mars 2015).

¹⁹ Laloy, *La musique retrouvée*, p. 138. Cela ne veut pas pour autant dire que l'équilibre financier de la revue n'est pas une préoccupation de ses directeurs. C'est notamment le fait que *Le Mercure musical* était devenu un gouffre financier qui a incité Laloy à transformer la revue en organe de la Section française de la Société internationale de musique sous la pression de Jules Écorcheville (1872-1915).

²⁰ Charle, *Le siècle de la presse*, p. 178.

2.1. La sphère de sociabilité du *Mercure musical*

Le premier numéro du *Mercure musical* est paru le 15 mai 1905. Les fondateurs de la revue sont Jean Marnold et Louis Laloy, qui ont été encouragés à se lancer dans l'aventure d'une nouvelle publication par Romain Rolland. La revue est d'abord publiée bimensuellement jusqu'au 15 juillet 1906, puis mensuellement à partir du 15 août jusqu'au 15 décembre 1906 (les numéros sont alors doubles).

C'est alors qu'entre en scène Jules Écorcheville, trésorier de la Section française de la Société internationale de musique (SIM) qu'il avait créée en mars 1904 avec Lionel Dauriac (1847-1923) et Jacques-Gabriel Prod'homme (1871-1956) et qui cherchait à donner à l'organisation un organe de presse. Il s'entend avec Laloy pour transformer *Le Mercure musical* en bulletin de la SIM, ce dernier y voyant un moyen de ne plus devoir éponger seul les déficits de la revue²¹. C'est ainsi que *Le Mercure musical* laisse sa place, dès le premier numéro de 1907 (15 janvier), au *Mercure musical et Bulletin français de la Société internationale de musique (section de Paris)* dirigé par Laloy et Écorcheville²². Dans leur

²¹ Voir Laloy, *La musique retrouvée*, p. 138. Sur la refonte du *Mercure musical* en 1907, voir également Louis Laloy, Lionel de la Laurencie et Émile Vuillermoz, *Le tombeau de Jules Écorcheville, suivi de lettres inédites*, Paris, Dorbon aîné, 1916, et plus particulièrement p. 10-11 (Laloy, « Jules Écorcheville », p. 17-18 (La Laurencie, « La vie et l'œuvre ») et p. 31-35 (Vuillermoz, « La Revue S.I.M. »).

²² Le nouveau *Mercure musical et Bulletin français de la SIM Société internationale de musique (section de Paris)* changera par la suite de noms à de nombreuses reprises, et le mot « Mercure » finit par être supprimé de l'intitulé en 1909 : *Bulletin français de la SIM Société internationale de musique (section de Paris) ancien Mercure musical* du 15 janvier 1908 (vol. 4, n° 1) au 15 octobre 1909 (vol. 5, n° 10) ; *Revue musicale SIM publiée par la Société internationale de musique (section de Paris)* pour les numéros du 15 novembre (vol. 5, n° 11) et du 15 décembre 1909 (vol. 5, n° 12) ; *SIM Revue musicale mensuelle publiée par la Société internationale de musique (section de Paris)* du 15 janvier (vol. 6, n° 1) au 15 décembre 1910 (vol. 6, n° 12) ; *SIM Revue musicale mensuelle* du 15 janvier (vol. 7, n° 1) au 15 décembre 1911 (vol. 7, n° 12) ; *Revue musicale SIM* du 15 janvier 1912 (vol. 8, n° 1) au 1^{er} décembre 1913 (vol. 9, n° 12) ; *La Revue musicale SIM* du 1^{er} janvier 1914 (vol. 10, [s.n.]) jusqu'au dernier numéro publié le 1^{er} juillet 1914 (vol. 10, [s.n.]). Mentionnons que la numérotation des volumes se poursuit en continu, mais que celle des numéros cesse d'être double comme elle l'avait été dans les derniers numéros du *Mercure musical* de l'année 1906, et ce, bien que la publication demeure mensuelle jusqu'en 1913, sauf pour de la saison estivale où un double numéro paraît pour les mois de juillet-août et de septembre-octobre. La publication redeviendra bimensuelle en 1914 (vol. 10), mais ses exemplaires cesseront d'être numérotés.

« Avis aux lecteurs » publié liminairement au premier numéro, Laloy et Écorcheville insistent sur les éléments de continuité entre les deux publications :

[*Le Mercure musical*] compt[e] déjà parmi ses collaborateurs attirés la plus grande partie des membres français de la Société internationale. À partir du présent numéro, *Le Mercure musical* et le *Bulletin français de la S.I.M.* ne formeront donc qu'une seule et même publication. À cette réunion, *Le Mercure musical* gagnera un certain nombre d'adhésions nouvelles, sans perdre rien de cet esprit d'indépendance et de sincérité qui lui a valu dès l'origine un si éclatant succès. [...]

Le même accueil sera toujours réservé ici à toute pensée sincère, à toute science solide, à tout sentiment vrai, à toute impression pure. Rien ne sera changé au *Mercure musical* : il comptera seulement quelques amis de plus²³.

Cependant, dans les faits, la revue change considérablement dans sa forme et dans son ton sous la codirection puis la direction d'Écorcheville qui se veut le rassembleur des différentes tendances musicales et musicologiques françaises. À l'équipe, formée des auteurs du *Mercure musical* de la première heure, s'ajoutent de nouveaux collaborateurs aux horizons non seulement diversifiés mais parfois complètement opposés de ceux des premiers. Ainsi, peuvent rédiger au sein d'un même numéro des acteurs aussi ouvertement en conflit que Vuillermoz – un ancien condisciple de Ravel dans la classe de composition de Gabriel Fauré (1845-1924) au Conservatoire – et Vincent d'Indy (1851-1931)²⁴. Une

²³ Louis Laloy et Jules Écorcheville, « Avis aux lecteurs », *Mercure musical et Bulletin français de de la Société internationale de musique (section de Paris)*, vol. 3, n° 1, 15 janvier 1907, p. 1-2.

²⁴ Vuillermoz était réputé pour avoir fait maintes sorties contre la Schola cantorum, d'Indy et ses élèves. Vuillermoz et d'Indy publieront notamment simultanément dans les numéros de novembre 1912 (vol. 8, n° 11), du 15 février 1913 (vol. 9, n° 2), du 15 avril 1913 (vol. 9, n° 4), de décembre 1913 (vol. 9, n° 12), du 1^{er} février 1914 (vol. 10, [s.n.]), du 1^{er} mars 1914 (vol. 10, [s.n.]), du 1^{er} avril 1914 (vol. 10, [s.n.]) et du 1^{er} mai 1914 (vol. 10, [s.n.]), et ce, alors que Vuillermoz en était le rédacteur en chef. Vuillermoz aura fait une prolifique carrière de critique musical jusqu'en 1960. Il aura publié, pour ne nommer que quelques exemples, dans *Germinal* (1899-1900), *Messidor* (1901), *La Revue dorée* (1901-1903), *L'Europe artiste* (1904), *Le Mercure de France* (1909), *Musica* (1910-1914), la *Revue musicale SIM* (1910-1914), *Comœdia* (1913-1914), *L'Écho de Paris* (« Lettres de l'Ouvreuse » au nom de Gauthier-Villars [Willy] ; 1904-1906), *Paris-midi* (1909-1911), *L'Éclair* (1918-1922), *Le Temps* (principalement des chroniques cinématographiques ; 1914-1930, 1939-1942), *Excelsior* (1922-1939) et *Candide* (1924-1942). Il aura en outre été cofondateur de la Société musicale indépendante en 1909 et rédacteur en chef de la *Revue musicale SIM* de 1912 à 1914, et rédigera une *Histoire de la musique* (Paris, Fayard, 1949). Pour une courte biobibliographie de Vuillermoz, voir John

lettre qu'Écorcheville, alors mobilisé pour la Première Guerre mondiale, adresse le 10 septembre 1914 à Vuillermoz, devenu rédacteur en chef de la revue en décembre 1912, témoigne bien du fragile équilibre sur lequel repose 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 (Amis²⁵, S.I.M., 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 entraînant celle d'une œuvre qui nous a coûté, à tous, tant de peine. N'est-il pas vrai²⁶ ?

Qui plus est, la revue alors intitulée *SIM Revue musicale mensuelle* fusionne à l'occasion du numéro de janvier 1912 avec *La Revue musicale (histoire et critique)* – dont elle était, comme cela a été exposé précédemment, symboliquement issue – pour devenir la *Revue musicale SIM*. À cette fusion s'ajoute l'absorption du *Courrier musical* dans le numéro du 1^{er} décembre 1913²⁷. L'intégration du *Courrier musical* ne se fait cependant

Trevitt, « Vuillermoz, Émile », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29734>, consulté le 30 octobre 2015.

²⁵ Il s'agit de la Société française des amis de la musique fondée en mai 1909 qui publie son bulletin dans les pages de la *Revue musicale SIM*. Écorcheville en est le secrétaire général.

²⁶ Lettre de Jules Écorcheville à Émile Vuillermoz du 10 septembre 1914, repris dans Laloy, La Laurencie et Vuillermoz, *Le tombeau de Jules Écorcheville, suivi de lettres inédites*, p. 42. Au moment d'écrire cette lettre, la *Revue musicale SIM* avait déjà publié, probablement sans le savoir, son dernier numéro (1^{er} juillet 1914). Un fascicule de six pages d'un *Bulletin musical* « publié par les soins de *La Revue musicale S.I.M.* et *Courrier musical* réunis » est sorti en mars 1915. Ce dernier unit pour une ultime fois sous la bannière de la *Revue musicale SIM* des textes de signataires aussi opposées que Debussy, d'Indy, Maclair, Laloy et Vuillermoz, tous rassemblés par un esprit de patriotisme : « Les travaux historiques exigent une autre atmosphère et les études critiques ne sont pas de saison. La critique est, en ce moment, nettement "indésirable". L'immunité de l'"Union sacrée" s'étend aux œuvres d'art, à leurs auteurs et même à leurs interprètes ! Nous voulons tenir pour démontré [*sic*] que la corporation des musiciens offre à l'univers émerveillé le touchant spectacle d'une concorde et d'une solidarité édifiantes. Nous voulons croire à la trêve de tous les partis, à l'extinction de toutes les rivalités, à la désaffectation de toutes les chapelles. Toute polémique et tout scepticisme révolteraient le sentiment public » (S.I.M., « À nos abonnés, à nos lecteurs », *Bulletin musical*, mars 1915, p. 1).

²⁷ Voir la « table des matières » publiée à la fin du vol. 9, n° 12, 1^{er} décembre 1913. Cette annexion semble avoir été prévue dès l'été 1913 : « À l'Académie des sciences : des observations précises recueillies,

jamais complètement en pratique, puisque la revue recommence à être publiée bimensuellement à partir du 1^{er} janvier 1914 avec

dans son numéro du 1^{er} :

d'importantes études musicologiques, critiques et historiques ; les compte-rendus [*sic*] des grands concerts par Claude Debussy et Vincent d'Indy ; des théâtres par Émile Vuillermoz ; des music-halls par Louis Laloy, etc.

dans son numéro du 15 :

des articles d'actualité, des échos, indiscretions et nouvelles, des compte-rendus [*sic*] détaillés des concerts et récitals, des interviews d'artistes, une revue de la presse, des correspondances de la province et de l'étranger, etc.²⁸.

Cette distinction très nette entre la *Revue musicale SIM* et *Le Courrier musical* au sein du titre *Revue musicale SIM* est soulignée visuellement par l'utilisation de teintes orangées pour les numéros publiés le premier de chaque mois et de teintes verdâtres pour les numéros paraissant le quinze (voir illustration 2).



Illustration 2. Pages couvertures de *La Revue musicale SIM*, vol. 10, 1^{er} avril 1914 et 15 avril 1914.

thermomètre en main, dans les bureaux du *Courrier musical* et de la *Revue musicale S.I.M.*, il résulte que la fusion de deux périodiques s'opère en vase clos, à une température de 18 degrés centigrade [*sic*]. » Swift, « Les faits du mois », *Revue musicale SIM*, vol. 9, n° 7-8, juillet-août 1913, p. 66.

²⁸ La première occurrence de cette annonce paraît dans la *Revue musicale SIM*, vol. 10, 15 février 1914, [s.n.p.].

La transformation du *Mercur musical* en organe de la Société internationale de musique semble avoir grandement déçu Laloy qui la qualifia de « désastreuse par la faute d'un ambitieux imprimeur »²⁹, ce qui aurait mené à son retrait en 1909 de la direction de la revue. Cela témoigne bien du fait que Laloy était navré par la tendance commerciale que prend graduellement le périodique sous l'apparente pression de l'imprimeur d'art Marcel Fortin.

Dès sa refonte de 1907, les numéros du nouveau *Mercur musical* incluent de plus en plus de pages publicitaires, misent sur de grands noms pour mousser les ventes et se mettent à graduellement traiter davantage de faits divers, phénomène qui culminera lors de la fusion de la revue avec *Le Courrier musical*, notamment par l'intégration de quelques photoreportages sur les vedettes de la vie musicale. Bien que des articles de fond et des critiques, parfois virulentes, continuent à être publiés dans la *Revue musicale SIM*, celle-ci n'est plus autant un cas type de petite revue tel que l'était *Le Mercur musical* à ses débuts, et cesse d'être liée à une sphère de sociabilité aussi spécifique. C'est pourquoi les années étudiées pour la présente recherche se limitent à 1905 et 1906, soit les années où la revue était dirigée par Laloy et Marnold et était inscrite dans une sphère de sociabilité particulière et distinctive.

2.1.1. Jean Marnold et Louis Laloy³⁰ à la direction du *Mercur musical*

Le printemps 1905 voit la naissance du *Mercur musical*, mais également l'éclatement du scandale du prix de Rome qui secoue le milieu musical parisien pendant plusieurs mois : non seulement Ravel ne sortit pas vainqueur du concours de 1905 (qui constituait alors sa

²⁹ Laloy, *La musique retrouvée*, p. 138. Dans *Le tombeau de Jules Écorcheville* (p. 11), Laloy reproche à l'imprimeur d'être « sombr[é] au bout de quelques mois dans un cyclone commercial, engloutissant avec lui [leurs] plus chères espérances ».

³⁰ Pour une notice biographique de Marnold et de Laloy, voir Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, respectivement p. 114-121 et p. 105-114. Plus spécifiquement sur Laloy, voir Deborah Priest, « Louis Laloy et la vie musicale à Paris », introduction à Deborah Priest (éd.), *Debussy, Ravel et Stravinsky : textes de Louis Laloy (1874-1944)* [1999], Paris, L'Harmattan, 2007, p. 15-60. Les deux hommes se seraient rencontrés chez Debussy (Laloy, *La musique retrouvée*, p. 123).

cinquième tentative et dernière chance, en raison de l'âge, d'obtenir le fameux prix), mais il ne passa pas le premier tour du concours alors qu'il s'était fait décerner le second prix de Rome en 1901. Marnold, un ami de Ravel, publie alors deux articles intitulés « Le scandale du Prix de Rome »³¹ dans la section « Revue de la quinzaine » des numéros du 15 juin et du 1^{er} juillet 1905 du *Mercure musical*, où il attaque la compétence des juges, et plus particulière celle d'Émile Paladilhe (1844-1926) :

Il a jugé selon son goût remorqué par sa compétence. La notoriété de celle-ci, toutefois, ne s'atteste pas des plus répandues dans l'univers. Le génie de M. Paladilhe semble afficher la modestie de la violette, sans s'être trahi jamais pas quelque bien fragrant parfum³².

Ces prises de position ouvertement en faveur de Ravel ne sont pas des événements isolés dans *Le Mercure musical*, et elles débutent avant l'éclatement du scandale. En effet, la Rédaction du *Mercure musical* affiche dès son premier numéro son support au compositeur, notamment par une note de la section « Échos » de la « Revue de la quinzaine », qui était sous la responsabilité d'un certain Pan³³ où l'on peut lire : « CONCOURS DE ROME. – M. Maurice Ravel a l'intention de se présenter cette année à ce concours. Tous nos vœux l'accompagnent ! »³⁴. Cette note d'à peine deux lignes pourrait sembler anodine, surtout que la mise en page ne la met pas en évidence. Cette phrase est toutefois très révélatrice puisque, de par sa simple présence et son enthousiasme manifeste, elle confirme l'amitié, voire la camaraderie, qui unit Ravel et la Rédaction, ainsi que l'interprétation pro-Ravel d'articles vantant la musique des jeunes compositeurs français – sans les nommer – publiés dès ce premier numéro. En d'autres mots, la revue s'affirme dès le premier numéro comme étant « ravélienne ». Aussi, mentionnons que l'espace des

³¹ Jean Marnold, « Le scandale du prix de Rome [I] », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 3, 15 juin 1905, p. 129-133 ; Jean Marnold, « Le scandale du prix de Rome [II] » *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 4, 1^{er} juillet 1905, p. 178-180. Marnold publie également un autre texte sur cet enjeu dans le *Mercure de France* (« Variétés : Le scandale du prix de Rome », *Mercure de France*, vol. 55, n° 191, 1^{er} juin 1905, p. 466-469).

³² Il s'agit probablement de Vuillermoz, ou possiblement de Marnold.

³³ Probablement Vuillermoz ou Marnold.

³⁴ Pan, « Échos », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 1, p. 46-47, ici p. 46.

« Échos » sera fréquemment utilisé par la Rédaction du *Mercur musical* pour les polémiques les plus virulentes et les attaques les plus directes³⁵.

Marnold, qui a écrit un grand nombre d'articles élogieux sur la musique de Ravel dans les pages du *Mercur de France* ou du *Mercur musical* (sans compter les textes où il prend position en faveur de Ravel sans le nommer explicitement), a été suffisamment proche du compositeur pour entretenir une correspondance régulière avec lui³⁶. Les affinités entre Marnold et Ravel étaient connues du milieu, et ce dernier lui dédia même le deuxième mouvement de *Gaspard de la nuit*, « Le gibet ».

Mauclair reconnaîtra en Marnold un « debussyste fervent et ardent apôtre de M. Ravel »³⁷, qualificatif qui s'applique également, comme cela sera démontré ci-dessous, à plusieurs auteurs du *Mercur musical*. En fait, la naissance du *Mercur musical* s'effectue alors que les débats sur la question du « debussysme » font rage dans le milieu musical français : plusieurs jeunes compositeurs et artistes prennent la plume, d'une part, pour défendre avec ardeur Debussy et plus particulièrement *Pelléas et Mélisande*³⁸ – s'affirmant alors comme ceux ayant compris l'œuvre –, et, d'autre part, pour riposter aux attaques de certains critiques qui qualifiaient la musique de Ravel comme n'étant qu'une imitation de celle de Debussy³⁹. Marnold, de par ses nombreux articles où sont mis en parallèle Debussy

³⁵ Ce phénomène d'usage des notes, notules, échos et notices comme lieux où « s'expriment avec la plus grande jubilation l'esprit irrévérencieux et la verve de la jeune critique » a été soulevé par Vérilhac comme étant fréquent dans les petites revues (« La petite revue », p. 368).

³⁶ Voir Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein, traductions de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1989. Ravel remercia Marnold à quelques reprises pour ses « bons articles ». Il entretenait également une correspondance avec la fille de Marnold, Georgette.

³⁷ Camille Mauclair, « Nos chapelles musicales en 1908 », repris dans Camille Mauclair, *La religion de la musique*, Paris, Fischerbacher, 1909, p. 261-280, ici p. 274-275.

³⁸ Par exemple : Émile Vuillermoz, « La musique : *Pelléas et Mélisande* », *La Revue dorée*, n° 7 (nouvelle série), mai 1902, p. 25-29 ; Jean Marnold, « Musique : *Pelléas et Mélisande* », *Mercur de France*, vol. 42, n° 150, juin 1902, p. 801-810. À ce sujet, voir Jann Pasler, « *Pelléas and Power* : Forces Behind the Reception of Debussy's Opera », *19th-Century Music*, vol. 10, n° 3, 1987, p. 243-264 ; Goubault, « Les chapelles musicales françaises ».

³⁹ Par exemple : Michel Dimitri Calvocoressi, « Les *Histoires naturelles* de M. Ravel et l'imitation debussyste », *La Grande Revue*, n° 22, 10 mai 1907, p. 510-514 ; Émile Vuillermoz, « Les théâtres : *L'Heure*

et Ravel (insistant sur la grandeur du premier et l'originalité du second), est probablement l'un des critiques qui contribuent le plus à alimenter le débat sur le « debussysme ».

Les débats entourant cette question du « debussysme » semblent avoir incommodé Debussy qui garda toujours ses distances de ses plus fervents défenseurs. Debussy et Ravel allèrent même, selon les souvenirs de Laloy, jusqu'à cesser de se fréquenter parce que mis en compétition par leurs admirateurs :

J'ai fait tout mon possible pour prévenir entre eux un malentendu, mais trop d'étourdis touche-à-tout semblaient prendre plaisir à le rendre inévitable, sacrifiant par exemple le quatuor de Debussy à celui de Ravel, ou bien encore soulevant, entre la *Habañera*, et la deuxième des *Estampes*, d'absurdes questions de priorité. Les deux musiciens cessèrent alors de se fréquenter ; comme leur estime était réciproque, ils ont, j'en suis témoin, regretté cette rupture l'un et l'autre ⁴⁰.

Laloy, qui entretenait depuis 1902 une relation d'étroite amitié avec Debussy ⁴¹ mais qui n'eut avec Ravel que « des relations très amicales, mais sans intimité » ⁴², est souvent cité par les musicologues comme étant un des rares cas de « debussystes » peu emballés par la musique de Ravel. Cette analyse trouve probablement ses origines dans le fait que, contrairement aux critiques musicaux très proches de Ravel tels Marnold et Vuillermoz, Laloy publie un certain nombre de textes qui ne sont que modérément enthousiastes au

espagnole », *Revue musicale SIM*, vol. 7, n° 6, 15 juin 1911, p. 65-70. À ce sujet, voir Lesure, « Ravel et Debussy ».

⁴⁰ Laloy, *La musique retrouvée*, p. 166-167. D'ailleurs, Debussy, qui s'était engagé auprès de Laloy à redonner la plume à M. Croche pour *Le Mercure musical*, se retira avant d'avoir écrit un seul article, n'appréciant pas l'orientation de la revue : « C'est très aimable à vous d'insister autant auprès de Monsieur Croche... Mais celui-ci ne comprend plus grand-chose aux mœurs musicales de son temps. Et puis ! quelle utilité de donner son avis à des gens qui n'entendent pas ! La Musique est présentement divisée en un tas de petites républiques où chacun s'évertue à crier plus fort que le voisin. [...] Ne croyez-vous pas qu'il [vaudrait] mieux garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce "mystère" qu'on finira par rendre "pénétrable" à force de bavardage, de potins, auxquels les artistes se présentent comme de vieilles comédiennes » (Lettre de Claude Debussy à Louis Laloy du 10 mars 1906, repris dans Priest, « Louis Laloy et la vie musicale à Paris », p. 30).

⁴¹ Sur les débuts de cette amitié, voir *ibid.*, p. 119-128. Laloy rédigea également une biographie de Debussy (Louis Laloy, *Claude Debussy*, Paris, Les bibliophiles fantaisistes, 1909).

⁴² Laloy, *La musique retrouvée*, p. 166.

sujet des œuvres du compositeur. En fait, ces textes sont parus après 1907, alors que le débat du « debussysme » se transformait déjà depuis 1906 (création des *Miroirs* de Ravel) en un débat sur le « ravélisme » où les deux compositeurs étaient mis en opposition ⁴³.

Avant ce glissement du débat en 1906-1907, à la suite duquel Laloy semble avoir pris du recul par rapport à ceux qui défendent inconditionnellement Ravel, le critique s'est exprimé de nombreuses fois très favorablement pour la musique du compositeur. Dès 1904, Laloy publie un texte élogieux à propos de *Shéhérazade* où il salue avec enthousiasme Ravel qui s'engage dans la même voie que celle de Debussy, tout en valorisant la sensibilité propre du musicien :

[...] chacun songe aussitôt à Debussy. Sans doute ce sont là des esprits de la même famille, mais il ne faudrait point non plus exagérer l'analogie, ni surtout jeter à M. Ravel la dédaigneuse épithète d'imitateur : sa musique n'est point une musique d'imitation ; elle a un accent personnel et témoigne, en particulier, d'un goût du détail pittoresque qu'on ne rencontre point chez M. Debussy. Que l'influence de ce dernier soit manifeste cependant, c'est ce qu'on ne saurait contester ; mais les plus grands génies ont commencé par avoir des maîtres et des modèles, et on en pourrait choisir de plus mauvais ⁴⁴.

Si Laloy ne consacre pas d'articles de fond à Ravel entre 1905 et 1906 dans les pages du *Mercur musical* comme il l'a fait pour Debussy ⁴⁵, il prend tout de même à plusieurs reprises la plume pour parler très favorablement de ses œuvres, voire défendre le compositeur, dans la section « Revue de la quinzaine » du périodique. En juin 1905, à

⁴³ Lalo, reconnu pour ses positions critiques envers Ravel, écrit d'ailleurs en mars 1907 : « Ces jeunes gens [militants pro-Ravel] font d'ailleurs mieux aujourd'hui que réclamer leur part de l'art de M. Debussy. Ils commencent depuis peu à pousser M. Debussy hors du debussysme ; ils commencent à l'isoler, à le mettre à l'écart, à lui signifier que son rôle est fini, qu'il n'a plus rien à voir désormais en cette affaire, si tant est qu'il ait jamais eu à y voir grand-chose » (Pierre Lalo, « La musique : Quelques ouvrages nouveaux de M. Maurice Ravel », *Le Temps*, 19 mars 1907, p. 3).

⁴⁴ Louis Laloy, « Concerts : Société nationale – 17 mai », *La Revue musicale (histoire et critique)*, vol. 4, n° 11, 1^{er} juin 1904, p. 290-291, ici p. 290.

⁴⁵ Louis Laloy, « Le drame musical moderne : IV. Claude Debussy », *Le Mercur musical*, vol. 1, n° 6, 1^{er} août 1905, p. 233-256 ; Louis Laloy, « Paroles sur Claude Debussy », *Le Mercur musical*, vol. 2, n° 5, 1^{er} mars 1906, p. 193-197.

l'instar de Marnold (mais certes avec un ton moins pugnace), il remettra en question les choix du jury du prix de Rome, questionnant son impartialité :

Parmi les candidats refusés se trouvaient M^{lle} Fleury, élève de M. Widor, et M. Ravel, élève de M. G. Fauré, tous deux seconds prix de Rome à l'un des précédents concours. Je ne parle pas de leur talent, ni de leurs œuvres, pas même du *Quatuor* à cordes ou des *Mémoires* de Ravel. Je sais que le Conservatoire n'entre pas dans ces considérations-là et ne tient compte que des diplômés. Comment se fait-il que deux seconds prix de Rome ne soient même plus jugés dignes de concourir ? Et la constitution du jury ne le rend-elle pas suspect ? Et le résultat du concours ne confirme-t-il pas ces soupçons, avec une sorte de candeur naïve et stupéfiante ? N'est-ce pas le cas, ou jamais, de réviser un jugement où se sourit à elle-même la plus béate iniquité ⁴⁶ ?

En mai 1906, Laloy s'en prend à nouveau à un jury, mais cette fois-ci à celui ayant sélectionné les œuvres pour le programme du Salon de la Société nationale où aucune œuvre de Debussy ou de Ravel n'a été programmée :

On remarquera sans peine que Claude Debussy et Maurice Ravel ne figurent dans aucune de ces deux catégories. Que l'on ne m'accuse pas ici de parti pris, que le D^r Mauclair ne diagnostique pas un nouvel accès de « debussyste » ⁴⁷. Vraiment je ne crois pas donner des signes de délire, si j'avance que Debussy est plus intéressant à connaître que Paul Viardot, et que Ravel me paraît supérieur à MM. Letocart, Jean Huré, Tournemire et quelques autres. Que signifie donc cette élimination étrange ? Les erreurs de tel jury du Conservatoire, pieusement recueillies par le jury nouveau-né Salon, vont-elles s'y perpétuer et prendre la dignité de « traditions » ⁴⁸ ?

Bien que leur ton soit beaucoup moins flamboyant que celui des textes de Marnold et de Vuillermoz, les critiques des œuvres de Ravel rédigées par Laloy dans *Le Mercure*

⁴⁶ Louis Laloy, « Au Conservatoire : Le concours de Rome, une révision nécessaire », *Le Mercure musical*, vol. 1 n° 1, 1^{er} mai 1905, p. 85.

⁴⁷ Dans *Le Courrier musical*, Mauclair diagnostique la « debussyste », « un mal assez étrange [ayant rendu] fous furieux » certains jeunes musiciens et surtout des critiques ; Marnold et Laloy sont les principaux visés (Camille Mauclair, « La “debussyste” », *Le Courrier musical*, vol. 8, n° 18, 15 septembre 1905, p. 501-505). Cette expression, qui renvoie à la « wagnériste » diagnostiquée à l'époque par la *Gazette parisienne*, sera fréquemment utilisée ironiquement par les défenseurs de Ravel dans la foulée du débat du « debussyste ».

⁴⁸ Louis Laloy, « Au Salon de la Société nationale », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 9, 1^{er} mai 1906, p. 427-428, ici p. 428.

musical s'avèrent systématiquement positives, voire élogieuses. Mentionnons que la publication du seul texte de la plume de Ravel paru dans *Le Mercure musical*, son poème pour sa pièce *Noël des jouets*⁴⁹, est arrimée au compte rendu qu'en fait Laloy à la suite de sa création le 26 avril 1906 à la Société nationale :

Quant au *Noël des jouets*, de Maurice Ravel, c'est un menu chef-d'œuvre d'ironie attendrie et de volontaire enfantillage. Sur les exquises paroles que nous publions ici même, la musique se joue délicatement, imitant tour à tour le tambour des lapins, les yeux grands ouverts de Vierge Marie, l'aboïement du chien sombre Belzébuth, et le chant des anges incassable et symétriques, sans se départir jamais d'une douce et très mélodique émotion. [...] Et puis je n'ai pas besoin de dire que la musique est par elle-même un charme et presque une merveille d'ingéniosité raffinée [...]⁵⁰.

Il ne fait nul doute que Laloy était un grand défenseur de Debussy, mais cela n'implique pas forcément que la musique de Debussy ait été l'objet du combat esthétique du *Mercure musical*. En fait, l'hypothèse qui veut que Ravel constitue l'objet principal de cette croisade est beaucoup plus plausible, et tout indique que Laloy n'eut probablement aucun problème à être à la tête d'une revue qui défend ouvertement Ravel, d'autant que, jusqu'en 1906-1907, la principale stratégie de promotion de Ravel consiste en la valorisation de Debussy. Ce n'est que par la suite, lorsque la nouvelle tournure du débat sur le « debussysme » met Debussy et Ravel dos à dos, que Laloy modère son enthousiasme envers le second. D'ailleurs, en juin 1907, alors que Laloy a déjà adopté une position plus nuancée envers Ravel, Gauthier-Villars – qui se considérait « éloigné du debussysme et du ravélisme intransigeants » – publie dans le *Mercure de France* un article intitulé « Pierre Lalo *contra* Ravel – Louis Laloy *pro* Ravel »⁵¹, ce qui confirme que Laloy était malgré tout considéré comme une des figures de proue du mouvement en faveur de Ravel.

⁴⁹ Maurice Ravel, « Noël des jouets », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 10, 15 mai 1906, p. 454.

⁵⁰ Louis Laloy, « Concerts : Société nationale », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 10, 15 mai 1906, p. 470-472, ici p. 471-472.

⁵¹ Henry Gauthier-Villars, « Pierre Lalo *contra* Ravel – Louis Laloy *pro* Ravel », *Mercure de France*, vol. 67, n° 239, 1^{er} juin 1907, p. 528-531, ici p. 528. Il est fort peu probable que Vuillermoz soit à l'origine de cet article de Gauthier-Villars, car il y est lui-même critiqué et, par la même occasion, associé à Laloy avec

2.1.2. Les contributeurs de la revue : Amitiés et affinités esthétiques entre les Apaches et *Le Mercure musical*

Les debussystes qui défendaient aussi la musique de Ravel auront reproché à Laloy l'évolution de sa position dans la défense du compositeur – de l'enthousiasme des années du *Mercure musical* à l'attitude plus nuancée d'après 1907 –, comme en témoignent les mémoires du critique :

Cet article [sur les *Histoires naturelles* de Ravel]⁵², comme beaucoup de ceux que j'ai écrits alors, n'eut l'heur de plaire à aucun des deux partis qui se disputaient l'hégémonie de la musique française. La Schola, offensée me condamna comme hérétique, sans toutefois que Vincent d'Indy cessât de me traiter avec bonté [...]. Ceux qui se qualifiaient de « debussystes » me furent plus sévères. Ils avaient mis tous leurs espoirs en Maurice Ravel, de qui on commençait à dire : « Vous verrez qu'il ira plus loin que Debussy ». [...] Signalant à Ravel ce que je pensais être sa voie, j'étais accusé de le jeter par erreur, ou même par un calcul perfide et pour préserver Debussy d'un imminent péril, dans une impasse, car ceux qui l'avaient pris pour champion n'attendaient de lui rien de moins, ni surtout rien de plus, que des symphonies dignes de Beethoven et des drames aussi colossaux que ceux de Wagner⁵³.

qui il était pourtant en froid, probablement en raison de la publication par ce dernier d'un article modéré sur les *Histoires naturelles* de Ravel en mars 1907 (Louis Laloy, « Musique nouvelle : Maurice Ravel », *Mercure musical et Bulletin français de la Société internationale de musique (section de Paris)*, vol. 3, n° 3, 15 mars 1907, p. 279-282.). Les tensions entre Laloy et Vuillermoz se sont même exposées publiquement en juin 1907, alors que Laloy publie une lettre pleine de reproches que Vuillermoz lui a adressée et la commente ainsi : « Je lui donne acte bien volontiers de l'orthodoxe admiration dont il proteste pour un musicien qui ne pourra manquer d'être profondément touché de cet hommage. Mais ce sentiment prend chez lui une forme nouvelle et imprévue. Nous connaissions déjà l'admiration enthousiaste, l'admiration modérée, l'admiration réfléchie, l'admiration silencieuse (la meilleure peut-être), l'admiration poétique, l'admiration historique, l'admiration géométrique, et bien d'autres. Nous ignorions encore l'admiration malveillante » (Louis Laloy, « Correspondance », *Mercure musical et Bulletin français de la Société internationale de musique (section de Paris)*, vol. 3, n° 6, 15 juin 1907, p. 668-670, ici p. 670). Signalons que Vuillermoz n'écrira plus dans la *Revue musicale SIM* jusqu'en 1910 (Laloy avait quitté la direction de la revue en 1909).

⁵² Laloy, « Musique nouvelle : Maurice Ravel ». Laloy avait publié le mois précédent un premier article sur les *Histoires naturelles* : Louis Laloy, « Concerts : Société nationale », *Mercure musical et Bulletin français de la Société internationale de musique (section de Paris)*, vol. 3, n° 2, 15 février 1907, p. 155-158.

⁵³ Laloy, *La musique retrouvée*, p. 165-166.

Mais qui étaient ces « debussystes » ? Toujours dans ses mémoires, Laloy en identifie quelques-uns :

[...] Gabriel Fauré, toujours sincère, ne cachait pas son admiration, et souriait au zèle de ses élèves [à défendre Debussy] qui étaient aussi les meilleurs musiciens de la génération nouvelle. Maurice Ravel, Louis Aubert, Raoul Bardac, André Caplet, Roger-Ducasse, Gabriel Grovlez, Inghelbrecht, Koechlin, Florent Schmitt, Ricardo Viñes, formaient alors une pléiade à laquelle se joignirent bientôt Paul Ladmirault et Maurice Delage, et qui, stimulée par un si bel exemple, semblait promettre une brillante renaissance de la musique française ⁵⁴.

À ces noms, nous pouvons très certainement ajouter Léon-Paul Fargue (1876-1947), Tristan Klingsor (1874-1966), Michel Dimitri Calvocoressi (1877-1944) et, surtout, Vuillermoz ⁵⁵ – tous membres du groupe des Apaches (voir ci-dessous). Ce dernier, qui est l'un des principaux auteurs du *Mercur musical* – surtout si l'on compte ses articles qui portent la signature de Willy/Henry Gauthier-Villars –, était également connu comme étant un grand polémiste et l'un des plus fervents défenseurs de Ravel. Le critique musical Léon Vallas (1879-1956), dans son *Claude Debussy et son temps*, attribue même à Vuillermoz la plus grande part de responsabilité dans la querelle du « debussisme » :

Son parti [celui de Debussy], auquel on avait incorporé de gré ou de force, certains musiciens de premier rang, tels que Florent Schmitt et Maurice Ravel alors qu'on ligotait

⁵⁴ *Ibid.*, p. 136. Signalons que les noms mentionnés par Laloy correspondent presque tous aux futurs membres de la Société musicale indépendante. Sur la Société musicale indépendante, voir Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, p. 65-122.

⁵⁵ Laloy et Vuillermoz se seraient rencontrés par l'intermédiaire de Marnold. Dans ses mémoires, Laloy décrit en ces termes leur relation : « [J]'ai connu Émile Vuillermoz, dont j'appréciai aussitôt la finesse d'esprit, la sensibilité, le goût et le talent d'expression. Il est de ma province. Deux Francs-Comtois ne peuvent être amis sans se fâcher de temps à autre. Nous avons mauvaise tête parce que nous avons trop bon cœur, et notre susceptibilité trahit presque toujours une affection jalouse, exigeante et ombrageuse. La réconciliation survient, aussi soudaine que la rupture, après des semaines, des mois ou des années de froideur, et ces crises, pourvu que la vie se prolonge, seront les marches d'un escalier où s'élève l'amitié » (Laloy, *La musique retrouvée*, p. 129).

Albert Roussel de l'autre côté de la barricade, était mené et maintenu au combat par le plus ardent et le plus actif de ses jeunes admirateurs, Émile Vuillermoz⁵⁶.

Étonnamment, les écrits de Vuillermoz ne prennent généralement pas la forme d'éloges envers la musique de Ravel ; il rédige plutôt des textes où sont fustigés ceux qui n'ont pas « compris » la musique moderne, notamment en utilisant la fiction littéraire (dialogues entre un vieux et un jeune, et textes d'anticipation⁵⁷). Bien qu'ils ne soient pas explicitement nommés par Vuillermoz, il est aisé de repérer que le critique renvoie aux jeunes artistes gravitant autour de Ravel comme étant « ceux » ayant compris la musique moderne. Il s'agit notamment des membres du groupe des Apaches. Ce groupe était entre autres formé, outre Ravel, du pianiste Ricardo Viñes (1875-1943), des compositeurs Florent Schmitt, Maurice Delage (1879-1961), Paul Ladmirault (1877-1944) et Déodat de Séverac (1872-1921), du chef d'orchestre et compositeur Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), du poète Léon-Paul Fargue, de l'écrivain Tristan Klingsor, du peintre Paul Sordes (1877-1937) ainsi que des critiques musicaux Michel Dimitri Calvocoressi et Émile Vuillermoz lui-même⁵⁸. Ils se réunissaient, d'abord de façon relativement sporadique, puis de manière régulière chez Vuillermoz en 1901, chez Calvocoressi ainsi que chez les frères Sordes et chez Klingsor en 1903 ; ils établirent ensuite comme lieu de rencontre le « wigwam » de Delage près d'Auteuil à partir de 1904⁵⁹.

En plus d'entretenir une amitié caractérisée par une camaraderie sincère – « un cercle de tendresse » selon les mots de Fargue⁶⁰ – la relation entre les membres du groupe des Apaches prenait la forme d'un « réseau coopératif » auquel tous les membres

⁵⁶ Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps* [1932], Paris, Albin Michel, 1958, p. 263.

⁵⁷ Pour les références, voir la note 15 du présent chapitre.

⁵⁸ Jann Pasler, « Les Apaches », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51370>, consulté le 22 mars 2015.

⁵⁹ Émile Vuillermoz, « L'œuvre de Maurice Ravel », dans Colette *et al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1939, p. 1-95, ici p. 32.

⁶⁰ Léon-Paul Fargue, « Autour de Ravel », dans Colette *et al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, p. 153-161, ici p. 153.

contribuaient⁶¹. Mise à part les quelques collaborations ponctuelles entre certains Apaches, notamment par la mise en musique de textes de certains d'entre eux (par exemple, *Shéhérazade* de Ravel sur trois poèmes de Klingsor), leur coopération se réalisait principalement en aval du travail de création, entre autres par la transcription de partitions : « Les samedis de l'Apachie reflètent le sérieux du moment, et ses membres observent une grande discipline, copiant souvent des nuits entières le matériel d'orchestre du lendemain »⁶². Il ne faut cependant pas minimiser l'influence que les Apaches eurent les uns sur les autres par les échanges d'idées lors de leurs réunions. Ainsi, Vuillermoz rapporte que « Fargue fut pour lui [Ravel] un incomparable professeur de goût »⁶³.

Bien que, à titre de groupe, les Apaches restèrent relativement anonymes à l'époque, certains d'entre eux bénéficiaient d'une tribune dans la presse écrite et défendirent, en leur nom personnel, une pensée esthétique et plus particulièrement la musique du musicien phare de leur groupe : Ravel. *Le Mercure musical* a certainement été le principal lieu d'expression entre 1905 et 1906 de Vuillermoz et par conséquent de l'« Apachie ». Les pages de la revue comptent ainsi plusieurs comptes rendus d'œuvres de Schmitt, de Delage, de Ladmirault, de Séverac et d'Inghelbrecht ainsi que des interprétations Viñes. Y sont également annoncées et recensées des conférences de Calvocoressi. Mentionnons aussi les portraits de Viñes et de Séverac réalisés par Léandre dans la série des « Croquis d'album » (illustrations 3 et 4), sans oublier le *Noël des jouets* de Ravel du 15 mai 1906, tous trois déjà mentionnés. À tous les égards, les Apaches sont omniprésents dans *Le Mercure musical* à un point tel que l'on peut considérer la revue comme leur organe de promotion.

⁶¹ Jann Pasler, « La Schola cantorum et les Apaches : L'enjeu du pouvoir artistique ou Séverac médiateur et critique », dans Hughes Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique : Du théorique au politique*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 313-342, ici p. 335.

⁶² Maurice Delage, « Les premiers amis de Ravel », dans Colette *et al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, p. 97-113, ici p. 107-108.

⁶³ Vuillermoz, « L'œuvre de Maurice Ravel », p. 32.

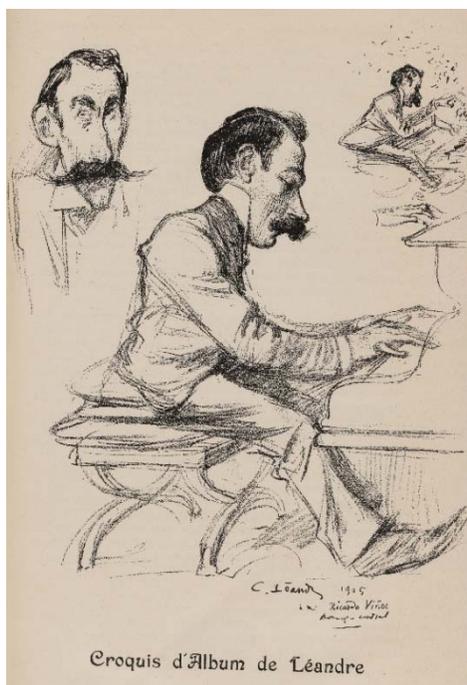


Illustration 3. Charles Léandre, « Croquis d'album : Ricardo Viñes »,
Le Mercure musical, vol. 1, n° 5, 15 juillet 1905, [s.n.p.].



Illustration 4. Charles Léandre, « Croquis d'album : Déodat de Séverac »,
Le Mercure musical, vol. 2, n° 3, 1^{er} février 1906, [s.n.p.].

Les Apaches se réunissaient également à l'occasion chez Marnold et Laloy, les directeurs du *Mercure musical*, et chez la famille Godebski ⁶⁴ où une de leurs rencontres de 1910 a été immortalisée par un tableau de d'Espagnat (illustration 5) : de droite à gauche de ce tableau se trouvent Schmitt, Séverac, Calvocoressi, Cipa Godebski (1874-1937) et son fils, Albert Roussel (1869-1937), Viñes et Ravel. Rappelons que d'Espagnat était l'auteur d'une série de dix « Compositions inédites pour *Simone* » accompagnant des poèmes issus du recueil *Simone* de Rémy de Gourmont publiés dans *Le Mercure musical* et mentionnés ci-dessus.



Illustration 5. Georges d'Espagnat, *Réunion de musiciens chez Godebski*, 1910 (Musée de l'Opéra de Paris).

Cela témoigne bien que le réseau des collaborateurs du *Mercure musical* était, en partie de moins, issu du cercle des proches de Ravel. Comme le mentionne Jann Pasler dans son article du *Grove Music Online* sur les Apaches, les membres du groupe étaient liés (du moins durant les premières années) par une vision esthétique commune : Debussy était considéré comme un « prophète », et, selon eux, le renouveau musical devait passer par la musique folklorique, l'art non occidental (et plus particulièrement la musique russe et asiatique), la musique pour enfants et le symbolisme ⁶⁵. Cette vision concorde

⁶⁴ Voir Jann Pasler, « A Sociology of the Apaches », dans Barbara L. Kelly et Kerry Murphy (dir.), *Berlioz and Debussy : Sources, Contextes and Legacies*, Burlington, Ashgate, 2007, p. 149-166, ici p. 155-156.

⁶⁵ Pasler, « Les Apaches ».

parfaitement avec l'orientation de nombreux articles de fond publiés dans les pages du *Mercure musical* puisque la Rédaction sélectionne les textes qui abondent dans le sens de la vision esthétique des Apaches, que leur auteur soit un proche ou non du groupe. Ainsi, s'y voient publiés des textes de Pierre Aubry sur la musique « Au Turkestan », de Jules Rouanet (1858-1944) sur « La musique arabe en Algérie » (avec de nombreuses transcriptions), de Archag Tchobanian (1872-1954) sur la « Musique et poésie arméniennes », de Ricciotto Canudo (1879-1923) sur l'« Origine de la danse et du chant », de Salvator Peitavi (1881-1954) sur « Les chansons populaires bulgares » et sur « Une soirée musicale au désert », de Paul de Chèvremont (18??-19??) sur la « Musique hongroise » et de Laloy sur la « Musique et danses cambodgiennes »⁶⁶. Sur un plan plus créatif, seront également publiées « Quatre mélodies arméniennes » transcrites par Vardapet Komitas (1869-1935) et une fiction musicale mandarine, « Fleur de Lotus », sur un texte de Pol Vartan (18??-19??) avec une musique de Gaston Knosp (1874-1942)⁶⁷, sans parler des dix poèmes issus du recueil *Simone* du symboliste Rémy de Gourmont⁶⁸ et le poème de Ravel pour *Noël des jouets* déjà mentionnés.

⁶⁶ Pierre Aubry, « Au Turkestan : Notes sur quelques habitudes musicales », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 3, 15 juin 1905, p. 97-108 ; Jules Rouanet, « Esquisse pour une histoire de la musique arabe en Algérie [I] », *Le Mercure musical*, vol. 1 n° 14, 1^{er} décembre 1905, p. 553-562 ; Jules Rouanet, « Esquisse pour une histoire de la musique arabe en Algérie [II] », *Le Mercure musical*, vol. 2 n° 15-16, 15 août 1905, p. 127-150 ; Jules Rouanet, « Esquisse pour une histoire de la musique arabe en Algérie [III] », *Le Mercure musical*, vol. 2 n° 15-16, 15 août 1905, p. 208-222 ; Archag Tchobanian, « Musique et poésie arméniennes », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 23-24, 15 décembre 1906, p. 377-382 ; Ricciotto Canudo, « Origine de la danse et du chant », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 2, 15 janvier 1906, p. 49-54 ; P. [Père] Salvator Peitavi, « Les chansons populaires bulgares », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 9, 15 septembre 1905, p. 354-364 ; Salvator Peitavi, « Une soirée musicale au désert », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 14, 15 juillet 1906, p. 354-364 ; Paul de Chèvremont, « Musique hongroise », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 19-20, 15 octobre 1906, p. 242-246 ; Louis Laloy, « Musique et danses cambodgiennes », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 15-16, 15 août 1906, p. 98-112. Laloy, qui était sinologue, y est évidemment pour beaucoup dans la publication de ces articles de fond sur la musique non occidentale. Cela n'empêche pas qu'une convergence d'intérêts et d'idéaux esthétiques des Apaches se retrouve au sein du *Mercure musical*.

⁶⁷ Vardapet Komitas, « Quatre mélodies arméniennes », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 21-22, 15 novembre 1906, p. 310-312 ; Pol Vartan et Gaston Knosp, « Fleur de Lotus », *Le Mercure musical*, vol. 2, n° 23-24, 15 décembre 1906, p. 383-393.

⁶⁸ Voir la note 13 du présent chapitre pour plus de détails sur la publication de ces poèmes.

Évidemment, tous les auteurs du *Mercur musical* n'écrivent pas d'une seule et même voix, et la revue est caractérisée par un certain éclectisme dans son contenu : s'y côtoient des articles de fond sur l'histoire de la musique, la théorie musicale et la musique non occidentale, des fictions littéraires, des poèmes, quelques morceaux de musique ainsi que des critiques qui prennent parfois la forme de comptes rendus plus descriptifs mais également de véritables morceaux de bravoure. Il n'en demeure pas moins que *Le Mercur musical* est teinté d'une forte présence des Apaches et de leurs idées. D'une part, nous en trouvons une présence directe par la plume de Vuillermoz dont la réelle implication dans *Le Mercur musical* est probablement plus grande que ce que le tableau 5 ci-dessous ne le laisse paraître. D'autre part, les orientations esthétiques des Apaches (debussysme, symbolisme, exotisme, etc.) se manifestent dans la revue, autant dans son contenu scientifique (par exemple, articles sur la musique orientale) qu'artistique (par exemple, les poèmes de Rémy de Gourmont), et ce, dans l'ensemble des numéros. Comme le tableau 5 l'indique, un certain nombre de collaborateurs de la revue ne sont pas issus du cercle des proches de Ravel (Pierre Aubry, Michel Brenet et Lionel de la Laurencie [1861-1933], par exemple), mais plutôt du réseau de Rolland à l'École des hautes études sociales ou encore de celui que ce dernier partageait avec Laloy à *La Revue musicale (histoire et critique)*. Notons toutefois que, en plus des études historiques, ces contributeurs publient plusieurs articles à caractère ethnographique⁶⁹, allant ainsi – volontairement ou non – dans le sens des orientations esthétiques des Apaches. Bien qu'il y ait une certaine hétérogénéité des contributeurs, *Le Mercur musical* des années 1905 et 1906 s'inscrit dans le cercle des proches de Ravel de par ses principaux collaborateurs (Vuillermoz, Marnold et Laloy⁷⁰) et de par les idées qui y sont véhiculées.

⁶⁹ Sur la grande présence d'articles sur la musique non-occidentale, voir la note 66 ci-dessus.

⁷⁰ Vuillermoz (si l'on compte les textes qui portent la signature de Henry Gauthier-Villars), Marnold et Laloy ont signé 23 des 115 contributions de la section des articles recensées dans ce tableau, soit environ 20 %. Cette proportion monte près de 30 % si l'on exclut du total des contributions les dessins de Léandre et de d'Espagnat, les partitions (Marnold et Rémy de Gourmont), et les poèmes de Rémy de Gourmont.

Contributeurs	Nombre de contributions identifiables		Principaux réseaux connus				
	Section articles	Section critiques	A	C	S	ES	Autres
Pierre Aubry	5	1			X	X	
Raymond Bouyer	2	13					?
Michel Brenet [Marie Bobillier]	1	1				X	
Ricciotto Canudo	3	1	[X]				X (<i>M. de France</i>)
Georges d'Espagnat	10		X				
Rémy de Gourmont	13						X (écrivain ; <i>M. de France</i>)
Edward B. Hill	2			[X]			X (Américain)
Gaston Knosp	2	1					?
Lionel de La Laurencie	3	4		X		X	
Louis Laloy	8	54	[X]		[X]	X	
Charles Léandre	13						X (illustrateur)
Jean Leroux [Jules Écorcheville]	1	1				X	
Jean Marnold	9	8	X				
Salvator Peitavi	2				[X]		
Armande de Polignac	13			[X]	[X]		X (aristocratie)
Jean Poueigh	1	12			[X]		
Romain Rolland	3	3				X	
Martial Teneo [Jules Decloux]	13						?
Henry-Gauthier Villars / Willy / Ouvreuse	7*	10	[X]				X (littéraire)
Émile Vuillermoz	3*		X	X			
Colette Willy	1	1					X (écrivain)

* A = Apaches
C = Conservatoire
S = Schola cantorum
ES = Enseignement supérieur

Tableau 5. Principaux réseaux des contributeurs réguliers du *Mercure musical*⁷¹.

⁷¹ Seuls ceux ayant deux contributions ou plus, dont une dans la section des articles, sont pris en compte dans ce tableau. Les articles en plusieurs parties comptent comme une seule contribution (ex. : « L'art italien avant Palestrina » de Guido Gasperini). Les différents articles d'une série sont considérés individuellement (ex. : « Le drame musical moderne » de Laloy). Les mots de la Rédaction ne sont pas pris en compte. Les crochets indiquent que le contributeur entretient des liens avec l'institution sans en être membre à part entière.

2.1.3. Demets, éditeur du *Mercure musical*

L'éditeur du *Mercure musical*, Demets, était un éditeur de partitions qui publia notamment plusieurs des œuvres de Ravel jusqu'à *Miroirs*, à la suite de quoi le compositeur signa une entente avec la plus prestigieuse maison Durand⁷².

Dans ses mémoires, Laloy décrira Demets en ces termes : « L'éditeur Demets, qui aimait trop la musique nouvelle pour faire fortune, nous accorda l'hospitalité »⁷³. Cette phrase suggère que l'éditeur n'était pas motivé par des intérêts commerciaux, comme cela était fréquemment le cas pour les éditeurs de petites revues. Il ne faut tout de même pas négliger le fait que Demets faisait de la publicité dans les pages de la revue pour les œuvres qu'il publiait. Dès le premier numéro, se trouve une publicité annonçant des œuvres de Gabriel Dupont (1878-1914) et de Ravel (*D'Anne jouant de l'Espinette* et *D'Anne qui me jecta de la neige* [les deux mélodies d'*Épigrammes de Clément Marot*] ainsi que *Jeux d'eaux*). Au troisième numéro, trois œuvres de Séverac remplacent celles de Dupont. Jusqu'au numéro du 15 octobre 1905 (n° 10), les six œuvres de Séverac et de Ravel demeurent les seules à occuper l'espace publicitaire réservé à Demets (voir illustration 6), ce qui témoigne bien de l'emphase mise par l'éditeur sur la musique des Apaches. S'ajoutent par la suite plus d'une vingtaine de pièces classées par instrumentation. Mentionnons qu'aucun autre éditeur de partitions n'occupa d'espace publicitaire dans *Le Mercure musical*, à l'exception de l'Édition mutuelle qui possédait une entente de dépôt avec Demets.

⁷² Roger Nichols, *Ravel*, New Haven, Yale University Press, 2011, p. 79.

⁷³ Laloy, *La musique retrouvée*, p. 138.

E. DEMETS, Éditeur de Musique
2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

DÉODAT DE SÉVERAC.	Les Cors (P. Rey)	2 fr. »
—	L'Éveil de Pâques (Verhaeren)	1 fr. 70
—	L'Infidèle (Maeterlinck).	1 fr. 70
MAURICE RAVEL.	D'Anne jouant de l'Espinette.	1 fr. 70
—	D'Anne qui me jecta de la neige.	1 fr. 70
—	Jeux d'Eaux, pour piano.	3 fr. 35

Pour aider à la diffusion des œuvres musicales, la maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique d'imprimer, d'éditer et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution, leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

Illustration 6. Publicité de l'éditeur Demets publiée dans *Le Mercure musical* du 15 juin 1905 (vol. 1, n° 3) au 15 octobre 1905 (vol. 1, n° 10).

Ainsi, l'éditeur du *Mercure musical* contribue à ancrer la revue dans le monde de la création musicale parisienne.

2.1.4. Un lectorat formé de pairs

Dans la publicité des partitions qu'il fait paraître dans *Le Mercure musical*, Demets lance un appel aux compositeurs :

Pour aider à la diffusion des œuvres musicales, la maison E. Demets offre à MM. les compositeurs de musique d'imprimer, d'éditer et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution, leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive⁷⁴.

Cette publicité, qui constitue l'unique publicité pour beaucoup de numéros, semble révéler que le lectorat est, du moins en partie, composé de musiciens professionnels et plus particulièrement de compositeurs. Les quelques autres publicités qui s'ajouteront çà et là au fil de la publication confirment cette hypothèse, tandis que d'autres suggèrent une ouverture vers les musiciens amateurs. En effet, s'y trouvent à la fois une publicité pour

⁷⁴ Cet appel accompagne la publicité des dix premiers numéros.

The Musiclovers Calendar (1905-198) – une revue musicale américaine établie à Boston pour laquelle Laloy est le correspondant parisien –, des annonces pour des cours de chants et de divers instruments, ainsi qu’une publicité de Demets, qui agissait également à titre d’agence musicale, offrant ses services aux musiciens pour l’organisation de leurs concerts :

Beaucoup d’artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu’avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu’il s’agit d’organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d’entreprises en déficit. À tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd’hui l’organisateur sans rival. Et la Société Nationale, le Quatuor vocal de Paris, la Société de concerts de chant classique, nombre d’œuvres privées et d’artistes virtuoses qui l’ont choisi pour administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité. Pour tous renseignements, s’adresser chez M. Demets, 2, rue de Louvois, Paris, II^e ⁷⁵.

Les quelques pages de publicité présentes dans *Le Mercure musical*, qui annoncent principalement d’autres petites revues, révèlent que le lectorat du périodique est également composé de ceux qui gravitent autour des cercles littéraires et artistiques (et plus particulièrement symbolistes) : y sont notamment annoncés le *Mercure de France*, *L’Ermitage* (1890-1906), « revue de littérature et d’art » dont le comité de rédaction est composé de Rémy de Goumont et d’André Gide (1869-1951), *L’Œuvre internationale* (1901-1905), « revue mensuelle d’art, de littérature et de sociologie », l’*Antée* (1905-1908), « revue mensuelle de littérature » et *La Rénovation esthétique* (1905-1910), « revue mensuelle d’art et de littérature ».

Mentionnons également que le coût de l’abonnement annuel au *Mercure musical* est de 12 francs, soit 50 centimes le numéro, et qu’une réduction était offerte aux abonnés du *Mercure de France* (10 francs par année).

⁷⁵ Cette publicité est parue pour la première fois dans le vol. 1, n° 15, 15 décembre 1905 [s.n.p.].

La publicité du *Mercure musical* donne des indices sur la composition de son lectorat, soit des amateurs, des musiciens, des compositeurs et le cercle gravitant autour de l'avant-garde littéraire et artistique du début du siècle⁷⁶. Mais un témoignage tardif de Vuillermoz (« une élite seule pouvait goûter la généreuse ardeur combative et la rectitude de jugement »⁷⁷) suggère que les contributeurs de la revue s'adressaient avant tout aux professionnels de la musique.

Le Mercure musical des années 1905 et 1906 n'est l'organe d'aucune institution ; en revanche, la revue se positionne ouvertement contre la Schola cantorum, et ce, même si Laloy y avait fait ses études. Ainsi, *Le Mercure musical* se présente, à bien des égards, comme une publication de combat en faveur d'une chapelle esthétique, celle gravitant autour de Ravel.

2.2. Quels statuts pour les compositeurs contemporains dans *Le Mercure musical*?

Quel type de discours au sujet des compositeurs est véhiculé dans les pages du *Mercure musical*, une revue qui, comme cela vient d'être démontré, s'inscrit dans le milieu de l'avant-garde artistique proche de Ravel ? Ou, en d'autres mots qui correspondent aux objectifs du présent mémoire, quel statut cette sphère de sociabilité accorde-t-elle aux compositeurs contemporains, tel que cela se dégage de l'analyse du *Mercure musical* ?

Évidemment, le discours tenu dans *Le Mercure musical* ne présente pas une homogénéité absolue : la revue comporte des variations considérables relativement aux

⁷⁶ L'« Avis aux lecteurs » signé par Laloy et Écorcheville dans le premier numéro du nouveau *Mercure musical et Bulletin français de la Société internationale de musique (section de Paris)* (vol. 3, n° 1, p. 1-2) offre une piste à explorer pour effectuer une analyse plus microscopique du lectorat de la revue : il y est annoncé que tous les abonnés du périodique deviendront membres associés de la SIM. Ainsi, comparer la liste des membres des années 1906 et 1907 pourrait révéler quels sont les noms qui se sont ajoutés simultanément à la transformation de la revue. Ce travail demeure à effectuer.

⁷⁷ Vuillermoz, « La Revue S.I.M. », dans Laloy, La Laurencie et Vuillermoz, *Le tombeau de Jules Écorcheville, suivi de lettres inédites*, p. 32.

sujets traités dans les articles, le ton employé et la forme des textes. Il se dégage tout de même des constantes dans le discours, notamment en ce qui concerne le statut des compositeurs.

Dans cette section, nous présenterons dans un premier temps les conclusions de notre analyse du discours tenu dans *Le Mercure musical* au sujet des compositeurs contemporains de l'avant-garde. Nos résultats seront ensuite éclairés par un examen du discours au sujet des autres compositeurs contemporains, soit ceux proches de la *Schola cantorum* et ceux étiquetés « à succès ».

2.2.1. Les compositeurs de l'avant-garde

En 1908, Laloy – qui avait alors pris ses distances, comme cela a été mentionné, des plus fervents « debussystes » dont Vuillermoz – rédige un article de fond dans le *Mercure de France* où il expose ses réflexions sur « La musique de l'avenir »⁷⁸. Il y décrit de façon critique l'attitude de certains « jeunes » marqués par l'idée dogmatique de la nécessité du progrès :

[Au temps des antiwagnériens,] il semblait qu'il ne pût être question de progrès en musique, mais seulement de modèles, de règles et de traditions. Aujourd'hui, par un brusque revirement, qui est bien du caractère français, nous considérons d'abord, dans une œuvre, ce qu'elle apporte de nouveau. Peu nous importe le charme, et même la force ou la suite des pensées ; il nous faut une surprise. Tout auteur qui ne cherche pas l'originalité à tout prix est disqualifié ; tout inventeur de formes ou d'accords qui s'attarde à éprouver ses effets, à tirer parti de ses découvertes, à organiser ses conquêtes, est accusé aussitôt d'indolence ou de lâcheté. La marche en avant est impitoyable : on bouscule tous ceux qui voudraient admirer les beautés de la route. C'est une course au clocher, c'est une débandade, et bientôt une panique : on se sauve, à toutes jambes, du passé ; et plus on le fuit, plus sa poursuite devient rapide. Si nous cessions de courir un instant, nous deviendrions sa proie, et nous croirions perdus. De là une louable émulation, parfois une belle hardiesse, plus souvent un assez puéril défi d'harmonie fortuite ou de déclamation

⁷⁸ Louis Laloy, « La musique de l'avenir », *Mercure de France*, vol. 76, n° 275, 1^{er} décembre 1908, p. 419-434.

arbitraire. « De plus fort en plus fort », « Malgré tout », « Quand même », telles sont les devises que pourraient prendre les plus fêtés de nos jeunes auteurs ⁷⁹.

C'est bien ici en 1908 la notion de surinvestissement du futur que Laloy épingle négativement comme étant le moteur d'une avant-garde, notamment celle constituant la sphère de sociabilité de l'ancien *Mercur musical*: « Le présent ne compte pas pour nous. À vrai dire, il n'a jamais compté. Il y a cette seule différence qu'autrefois nous jugions les œuvres en raison du passé ; nous les apprécions aujourd'hui au nom de l'avenir » ⁸⁰.

Ce surinvestissement du futur, une des caractéristiques du concept de génie musical (pôle de la réception), est effectivement très présent dans *Le Mercure musical* (voir tableau 6 ci-dessous pour une liste des articles qui recourent à cette notion). D'ailleurs, Laloy l'emploie fréquemment entre 1905 et 1906, notamment dans son article sur Debussy et le drame musical moderne :

Il ne faut pas hésiter à s'engager dans la voie ouverte [par Debussy]. [...] ce sont toujours les œuvres les plus hardiment modernes et les plus fraîches à leur apparition qui sont devenues plus tard les glorieux chefs-d'œuvre, à l'ombre desquels se reposeront les générations futures ⁸¹.

De façon récurrente dans *Le Mercure musical*, le surinvestissement du futur est utilisé afin d'établir une distinction entre ceux suivant l'opinion de la masse ou l'académisme et ceux ayant compris les compositeurs de génie et leurs œuvres avant que le temps ne les ait consacrés. La Princesse Armande de Polignac (1876-1962) ⁸² – collaboratrice régulière au *Mercur musical* – clame haut et fort cette distinction :

La très belle musique sera goûtée tôt ou tard, car, le temps aidant[,] le public s'élèvera jusqu'à elle, et s'il doit rester toujours un peu en retard, tant mieux pour les précurseurs de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 419.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Laloy, « Le drame musical moderne : IV. Claude Debussy », p. 249-250.

⁸² La Princesse Armande de Polignac ne doit pas être confondue avec sa mère adoptive, la Princesse Edmond de Polignac (née Winnaretta Signer [1865-1943]), célèbre mécène et femme du Prince Edmond de Polignac (1834-1901), compositeur. Armande de Polignac, également Comtesse de Chabanne-La Palice, était compositrice et chef d'orchestre.

génie qui sont si vite détrônés. (Il s'agit ici, bien entendu, du public musicien, susceptible d'être impressionné par l'art vrai, et par l'art vrai seulement.)⁸³

Cette quête de distinction par le surinvestissement du futur émerge aussi dans les textes de Marnold qui, dans sa critique de la création des *Miroirs* de Ravel à la Société nationale en 1906, n'hésite pas à citer ses anciens articles dans le but de mettre en évidence la réalisation des « prophéties » qu'il y avait alors faites : « Après la première audition de son *Quatuor à cordes* à la Schola, il y a plus d'une année, j'écrivais dans le *Mercur* France : "Il faut retenir le nom de Maurice Ravel : c'est celui d'un des maîtres de demain" »⁸⁴. Dans cet article, Marnold opère une distinction entre les proches de Ravel (dont il fait partie) et le comité de la Société nationale (composé en grande partie de proches de Vincent d'Indy et de la Schola cantorum)⁸⁵. Pour ce faire, Marnold recourt à nouveau à la notion du surinvestissement du futur en insistant sur le fait que ceux qui ne reconnaissent pas la grandeur de Ravel ne passeront pas à l'histoire :

Oublions-les, eux, leur acte et leurs noms introuvables déjà, la plupart, dans nos mémoires indifférentes. Il y a si peu, si peu de rapport aujourd'hui entre tout cela et notre art ! C'est bien loin d'eux qu'ailleurs vit et grandit notre musique, à quoi ils ne comprennent rien, – car ils n'ont pas la « debussyste », ô Mauclair, et ne l'auront jamais⁸⁶ : ils en sont incapables, les pauvres. En vérité, plaignons leur triste sort⁸⁷.

Les articles du *Mercur musical* utilisent également abondamment la notion d'inspiration, elle aussi caractéristique du concept de génie musical (pôle de la capacité), en opposition à la notion de « métier » (voir tableau 6 ci-dessous pour une liste des articles qui recourent à cette notion). Dans un article sur Debussy du 1^{er} mars 1906 issu d'une

⁸³ Armande de Polignac, « Pensées d'ailleurs », *Le Mercur musical*, vol. 1, n° 13, 1^{er} novembre 1905, p. 511-513, ici p. 511.

⁸⁴ Jean Marnold, « À la Nationale », *Le Mercur musical*, vol. 2, n° 3, 1^{er} février 1906, p. 121-122, ici p. 121.

⁸⁵ Sur la proximité entre le comité de la Société nationale et la Schola cantorum, voir Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 et 1939*, p. 33-48.

⁸⁶ Sur la « debussyste », voir la note 47 du présent chapitre. Nous trouvons ici un bel exemple d'utilisation ironique de l'expression de Mauclair.

⁸⁷ Marnold, « À la Nationale », p. 122.

conférence préconcert, Laloy insiste sur l'inspiration naturelle de Debussy, par opposition au simple savoir-faire technique de certains. C'est un bon exemple de la « conversion » de Laloy en adepte des valeurs du génie par opposition à celles de l'artisan, une transformation de sa pensée amorcée dès 1902 dans les pages de *La Revue musicale (histoire et critique)*, tel que cela a été démontré dans le chapitre 1 :

[E]n musique, la fugue d'école, malgré sa réputation terrifiante, est un exercice très facile ; il existe, et en nombre, d'honorables professeurs, directeurs ou anciens directeurs de conservatoires qui se sont illustrés aux concours par des fugues parfaites, et n'ont jamais pu écrire une seule ligne de musique réelle ; c'est que pour satisfaire aux règles de ce genre il n'est pas besoin d'être musicien ; il suffit de posséder un certain métier qui travaille de soi-même, et, si on lui confie un motif, rend une fugue avec son contre-sujet, ses expositions, divertissements et strettas aux places légitimes. [...] Mais ce qui sera toujours impossible, sauf aux authentiques enfants d'Harmonie, ce sera d'écrire valablement une musique libre, comme celle de Claude Debussy ; une musique qui se joue à sa guise [...]. Ce qu'il faudra ici, c'est autre chose que de la science, et plus que du goût ; c'est un instinct si délicat, une si sûre et profonde intuition, qu'on peut sans crainte parler de génie : une telle musique devra être faite de génie, ou n'être pas. Son auteur puise à même la nature ; aucune règle ne lui garantit l'unité ou l'efficacité de son œuvre ; mais un pouvoir divinateur lui révèle à tout instant l'affinité secrète qui unit une note à une note, un accord à un accord, une mélodie à une mélodie⁸⁸.

Selon Laloy, le véritable musicien doit être inspiré. L'auteur poursuit son texte en mettant en valeur le fait que l'inspiration de Debussy atteint un niveau surhumain :

Je crois avoir assez montré qu'une telle musique [celle de Debussy] a le droit d'être libre, et de se montrer infidèle aux conventions les plus respectées jusqu'à ce jour, en y comprenant celles de la gamme diatonique, qui est comme le symbole religieux de la musique d'Europe, de l'harmonie traditionnelle, qui en figure la morale, et du développement classique, qu'on en pourrait appeler la puérile et honnête civilité. Elle a ce droit, parce que sa fantaisie n'est du tout arbitraire, mais exprime de primordiales vérités, inaccessibles à l'entendement humain⁸⁹.

⁸⁸ Laloy, « Paroles sur Claude Debussy », p. 195-196.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 197.

L'inspiration occupe une place centrale pour Laloy dans sa définition du grand créateur. Par ailleurs, dans sa courte note introductive à la publication d'extraits du *Jean Christophe* de Rolland dans *Le Mercure musical*, il souligne par-dessus tout le génie tourmenté du protagoniste :

J'ai essayé de dire ici même (*Mercure musical* du 15 décembre 1905, page 640), bien imparfaitement, mon admiration pour ce livre, le plus touchant, le plus généreux, le plus profondément et largement humain qui ait paru depuis bien des années. Après l'*Aube* mystérieuse, le *Matin* ; puis l'inquiète *Adolescence*. Voici maintenant la *Révolte* du jeune musicien tourmenté par son génie, et en lutte avec la routine de son pays⁹⁰.

Marnold, dans sa critique des *Miroirs* de Ravel déjà citée, insiste lui aussi sur la notion d'inspiration :

Il est rare d'avoir à constater chez un jeune artiste une évolution aussi rapide et aussi remarquable. Venant après le pittoresque des *Jeux d'eaux*, la grâce romantique du *Quatuor* et l'exotisme étincelant d'*Asie*, ces *Miroirs* font un effet très analogue à la brusque révélation des *Kreislariana* dans l'œuvre de Schumann. On procède toujours de quelqu'un, et le génie lui-même n'échappe pas à l'ascendant de devanciers lointains ou proches ; la formation de la personnalité est chose assez mystérieuse et complexe, à quoi contribuent plus ou moins fortement des apports souvent très divers. L'éventuelle assimilation, ici, est décidément accomplie. Maurice Ravel aime Schumann et s'en prévaudrait volontiers ; mais ce n'est que dans *Noctuelles* qu'on pourrait découvrir quelques indices de la ferveur de son culte. Tout le reste est d'une inspiration originale et neuve qui n'évoque plus aucun souvenir⁹¹.

L'omniprésence des notions de surinvestissement du futur et d'inspiration associées positivement aux compositeurs tels que Debussy, Ravel et Schmitt que défendaient les directeurs et les collaborateurs du périodique permet ainsi d'associer à la sphère de sociabilité du *Mercure musical* – soit celle de l'avant-garde littéraire et artistique gravitant autour de Ravel – le discours promouvant les grands compositeurs en tant que génies.

⁹⁰ Note de L. L. [Louis Laloy] introduisant la publication d'extraits du *Jean Christophe* de Rolland (*Le Mercure musical*, vol. 2, n° 12-22, 15 novembre 1906, p. 297, n. 1.

⁹¹ Marnold, « À la Nationale », p. 121.

Référence	Surinvestissement du futur	Inspiration	Type de texte *
vol. 1, n° 1 (15 mai 1905)			
Willy [É. Vuillermoz], « Le vieillard et le jeune homme »	X		Fiction (mus. contemporaine)
L. Laloy, « Le drame musical moderne 1 »		X	Étude (mus. contemporaine)
R. Rolland, « Un vaudeville de Rameau »			Étude (mus. du passé)
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann »			Étude (théorie)
vol. 1, n° 2 (1 ^{er} juin 1905)			
J. Marnold, « Le dialogue des morts »			Fiction (mus. du passé)
A. de Polignac, « Le rythme »			Réflexions
L. de La Laurencie, « Un primitif français du violon : Du val »			Étude (mus. du passé)
L. Laloy, « Le drame musical moderne 2 »		X	Étude (mus. contemporaine)
vol. 1, n° 3 (15 juin 1905)			
P. Aubry, « Au Turkestan : Notes sur quelques habitudes musicales »			Étude (mus. non occidentale)
M. Teneo, « Miettes historiques »			Réflexions (mus. du passé)
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [II] »			Étude (théorie)
vol. 1, n° 4 (1 ^{er} juillet 1905)			
R. Canudo, « La musique italienne contemporaine »		X	Étude (mus. contemporaine)
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs »			Réflexions
J. Marnold, « Le dialogue des morts [II] »			Fiction (mus. du passé)
L. Laloy, « Le drame musical moderne 3 »		X	Étude (mus. contemporaine)
vol. 1, n° 5 (15 juillet 1905)			
G. Carraud, « Pour le Conservatoire »			Débat (concours du Conservatoire)
M. Teneo, « Miettes historiques [II] »			Réflexions (mus. du passé)
R. Canudo, « L'X de la civilisation »			Débat (critique musicale)
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [III] »			Étude (théorie)
vol. 1, n° 6 (1 ^{er} août 1905)			
L. Laloy, « Le drame musical moderne 4 »	X	X	Étude (mus. contemporaine)
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [II] »		X	Réflexions (esthétique)
H. Gauthier-Villars [É. Vuillermoz], « Le goût musical »			Débat (critique musicale)
vol. 1, n° 7 (15 août 1905)			
É. Jacques-Dalcroze, « Les étonnements de M. Quelconque »			Fiction – débat (enseignement)
L. Laloy, « Un dernier mot sur Alfred Bruneau »		X	Étude – débat (mus. contemporaine)

J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [IV] »				Étude (théorie)
M. Teneo, « Miettes historiques [III] »				Réflexions (mus. du passé)
vol. 1, n° 8 (1 ^{er} septembre 1905)				
L. de Serres, « Réponse à Willy »				Débat (esthétique)
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [III] »	X		X	Fiction (mus. contemporaine)
J. Méraly, « Les idées de Nietzsche sur la musique »				Étude (philosophie)
vol. 1, n° 9 (15 septembre 1905)				
J. Marnold, « Le dialogue des morts [III] »				Fiction (mus. du passé)
S. Peitavi, « Les chansons populaires bulgares »				Études (mus. non occidentale)
M. Teneo, « Miettes historiques [IV] »				Réflexions (mus. du passé)
vol. 1, n° 10 (1 ^{er} octobre 1905)				
J. Leroux [J. Écorcheville], « Dialogues d'été »				Fiction (Opéra)
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [IV] »			X	Fiction (mus. contemporain)
L. de la Laurencie, « L'ánoblissement d'un musicien sous Louis XIV »				Étude (mus. du passé)
Chaminade (abbé), « Trois chansons sarladaises »				Étude (mus. folklorique)
vol. 1, n° 11 (15 octobre 1905)				
S. Peitavi, « Esquisses musicales d'Outre-Manche »				Récit – étude (mus. folklorique)
H. Gauthier-Villars, « À propos d'Offenbach »				Réflexions (mus. du passé)
P. Aubry, « Un chant historique latin du XIII ^e siècle »				Étude (mus. du passé)
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [V] »				Étude (théorie)
M. Teneo, « Miettes historiques [V] »				Réflexions (mus. du passé)
vol. 1, n° 12 (1 ^{er} novembre 1905)				
J. Marnold, « Le dialogue des morts [IV] »				Fiction (mus. du passé)
S. Peitavi, « Esquisses musicales d'Outre-Manche [II] »				Récit – étude (mus. du passé)
M. Teneo, « Miettes historiques [VI] »				Réflexions (mus. du passé)
vol. 1, n° 13 (15 novembre 1905)				
É. Vuillermoz, « Une tasse de thé »	X		X	Fiction (mus. contemporaine et critique musicale)
vol. 1, n° 14 (1 ^{er} décembre 1905)				
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [V] »			X	Réflexions (enseignement)
J.-G. Prod'homme, « Lettres de Beethoven à la famille Brentano »				Documents historiques
M. Teneo, « Miettes historiques [VII] »				Réflexions (mus. du passé)
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [VI] »				Étude (théorie)
vol. 1, n° 14 (1 ^{er} décembre 1905)				
J. Rouanet, « Esquisses pour une histoire de la musique arabe en Algérie »				Études (mus non occidentale)
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [VI] »			X	Réflexions

S. Peitavi, « Esquisses musicales d'Outre-Manche [III] »				Étude (mus. folklorique)
M. Teneo, « Miettes historiques [VIII] »				Réflexions (mus. du passé)
vol. 1, n° 15 (15 décembre 1905)				
J. Marnold, « Le dialogue des morts [V] »				Fiction (mus. du passé)
A. de Polignac, « Conte de Noël »				Fiction
M. Teneo, « Miettes historiques [IX] »				Réflexions (mus. du passé)
vol. 2, n° 1 (1 ^{er} janvier 1906)				
H. Gauthier-Villars [É. Vuillermoz], « Le vieillard et le jeune homme [II] »		X		Fiction (mus. contemporaine)
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [VII] »				Étude (théorie)
M. Teneo, « Miettes historiques [X] »				Réflexions (mus. du passé)
vol. 2, n° 2 (15 janvier 1906)				
R. Canudo, « Origine de la danse et du chant »				Étude (mus. du passé)
R. Bouyer, « Impressions musicales »				Réflexions (esthétique)
R. Rolland, « L'opéra populaire à Venise »				Étude (mus. du passé)
M. Teneo, « Miettes historiques [XI] »				Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 3 (1 ^{er} février 1906)				
J. Marnold, « Le dialogue des morts [VI] »				Fiction (mus. du passé)
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [VII] »			X	Réflexions (esthétique)
Jean Rage [?], « Salade rosse »				Fiction (vie musicale)
vol. 2, n° 4 (15 février 1906)				
Edgar Sull. Poe [?], « <i>Le Corbeau</i> (version nouvelle) »				Fiction (mus. contemporain et critique musicale)
R. Rolland, « L'opéra populaire à Venise [II] »				Étude (mus. du passé)
Jean Rage [?], « Salade rosse [II] »				Fiction (vie musicale)
vol. 2, n° 5 (1 ^{er} mars 1906)				
L. Laloy, « Paroles sur Claude Debussy »			X	Réflexions (mus. contemporaine)
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [VIII] »			X	Fiction (critique musicale et esthétique)
É. Vuillermoz, « Le dictionnaire »		X		Fiction (mus. du passé et mus. contemporaine)
Willy, « La musique de chambre »				Réflexions (vie musicale)
vol. 2, n° 6 (15 mars 1906)				
G. Gasperini, « L'art italien avant Palestrina »				Étude (mus. du passé)
S. Peitavi, « Esquisses musicales d'Outre-Manche [IV] »				Étude (mus. folklorique)

vol. 2, n° 7 (1 ^{er} avril 1906)			
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [VIII] »			Étude (théorie)
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [IX] »	X		Réflexions (esthétique)
M. Teneo, « Miettes historiques [XII] »			Étude (mus. du passé)
J. Poueigh, « Au pays des neuvièmes »	X		Fiction (mus. contemporaine)
vol. 2, n° 8 (15 avril 1906)			
P. Aubry, « La musique et les musiciens d'église au XVIII ^e siècle »			Étude (mus. du passé)
G. Gasperini, « L'art italien avant Palestrina [II] »			Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 9 (1 ^{er} mai 1906)			
Baron de Trémont, « Une visite à Beethoven »			Document historique
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [IX] »			Étude (théorie)
M. Teneo, « Miettes historiques [XIII] »			Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 10 (15 mai 1906)			
L. de La Laurencie, « Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon »			Étude (mus. du passé)
P. Aubry, « La musique et les musiciens d'église au XVIII ^e siècle [II] »			Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 11 (1 ^{er} juin 1906)			
A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [X] »		X	Fiction (esthétique)
J. Marnold, « Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann [X] »			Étude (théorie)
P. Aubry, « La musique et les musiciens d'église au XVIII ^e siècle [III] »			Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 12 (15 juin 1906)			
E. Marchand, « Jean-Sébastien Bach et Beethoven »			Étude (mus. du passé et analyse)
É. Vuillermoz, « Le dictionnaire [II] »	X		Fiction (mus. contemporaine)
P. Aubry, « La musique et les musiciens d'église au XVIII ^e siècle [IV] »			Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 13 (1 ^{er} juillet 1906)			
A. Pirro, « Les débuts de J.-S. Bach »			Étude (mus. du passé)
L. Laloy, « Pour le dictionnaire »	X		Fiction (mus. contemporaine)
P. Aubry, « La musique et les musiciens d'église au XVIII ^e siècle [V] »			Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 14 (15 juillet 1906)			
S. Peivati, « Soirée musicale au désert »			Récit (mus. non occidentale)
H. Gauthier-Villars, « Schumann et Camille Maclair »			Recension critique
P. Aubry, « La musique et les musiciens d'église au XVIII ^e siècle [VI] »			Étude (mus. du passé)
E. Marchand, « Jean-Sébastien Bach et Beethoven [II] »			Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 15-16 (15 août 1906)			
J. Marnold, « Le dialogue des morts [VII] »			Fiction (mus. du passé)
L. Laloy, « Musique et danses cambodgiennes »			Étude (mus. non occidentale)

A. de Polignac, « Pensées d'ailleurs [XI] »		X	Fiction (esthétique)
P. Aubry, « Un "explicit" en musique du Roman de Fauvel »			Étude (mus. du passé)
J. Rouanet, « Esquisse pour une histoire de la musique arabe en Algérie [II] »			Étude (mus. non occidentale)
vol. 2, n° 17-18 (15 septembre 1906)			
P. Aubry, « Les plus anciens textes de musique instrumentale »			Étude (mus. du passé)
H. Gauthier-Villars, « Gluck et Jean d'Udine »	X		Recension critique
J. Rouanet, « Esquisse pour une histoire de la musique arabe en Algérie [III] »			Étude (mus. non occidentale)
Philistinin [?], « Snobisme et critique »			Réflexions (critique musicale)
vol. 2, n° 19-20 (15 octobre 1906)			
P. de Chèvremont, « Musique hongroise »			Étude (mus. folklorique)
E. B. Hill, « L'œuvre de piano de Claude Debussy »		X	Étude (mus. contemporaine)
R. Bouyer, « Quelques impressions d'un amoureux d'art »		X	Réflexions (esthétique)
M. Brenet, « Les débuts de l'abonnement de musique »			Étude (mus. du passé)
J. Reboul, « Une forme galloise de la légende de Parsifal »			Étude (mus. du passé)
G. Knops, « Murger musicien »			Réflexions (mus. du passé)
vol. 2, n° 21-22 (15 novembre 1906)			
R. Rolland, « Jean-Christophe »		X	Fiction (mus. contemporaine)
E. B. Hill, « Une opinion américaine sur Maurice Ravel »		X	Étude (mus. contemporaine)
Du Robec, « La musique à Rouen pendant la Terreur »			Étude (mus. du passé)
vol. 2, n° 23-24 (15 décembre 1906)			
R. Rolland, « Jean-Christophe [II] »		X	Fiction (mus. contemporaine)
A. Tchobanian, « Musique et poésie arméniennes »			Étude (mus. non occidentale)
P. Varton et G. Knosp, « Fleur de lotus »			Fiction (mus. non occidentale)
P.-M. Masson, « L'humanisme musical en Allemagne au XVI ^e siècle »			Étude (mus. du passé)
A. Gastoué, « Les origines des maîtrises d'église »			Étude (mus. du passé)
A. Boschot, « Curieuse variante d'un livret de Berlioz »			Étude (mus. du passé)

Tableau 6. Classification des textes parus dans *Le Mercure musical* en fonction de leur usage

des notions de surinvestissement du futur et d'inspiration ⁹².

⁹² Seuls les textes de la section des articles sont considérés ici. Sont également exclus les textes de poésie. Les cases hachurées indiquent que les textes correspondants ne traitent pas de compositeurs contemporains ou du fait d'être compositeur.

2.2.2. Les autres compositeurs contemporains

Les acteurs de la sphère de sociabilité du *Mercur musical* accordent ainsi le statut de génie aux grands compositeurs dont font partie, selon eux, les artistes de l'avant-garde musicale. Mais comment ces derniers utilisaient-ils les différents concepts de la grandeur en culture pour qualifier les autres compositeurs qui étaient leurs contemporains ?

Dans *Le Mercur musical*, c'est avant tout d'Indy et le cercle de la Schola cantorum qui sont attaqués, et ce, même si Laloy a été l'élève de l'institution. De façon récurrente, ces compositeurs sont qualifiés de techniciens – par opposition à la figure du compositeur inspiré – et sont présentés comme n'allant pas passer à l'histoire – contrairement au compositeur de génie que la postérité reconnaîtra forcément. Les collaborateurs du *Mercur musical* recourent ainsi péjorativement à la figure de l'artisan pour désigner les compositeurs dont il n'estime pas la musique.

Ce phénomène s'illustre particulièrement bien dans une fiction dialoguée d'Armande de Polignac où cette dernière met en scène une conversation entre un « jeune compositeur » et un « spectateur amusé » :

— LE JEUNE COMPOSITEUR [ci-après JC] : Bonjour, ami, toujours mélomane ?

— LE SPECTATEUR AMUSÉ [ci-après SA] : Et vous, toujours compositeur ?

— JC : Est-ce que l'on abandonne du jour au lendemain son métier ?

— SA : C'est vrai, vous avez cela dans le sang.

— JC : Oh ! je ne crois pas beaucoup à ce que vous appelez « don naturel », « génie » et autres termes de ce genre ; mais on peut tout apprendre, et c'est une question de travail.

— SA : C'est comme cela que ça vous est arrivé ?

— JC : Oui, c'est arrivé à l'âge d'homme, alors qu'on sait ce qu'on veut, c'est-à-dire vers 25 ans, qu'après avoir bien réfléchi, pesé le pour et le contre de toutes les carrières, je me suis fait compositeur. [...]

— SA : Puis comment fait-on du jour où on est compositeur ?

— JC : D'abord on travaille, on fait ses études techniques, puis on se concentre, on cherche, on combine des formules ; un grand effort, une tension invraisemblable de l'esprit...⁹³

L'ironie du dialogue se dessine dès les premières lignes, et le « spectateur amusé » pourrait tout aussi bien s'appeler le « spectateur sarcastique ». Le dialogue ridiculise le « jeune compositeur » qui se décrit lui-même pompeusement comme un technicien d'école et dénigre la notion d'inspiration. Un peu plus loin dans le dialogue, il devient clair qui sont ceux représentés par ce « jeune compositeur » :

— JC : [...] Nous avons un cénacle d'élite. Nous fondons des sociétés d'admiration mutuelle et de mépris extérieur. [...] Ces sociétés, remarquables par leur solidarité, donnent des concerts de notre musique. [...] Nos sociétés ont des noms qui indiquent leur haut et noble but et leur portée, tel que : « Société pour l'embellissement de la vie », car il est indiscutable que la musique doit délasser l'âme en lui donnant de sublimes émotions qui lui font oublier les tracas de la vie.

— SA : C'est vrai ! Comme c'est vrai ! Ainsi ma vie est tout irradiée de beauté par ce concert où l'on jouait aussi un de vos andantes. C'est une heure qui m'a paru un siècle et suffirait amplement à remplir une vie d'homme.

— JC (*très touché et flatté*) : Merci de tout cœur, vous savez que je suis sensible à votre éloge d'entre tous.

— SA : Vous n'admettez sans doute guère la musique des vieux maîtres ?

— JC : Dans Bach et Beethoven, à part la musique, on trouve bien quelques ficelles.

— SA : Je comprends, c'est la musicalité que vous leur reprochez ?

— JC (*agacé*) : Expliquez-vous mieux, c'est un mot qui ne veut rien dire.

— SA : Je vous l'expliquerai lorsque j'en trouverai dans votre cénacle⁹⁴.

La Schola cantorum est évidemment sous-entendue ici. Armande de Polignac met l'accent sur le fait que cette école n'étudie les œuvres des grands maîtres que pour y déceler les techniques utilisées. Le spectateur du dialogue, qui apprécie les œuvres pour leur beauté à l'écoute (leur « musicalité ») et non pour leur perfection technique, ne peut qu'être déçu par la musique des compositeurs de ce « cénacle » qui miseraient, selon l'auteure,

⁹³ Armande de Polignac, « Pensées d'ailleurs : Le “jeune compositeur” et le “spectateur amusé” », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 8, 1^{er} septembre 1905, p. 320-323, ici p. 320-321.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 322-323.

uniquement sur le travail et non sur l'inspiration. L'auteure attribue ainsi la notion de métier aux compositeurs qu'elle juge négativement, soit ceux gravitant autour de d'Indy.

D'Indy se retrouve également éreinté par Vuillermoz dans le second texte de la série « Le dictionnaire », une suite de deux textes d'anticipation au sein desquels l'auteur fait débattre des commissaires responsables d'un « dictionnaire biographique et critique des musiciens français des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles »⁹⁵. Dans un premier temps, l'un des commissaires affirme que d'Indy n'a pas survécu à l'histoire :

[N]os recherches habituelles de biographie, bibliographie et iconographie tendaient aujourd'hui à exhumer un nommé DINDY (Vincent) ou – pour respecter la naïve orthographe nobiliaire de nos aïeux, – d'INDY, compositeur de musique qui vécut vers la fin de XIX^e siècle et le commencement du XX^e. Vous remarquerez, Messieurs, que ce nom, pas plus que celui de Berlioz, n'a su résister à l'épreuve du temps⁹⁶.

Ce commissaire prend ensuite la défense du compositeur en lui attribuant des qualités de « dictateur » et de « dernie[r] représtan[t] d'une humanité encore mal dégrossie, mais dont les gestes rudes et autoritaires n'étaient pas dépourvus de grandeur »⁹⁷. Il insiste pour que soit réservée à d'Indy une place au sein du dictionnaire et qu'il devienne ainsi un des « candidats à l'immortalité »⁹⁸. Mais, un deuxième commissaire s'oppose à cette proposition, en déclarant que l'histoire ne doit pas retenir le nom du chef d'un « ordre religieux dissimulé » et que l'encyclopédie devrait plutôt se concentrer « à rechercher des noms d'authentiques musiciens »⁹⁹. Un troisième commissaire, plus modéré, propose ensuite d'inclure d'Indy dans le dictionnaire à titre de dernier résistant de la vieille école

⁹⁵ Vuillermoz, « Le dictionnaire [I] », p. 202 ; Vuillermoz, « Le dictionnaire [II] ». Le premier texte est quant à lui consacré à l'examen du cas de Hector Berlioz. Vuillermoz a probablement choisi cette figure en écho aux nombreux articles consacrés à ce dernier dans *La Revue musicale (histoire et critique)*. Dans le second texte, l'attaque envers d'Indy est si frontale, que Laloy spécifie en note : « Nous croyons à peine utile de rappeler que la liberté des opinions est absolue au *Mercur musical*, et que l'un des directeurs de cette revue est élève de Vincent d'Indy (n.d.l.r.) » (p. 547, n. 1).

⁹⁶ Vuillermoz, « Le dictionnaire [II] », p. 547.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 552.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 553.

qui s'opposait au « triomphe de l'harmonie, des accords savoureux, des enchainements fondants et des succulentes successions »¹⁰⁰ qu'usaient Fauré et Debussy – deux compositeurs passés, quant à eux, à l'histoire¹⁰¹.

Dans ce texte, Vuillermoz utilise clairement la notion de surinvestissement du futur – ou plutôt son absence – pour discréditer d'Indy. En d'autres mots, Vuillermoz semble dresser le portrait de l'anti-génie ! Mentionnons que Vuillermoz est probablement l'un des auteurs ayant exploité avec le plus de conviction cette notion du surinvestissement du futur au sein du *Mercur musical*, à la fois pour valoriser les compositeurs de l'avant-garde et discréditer ceux de la Schola cantorum. D'ailleurs, tout au long de sa carrière de critique, Vuillermoz reviendra sur ces premières années du siècle en insistant sur le fait que seuls lui et quelques autres avaient reconnu dès les débuts la grandeur de Ravel, comme en témoigne un autre texte d'anticipation qu'il publiera dans la *Revue musicale SIM* en septembre 1910 où est « rapporté » un discours prononcé lors de la remise des diplômes de la « Faculté nationale de musique » en l'an 2012 :

Hélas, tout cela resta lettre morte pour les auditeurs du temps. Nul ne soupçonna le miracle si proche. On continua à fêter les dieux morts et à railler les jeunes prophètes. L'hostilité était instinctive. Les esthètes « éclairés et avertis » attentifs aux lois des convenances, avaient adopté une attitude prudente ; soucieux de marcher à la tête du mouvement, ils avaient compris l'opportunité d'absoudre Debussy, déjà trop puissant pour être utilement combattu, mais ils se vengèrent sur ce qu'on appelait alors les « debussistes ». [...]

Gardons le consolant espoir que certains isolés, au milieu de l'incompréhension générale, aient pu, alors, deviner l'ineffable minute : s'ils ont existé, ceux-là furent divinement récompensés de leur sagesse¹⁰² !

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 554.

¹⁰¹ Sur les opposant à la Schola cantorum et la presse, voir Flint, *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture*, p. 209-216.

¹⁰² Émile Vuillermoz. « Faculté nationale de musique : Distribution des prix (année scolaire 2011-2012) », *SIM Revue musicale mensuelle publiée par la Société internationale de musique (section de Paris)*, vol. 6, n° 8-9, août-septembre 1910, p. 520-529, ici p. 526 et 528.

Dans ce même texte, Vuillermoz insiste sur le fait que « les recherches parfaitement inconscientes de cette génération [celle de Ravel et de Schmitt] », n'auraient été motivées « ni [par] snobisme, ni [par] mode, ni [par] engouement »¹⁰³. Ce passage de 1910 met en opposition les compositeurs-génies (inspirés) et les compositeurs-vedettes (qui cherchent à plaire au grand public). Qu'en est-il de cette opposition dans *Le Mercure musical* des années 1905 et 1906 ? Il ressort de notre analyse qu'il n'y avait que peu d'attention portée aux compositeurs « à succès » du début du XX^e siècle tel que Jules Massenet (1842-1912) qui était pourtant le compositeur jouissant de la plus forte médiatisation dans *Musica*¹⁰⁴. En effet, ce dernier n'occupe qu'une place secondaire dans les pages de la revue : son nom n'est généralement que mentionné dans des comptes rendus, souvent dans les sections consacrées au « Courrier » régional, et ses œuvres ne suscitent généralement pas de débats polémiques. D'ailleurs, dans sa série de quatre articles sur « Le drame musical moderne », Laloy ne mentionne Massenet que lorsqu'il effectue une comparaison (non flatteuse) entre la déclamation de Gustave Charpentier (1860-1956) et la sienne : « [S]a déclamation a souvent une allure aisée et familière, un peu facile et banale d'ailleurs, qui rappelle beaucoup Massenet, et n'est point désagréable à entendre, quoique sa monotonie lasse vite »¹⁰⁵ (voir le tableau 7 ci-dessous pour une liste des articles où il est question de Massenet). Cette faible représentation des compositeurs les plus populaires du début du XX^e siècle témoigne du fait que les collaborateurs du *Mercure musical* ne les estimaient pas beaucoup, mais qu'ils les considéraient somme toute assez inoffensifs.

¹⁰³ *Ibid.* p. 527.

¹⁰⁴ À ce sujet, voir le chapitre 3 ci-dessous, section 3.2.1.

¹⁰⁵ Louis Laloy, « Le drame musical moderne : III. Les véristes français : Gustave Charpentier », *Le Mercure musical*, vol. 1, n° 4, 1^{er} juillet 1905, p. 169-177, ici p. 172.

Référence	Ton	Type de texte
L. Laloy, « Au théâtre : <i>Chérubin</i> » (1 ^{er} juin 1905)	Négatif : « Mais vraiment, ceci après cela, <i>Chérubin</i> après <i>Pelléas</i> , ah ! "la tristesse de tout ce que l'on voit" ! ».	Critique
Pan, « Échos : Au Théâtre de l'Ambigu » (1 ^{er} juin 1905)	Positif	Notice
L. Laloy, « Le drame musical moderne [III] » (1 ^{er} juill. 1905)	Négatif : « [S]a déclamation a souvent une allure aisée et familière, un peu facile et banale d'ailleurs, qui rappelle beaucoup Massenet, et n'est point désagréable à entendre, quoique sa monotonie lasse vite ».	Mention dans article de fond (p. 172)
L. Laloy, « Un dernier mot sur Alfred Bruneau » (15 août 1905)	Négatif : « Ces mélodies [de Bruneau] peuvent faire sourire au premier abord par une certaine rondeur facile, qui rappelle les plus mauvais moments de M. Massenet ».	Mention dans un article de fond (p. 290)
Pan, « Échos : Opéra-comique » (15 oct. 1905)	Négatif : « L'Opéra-comique a repris <i>Werther</i> , le plus supportable peut-être des ouvrages de M. Massenet, et <i>Griseïlidis</i> , dont on ne peut dire autant ».	Notice
P.G., « Courrier de Bruxelles » (15 déc. 1905)	Neutre	Notice
J.R. [J. Rouanet?], « Courrier de Lyon » (15 fév. 1906)	Négative : « Bref, cette symphonie d'un noble idéaliste console des bouffonneries italiennes ou du sucre candi des disciples de M. Massenet ».	Mention dans critique
P.M., « La musique à Dijon » (1 ^{er} mars 1906)	Neutre	Notice
F.H., « Courrier de Strasbourg » (15 avr. 1906)	Neutre	Notice
E. Perrin, « Courrier de Nice : <i>Manon Lescaut</i> » (15 mai 1906)	Positif : « [C]e qu'il y a de certain, c'est que, malgré ses défauts, la <i>Manon</i> française reste l'œuvre d'un maître qui n'a rien à redouter de sa contrefaçon italienne ».	Mention dans critique
R. Bouyer, « Théâtres » (1 ^{er} juin 1906)	Positif	Notice
M.B., « Les concerts : À la Sorbonne » (1 ^{er} juin 1906)	Négatif : « [...] un tel charme que l'auditeur est capable même d'accepter un chœur à deux parties de Massenet, composé pour la Chorale, horriblement banal et vide ».	Courte critique
J. Rivière, « Courrier de Bordeaux » (1 ^{er} juill. 1906)	Négatif : « Quand à <i>Chérubin</i> , les Bordelais lui firent [...] expier le crime d'avoir supplanté <i>Pelléas</i> l'an dernier à l'Opéra-comique ».	Courte critique
L. Laloy, « Les théâtres : <i>Ariane</i> » (15 nov. 1906)	Négatif : « Je m'aperçois que j'ai peu parlé de la musique. Que pourrais-je dire qui ne soit connu déjà, puisqu'elle est de M. Jules Massenet ? Ce ne sont que mélodies étirées et sucrées, qu'on croirait faites en guimauve, plates harmonies, sonorités aisées, mais creuses et monotones ».	Critique

Tableau 7. Liste des textes du *Mercur musical* où il est question de Jules Massenet ¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Les textes au sein desquels Massenet n'est que mentionné au passage, par exemple comme professeur d'un tel, ne sont pas considérés ici.

Il ressort clairement de cette analyse du discours que les collaborateurs du *Mercur musical* des années 1905 et 1906 et les membres de la sphère de sociabilité de la revue promeuvent la figure du génie pour qualifier la grandeur des compositeurs. Il apparaît également que c'est la figure du compositeur-*artisan* et non celle du compositeur-*vedette* qui est considérée comme le contre-concept du génie musical par cette dernière. Ce sont donc avant tout les caractéristiques propres au concept d'artisan qui se retrouvent assignées, à tort ou à raison, aux compositeurs qui sont considérés négativement par le milieu de la revue, soit ceux gravitant autour de la Schola cantorum. Cela peut d'ailleurs paraître paradoxal, puisque Ravel développera par la suite une poétique musicale proche d'un certain artisanat, s'inspirant notamment de la pensée d'Edgar Allan Poe (1809-1849)¹⁰⁷.

Sur un plan descriptif, ce chapitre sur *Le Mercur musical* nous renseigne sur les valeurs qu'accordait le milieu des artistes gravitant autour de Ravel aux grands compositeurs contemporains, soit celles du génie. Sur un plan plus explicatif, se dessine que la « petite revue » qu'est *Le Mercur musical*, en défendant avec ferveur par le biais de la rhétorique du génie les compositeurs de l'avant-garde tels Debussy, Ravel et Schmitt, a joué un rôle significatif dans l'inscription de ces derniers au sein du panthéon des grands compositeurs occidentaux, confirmant les propos de Vêrilhac qui affirmait, au sujet des petites revues littéraires, que

[c]'est dans ces périodiques à publicité très restreinte que s'est fait un travail de réhabilitation de génies passés sous silence par les discours académiques [...], que s'est racontée une autre histoire de l'art que le XX^e siècle a fait sienne, que des auteurs majeurs ont fait leurs premières armes [...], enfin qu'une vision de la création et de l'évolution de l'art fondée sur l'originalité et l'innovation a joué son expression la plus radicale¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Michel Duchesneau, « Maurice Ravel et Edgar Allan Poe : Une théorie poétique appliquée », dans Jean-Claude Teboul (dir.), *Maurice Ravel*, numéro thématique de *Ostinato Rigore*, n° 24, 2005, p. 7-24.

¹⁰⁸ Vêrilhac, « La petite revue », p. 359.

Chapitre 3

Musica : Le « vedettariat » à la conquête de nouveaux milieux

La revue *Musica* représente un cas exemplaire en musique de grande revue de la deuxième génération au sens où l'entend Charle¹. En effet, *Musica* se distingue des autres revues musicales – même les plus populaires telles que *Le Monde musical* et *Le Courrier musical* – en constituant à bien des égards un prototype de magazine illustré en musique. Le développement des nouvelles techniques de reproduction de l'image que sont la photographie et la similigravure au tournant du XX^e siècle permettent l'émergence de revues illustrées d'un nouveau genre destinées non plus à être lues, mais à être « feuilletées »². Le spécialiste de la presse illustrée Thierry Gervais a d'ailleurs démontré, en prenant notamment comme exemple le magazine sportif illustré *La Vie au grand air* ([1898-1922] qui fait partie du même groupe de presse que *Musica*), que la mise en page proposée dans les nouvelles revues illustrées du début du XX^e siècle, où le discours est formé par l'association du texte et de l'image, a eu un impact considérable sur les modes de consommations des

¹ Sur les types de grandes revues selon Charle, voir la section 0.2.2. de l'introduction ci-dessus.

² Thierry Gervais, « La presse illustrée : 2. Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie (1898-1914) », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 453-463. Sur l'histoire de la presse illustrée, voir également Jean Watelet, *La presse illustrée en France (1814-1914)*, 11 t. en 2 vol., Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999 ; Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle : Une histoire oubliée*, Limoge, Presses universitaires de Limoge, 2005 ; Thierry Gervais, *L'illustration photographique : Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2007 ; Jean-Pierre Bacot, « La presse illustrée : 1. Panorama de la presse illustrée du XIX^e siècle », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 445-451 ; Philippe Kaenel, *Les périodiques illustrés, 1890-1940 : Écrivains, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, 2011.

revues et sur le développement d'un certain lectorat ³. En effet, l'appropriation du contenu du périodique par le « feuilletage » (plutôt que par la lecture) à laquelle invitent les nouvelles revues illustrées transforme le lecteur de l'époque en spectateur qui reçoit un message tout en étant divertit ⁴. En 1937, l'historien de l'art, écrivain et journaliste Jean Selz (1904-1997) décrira la nouveauté des magazines en insistant sur la fonction de divertissement de ce type de publication :

Le petit cinéma de papier qu'est le magazine s'est donc trouvé entraîné [...] à faire, lui aussi, de la *mise en scène* de ses pages, une chose vivante, puis une chose parlante, c'est-à-dire apportant, par la simple réunion des événements photographiques et typographiques des significations assez « explosantes » pour que le lecteur puisse jouir du magazine à la manière d'un spectateur : sans travailler ⁵.

Ce nouveau mode de consommation des revues – auquel *Musica* participe – permet aux éditeurs de rivaliser avec les grandes revues existantes et de rejoindre un nouveau lectorat ⁶. *Musica* s'inscrit ainsi clairement dans une logique de marché (sans que cela enlève quoi que ce soit à son contenu pouvant être d'un réel intérêt musical). Dans une note aux lecteurs publiée dans son premier numéro, la direction ne fait pas qu'annoncer les couleurs de la revue ; on peut sans équivoque y lire qu'elle souhaite occuper un nouveau créneau, celui de la revue musicale illustrée :

Il manquait 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. Or, cependant chacun sait que la

³ Gervais, « La presse illustrée », p. 453-455.

⁴ *Ibid.*, p. 455-457.

⁵ Jean Selz, « Le cinéma et la mise en pages », *Presse-publicité*, n° 3, 28 mars 1937, p. 8, cité dans Thierry Gervais, « L'invention du magazine : La photographie mise en page dans *La Vie au grand air* (1898-1914) », *Études photographiques*, n° 20, 2007, p. 50-67, ici p. 64-65. C'est Gervais qui souligne.

⁶ Gervais, « La presse illustrée », p. 453.

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 ⁷.

Précisons que *Musica* n'est pas la seule revue artistique ou musicale à reproduire des photographies au tournant du XX^e siècle (surtout que l'électrification des salles de spectacles effectuée à l'époque facilite la prise de clichés ⁸). En effet, les éditeurs Manzi et Joyant et Cie lancent en décembre 1897 (soit cinq années avant *Musica*) le premier périodique de spectacle entièrement basé sur l'image, *Le Théâtre* (1897-1921), dans le but d'exploiter l'engouement autour des icônes de la scène théâtrale ⁹, ce à quoi s'ajoutent des revues musicales telles que *Le Monde musical*, à titre d'exemple, qui publiaient déjà ponctuellement depuis plusieurs années des illustrations et des photographies ¹⁰. De plus, comme Mary E. Davis l'a démontré, la presse de mode féminine a toujours considéré la musique comme intimement lié à la haute couture, et ce, depuis la fondation du *Mercur Galant* en 1672 ¹¹. Ces revues ont généralement été parmi les plus illustrées de leur époque, et c'est ainsi que la musique s'est retrouvée mise de l'avant par l'illustration dans plusieurs d'entre elles aussitôt qu'au tournant du XIX^e siècle (par exemple dans les revues *Journal des dames et des modes* [1797-1839] et *La Mode illustrée* [1860-1937] ¹²). Mais *Musica* se distingue à la fois des revues dédiées aux spectacles et de celles spécialisées en mode féminine en étant la première revue consacrée *exclusivement* à la musique où la mise en page exploite sur un même plan le texte, l'illustration (le plus souvent la photographie) et la typographie pour transmettre un contenu aux lecteurs ¹³. Ces attributs graphiques novateurs lui permettent, à l'instar des autres revues

⁷ Musica, « Notre programme », *Musica*, n° 1, octobre 1902, p. 1.

⁸ Jean-Claude Yon, « La presse théâtrale », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 375-382 ici p. 379.

⁹ Yon, « La presse théâtrale », p. 378-379.

¹⁰ Mentionnons également que *L'Écho musical*, paru entre 1839 et 1840, publiait déjà des illustrations à cette époque (Watelet, *La presse illustrée en France (1814-1914)*, t. 7, p. 34).

¹¹ Mary E. Davis, *Classic Chic : Music, Fashion, and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 2-5.

¹² *Ibid.*, p. 5-13.

¹³ Même la revue *Lyrica*, publiée de 1922 à 1939 et pourtant sous-titrée *Revue mensuelle illustrée de l'art lyrique et de tous les arts*, n'utilisera pas autant la photographie que *Musica*.

illustrées spécialisées qui font leur apparition au tournant du XX^e siècle, de conquérir de nouvelles parts de marché.

Musica reste sans réelle concurrence dans ce secteur de marché jusqu'en 1908, alors que le journal *Comœdia* lance un supplément artistique illustré publié bimensuellement, *Comœdia illustré* (1908-1921), au sein duquel la musique occupe une place importante. Mais les deux publications diffèrent en partie de par leur sujet. En effet, *Comœdia illustré*, qui s'occupe beaucoup de théâtre et de danse, est plus près de l'avant-garde et couvrira largement, par exemple, les Ballets russes¹⁴. À l'opposé, *Musica* ne participera pas à l'engouement envers la troupe de Serge Diaghilev (1872-1929) malgré le potentiel photographique de celle-ci. En effet, la revue ne consacre que six articles contenant au moins une illustration spécifiquement aux Ballets russes, dont trois sont issus du même numéro spécial consacré à la danse¹⁵ ; par ailleurs, les quelques photographies des danseurs étoiles de la troupe (Vaslav Nijinski [1889-1950] et Tamara Karsavina [1885-1978], par exemple) que la revue publie sont presque toutes dans ce même numéro. Le traitement réservé aux Ballets russes y est par ailleurs mitigé : Vuillermoz marque son enthousiasme¹⁶, Robert Brussel (1874-1940) émet des réserves¹⁷ et Ivan Clustine (1871-1941), maître de ballet de l'Opéra de Paris (amplement couvert par *Musica*), parle des « innovations [des Ballets russes] que piment[ent] le snobisme latent » et qui provoquent l'aveuglement de « bien des aristarques »¹⁸. Si la critique de Clustine n'étonne pas puisqu'il appartient à un concurrent des Ballets russe, il peut par contre paraître surprenant que de tels propos soient publiés dans *Musica* dont le

¹⁴ Davis, *Classic Chic*, p. 15-21.

¹⁵ Raoul Brévannes, « Une saison de Ballets russes à l'Opéra », *Musica*, n° 93, juin 1910, p. 87 ; Raoul Brévannes, « Les ballets russes à l'Opéra », *Musica*, n° 95, août 1910, p. 119) ; Xavier Leroux, « La saison russe », *Musica*, n° 131, août 1913, p. 153-154 ; et trois dans la cadre d'un numéro spécial consacré à la danse (Ivan Clustine, « Ballets russes et ballets d'opéra », *Musica*, n° 123, décembre 1912, p. 245 ; Émile Vuillermoz, « Les Ballets russes », *Musica*, n° 123, décembre 1912, p. 255-257 ; Robert Brussel, « La musique des Ballets russes », *Musica*, n° 123, décembre 1912, p. 258).

¹⁶ Vuillermoz, « Les Ballets russes ».

¹⁷ Brussel, « La musique des Ballets russes ».

¹⁸ Clustine, « Ballets russes et ballets d'opéra ».

cofondateur Gabriel Astruc (1864-1938)¹⁹, était l'imprésario des Ballets russes à Paris. Dans les faits, on constate qu'Astruc, qui s'était désengagé administrativement de la revue en 1910 (l'éloignement permettant certainement une position plus critique), entretenait aussi des liens avec la revue concurrente *Comœdia*. Alors qu'il est encore le directeur de *Musica*, il met sur pied « Le concours de ténors organisé par *Musica* et *Comœdia* »²⁰. Malgré les apparences, les deux revues illustrées semblent avoir occupé des créneaux complémentaires. Ainsi, *Musica* continue à croître malgré la « compétition » de *Comœdia illustré* et passe même de seize à vingt pages de contenu en janvier 1911.

De par les intérêts avant tout commerciaux de son éditeur (Lafitte) et le nouveau lectorat qu'elle vise, *Musica* se positionne clairement comme une grande revue en musique, comme cela sera démontré ci-dessous.

3.1. La sphère de sociabilité de *Musica*

C'est en 1902 que l'éditeur Pierre Lafitte (1872-1938) et l'imprésario Gabriel Astruc fondent *Musica*. Astruc, actif à titre d'éditeur musical (d'abord pour Enoch et C^{ie} puis à son compte à partir de 1904) et d'agent de concerts et de théâtre (fondateur de la Société musicale en 1905), est principalement connu pour avoir été l'instigateur du Théâtre des Champs Élysée qui ouvre ses portes en 1913²¹. Il assume les fonctions de directeur de *Musica* de 1907

¹⁹ Sur Astruc, voir la section 3.1. ci-dessous.

²⁰ Voir Félicien Grétry, « Le concours de ténors organisé par *Musica* et *Comœdia* », *Musica*, n° 66, mars 1908, p. 46. Une deuxième édition, organisée par *Musica*, *Excelsior* et *Comœdia*, sera organisée en 1912 (voir René Delange, « Le deuxième concours de ténors non professionnels », *Musica*, n° 118, juillet 1912, p. 138-139). L'inventaire du Fonds Gabriel Astruc (situé aux Archives nationales de France à Pierrefitte-sur-Seine) révèle une correspondance avec l'administration de *Comœdia* et de *Comœdia illustré* dont l'examen n'a pu être effectué pour le présent mémoire.

²¹ Voir la notice biographique publiée par le Fonds Gabriel Astruc situé aux Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine en France (https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_004941). Voir également Myriam Chimènes, « Gabriel Astruc, “un prodigieux animateur” », préface à Gabriel Astruc, *Mes scandales* [1936], présenté par Myriam Chimènes et Olivier Corpet, Paris, Claire Paulhan, 2013, p. 7-17 ; Leal, *Re-Thinking Paris at the Fin-De-Siècle*, chapitre 3 « Astruc and *Musica* », p. 63-97.

à 1910, et les artistes faisant partie de son réseaux jouissent d'une grande couverture dans la revue jusqu'à cette date²². Astruc est l'auteur des quelques articles signés par le pseudonyme anagrammatique Surtac²³, nom de plume qu'il avait déjà amplement utilisé pour des textes dans *Le Gaulois* (1868-1929) et *Le Figaro* (1826–) ainsi que pour des œuvres littéraires dont *Les Morales du Rastaquouère*²⁴.

Lafitte, d'abord journaliste sportif dans la presse bordelaise puis parisienne (*L'Écho de Paris* [1884-1944], *Le Petit Parisien* [1876-1944], *La Presse* [1836-1952])²⁵, est l'un des grands innovateurs dans le domaine de la presse illustrée française, à la fois spécialisée et généraliste (voir à ce sujet la section 3.1.2. ci-dessous).

Trois rédacteurs en chef se suivent à la tête de *Musica* : la tâche est d'abord confiée au critique musical Charles Joly d'octobre 1902 jusqu'à son décès prématuré le 25 juillet 1905 ; puis, l'homme de lettres et intellectuel Georges Pioch – qui occupait déjà le titre de secrétaire de rédaction de la revue – prend en charge le poste d'abord officieusement puis officiellement jusqu'en octobre 1910 (il devient alors rédacteur en chef de la nouvelle revue *Conservatoires et théâtres* publiée de décembre 1910 à novembre 1911) ; c'est ensuite le compositeur, critique et pédagogue Xavier Leroux qui occupe la fonction de rédacteur en chef de novembre 1910 jusqu'à la fin de la publication en août 1914.

²² Par exemple, Lucienne Bréval (1869-1935), Enrico Caruso (1873-1921), Lina Cavalieri (1874-1944), Géraldine Farrar (1882-1967), Wanda Landowska (1879-1959), Nellie Melba (1861-1931), Ignacy Paderewski (1860-1941), Arthur Rubinstein (1887-1982), Titta Ruffo (1877-1953), Ernest Van Dyck (1861-1923) et Eugène Ysaÿe (1858-1931). À ce sujet, voir Leal, *Re-Thinking Paris at the Fin-De-Siècle*, p. 75, n. 23 et chapitre 4, p. 98-166 ; Myriam Chimènes, « Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940) », dans Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 239-380.

²³ Surtac, « Ceux qu'on ne voit pas », *Musica*, n° 25, octobre 1904, p. 399-401 ; Surtac, « Les réformes du Conservatoire », *Musica*, n° 38, novembre 1905, p. 166 ; Surtac, « *Salomé* à Dresde », *Musica*, n° 42, mars 1906, p. 36 ; Surtac, « *Ariane* », *Musica*, n° 50, novembre 1906, p. 162 ; Surtac, « Chronique du mois », *Musica*, n° 52, janvier 1907, p. 2 ; Surtac, « Chronique du mois », *Musica*, n° 54, mars 1907, p. 34.

²⁴ Gabriel de Surtac, *Les Morales du Rastaquouère*, Paris, Paul Ollendorf, 1886. Sur le pseudonyme de Surtac, voir Leal, *Re-Thinking Paris at the Fin-De-Siècle*, p. 26 à 29.

²⁵ Gervais, *L'illustration photographique*, p. 406.

Malgré les différentes rédactions qui se succèdent, le modèle commercial imposé par Lafitte assure une homogénéité dans la forme et le contenu de la revue du début jusqu'à la fin de la publication. Le fil conducteur du mensuel reste ainsi similaire au cours de ses douze années d'existence. En effet, les quatre sections présentées dans le premier numéro demeurent – du moins en filigrane – au cœur de la revue : le « Magazine illustré », l'« Album *Musica* », le « Cours d'enseignement musical » et le « Mois musical »²⁶. Dans le « Magazine illustré » se retrouvent des photoreportages sur la vie (souvent privée) des compositeurs et des interprètes, sur des institutions, sur des professions, sur la facture de certains instruments, etc. Cette section est certainement la partie centrale de la revue. L'« Album *Musica* » se présente comme un supplément d'environ 24 pages détachable à la fin de chaque numéro, et comprend de nombreuses pièces pour piano ou voix et piano – la plupart du temps d'un niveau de difficulté peu élevé – dont plusieurs sont inédites et certaines ont été composées expressément pour la revue. L'« Album *Musica* » est systématiquement accompagné d'une rubrique « Conseils pour l'exécution de nos morceaux » jusqu'au numéro de novembre 1910 inclusivement²⁷. La section du « Cours d'enseignement musical », qui se

²⁶ Musica, « Notre programme ».

²⁷ Les pièces de l'« Album *Musica* » présentent un certain éclectisme : s'y trouvent des chansons populaires (ex. : *Sur l'pavé* d'Aristide Bruant [n° 74, novembre 1908]), des arrangements de chansons issues du folklore (ex. : *Combien j'ai douce souvenance*, air auvergnat [n° 37, octobre 1905]), des mélodies (ex. : *Le Nouveau-né* de Bruneau [n° 40, janvier 1906]), des réductions d'opéras entiers, toujours en traduction française (ex. : *La Flûte enchantée* de Mozart [n° 43, avril 1906]) ou d'airs (ex. : l'« Air des abeilles » issu de *L'Ancêtre* de Saint-Saëns [n° 102, mars 1911]) et de courtes pièces pour piano (ex. : *Musique pour bercer les petits enfants* de Massenet [n° 50, novembre 1906]), et s'y côtoient des succès, des nouveautés et quelques œuvres issues de l'avant-garde (surtout à partir de 1911). L'« Album *Musica* » présente cependant quelques constantes : les pièces sont généralement pour piano solo ou – le plus souvent – pour voix et piano, et sont destinées à des musiciens amateurs. L'« Album *Musica* » mériterait à lui-seul un examen approfondi, ce que nous ne pouvons effectuer dans le cadre de ce mémoire. Nous renvoyons à Danièle Pistone, « Poésie et musique à la Belle Époque : Les suppléments musicaux de *Musica* (1912-1914) », dans Joseph-Marc Bailbé (dir.), *Poésie et musique*, Rouen, Université de Rouen, 1999, p. 33-40 ; Leal, *Re-Thinking Paris at the Fin-De-Siècle*, p. 85-93. L'ensemble des numéros de l'« Album *Musica* » est disponible (à l'exception de ceux de juin, septembre et octobre 1912 et de mars 1914) sur Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32685175q/date.r=Album+musica.langFR>). Pour un index chronologique et alphabétique de ces suppléments, voir Danièle Pistone, *Les suppléments de Musica (1912-1914) : Listes alphabétique et chronologique, autographie et inédits*, Paris, Observatoire musical français, 2009.

veut accessible à tous et un outil pour les parents soucieux de surveiller et de suivre eux-mêmes l'éducation musicale de leurs enfants, ne dure que quelques numéros, mais plusieurs textes de nature didactique et pédagogique continuent à paraître régulièrement dans la revue. Finalement, le « Mois musical » (qui deviendra « Informations de *Musica* » à partir de mars 1911), contenant des sous-rubriques portant tantôt sur l'opéra et les concerts, tantôt sur une salle ou un interprète, se propose d'annoncer les œuvres importantes à être créées ou en fait le compte rendu descriptif en plus de présenter les faits divers de la vie musicale parisienne. À ces quatre sections s'est ajoutée en janvier 1904 une « Chronique du mois » très souvent signée par le rédacteur en chef de la revue et qui ouvre un grand nombre de numéros. Cette dernière deviendra « Les chroniques et critiques de *Musica* » regroupant plusieurs sous-rubriques en février 1911. Ces cinq volets – qui forment le corps de *Musica* – sont systématiquement accompagnés d'annonces de diverses formes : de l'incitation à l'abonnement avec des objets à l'effigie de *Musica* à la prime tel qu'un pendentif, un dessus de clavier ou un rouleau porte-musique²⁸, à la promotion des événements du groupe Lafitte tel que des concours et des spectacles, en passant par les pages de publicité au sein desquelles, comme nous le monterons ci-dessous, les produits du groupe Lafitte et ceux destinés aux femmes occupent une place de choix. Une autre caractéristique de la revue est la présence systématique de deux couvertures (dont la première en couleur) comprenant sauf exception le portrait de compositeurs ou d'interprètes.

Au sein de cette uniformité, les trois rédacteurs en chef, qui présentent des profils très différents, auront tout de même teinté chacun à sa façon la revue, comme cela est démontré dans la section qui suit. Notre analyse, tel qu'expliqué dans la section 0.2.2. de l'introduction, se limite aux années 1901 à 1906, ce qui dans le cas de *Musica* correspond à peu de choses près aux années où Joly en était le rédacteur en chef (1902-1905). Il s'agit des années qui « font » la revue, et le ton donné à *Musica* par Joly perdurera dans son ensemble sous la

²⁸ Ces trois objets constituent l'offre à l'abonnement proposé dans les trois premiers numéros de *Musica*. D'autres primes de nature similaire se succéderont.

rédaction de Pioch pour ne changer qu'avec l'arrivée de Leroux en 1910, modifiant du même coup, du moins partiellement, la sphère de sociabilité de la revue.

3.1.1. Charles Joly face aux autres rédacteurs en chef : Les spécificités des années 1902 à 1905

Joly, qui participe activement à la mise sur pied de *Musica* en 1902, travaillait à titre de critique musical autant dans la presse généraliste que dans la presse musicale spécialisée (par exemple, *Le Figaro*, *La Grande Revue* (1898-1940) et la *Revue internationale de musique*). Il a également collaboré à quelques reprises à *Le Théâtre*²⁹, la première revue richement illustrée consacrée aux arts du spectacle déjà mentionnée, une expérience qu'il a certainement mise à profit lors de la fondation de *Musica* étant donné le nombre de similitudes entre les deux revues : sur le plan matériel, *Musica* reprend notamment les deux couvertures dont la première en couleur ainsi que les photos d'artistes publiées en hors-textes pouvant devenir des affiches; sur le plan du contenu, *Musica* offre un ton similairement enthousiaste, effectue elle-aussi une revue des concours du Conservatoire et s'adresse en partie au public cible de *Le Théâtre* (les femmes), pour ne nommer que quelques exemples³⁰. Joly semble avoir été lié par une grande amitié à Astruc ainsi qu'à l'ensemble de l'équipe de la revue, ce dont témoignent les nombreux hommages et pensées publiés dans les numéros qui suivront son décès. Dans la notice funéraire publiée par la direction de *Musica*, il sera même question d'amitié « fraternel[le] » pour qualifier la relation entre Joly et Astruc³¹. Joly signe plus de quarante articles dans *Musica*, dont un grand nombre pour la

²⁹ Charles Joly, « Le théâtre à Bayreuth : *Der Ring des Nibelungen* », *Le Théâtre*, n° 24, décembre 1899, p. 4-8 ; Charles Joly, « La passion à Oberammergau », *Le Théâtre*, n° 38, juillet 1900 (II), p. 12-16 ; Charles Joly, « Le théâtre à Bayreuth : *Le Vaisseau fantôme* », *Le Théâtre*, no 66, septembre 1901 (II), p. 13-16.

³⁰ Précisons que Lafitte connaissait la revue *Le Théâtre* puisqu'il y fait paraître des publicités pour *La Vie au grand air* dès 1901.

³¹ *Musica*, « Charles Joly », *Musica*, n° 36, septembre 1905, p. 130. Comme témoignage de l'appréciation de Joly après son décès, nous retrouvons, par exemple, le paragraphe liminaire à la « Chronique du mois » de Gauthier-Villars de novembre 1905 (*Musica*, n° 38, p. 162) et les deux notes de la Rédaction publiées dans le numéro de janvier 1906 (*Musica*, n° 40), la première annonçant la nouvelle formule de la « Chronique du mois »

rubrique « Chronique du mois » dont il est l'unique titulaire durant ses années à la rédaction. Comme le remarque Carla E. Biberdorf, Joly était un fervent wagnérien, ce qui transparait dans l'orientation générale de la revue durant les années où ce dernier en est le rédacteur en chef. En effet, un premier numéro spécial consacré à Wagner est publié en octobre 1903 (un second le sera en 1914) et un autre à Bayreuth en août 1904, et Joly signe des articles notamment sur de grandes interprètes wagnériennes (Ernestine Schumann-Heink et Félicia Litvinne), sur Siegfried Wagner et sur les mises en scène à Bayreuth ainsi que des critiques élogieuses des représentations parisiennes des opéras du compositeur³². Pioch, dans son discours prononcé aux obsèques de Joly, souligne d'ailleurs la passion wagnérienne qui habitait le critique (« vingt ans de luttes pour la cause wagnérienne »)³³. Les quelques numéros spéciaux parus sous la rédaction de Joly sont consacrés à l'opéra ou à des compositeurs canoniques³⁴, ce qui représente les orientations générales de la revue durant cette période. En effet, les 35 numéros publiés sous la houlette de Joly traitent abondamment de l'art lyrique (à la fois des compositeurs, des théâtres et – surtout – des interprètes) et des grandes figures de la musique occidentale (particulièrement Beethoven, Berlioz et Wagner), en plus de porter une grande attention aux institutions d'enseignement de la musique (le Conservatoire national, la Schola Cantorum, l'École Nidermeyer, le Conservatoire Femina-Musica, etc.) et d'accorder un traitement privilégié aux lauréats des différents concours

(p. 2), et la seconde précédant la republication d'un article de Joly sur *La Damnation de Faust* initialement paru dans *Le Figaro* en mai 1903 (p. 3).

³² Carla E. Biberdorf, *Musica : An Early Twentieth-Century French Music Journal*, mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 1984, p. 19-21. Voir également l'index des matières et l'index des auteurs de *Musica*, malheureusement lacunaires, publiés dans Danièle Pistone, « Contribution aux dépouillements de périodiques parisiens : *Musica* (1902-1914) », dans *La critique musicale en France*, numéro thématique de la *Revue internationale de musique française*, n° 17, juin 1985, p. 87-100.

³³ Discours repris dans *Musica*, « Charle Joly », p. 130. Précisons que la « lutte pour la cause wagnérienne » de Joly s'est graduellement transformée en participation active à l'engouement envers Wagner au fur et à mesure que la réputation du compositeur cessait d'être à faire en France.

³⁴ En plus des numéros spéciaux portant sur Wagner (n° 13, octobre 1903) et sur Bayreuth (n° 23, août 1904) déjà mentionnés, des numéros sont consacrés à l'Opéra de Paris (n° 25, octobre 1904), au Théâtre italien (n° 31, avril 1905) et à Beethoven (n° 32, mai 1905).

musicaux (le prix de Rome³⁵, les concours du Conservatoire, le concours Diémer, les concours du Conservatoire Femina-Musica, etc., sans oublier les concours organisés par *Musica* elle-même). Le ton employé par les auteurs de la revue sous la rédaction de Joly est presque systématiquement positif : les textes sont généralement marqués par un grand enthousiasme lorsqu'il s'agit d'une œuvre et par un ton admiratif lorsqu'il est question d'une personnalité, et ce, qu'il s'agisse d'un compositeur ou d'un interprète³⁶.

Le parcours Pioch, qui prend le relais à la rédaction de la revue en 1905, contraste grandement avec celui de Joly qui avait fait ses preuves depuis plusieurs décennies à titre de critique musical et de musicographe. En effet, Pioch est issu du mouvement littéraire symboliste (il publie des recueils de poésie aux éditions du Mercure de France ainsi que des poèmes dans le *Mercure de France* et *La Plume*, deux petites revues symbolistes³⁷). Il fera ses marques comme intellectuel de la gauche pacifiste. Bien qu'il ait été un auteur extrêmement actif pour *Musica* dès le numéro de septembre 1904 (plus de 70 textes au total) et qu'il en soit devenu le secrétaire de rédaction, tout porte à croire que Lafitte et Astruc entretenaient de nettement moins bonnes relations avec Pioch qu'avec son prédécesseur. En effet, comme le souligne Biberdorf, il n'est mentionné comme rédacteur en chef qu'à partir

³⁵ Signalons que *Musica* ne traite pas du scandale du prix de Rome qui agite pourtant vivement le milieu musical en 1905. Une allusion y est cependant probablement faite, à la défaveur de Ravel, lorsque Joly commente les péripéties entourant l'obtention du prix par Berlioz : « Je serais tenté de voir dans l'ironie acerbe et méchante témoignée à ce sujet par Berlioz, le désir très humain de se venger un peu des rebuffades qu'il avait eu à subir, car il avait tenté trois fois l'épreuve sans pouvoir décrocher la timbale, bien qu'il eût déjà écrit et fait exécuter la *Symphonie fantastique*, et ce n'est qu'à la quatrième épreuve qu'il obtint enfin de Prix » (Charles Joly, « Chronique du mois », *Musica*, n° 35, août 1905, p. 114). Sur le scandale du prix de Rome, voir le chapitre 2 (section 2.1.1.).

³⁶ Pour un complément d'analyse de la rédaction de Joly, voir Biberdorf, *Musica : An Early Twentieth-Century French Music Journal*, p. 19-22.

³⁷ Par exemple : Georges Pioch, *Toi*, Paris, Mercure de France, 1896 ; Georges Pioch, *La Légende blasphémée*, Paris, Mercure de France, 1897 ; Georges Pioch, *Le Jour qu'on aime*, Paris, Mercure de France, 1898 ; Georges Pioch, *Les Palmes harmonieuses*, Mercure de France 1898 ; Georges Pioch, « Étang », *Mercure de France*, vol. 27, n° 105, septembre 1898, p. 672 ; Georges Pioch, « La danse », *La Plume*, vol. 12, n° 280, 15 décembre 1900, p. 756-757.

du numéro de septembre 1908, et ce, dans une note de bas de page passant inaperçue³⁸. De plus, son départ de la rédaction n'est qu'à peine mentionné (ce qui contraste avec les nombreux hommages rendus à Joly cinq ans plus tôt) alors que l'arrivée de Leroux est, quant à elle, soulignée en grande pompe :

Pour des raisons de convenances personnelles, notre collaborateur et ami Georges Pioch nous quitte. Les lecteurs de *Musica* ont certainement apprécié, depuis de longues années, la façon dont il sut mener à bien une tâche particulièrement délicate. Cette tâche, c'est à Xavier Leroux qu'elle incombera désormais.

Je ne songe point à présenter aux lecteurs le compositeur célèbre de *La Reine Fiammette* et du *Chemineau*. Son nom, désormais populaire, au-delà même des frontières sonne glorieusement. De l'homme, je dirai seulement quelques mots. Ardent, vibrant, d'une droiture et d'une sincérité absolues, Xavier Leroux emprunte à la spontanéité de sa nature une qualité maîtresse, celle dont le rédacteur en chef de *Musica* ne saurait être exempt : l'éclectisme. Intimement lié au mouvement artistique contemporain, pour la bonne raison qu'il y participe lui-même, Xavier Leroux en révélera aux lecteurs la constante profession. Nourri, d'autre part, des purs chefs-d'œuvre classiques, il a conservé, pour la perfection de leur forme, un culte qu'il ne songe point à céler [*sic*].

C'est donc à un fervent de la beauté, qu'en toute quiétude je remets aujourd'hui le sort de *Musica*. Les lecteurs de notre publication applaudiront à la présence, parmi nous, de Xavier Leroux, et je gage qu'au premier contact ils seront pour lui ce que sont déjà les élèves de notre Conservatoire Femina-Musica, dont il est le directeur : des amis³⁹.

La qualité d'*éclectisme* tant louée chez Leroux – et qui est au cœur de la stratégie de promotion des revues féminines de l'époque⁴⁰ – ne semble pas être reconnue chez Pioch par Lafitte et Astruc. En effet, contrairement à Joly, le nouveau rédacteur en chef n'est qu'épisodiquement le signataire de la « Chronique du mois » (à l'exception des numéros de

³⁸ [La Rédaction], note suivant André Messager, « André Messager », *Musica*, n° 72, septembre 1908, p. 137-138, ici p. 138, mentionnée dans Biberdorf, *Musica : An Early Twentieth-Century French Music Journal*, p. 22-23.

³⁹ Pierre Lafitte, « La nouvelle rédaction de *Musica* : Xavier Leroux rédacteur en chef », *Musica*, n° 98, novembre 1910, p. 162.

⁴⁰ La chercheuse Rosemonde Sanson (« La presse féminine », dans Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 523-542, ici p. 526) précise que, dans la presse féminine, « [l']éclectisme est de mise. Le périodique rend compte de tous les genres de spectacles : du vaudeville à la tragédie, de l'opéra comique au grand opéra ».

janvier 1909 à avril 1910 pour lesquels il sera systématiquement à la barre de la rubrique). Cela est probablement dû à un manque de temps de la part de Pioch qui est actif dans plusieurs organes de presse⁴¹, mais possiblement aussi à sa plume que les directeurs de la revue auraient pu trouver trop proche des milieux de l'avant-garde artistique et littéraire. La raison évoquée pour expliquer l'alternance des signataires de la « Chronique du mois » en janvier 1906 est d'ailleurs la volonté de ne pas adopter « une ligne de conduite »⁴² en particulier. Lorsque Pioch quitte la rubrique en mai 1910, il affirme qu'il convient mieux « au caractère éclectique de ce périodique que cette chronique reçoive le bénéfice d'opinions diverses, contradictoires même. C'est pourquoi elle sera signée, désormais, d'un nom chaque mois différent »⁴³. Les chroniques de Pioch contrastent effectivement avec celles de Joly, car on y retrouve souvent les traces d'un engagement en faveur de la musique d'avant-garde. Par exemple, dans le numéro d'octobre 1909, Pioch reproche « [l]a déplorable habitude que la plupart de gens conservent de ne [...] chercher [la musique] qu'au théâtre »⁴⁴ et prêche dans ses propres chroniques pour la reconnaissance de Paul Dukas (1865-1935), Debussy et Ravel (dont il n'est pas fréquemment – voire aucunement – question dans les pages de *Musica*) :

L'honneur revient aux littérateurs et, même, aux peintres d'avoir, les premiers, compris, aimé, soutenu et fait prévaloir les Titans que je cite en exemple : Beethoven et Wagner. Alors que les musiciens ratiocinaient⁴⁵ encore, attentifs à relever, à la charge de ces créateurs immenses comme le monde, telle audace quant à la tonalité, – hier, sacrilège, aujourd'hui, traditionnelle, – les profanes [*i.e.* les artistes non musiciens], ou qualifiés tels, avaient déjà discerné l'étendue et la suprématie de leur royaume dans l'avenir.

⁴¹ C'est d'ailleurs la raison qu'il évoque en mai 1910 alors qu'il annonce son retrait de la « Chronique du mois » (Georges Pioch, note suivant Maurice Lefèvre, « Chronique du mois », *Musica*, n° 92, mai 1910, p. 66).

⁴² [La Rédaction], note précédant Raoul Gunsbourg, « Le *Faust* de Goethe », *Musica*, n° 40, janvier 1906, p. 2.

⁴³ Pioch, note suivant Lefèvre, « Chronique du mois ».

⁴⁴ Georges Pioch, « Chronique du mois », *Musica*, n° 85, octobre 1909, p. 146.

⁴⁵ Qui signifie raisonner ou discuter longuement de façon inutile.

Et ce qui fut vrai pour Beethoven, Wagner, le demeure encore pour ceux des musiciens contemporains : Dukas, Debussy, Ravel, dont l'œuvre réalise une forme neuve de la sensibilité humaine ⁴⁶.

Le discours de Pioch partage plusieurs points communs avec celui trouvé dans les pages du *Mercure musical* tel que le recours à la rhétorique du surinvestissement du futur ⁴⁷, bien qu'il ne s'y assimile pas totalement. Il est fort probable que Lafitte et Astruc n'apprécient pas le fait que Pioch critiquait par moment les goûts du grand public. Dans sa « Chronique du mois » d'avril 1910, Pioch met clairement en opposition l'opinion du public et celle du critique musical à la faveur de ce dernier :

L'œuvre du critique est une semence d'avenir. Il sème pour l'art, contre le public presque toujours, contre les artistes eux-mêmes le plus souvent. Et si loin qu'il semble professer dans l'injustice, veuillez bien être assurés qu'il n'y excellera jamais aussi bien que ces derniers. [...] les opinions qui ne furent en un temps que le *credo* d'une minorité très restreinte, et très bafouée, sont, fatidiquement, une règle du goût et des enthousiasmes pour l'avenir. Cette certitude peut suffire à la consolation de nos confrères pour le cas, improbable j'espère, où leur divorce d'avec l'opinion publique les contristerait. En musique plus qu'en n'importe quel art, l'antagonisme du public et des critiques menace d'être éternel ⁴⁸.

Les propos de Pioch détonnent ainsi à certaines occasions en comparaison à ceux plus élogieux – voire complaisants – retrouvés dans *Musica* (même sous sa rédaction), et nous pouvons même nous demander si le fait qu'Astruc soit devenu directeur de la revue entre 1907 et 1910 n'avait pas, du moins en partie, une fonction de « tutelle ». Dans tous les cas, mis à part les articles signés par Pioch, la forme et le contenu de la revue ne changent pas significativement sous sa rédaction : les principaux sujets traités demeurent les compositeurs canoniques et connus du grand public (les Français semblent cependant occuper une plus

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ À ce sujet, voir le chapitre 2, section 2.2.1.

⁴⁸ Georges Pioch, « Chronique du mois », *Musica*, n° 91, avril 1910, p. 50.

grande place), la vie lyrique parisienne ainsi que les interprètes « étoiles », toujours présentés par des photoreportages où l'attention est souvent portée sur la vie privée des artistes ⁴⁹.

L'arrivée à la rédaction en chef en novembre 1910 de Leroux, qui gravitait autour de *Musica* et de ses activités depuis sa fondation en 1902 ⁵⁰, amène, quant à elle, un certain nombre de changements plus importants. Outre le nombre de pages qui passe de 16 à 20, Leroux sera à l'origine de l'introduction au sein des pages de la revue d'un plus grand espace laissé aux créations, et même, certes de façon modérée, à l'avant-garde musicale ⁵¹. La place des compositeurs de la génération de Ravel et Schmitt reste somme toute très marginale en comparaison à celle réservée aux compositeurs officiels ou en vogue, mais ils cessent d'être pratiquement ignorés par la revue. De plus, dans sa note programmatique « Aux lecteurs » de novembre 1910, Leroux ressent le besoin de rassurer le lectorat quant à la façon dont sera traitée cette avant-garde :

Il importe, à l'époque présente, de départir nettement les limites de l'art et du bluff. Consacrons la totalité de nos forces à la glorification du Beau, mais gardons-nous de les éparpiller au choix de ce qui n'est qu'imparfait, laid ou indifférent. Dans cet esprit, *nous ne*

⁴⁹ Pour un complément d'analyse de la rédaction de Pioch, voir Biberdorf, *Musica : An Early Twentieth-Century French Music Journal*, p. 22-27.

⁵⁰ Leroux était le directeur du Conservatoire Femina-Musica. Il avait aussi fait partie de la cohorte de compositeurs ayant répondu à une enquête dans le premier numéro de *Musica* (Xavier Leroux, « [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale », *Musica*, n° 1, 1er octobre 1902, p. 6). Les comptes rendus de ses œuvres étaient élogieux (les interprètes de ses opéras se sont d'ailleurs souvent retrouvés en couverture ou en seconde couverture), des photographies du compositeur ont fréquemment été publiées (dont une pour la couverture du numéro d'octobre 1909 et une autre pour un portrait en pleine page en janvier 1904), et l'« Album *Musica* » a publié au total neuf de ses œuvres (dont sept avant qu'il ne devienne le rédacteur en chef de la revue).

⁵¹ À ce sujet, voir Duchesneau, « Composer avec l'image : Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) », [p. 17]. La place laissée aux créations « audacieuses » demeure toutefois marginale, et ce, même pour celles auxquelles Astruc est associé. Par exemple, *Le Martyre de Saint-Sébastien* de Debussy n'est couvert que par un article illustré d'une page en mai 1911 puis par une demi-colonne sans illustration en juillet 1911 (R.D. [René Delange], « *Le Martyre de Saint-Sébastien* », *Musica*, n° 104, mai 1911, p. 92 ; Xavier Leroux, « La musique au théâtre : Chatelet », *Musica*, n° 106, juillet 1911, p. 127). Encore plus étonnant, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky et *Jeux* de Debussy ne suscitent ensemble que deux articles non illustrés dans le numéro d'août 1913 (Xavier Leroux, « La saison russe », *Musica*, n° 131, août 1913, p. 153-154 ; Émile Vuillermoz, « Examen de conscience », *Musica*, n° 131, août 1913, p. 154-155). Voir aussi les pages 110-111 ci-dessus sur la couverture générale des Ballets russes dans *Musica*.

bataillerons point. Aussi bien, un magazine illustré comme le nôtre se doit-il d’être paisible. Son rôle n’est pas de contraindre l’humanité, mais seulement de la distraire en l’instruisant. C’est vers un tel but qu’il nous faut tendre avec un soin persévérant, impartial et dépourvu d’une gravité trop austère.

[...] la « Chronique du mois » envisagera, sous leurs divers aspects, les étapes actuelles de notre art musical. Encore une fois, lectrices et lecteurs, pas de vaine épouvante ! Ce n’est point d’un sermon qu’il s’agit. Le directeur de conscience que nous vous avons choisi saura s’abstenir d’une trop monastique éloquence ⁵².

Et pourtant, Leroux prend le pari risqué de confier une rubrique mensuelle à Émile Vuillermoz dont la plume avait été et continuait à être l’une des plus militantes en faveur de la musique de Ravel ⁵³. D’ailleurs, dans la « profession de foi » qu’il publie à l’occasion de sa première chronique de la rubrique « Thèmes et variations », ce dernier va complètement à l’encontre du ton promis par Leroux :

[J]e ne voudrais pas attirer trop vivement et trop directement l’attention des passants sur le rôle exact que l’on désire me faire jouer dans cette sympathique revue. Ce rôle est ingrat et redoutable : la page qui m’est confiée me spécialisera dans ce qu’on appelle au théâtre l’emploi des raisonneurs. Je jouerai l’insupportable personnage qui, à propos de tout et de rien, ratiocine, vaticine, épilogue et moralise, inlassablement. Tous les prétextes me seront bons et rien ne me sera sacré ⁵⁴.

Certes avec un ton légèrement plus modéré que celui qu’il emploie sur d’autres tribunes, Vuillermoz défend dans *Musica* ses sujets habituels de prédilections et critique à la fois ceux qui intellectualisent la musique et les dilettantes. Louis Vuillemin (1879-1929), un autre collaborateur régulier des « Chroniques et critiques de *Musica* » sous la rédaction de Leroux, adopte une attitude encore plus acerbe, et n’hésite pas à attaquer de front la capacité et la volonté d’écoute du grand public :

Des notes, des notes, des grands airs, des concertos, des symphonies. C’est effrayant ! J’ignore si les *dilettanti* assemblés chez M. Étienne Gaveau ou chez M. Fontanes subissent

⁵² Xavier Leroux, « Aux lecteurs », *Musica*, n° 98, novembre 1910, p. 162. C’est nous qui soulignons.

⁵³ Au sujet du militantisme de Vuillermoz en faveur de Ravel, voir le chapitre 2 (section 2.1.2.).

⁵⁴ Émile Vuillermoz, « Thèmes et variations : Prélude (andantino moderato) », *Musica*, n° 100, janvier 1911, p. 5.

sans fatigue une telle avalanche musicale, mais je sais que des artistes – et non les moindres – qui ne l'affrontent point impunément.

Quand on écoute vraiment une œuvre, quelle qu'elle soit, au point d'en pénétrer l'esprit, la structure, et même, autant qu'il est possible, le détail, deux heures d'audition sont une lourde fatigue. [...]

La plus grande partie du public demeure dans la salle. C'est conclure, sans paradoxe aucun, que la plus grande partie du public « n'écoute pas »⁵⁵.

Comment expliquer cette contradiction entre la volonté de Leroux (et de l'éditeur) de garder la revue « paisible » et le discours abondant de façon plus combative des débats esthétiques de certains des principaux collaborateurs de la revue à partir de 1911 ? L'analyse de la nouvelle mise en page de *Musica* offre une clef importante. En effet, la section « Les chroniques et critiques de *Musica* », qui occupe généralement trois pages (alors que l'ancienne « Chronique du mois » n'en occupait qu'une), est d'une présentation beaucoup plus sobre que le reste de la publication, et les illustrations qui s'y retrouvent, le cas échéant, n'entrent pas en dialogue avec le texte (comme c'est le cas dans le reste du périodique) mais soutiennent l'écrit. Aussi, cette section, formée de trois colonnes de texte sans en-tête résumant les propos et sans variantes typographiques pour attirer l'attention du lecteur, se prête nettement moins bien au « feuilletage » que les autres sections de la revue. On peut donc supposer que la section n'était pas toujours lue très attentivement par les abonnés traditionnels de la revue.

Un nouveau lectorat formé des professionnels de la musique serait-il visé par la plus récente mouture de cette section (alors que le lectorat de la première heure continue à être sollicité par le reste du magazine) ? L'hypothèse est très plausible et pourrait expliquer l'augmentation du nombre de pages de *Musica* alors que le groupe de presse de Lafitte commençait pourtant à éprouver des difficultés financières (probablement en raison de la fondation du luxueux quotidien *Excelsior* en 1910)⁵⁶. Dans tous les cas, avec la nomination

⁵⁵ Louis Vuillemin, « La musique au concert », *Musica*, n° 102, mars 1911, p. 47.

⁵⁶ Pour un complément d'analyse de la rédaction de Leroux, voir Biberdorf, *Musica : An Early Twentieth-Century French Music Journal*, p. 37-33.

d'un compositeur à la tête de la revue, il était inévitable que celui-ci use de son réseaux, qui devait différer sensiblement de celui de Joly, de Pioch ou d'Astruc, à la fois pour la production des numéros et pour l'élargissement des destinataires de la revue.

Ainsi, malgré la certaine homogénéité de *Musica* tout au long de ses douze années d'existence, la sphère de sociabilité dans laquelle elle s'inscrit s'élargit et le type de propos qui y sont tenus se diversifient graduellement sous les différentes rédactions. Cela n'exclut évidemment pas que des professionnels de la musique aient acheté la revue avant l'arrivée de Leroux à la rédaction, mais ceux-ci ne faisaient pas partie du lectorat *cible* de *Musica* pendant ses premières années, tout en étant sollicités par la revue⁵⁷.

3.1.2. Une revue des Éditions Pierre Lafitte et C^{ie}⁵⁸

En France, Lafitte est sans conteste le pionnier de la nouvelle presse illustrée du tournant du XX^e siècle. En effet, avant de créer *Musica* en 1902, il avait déjà inauguré deux revues illustrées : le mensuel consacré au sport *La Vie au grand air* en 1898⁵⁹ qui deviendra, fort de son succès, un hebdomadaire en 1899 jusqu'en 1914 puis qui paraîtra de façon irrégulière de 1916 à 1922, et le bimensuel *Femina* en 1901 qui sera publié jusqu'en 1939 et était présenté comme « la revue idéale de la femme et de la jeune fille »⁶⁰. Avant de vendre tous les titres de son groupe de presse à Hachette en 1916, Lafitte fonde également plusieurs autres périodiques illustrés dont les revues mensuelles *Je sais tout* (1905-1939) – dans laquelle sont notamment parus sous forme de feuilletons les aventures d'*Arsène Lupin* de Maurice Leblanc (1864-1941) – et *Fermes et châteaux* (1905-1914), le bimensuel *Jeunesse* qui deviendra *Le Petit Magazine de la jeunesse* (1905-1907), l'important quotidien *Excelsior*

⁵⁷ Voir l'extrait du « Notre programme » cité au début de la section 3.1.3. ci-dessous.

⁵⁸ Pour un complément d'information sur les Éditions Pierre Lafitte et C^{ie}, voir Juliette Dugal, « Pierre Lafitte, "le César du papier couché" », dans Jean-Luc Buard (dir.), *Les Éditions Pierre Lafitte* [I], numéro thématique de *Le Rocamboles : Bulletin des amis du roman populaire*, n° 10, 2000, p. 13-38.

⁵⁹ En fait, *La Vie au grand air* appartient d'abord à l'éditeur Jules Rueff et C^{ie} qui confie à Lafitte la rédaction en chef. Lafitte fait partie du groupe d'actionnaire qui achète la revue en 1900, et il en devient aussitôt le directeur (Gervais, *L'illustration photographique*, p. 408).

⁶⁰ [La Rédaction], « Notre salle des dépêches », *Musica*, n° 3, décembre 1902, p. 48.

(1910-1943) ainsi que l'hebdomadaire *J'ai vu* (1914-1920). Sa maison d'édition publie également de nombreux romans.

Lafitte ouvre dès le mois de décembre 1902 une « salle d'exposition » au 9, avenue de l'Opéra – dans laquelle « sont concentrés tous les services de *Musica*, de *Femina* et de *La Vie au grand air* » avec une « entrée libre pour [les] lectrices et abonnées »⁶¹ –, avant de déménager en 1907 à l'Hôtel Dufayel (90, avenue des Champs-Élysées) dont il est devenu le propriétaire en 1906. En plus des services d'administration et de rédaction, il y fait construire, une salle de théâtre de près de 600 places convertible en salle de bal (qui est peu après inaugurée sous le nom de Théâtre Femina⁶²) et une galerie des fêtes – toutes deux pouvant être louée par des particuliers – ainsi qu'un atelier et un salon de « photographie d'art »⁶³. Un conservatoire destiné aux amateurs dirigé par Leroux, le Conservatoire Femina-Musica, se trouvera également à cette adresse à partir d'octobre 1907⁶⁴.

Le modèle d'affaire de Lafitte n'est pas inédit, et s'apparente à celui établi par le pionnier de la presse grand public Émile de Girardin (1802-1881) dès le début des années 1830 résumé par sa devise « Vendre bon marché pour vendre beaucoup – Vendre beaucoup pour vendre bon marché »⁶⁵. En effet, *Musica*, dont l'abonnement annuel s'élève à 12 francs et le numéro se détaille à 1 franc (parfois 2 francs pour les numéros spéciaux dont le supplément musical est exceptionnellement plus volumineux, notamment lors de certains numéros spéciaux), est particulièrement abordable pour une publication aussi richement illustrée, surtout si l'on ajoute les primes à la souscription qui valent souvent plus que l'abonnement lui-même. La tactique est simple : plus la revue se vend, plus Lafitte peut compter sur des revenus

⁶¹ [La Rédaction], « Notre salle d'exposition », *Musica*, n° 4, janvier 1903, p. 64. Notons l'usage du féminin.

⁶² Sur cette salle, voir l'entrée « Femina, théâtre » dans Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens, 1807-1914*, Lyon, Symétrie/Venise, Palazzetto Bru Zane, 2012, p. 142-143.

⁶³ Pierre Lafitte et C^{ie}, « Notes des éditeurs », *Musica*, n° 53, février 1907, p. 32.

⁶⁴ *Musica*, « Un conservatoire d'amateurs créé par *Femina* et *Musica* », *Musica*, n° 61, octobre 1907, p. 160.

⁶⁵ Émile de Girardin, cité dans Charles Giol, « "Magasins", lectures familiales et conseils pratiques : La presse pratique généraliste » dans Kalifa, Régner, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 573-581, ici p. 576.

publicitaires. La recette semble fonctionner puisque la Rédaction affirme en novembre 1903 que le tirage de la revue se situe entre 45 000 et 50 000 exemplaires le numéro ⁶⁶.

La publicité occupe au sein de *Musica* une place très importante, variant de quatre à parfois plus de dix pages par numéro sur seize à vingt pages de contenu (soit parfois près de 50 % du numéro !). Les autres publications du groupe de presse Lafitte y sont évidemment bien représentées, et ce, dans le but d'augmenter leur vente et ainsi accroître les revenus publicitaires globaux. À titre d'exemple, dans le numéro de février 1905, trois annonces sont consacrées au lancement de *Je sais tout*. La première paraît sous la signature de Charles Joly à la suite de sa « Chronique du mois », endroit où il n'y a habituellement jamais de publicité. Ce choix de mise en page laisse entendre que c'est le rédacteur en chef de *Musica* lui-même qui conseille la nouvelle revue aux lecteurs (voir illustration 7).

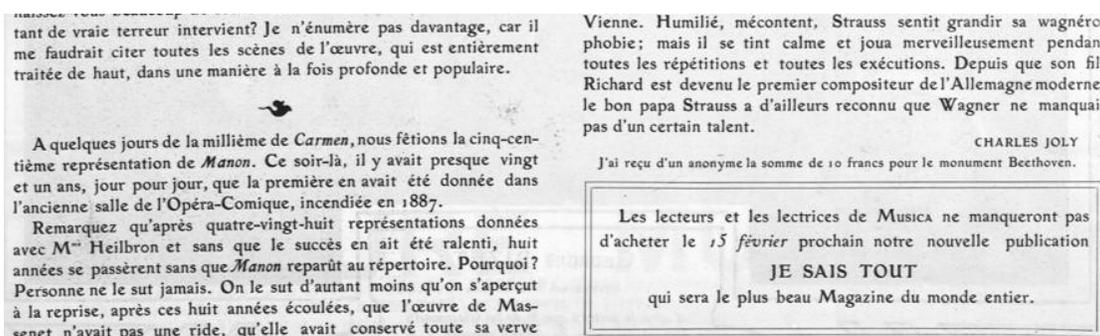


Illustration 7. Publicité publiée en bas de Charles Joly, « Chronique du mois », *Musica*, n° 29, février 1905, p. 18.

La deuxième annonce paraît, quant à elle, bien en évidence à la fin de la rubrique « Le mois musical » (voir illustration 8).

⁶⁶ Musica, « L'anniversaire de *Musica* », *Musica*, n° 14, novembre 1903, [s.n.p.].



Illustration 8. Publicité publiée dans *Musica*, n° 29, février 1905, p. 32.

La troisième réclame est, pour sa part, publiée au centre de l'avant-dernière page publicitaire et vante les qualités matérielles de la nouvelle publication⁶⁷. Mentionnons que la frontière entre les données qui sont de l'ordre de l'information et celles de la publicité n'est pas toujours claire, ce dont témoignent cet exemple des annonces pour le lancement de *Je sais tout*. Un article d'une page entière publié dans le corps du numéro du mois de mars 1905 fait d'ailleurs preuve d'un étonnant prosélytisme ; signé par la Rédaction de *Musica*, cet article intitulé « Le plus beau magazine du monde entier » rapporte notamment les propos tenus par Lafitte au début du premier numéro de *Je sais tout* : « Nous ne ferons pas de représentation inutile, nous vous disons seulement : *vous regretteriez toute votre vie de n'avoir pas collectionné cette revue* »⁶⁸.

Non seulement les publicités de *Musica* renseignent sur les motivations des Éditions Pierre Lafitte et C^{ie}, qui sont avant tout commerciales, mais ces dernières fournissent des indices pour cerner le lectorat cible de la revue. D'ailleurs, comme les intérêts de l'éditeur

⁶⁷ « La plus belle publication du monde entier. Ce n'est pas un journal, et c'est mieux qu'une livre. On le lira et on le *reliera*. Tout ce qui se passe, tout ce qui se pense, tout ce qui se dit. Plan entièrement nouveau dans l'univers. 200 pages de papier couché, planches en couleurs, 1 000 illustrations en similitravure, 15 000 lignes, 600 000 lettres, format : 245 mm x 175 mm, poids : 420 grammes » (Publicité publiée dans *Musica*, n° 29, février 1905, [s.n.p.]).

⁶⁸ *Musica*, « Le plus beau magazine du monde entier », *Musica*, n° 30, mars 1905, p. 45. C'est Lafitte qui souligne.

sont d'ordre essentiellement économique, et que tout le contenu de la revue est conçu dans l'optique de rejoindre un lectorat nombreux, c'est essentiellement par l'étude du lectorat (mais également des intérêts commerciaux de Lafitte et Astruc en général) que l'on pourra cerner la sphère de sociabilité de la revue et ainsi comprendre sa position et son rôle social.

3.1.3. Le lectorat de *Musica*

La note aux lecteurs publiée dans le premier numéro de *Musica* par la Rédaction que nous avons déjà partiellement citée se poursuit ainsi :

On devine assurément que *Musica* ne pouvait être l'organe d'aucune chapelle ou d'aucune coterie, ni le porte-parole de telle école plutôt que de telle autre. Nous avons visé plus haut : nous avons voulu créer une publication s'adressant à tous les musiciens et à toutes les personnes aimant la musique, aussi bien à l'élite la plus raffinée qu'aux simples curieux d'art, aux maîtres comme à leurs élèves⁶⁹.

La revue affirme donc se destiner à un lectorat large et diversifié. Mais, dans les faits, les éditeurs ont-ils réellement rejoint autant les professionnels que les amateurs de musique ? Et ont-ils même vraiment visé à toucher à la fois « l'élite la plus raffinée » et les « simples curieux d'art » ? Rétrospectivement, il pourrait en effet paraître étrange qu'une revue dont le succès commercial était à ce point basé sur les revenus publicitaires n'ait pas un public plus spécifique, puisque, pour que les revenus publicitaires soient au rendez-vous, un lectorat socialement et économiquement identifiable devait être ciblé. En affirmant que *Musica* est affranchie des toutes écoles de pensée ou positionnement social, les éditeurs entretiennent un discours susceptible de leur attirer à la fois un lectorat appartenant au milieu musical – mais dont les tendances sont neutralisées par la position annoncée de la revue – et un lectorat en dehors du milieu musical qui semble sensible aux stratégies d'ouverture de la revue. Ce lectorat appartient à n'en pas douter à une classe sociale différente que celle qui lit les revues artistiques et intellectuelles. À la lumière non

⁶⁹ *Musica*, « Notre programme ».

seulement des texte de la rédaction, de la mise en page et du contenu des différents textes publiés dans *Musica*, mais également des nombreuses pages de publicité et des activités connexes à la revue organisée par le groupe Lafitte, on en conclut que la revue cherche à rejoindre avant tout un lectorat issu de la petite bourgeoisie, essentiellement féminin et qui pratique, pour une bonne part, la musique en amateur. *Musica* a probablement également cherché à rejoindre un lectorat de professionnels (notamment ceux actifs dans l'enseignement), mais de façon non-prioritaire, le bassin de lecteurs potentiels issu des professionnels de la musique étant nettement inférieur à celui des amateurs de la petite bourgeoisie.

Un lectorat issu de la petite bourgeoisie

En faisant intervenir massivement la photographie dans ses revues, Lafitte investit un nouveau marché, celui de la petite bourgeoisie (catégorie socioéconomique se situant entre la bourgeoisie et la classe ouvrière dont font généralement partie de fonctionnaires et les cadres⁷⁰). En effet, cette classe sociale en plein essor possède désormais les moyens de consommer la presse illustrée et est, pour des raisons historico-culturelles, particulièrement sensible à l'illustration⁷¹. C'est donc de façon tout à fait délibérée que Lafitte juxtapose illustration et divertissement dans la promotion de ses titres.

La direction de la revue affirme d'emblée que celle-ci s'adresse aussi bien à l'élite qu'au commun des mortels ayant un intérêt pour la musique. Ce message est encore martelé dans la « déclaration de principes » formulée par la Rédaction en introduction à la section « Album *Musica* » (le supplément musical) :

Musica, nous ne saurions trop le répéter, n'est pas le journal d'une coterie, ni même le journal d'une élite, *Musica* est le journal de tous ceux qui font de la musique, depuis le

⁷⁰ Sur la petite bourgeoisie en France, voir Christian Baudelot, Roger Estabiet et Jacques Malemort, *La petite bourgeoisie en France* [1974], Paris, Maspéro, 1981.

⁷¹ Bien avant l'arrivée de la presse illustrée, l'illustration (gravure sur bois) servait de support pour diffuser l'information, notamment aux couches sociales non alphabétisées. Sur la « préhistoire » de la presse illustrée, voir Watelet, *La presse illustrée en France (1814-1914)*, t. 1, p. 56.

mélomane très avancé qui n'admet et ne comprend que la musique de l'avenir, jusqu'à la jeune élève de piano, en passant par les « wagnériens enragés », et par les habitués des Concerts Colonne et Lamoureux⁷².

On trouvera dans l'*Album-Musica*, suivant l'événement du jour, suivant la première en vogue, suivant le goût du public, tantôt une mélodie de M. Claude Debussy et tantôt une blquette de M. Francis Thomé.

Nous voulons être *éclectiques*, et tenir nos lecteurs au courant de tout ce qui se fait⁷³.

La Rédaction change ensuite de ton pour adopter un message plutôt contradictoire avec ce qui vient d'être énoncé. Dans la suite du texte, l'élite (les « deux mille musiciens privilégiés ») est clairement mise en opposition avec la masse (les « cinquante mille amateurs de musique »), et un parti pris en faveur du « plus grand nombre » est explicite :

Comme notre journal s'adresse, non pas à deux mille musiciens privilégiés, mais à cinquante mille amateurs de musique, nous donnerons le plus souvent des morceaux de force et de compréhension moyennes, pouvant être joués par le plus grand nombre.

Et par cet avertissement très net et très franc, nous aurons répondu par avance aux critiques que, dans un certain milieu, ne manquera pas de provoquer notre *éclectisme* voulu⁷⁴.

La Rédaction affirme ici, contrairement à ce qui avait été dit avant, que la revue *ne s'adresse pas* à l'élite, en usant même de ton péjoratif (« un certain milieu ») et populiste.

Dans *Musica*, les faits divers – qui, en raison de leur potentiel de divertissement, sont caractéristiques de la presse s'adressant surtout à la petite bourgeoisie et aux classes plus populaires⁷⁵ – occupent une place non négligeable entre 1902 et 1906 (pour une revue musicale). Prenons comme exemple la présentation des réalisations musicales de personnalités médiatisées n'appartenant pas au milieu musical. C'est notamment le cas avec

⁷² Remarquons ici la catégorisation explicite des différents publics de la scène musicale parisienne qu'effectue *Musica*.

⁷³ [La Rédaction], « Notre album musical », *Musica*, n° 1, octobre 1902, p. 15-16. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16. Remarquons également que la section « Album *Musica* » est présentée comme étant éclectique. Mais est-ce bien le cas sous la rédaction de Joly ? Mis à part quelques exceptions, il semble que les partitions proposées appartiennent, numéro après numéro, au même registre.

⁷⁵ Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Les faits divers », dans Kalifa, Régner, Thérenty et Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, p. 979-997, ici p. 995-996.

la publication en 1903 de la pièce *La Fuite* de la princesse Louise de Saxe (1870-1947), dont la vie privée faisait alors les manchettes en raison d'un scandale d'adultère. La Rédaction précise qu'elle a « cru qu'il était intéressant de faire connaître [aux] lecteurs ce curieux morceau qui est d'une musicalité très distinguée »⁷⁶. Un esprit similaire se retrouve dans la présentation d'une reproduction autographe d'un exercice musical de Maria Daurignac (18??-19??) dont l'importante famille était alors sur la sellette en raison d'un scandale financier impliquant de lourdes dettes : « Cette découverte est trop amusante pour que nous en privions nos lecteurs, à qui nous offrons la primeur inédite d'un manuscrit choisi par nous dans les "cahiers de notes" de Maria Daurignac »⁷⁷. Un exemple de faits divers concernant directement les acteurs de la vie musicale est la longue interview accordée par Pietro Mascagni (1863-1945) en mai 1903 « pour [...] lui demander si l'on n'avait pas quelque peu exagéré le récit de ses aventures, qui défrayent, comme l'on sait, la chronique des deux mondes » à la suite d'un conflit judiciaire avec des impresarios américains⁷⁸.

Il est également important de spécifier que le coût peu élevé de *Musica*, soit 12 francs pour l'abonnement annuel, rendait la revue accessible à un vaste lectorat issu de la petite bourgeoisie sans qu'il soit excessivement moins élevé que d'autres abonnements. Les primes et les cadeaux feront la différence. À titre de comparaison, l'abonnement annuel du *Courrier musical* (qui ne contient que peu de photographies) est également de 12 francs durant ces années, et n'inclut pas de « primes à l'abonnement » de la même envergure sans oublier que son supplément musical est nettement moins volumineux. Mentionnons également la revue

⁷⁶ [La Rédaction], « La princesse Louise de saxe compositeur », *Musica*, n° 6, mars 1903, p. 92.

⁷⁷ [La Rédaction], note précédant Charles Malherbe, « Maria Daurignac, compositeur », *Musica*, n° 3, décembre 1902, p. 46.

⁷⁸ Félicien Grétry, « Le compositeur Pietro Mascagni », *Musica*, n° 8, mai 1903, p. 126. L'auteur de *Cavalleria rusticana*, en tournée en Amérique du Nord, avait dû faire face à des problèmes avec un syndicat et deux impresarios qui ne respectèrent pas leurs engagements.

illustrée *Le Théâtre* dont le numéro se détaille à 2 francs, soit exactement le double de *Musica* pour un nombre de page similaire ⁷⁹.

Un lectorat principalement féminin

La publicité est omniprésente dans les numéros de *Musica*, et les objets qui y sont publicisés sont généralement destinés aux femmes ou mis en marché afin de plaire aux femmes : parfums, corsets, potiches, sirop pour maigrir, assurances mutuelles « protectrice[s] pour la femme », etc. Nous retrouvons également de la publicité pour des objets de consommation à vocation plus masculine ou neutre (alcool, biscuits, instruments de musique, etc.), mais la proportion d'annonces qui visent les femmes est telle que nous pouvons affirmer que la revue était principalement destinée à un lectorat féminin. N'oublions pas que Lafitte avait inauguré en 1901 (soit une année avant de lancer *Musica*) une revue ouvertement destinée aux femmes, *Femina*. D'ailleurs, une grande place est réservée à la musique et à la culture en général dans *Femina*, ce qui tend à confirmer que les deux revues agissaient en vases communicants.

L'hypothèse que *Musica* s'adresse avant tout à un lectorat féminin est corroborée par l'étude de son contenu. L'introduction à la section « Cours d'enseignement musical » est très révélatrice à cet égard :

Que l'on ne s'effraye pas ; nous saurons mettre ces questions d'enseignement à la portée de tous, à la portée surtout des mères de famille qui pourront ainsi surveiller l'éducation de leurs enfants ⁸⁰.

La femme en tant que *mère de famille* semble donc au cœur des préoccupations de la revue. La mère de famille comme lectrice cible est mainte fois confirmée, ne serait-ce que par la première série d'articles à être publiée dans la section « Cours d'enseignement

⁷⁹ L'abonnement annuel à *Le Théâtre* réduisait quelque peu le coût du numéro puisqu'il est, pour les résidents de Paris, de 22 francs lorsque la revue est un mensuel puis de 40 francs lorsqu'elle devient un bimensuel.

⁸⁰ *Musica*, « Cours d'enseignement musical », *Musica*, n° 1, octobre 1902, p. 2.

musical » qui s'intitule « L'enseignement de la musique par la mère de famille ». Dans le paragraphe introductif de la première causerie, « Comment il faut commencer l'éducation des enfants : Conseils pratiques », le souhait des femmes d'enseigner à leurs enfants – une réalité dont la revue rend compte mais qui est aussi probablement perpétuée par ce type d'articles – est soulignée :

Il nous semble utile de débiter par quelques conseils aux mères de famille désireuses d'inculquer elles-mêmes à leurs jeunes enfants les premiers rudiments de la musique. Ce faisant, nous avons la conviction de rendre un signalé service au plus grand nombre dont la bonne volonté se trouve arrêtée par le manque d'une méthode, ce mot étant pris dans son acception la plus largement générale⁸¹.

C'est donc le côté familial et pratique de la revue qui est mis de l'avant, deux caractéristiques, comme le remarque Charle, qui sont intimement liées à l'émergence de la presse s'adressant aux femmes des classes populaires et de la petite bourgeoisie⁸². Des articles traitant de problématiques qui touchent spécifiquement les femmes paraissent également régulièrement dans *Musica*. Mentionnons, à titre d'exemple, « Le violoncelle chez la femme »⁸³ et « Les femmes clavecinistes »⁸⁴.

Une autre caractéristique de la presse féminine de l'époque qui se retrouve dans *Musica* est l'éclectisme des événements culturels couverts et le ton des critiques qui relève souvent de la réclame⁸⁵.

Les femmes, surtout comme interprètes (principalement lyriques), sont, si l'on compare avec les autres revues de l'époque, particulièrement présentes dans les pages de *Musica*. Elles

⁸¹ Am.-André Gedalge [Amélie André-Gedalge], « Comment il faut commencer l'éducation des enfants : Conseils pratiques », *Musica*, n° 1, octobre 1902, p. 2.

⁸² Charle, *Le siècle de la presse*, p. 189. Charle soulignera également que l'usage de l'illustration, qui avait d'abord servi à présenter des canevas de vêtements, est l'une des caractéristiques de la presse féminine (*ibid.*). Jean-Pierre Bacot (« La presse illustrée », p. 450) souligne également l'impact du développement de la presse illustrée spécialisée sur la construction d'un lectorat féminin.

⁸³ Cécile Boucherit Larronde, « Le violoncelle chez la femme », *Musica*, n° 12, septembre 1903, p. 191.

⁸⁴ Robert Brussel, « Les femmes clavecinistes », *Musica*, n° 19, avril 1904, p. 298-300.

⁸⁵ Sanson, « La presse féminine », p. 526.

figurent fréquemment sur au moins l'une des deux couvertures. Évidemment, les hommes restent au premier plan, ce qui reflète la réalité de la grande disparité des sexes en musique dans ces années. Mais la volonté de *Musica* d'accorder une plus grande place aux femmes est bien présente dans ses pages, raison économique oblige. Cela s'exprime également dans le supplément musical de la revue : entre 1902 et 1906, plus de 5,7 % des œuvres publiées sont composées par des femmes ⁸⁶, une proportion qui peut sembler scandaleusement faible à des yeux contemporains, mais qui est remarquable pour l'époque. Mentionnons aussi qu'un certain nombre d'articles sont consacrés à des compositrices, dont, à titre d'exemple, Augusta Holmès ⁸⁷. *Musica* publie même un texte de l'une des finalistes au prix de Rome de 1903, Juliette Toutain (1877-1948), dans lequel cette dernière explique les motivations l'ayant menée à concourir puis à se désister ⁸⁸. Cette relativement grande représentation des femmes ne peut évidemment pas être détachée des intérêts commerciaux de la revue, car, comme le rappelle Sanson, avec la nouvelle presse féminine, « [i]l ne s'agit plus de meubler "l'oisiveté" d'une minorité privilégiée [...], mais de conseiller, d'informer, d'instruire des lectrices

⁸⁶ Statistique obtenue en extrayant les compositrices de la liste fournie par Danièle Pistone (*Les suppléments de Musica (1912-1914)*, p. 45-55) pour les années 1902 à 1906. Un pseudonyme a été identifié par Pistone, mais il est possible que d'autres n'aient pas été repérés. 22 pièces sur 384 sont de la plume de compositrices (ce nombre exclut les pièces non signées) : Marie-Thérèse Amirian-Josset (18??-1948) : *Au bord de l'Arax* (mai 1906) ; Cécile Chaminade (1857-1944) : *Écrin* (octobre 1902), *Bonne humeur* (décembre 1903), *Morceau de concours n° 3* (janvier 1905) ; Juliette Dantin (187?-19??) : *Un rêve* (mars 1904) ; Emmeline Darolle (????-????) : *Et s'il revenait un jour* (avril 1904) ; Eva Dell'Acqua (1856-1930) : *La vierge à la crèche* (juillet 1904) ; Cécile Dufresne (????-????) : *Déclaration* (octobre 1904) ; Guy d'Hardelot (pseudonyme de Hélène Rhodes [1858-1936]) : *Bouquet de violettes* (juillet 1906) ; Augusta Holmès (1847-1903) : *Ton nom* (mars 1903) ; Jeanne Kapucinska-Renett (????-????) : *Mélodie simple* (octobre 1904) ; M^{me} Kessler-Weyler (????-????) [M^{me} Koesler, dite] : *Gavotte des petits marquis* (février 1904) ; Wanda Landowska (1879-1959) : *Feu follet* (février 1904) (pièce ayant remporté le premier prix au concours de piano du Tournoi international de musique organisé par *Musica*) ; Magdeleine Symiane (????-????) : *Notre jardin* (septembre 1905), *Joli mai* (mars 1906), *Désespérance* (septembre 1906) ; Jane Vieu (1871-1955) : *Monsieur Noël* (janvier 1903), *Charité* (juillet 1903), *Mon doux ami !* (octobre 1904), *La Légende du prince et de la bergère* (janvier 1905), *Au coin du feu* (novembre 1905) ; Thérèse Wittmann (1869-1942) : *Rondel du cœur* (juin 1903), *Valse triomphale* (mars 1906).

⁸⁷ Manoël de Grandfort, « Augusta Holmès », *Musica*, n° 6, mars 1903, p. 83.

⁸⁸ Juliette Toutain, « M^{lle} Juliette Toutain et le concours de Rome... », *Musica*, n° 9, juin 1903, p. 140. La page 141 présente une photographie de la compositrice à son piano.

appartenant à diverses catégories sociales tout en les distrayant, voir *en les faisant rêver* »⁸⁹. La presse féminine de l'époque n'est pas forcément – et même très rarement – une presse féministe⁹⁰, et cette mise en valeur de femmes « à succès » ne doit pas être considérée comme un manifeste féministe, mais bien comme une façon de contenter un lectorat féminin en lui faisant miroiter une gloire « accessible ».

Sans contredit tout dans *Musica* est destiné à satisfaire un lectorat majoritairement féminin⁹¹.

Un lectorat d'amateurs

Une des plus grandes particularités de *Musica* est probablement que, en plus de s'adresser à un lectorat d'amateurs pour l'essentiel féminin (comme en témoigne les publicités d'instruments pour débutants, de corsets pour le chant et de cours et leçons de musique), elle encourage grandement la pratique musicale non professionnelle, et ce, avant même que les locaux du groupe de presse Lafitte abritent un conservatoire destiné aux amateurs en 1907. Rappelons que le Conservatoire Femina-Musica n'était pas le seul organisme à dispenser un enseignement musical hors des institutions plus traditionnelles. Plus spécifiquement et concernant l'enseignement destiné aux femmes de classes plus modestes, mentionnons le Conservatoire populaire de Mimi Pinson, fondé en 1902 par Charpentier (*Musica* en rend notamment compte dans son numéro 2 de novembre 1902) dont les cours étaient gratuits pour les femmes issues des milieux populaires⁹².

⁸⁹ Sanson, « La presse féminine », p. 529. C'est nous qui soulignons.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 523.

⁹¹ Au sujet des femmes dans *Musica*, voir également Duchesneau, « Composer avec l'image : Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) », [p. 17-19].

⁹² Sur le Conservatoire populaire de Mimi Pinson, voir Mary Ellen Poole, « Gustave Charpentier and the Conservatoire Populaire de Mimi Pinson », *19th-Century Music*, vol. 20, n° 3, 1997, p. 231-252 ; Françoise Andrieux, *Gustave Charpentier artiste social : Contribution à l'étude de l'éducation musicale populaire*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-IV Paris-Sorbonne, 1985 ; Michela Niccolai, « Les cours de Mimi Pinson seront mon unique récréation », annexe à Alfred Bruneau et Gustave Charpentier, *Alfred Bruneau et Gustave Charpentier, « Une amitié indestructible et tendre » : Correspondances inédite*, Sylvie Douche et Jean-Christophe Branger (éd.), Paris, Presses de l'Université Paris-IV Paris-Sorbonne, 2004, p. 97-105.

Le souhait de la direction de *Musica* de rejoindre les amateurs est évident dans le contenu même de la revue où la vulgarisation occupe une grande place : son « Album *Musica* » dont les pièces sont destinées au « plus grand nombre », sa rubrique « Cours d'enseignement musical » et ses concours qui prennent parfois la forme de véritables compétitions⁹³ en sont les principaux témoins. Mais cela va au-delà, et l'inventivité est au rendez-vous lorsque l'on découvre des jeux-questionnaires tel que « Le carré magique musical » (illustration 9).



Illustration 9. « Concours n° 8 (résultats) : Le carré magique musical », *Musica*, n° 7, avril 1903, p. 113.

⁹³ Par exemple, le Tournoi musical international organisé par la revue en 1903. Voir [La Rédaction], « Tournoi musical international », *Musica*, n° 5, février 1903, [s.n.p.] ; C. J. [Charles Joly], « Notre tournoi musical international », *Musica*, n° 6, mars 1903, p. 88 ; *Musica*, « La réunion du jury du tournoi international de *Musica* », *Musica*, n° 15, décembre 1903, p. 22 ; *Musica*, n° 16, janvier 1904 (numéro entièrement consacré au tournoi).

L'objectif déclaré de la revue ne consiste évidemment pas à « faire des compositeurs ou des virtuoses, mais simplement des amateurs au goût sûr et éclairé et dont les jouissances artistiques seront décuplées du fait même de l'éducation qu'ils auront reçue »⁹⁴. Les liens entre *Musica* et les amateurs ne se manifestent pas uniquement de par son contenu ludo-éducatif : en exposant la vie et en relatant les succès des grands noms de la vie musicale dans ses photoreportages, la revue a très certainement attiré les amateurs et favorisé cet amateurisme musical en faisant miroiter auprès de son lectorat l'accès au monde de la célébrité.

Pour les grandes revues, c'est le lectorat qui constitue l'élément central de leur sphère de sociabilité : une grande revue est publiée dans le but d'être vendue pour générer des revenus, contrairement à une petite revue dont l'objectif est prioritairement de diffuser des idées, de défendre un courant esthétique. Si l'on écarte à l'évidence la possibilité pour *Musica* de défendre des intérêts artistiques spécifique, on peut se poser la question à savoir si les promoteurs de *Musica* (Lafitte et Astruc), conscients de leurs objectifs, partageaient avec le lectorat recherché les mêmes valeurs en matière musicale ? Cela n'est pas exclu. Ce qui est certain, c'est que les valeurs promues dans la revue trouvent écho auprès de son lectorat (soit la petite bourgeoisie, et pour l'essentiel des femmes qui pratiquent la musique en amateur). Dans le cas de *Musica*, les artistes qui acceptent de se prêter au jeu de la mise en scène doivent également être pris en compte dans la sphère de sociabilité, sans cependant oublier que, lorsque la revue recourt à des grands noms de la vie musicale (critiques et musicographes de renom, interprètes ou compositeurs occupant une fonction institutionnelle), elle le fait dans un intérêt commercial en jouant sur les goûts de son lectorat cible – à l'instar des autres publications des Éditions Pierre Lafitte et C^{ie}⁹⁵. Quand *Musica* publie des textes d'un Alfred

⁹⁴ Am.-André Gedalge, « Comment il faut commencer l'éducation des enfants : Conseils pratiques ».

⁹⁵ Gervais (« La presse illustrée », p. 459) souligne que « l'équipe de rédaction [de *La Vie au grand air*] s'associe des plumes de renom ».

Bruneau (1857-1934), d'un Gustave Charpentier ou d'un Camille Saint-Saëns ⁹⁶, c'est dans le but d'exploiter leur célébrité, tout en permettant à ces compositeurs de volontairement contribuer à l'entreprise commerciale et de profiter des retombées d'une célébrité construite sur le vedettariat affiché par la revue.

3.2. Quels statuts pour les compositeurs contemporains dans *Musica*?

Bien que ce soit les interprètes et les questions d'interprétation qui sont au premier plan dans *Musica* (et plus particulièrement ceux en lien avec le monde lyrique), les compositeurs contemporains – et du passé – y sont tout de même bien représentés, comme en témoigne le tableau 8 qui présente les sujets des pages couvertures de *Musica*.

⁹⁶ Voir le tableau 9 pour une liste des textes publiés par des compositeurs dans *Musica*.

Référence	Noms	Fonctions mises de l'avant	Associés au
			monde lyrique
n° 1 (oct. 1902)	Paul Taffanel	Chef d'orchestre	X
	Jules Massenet	Compositeur	X
n° 2 (nov. 1902)	Gustave Charpentier	Fondateur du Conservatoire Mimi Pinson [compositeur]	X
	Paul Gailhard et autres	Directeur de l'Opéra et danseuses	X
n° 3 (déc. 1902)	Aïno Ackté	Chanteuse (soprano)	X
	Reynaldo Hahn	Compositeur	X
n° 4 (jan. 1903)	[Musica Noël]		
	Ruggero Leoncavallo	Compositeur	X
n° 5 (fév. 1903)	Mary Garden	Chanteuse (soprano)	X
	Charles Gounod †	Compositeur	[X]
n° 6 (mars 1903)	Raoul Pugno et Eugène Ysaÿe	Pianiste et violoniste	
	Ernest Reyer	Compositeur	X
n° 7 (avr. 1903)	Lucienne Bréval	Chanteuse (soprano)	X
	César Franck †	Compositeur	(X)
n° 8 (mai 1903)	Édouard Risler et Valerio Oliveira	Pianiste et violoniste	
	Ernest Hébert	Peintre membre de l'Institut (avec violon)	
n° 9 (juin 1903)	Camille Saint-Saëns	Compositeur	X
	Sibyl Sanderson	Chanteuse (soprano)	X
n° 10 (juill. 1903)	Marie Delna	Chanteuse (contralto)	X
	Richard Strauss	Chef d'orchestre et compositeur	(X)
n° 11 (août 1903)	Armande Bourgeois	Chanteuse (soprano)	X
	Théodore Dubois et Fernand Bourgeat	Membre de l'Institut et directeur du Conservatoire [compositeur], et Secrétaire général du Conservatoire	
n° 12 (sept. 1903)	Charles Gaston Levadé et Camille Chevillard	Musiciens [compositeurs et chef d'orchestre]	
	Jeanne Gerville-Réache	Chanteuse (contralto)	X
n° 13 (oct. 1903)	Richard Wagner †	Compositeur	[X]
	Richard Wagner †	Compositeur	[X]
n° 14 (nov. 1903)	Emma Calvé	Chanteuse (soprano)	X
	Giacomo Puccini	Compositeur	X
n° 15 (déc. 1904)	Hector Berlioz †	Compositeur	
	Louise Grandjean	Chanteuse (soprano)	X
n° 16 (jan. 1904)	[Notre grand tournoi international]		
	Lucienne Bréval	Chanteuse (soprano)	X
n° 17 (fév. 1904)	Mary Garden	Chanteuse (soprano)	X
	Isidore de Lara	Compositeur	X
n° 18 (mars 1904)	Jacques Thibaud	Violoniste	
	Jules Massenet	Compositeur	[X]

n° 19 (avr. 1904)	Ignacy Paderewski	Pianiste	
	Nellie Melba	Chanteuse (soprano)	X
n° 20 (mai 1904)	Enrico Caruso	Chanteur (ténor)	X
	Camille Erlanger, Catulle Mendès et leur femme	Compositeur et librettiste	X
n° 21 (juin 1904)	Georgette Leblanc	Chanteuse (mezzo-soprano ?)	X
	Lucien Fugère	Chanteur (baryton)	X
n° 22 (juill. 1904)	Raoul Pugno	Pianiste	
	Felia Litvinne	Chanteuse (soprano)	X
n° 23 (août 1904)	[<i>Musica</i> à Bayreuth]		X
	Siegfried Wagner, Cosima Wagner et les Volkenstein-Trottsburg	Personnalités	X
n° 24 (sept. 1904)	Rose Caron	Professeure de chant au Conservatoire	X
	Les chanteurs de Saint-Gervais	Interprètes	X
n° 25 (oct. 1904)	[<i>Musica</i> à l'Opéra]		X
	Paul Failhard et Victor Capoul	Directeur de l'Opéra et directeur de la scène de l'Opéra	X
n° 26 (nov. 1904)	Alexandre Luigini	Chef d'orchestre	X
	Aline Vallandri	Chanteuse (soprano)	X
n° 27 (déc. 1904)	Camille Saint-Saëns	Compositeur	
	Gaston Serpette †	Compositeur	X
n° 28 (jan. 1905)	[<i>Musica</i> -Noël]		
	Maurice Renaud	Chanteur (baryton)	X
n° 29 (fév. 1905)	Emma Calvé	Chanteuse (soprano)	X
	Georges Bizet †	Compositeur	X
n° 30 (mars 1905)	Sarah Bernhardt	Actrice (avec guitare)	
	Théodore Dubois	Membre de l'Institut, directeur du Conservatoire et compositeur	(X)
n° 31 (avr. 1905)	Lina Cavalieri	Chanteuse (soprano)	X
	Gioacchino Rossini †	Compositeur	X
n° 32 (mai 1905)	Ludwig van Beethoven †	Compositeur	
	Ludwig van Beethoven †	Compositeur	
n° 33 (juin 1905)	Jan Kubelik	Violoniste	
	Géraldine Farrar	Chanteuse (soprano)	X
n° 34 (juill. 1905)	Gabriel Fauré	Compositeur, organiste, directeur du Conservatoire	
	Titta Ruffo	Chanteur (baryton)	X
n° 35 (août. 1905)	[Une « Naiade » dans <i>Armide</i>]		X
	Fédor Chaliapine	Chanteur (basse)	X
n° 36 (sept. 1905)	Charles Rousselière	Chanteur (ténor)	X
	Anthelmine Chenal [Marthe Chenal]	Chanteuse (soprano)	X
n° 37 (oct. 1905)	Marie-Madeleine Guimard †	Danseuse (avec guitare)	
	Jean-Pierre Béranger †	Chansonnier	X
n° 38 (nov. 1905)	Francisque Delmas	Chanteur (basse)	X
	Jane Margyl	Chanteuse (mezzo-soprano)	X

n° 39 (déc. 1906)	Carl Maria von Weber † Cécile Chaminade	Compositeur Compositeur	X
n° 40 (jan. 1906)	Pol Plançon Charles Gounod †	Chanteur (basse) Compositeur	X [X]
n° 41 (fév. 1906)	Edouard Risler Marguerite Zinah de Nuovina	Pianiste Chanteur (mezzo-soprano)	X
n° 42 (mars 1906)	Géraldine Farrar Georges Enesco	Chanteuse (soprano) Compositeur	X
n° 43 (avr. 1906)	Wolfang Amadeus Mozart † Wolfang Amadeus Mozart †	Compositeur Compositeur	X [X]
n° 44 (mai 1906)	Mary Garden Victor Capoul, Isaac de Camondo et Alphonse Catherine	Chanteuse (soprano) Librettiste, compositeur et chef d'orchestre	X X
n° 45 (juin 1906)	Eustase Thomas-Salignac André Messager	Chanteur (ténor) Compositeur	X X
n° 46 (juill. 1906)	Charles Gounod † Charles Gounod †	Compositeur Compositeur	[X] [X]
n° 47 (août 1906)	Alice Verlet Francis Planté	Chanteuse (soprano) Pianiste	X
n° 48 (sept. 1906)	Ernest Reyer Rose Caron	Compositeur Professeur de chant au Conservatoire	[X] X
n° 49 (oct. 1906)	Siegfried Wagner Léon Melchissédec	Compositeur, chef d'orchestre, fils de Richard Wagner Professeur d'opéra au Conservatoire	[(X)] X
n° 50 (nov. 1906)	Jules Massenet Jules Massenet	Compositeur Compositeur	X [X]
n° 51 (déc. 1906)	[La danse de l'origine à 1830] Marie Taglioni †	Danseuse	

Tableau 8. Personnalités mises de l'avant sur les couvertures de *Musica* pour les années 1902 à 1906⁹⁷.

⁹⁷ Les informations à propos des couvertures sur lesquelles aucune personnalité ne figure sont données entre crochets. La colonne « Fonctions » indique les fonctions mises de l'avant sur la couverture. Par exemple, sur la couverture du numéro 2 de novembre 1902, Gustave Charpentier est présenté comme le fondateur du Conservatoire populaire de Mimi Pinson. Nous avons ajouté sa fonction de compositeur entre crochets à titre informatif. Les voix des chanteuses ne sont que rarement précisées par *Musica* (recourant généralement à l'expression « cantatrice »). Nous avons complété l'information entre parenthèses. Dans la dernière colonne, le « X » signifie que, sur la couverture, la (ou les) personnalité est associée exclusivement au monde lyrique par *Musica*. Le « (X) » (entre parenthèses) signifie que la personnalité est associée au monde lyrique, mais pas exclusivement. Le « [X] » (entre crochets) signifie que l'association est implicite.

Ce tableau révèle que sur 102 couvertures – dont certaines présentent plusieurs personnalité⁹⁸ –, nous retrouvons la fonction d'interprète (chanteur, pianiste, violoniste, organiste, etc.) représentée à 45 reprises, dont 33 fois uniquement pour des chanteurs et des chanteuses. La fonction de compositeur est mise de l'avant 37 fois, mais ce nombre chute à 21 si seuls les compositeurs encore vivant au moment de la parution du numéro sont pris en compte. Qui plus est, sur ces 21 compositeurs contemporains, Jules Massenet revient à quatre reprises, et Camille Saint-Saëns et Ernest Reyer (1923-1909) à deux reprises chacun. La fonction de chef d'orchestre est mise de l'avant à cinq reprises et les fonctions liées au Conservatoire nationale de musique et de déclamation (directeur, administrateur ou professeur) à sept reprises.

En plus des couvertures, certains compositeurs contemporains font l'objet de numéros spéciaux⁹⁹, d'articles et de photoreportages. Les compositeurs prennent même parfois la parole en rédigeant des articles, en répondant à des entrevues ou encore à des enquêtes (voir le tableau 9).

⁹⁸. Dans le calcul, chaque personnalité (ou groupe dans le cas, par exemple, d'un chœur) est associée à une fonction. Plusieurs fonctions peuvent donc être associées à une couverture. Seules les fonctions mises de l'avant par *Musica* ont été prises en compte (et non celles indiquées à titre indicatif entre crochets).

⁹⁹ Pour la période qui occupe notre étude (1902-1906), c'est le cas de Massenet à qui a été consacré un numéro spécial en novembre 1906. Cependant, le plus souvent, les numéros spéciaux sont dédiés à des compositeurs décédés.

Référence	Compositeur	Texte
n° 1 (oct. 1902)	Alfred Bruneau	« [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale »
n° 1 (oct. 1902)	Claude Debussy	« [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale »
n° 1 (oct. 1902)	Camille Erlanger	« [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale »
n° 1 (oct. 1902)	André Gedalge	« [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale »
n° 1 (oct. 1902)	Xavier Leroux	« [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale »
n° 1 (oct. 1902)	André Messager	« [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale »
n° 1 (oct. 1902)	Vincent d'Indy	« [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale »
n° 2 (nov. 1902)	Gustave Charpentier	« L'œuvre de Mimi Pinson »
n° 3 (déc. 1902)	Richard Strauss	« [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale »
n° 4 (jan. 1903)	Charles Levadé	« À la Villa Médicis »
n° 8 (mai 1903)	Claude Debussy	« Considérations sur le Prix de Rome au point de vue musical »
n° 8 (mai 1903)	Pietro Mascagni	« [Entrevue par Félicien Grétry] Le compositeur Pietro Mascagni »
n° 9 (juin 1903)	Juliette Toutain	« [Entrevue] M ^{lle} Juliette Toutain & et le concours de Rome... »
n° 10 (juill. 1903)	Camille Saint-Saëns	« Les faux chefs-d'œuvre de la musique »
n° 13 (oct. 1903)	Alfred Bruneau	« L'influence de Wagner sur la musique française »
n° 15 (déc. 1903)	Camille Saint-Saëns	« À propos d'Ingres »
n° 16 (jan. 1904)	Jules Massenet	« [Entrevue par Brétigny sur] Notre tournoi »
n° 16 (jan. 1904)	Théodore Dubois	« [Entrevue par Brétigny sur] Notre tournoi »
n° 16 (jan. 1904)	Charles Lenepveu	« [Entrevue par Brétigny sur] Notre tournoi »
n° 29 (fév. 1905)	Alfred Bruneau	« Georges Bizet »
n° 42 (mars 1906)	Camille Saint-Saëns	« Il faut une salle de concert à Paris »
n° 43 (avr. 1906)	Gabriel Fauré	« Un grand interprète de Mozart : Joachim »
n° 43 (avr. 1906)	Reynaldo Hahn	« Une grande interprète de Mozart : Lilli Lehmann »
n° 46 (juill. 1906)	Camille Saint-Saëns	« Charles Gounod, souvenirs de Camille Saint-Saëns »
n° 46 (juill. 1906)	Claude Debussy	« À propos de Charles Gounod »
n° 47 (août 1906)	Reynaldo Hahn	« [Réponse à l'] Enquête sur l'art du chant »
n° 47 (août 1906)	Alfred Bruneau	« [Réponse à l'] Enquête sur l'art du chant »
n° 47 (août 1906)	Vincent d'Indy	« [Réponse à l'] Enquête sur l'art du chant »
n° 47 (août 1906)	Georges Marty	« [Réponse à l'] Enquête sur l'art du chant »
n° 50 (nov. 1906)	Reynaldo Hahn	« L'œuvre de Massenet »

Tableau 9. Prise de parole des compositeurs dans *Musica* pour les années 1902 à 1906.

Les compositeurs contemporains se retrouvent donc impliqués dans le processus discursif de la revue à plusieurs niveaux. De plus, comme cela a déjà été souligné, le discours au sein de *Musica* est produit non pas uniquement par l'écrit, mais bien par le résultat artistique global de chaque numéro obtenu par la combinaison de textes, de photographies et d'éléments typographiques¹⁰⁰. C'est pourquoi nous tiendrons compte de cette dimension

¹⁰⁰ Gervais (*ibid*, p. 463) remarque que la mise en page des magazines est assurée par une direction artistique.

de « mise en scène » dans notre analyse du statut qui est accordée aux compositeurs contemporains connus par la sphère de sociabilité de *Musica*, tel que cela se dégage des pages de la revue.

Dans la présente section, nous exposerons les résultats de notre analyse du discours qui est tenu dans *Musica* au sujet des compositeurs contemporains entre 1902 et 1906. Dans un premier temps, il sera question du choix des compositeurs que *Musica* « met en scène ». Puis, notre analyse se penchera sur la manière dont ces derniers sont présentés. Finalement, nous aborderons le traitement que *Musica* fait des concepts d'artisan et de génie.

3.2.1. Le choix des compositeurs « mis en scène » : Miser sur un capital de visibilité

C'est aux côtés des autres acteurs de la vie musicale et de façon similaire à eux que les compositeurs sont « mis en scène » dans *Musica* : compositeur, interprètes, chefs d'orchestre et pédagogues sont considérés à titre égal comme faisant partie de la catégorie des grands artistes, et ce, tant et aussi longtemps que ceux-ci ont du succès. Ainsi, si *Musica* offre un traitement médiatique assez similaire à toutes les catégories d'acteurs de la vie musicale (couvertures, photoreportages, interviews, etc.), tous n'y ont pas accès : la revue semble avant tout se concentrer sur les artistes possédant une grande renommée, soit essentiellement ceux qui occupent une fonction officielle (membres de l'Académie des beaux-arts, professeurs dans une institution, etc.) et, surtout, ceux qui jouissent d'un succès populaire – plus souvent qu'autrement en raison de leurs œuvres pour la scène (voir tableau 10 ci-dessous).

Compositeurs	Points	1 ^{ers} couvertures	2 ^{es} couvertures	Portraits pleine page	Autres photographies	Dessins / caricatures	Photos jury/classes	« Album Musica »
1 J. Massenet	84	- n° 50 (nov. 1906)	- n° 1 (oct. 1902) - n° 18 (mars 1904) - n° 50 (nov. 1906)		- n° 7 (avril 1903) - n° 12 (sept. 1903) - n° 14 (nov. 1903) - n° 18 (mars 1904) - n° 26 (nov. 1904) - n° 33 (juin 1905) - n° 50 (nov. 1906) 15x	- n° 50 (nov. 1906)	- n° 10 (juill. 1903) - n° 16 (jan. 1904) 2x - n° 22 (juill. 1904)	10x
2 C. Saint-Saëns	49	- n° 9 (juin 1903) - n° 27 (déc. 1904)		- n° 3 (déc. 1902)	- n° 11 (août 1903) 2x - n° 12 (sept. 1903) - n° 26 (nov. 1904) - n° 30 (mars 1905) - n° 44 (mai 1906)	- n° 5 (fév. 1903) - n° 24 (sept. 1904)	- n° 10 (juill. 1903) - n° 11 (août 1903)	7x
3 * S. Wagner	37	- n° 49 (oct. 1906)	- n° 23 (août 1904)	- n° 23 (août 1904)	- n° 7 (avr. 1903) - n° 13 (oct. 1903) - n° 19 (avr. 1904) - n° 23 (août 1904) 2x - n° 26 (nov. 1904) - n° 49 (oct. 1906) 3x			
4 * T. Dubois	31		- n° 11 (août 1903) - n° 30 (mars 1905)		- n° 8 (mai 1903) - n° 12 (sept. 1903) - n° 35 (août 1905) - n° 47 (août 1906)	- n° 22 (juillet 1904)	- n° 2 (nov. 1902) - n° 10 (juill. 1903) - n° 16 (jan. 1904) 2x	1x
5 * G. Fauré	24,5	- n° 34 (juill. 1905)			- n° 8 (mai 1903) - n° 11 (août 1903) - n° 35 (août 1905) - n° 38 (nov. 1905)		- n° 2 (nov. 1902) - n° 20 (mai 1904) - n° 48 (sept. 1906)	2x
6 C. Erlanger	23,5		- n° 20 (mai 1904)	- n° 42 (mars 1906)	- n° 1 (oct. 1902) - n° 20 (mai 1904) 2x - n° 44 (mai 1906)	- n° 20 (mai 1904)	- n° 16 (jan. 1904)	
7 A. Bruneau	18				- n° 1 (oct. 1902) - n° 5 (fév. 1903) - n° 12 (sept. 1903) - n° 31 (avr. 1905) - n° 47 (août 1906)		- n° 16 (jan. 1904) 2x	1x
8 * G. Charpentier	17	- n° 2 (nov. 1902)		- n° 2 (nov. 1902)	- n° 2 (nov. 1902) 2x			

29	+ W. Landowska	10			- n° 5 (fév. 1903)			- n° 16 (jan. 1904) - n° 28 (jan. 1905) 3x	1x
30	+ G. Enesco	9,5		- n° 42 (mars 1906)			- n° 19 (avril 1904)		
31	C. Lenepveu	9,5					- n° 4 (jan. 1903) - n° 47 (août 1906)	- n° 2 (nov. 1902) - n° 16 (jan. 1904) 2x	
32	I. de Lara	8,5						- n° 16 (jan. 1904)	2x
33	G. Huë	8,5					- n° 6 (mars 1903) - n° 8 (mai 1903)	- n° 16 (jan. 1904)	1x
34	C. Chaminade	8							3x
35	C. Debussy	7,5					- n° 15 (déc. 1903) 2x	- n° 16 (jan. 1904)	1x
36	S. Rousseau	7,5					- n° 16 (jan. 1904) [- n° 26 (nov. 1904)]*	- n° 2 (nov. 1902) - n° 16 (jan. 1904) - n° 20 (mai 1904)	
37	É. Jaques-Dalcroze	6				- n° 12 (sept. 1903)			1x
38	G. Serpette	6						- n° 20 (mai 1904)	1x + [1x]*
39	A. Caplet	3							
39	A. Kunc	3					- n° 4 (jan. 1903)		
39	F. Rasse	3					- n° 47 (août 1906)		
39	F. Schmitt	3					- n° 4 (jan. 1903)		
39	C. Silver	3					- n° 47 (août 1906)		
39	A. Taudou	3					- n° 8 (mai 1903)		

* Non comptabilisé car décédé au moment de la parution du numéro.

Tableau 10. Classification de la visibilité des compositeurs contemporains au sein de *Musica* entre 1902 et 1906 d'après les diverses illustrations publiées ¹⁰¹.

¹⁰¹ Cette classification a été obtenue en attribuant dans un premier temps 5 pts par 1^{re} couverture, 4 pts par 2^e couverture et par portrait en pleine page, 2 pts par autre photographie, 2 pts par dessin ou caricature, et 0,5 pt par photographie de jury ou de classe. Dans un second temps, 1 pt a été attribué à chaque numéro différent afin d'atténuer le « gonflement » des résultats liés à une concentration d'illustrations autour d'un même article ou d'un même numéro. Ainsi, un compositeur ayant 4 illustrations dans 4 numéros obtient plus de points qu'un compositeur ayant 4 illustrations dans le même numéro. Puis, 1 pt a été attribué par pièce publiée dans l'« Album *Musica* ». En cas d'un *exæquo* du pointage, le compositeur ayant une illustration hiérarchiquement supérieure est classé en premier. Les compositeurs qui figurent uniquement sur des photos de jury ou de classe ne sont pas indiqués. Le plus (*) à côté de certains noms indique que ces personnalités endossent une autre fonction (interprète, chef d'orchestre ou administrateur) en plus de celle de compositeur.

La classification présentée dans le tableau 10 est forcément réductrice, puisqu'elle ne peut rendre pleinement compte de certains phénomènes. Mais ce tableau offre tout de même l'avantage d'identifier et d'ordonner les compositeurs les plus « mis en scène » par *Musica* entre 1902 et 1906. Dans l'analyse de ces données, il est important de tenir compte du fait que certains compositeurs ont reçu une attention plus modérée mais soutenue, tandis que d'autres ont bénéficié d'une très grande visibilité mais uniquement autour d'un article. C'est le cas de Juliette Toutain qui se trouve au 17^e rang (sur 39) en raison de la publication d'un seul article largement illustré et accompagné d'un portrait en pleine page¹⁰². Une autre limite de ce tableau est qu'il ne rend pas compte du fait que certaines personnalités étaient à la fois compositeur et interprète (Alexandre Georges [1850-1938], Charles-Marie Widor [1844-1937], Georges Enesco [1881-1955] et Wanda Landowska [1879-1959]), chef d'orchestre (Siegfried Wagner [1869-1930], Richard Strauss, Pietro Mascagni et Gabriel Pierné [1863-1937]) ou administrateur (Théodore Dubois, Gabriel Fauré, Gustave Charpentier et Vincent d'Indy), et que la visibilité dont ces compositeurs profitaient était parfois principalement due à leur autre fonction. Nous expliquons les moyens pris pour atténuer ou faire ressortir les limites de ce tableau dans la note 101. Mais certaines anomalies demeurent, par exemple le cas de Leroux. En effet, la position de ce dernier dans le tableau (19^e) est sous-évaluée par rapport à la réelle couverture dont jouissent les œuvres du compositeur dans *Musica* (voir, par exemple, la couverture de *La Reine Fiammette* dans le numéro 17 de février 1904).

Il ressort de ce tableau que ce sont principalement Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Siegfried Wagner¹⁰³, Théodore Dubois¹⁰⁴, Gabriel Fauré¹⁰⁵, Camille Erlanger (1863-1919), Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Giacomo Puccini, Charles Levadé (1869-1948) et Vincent d'Indy qui occupent les pages de *Musica* dans ses

¹⁰² Voir page 134 à ce sujet.

¹⁰³ Principalement en raison de son activité de chef d'orchestre et parce qu'il est le fils de Richard Wagner.

¹⁰⁴ Principalement en raison de son activité de directeur du Conservatoire.

¹⁰⁵ Souvent en raison de son activité de professeur puis de directeur du Conservatoire.

premières années de publication. À cette liste, nous nous permettons d'ajouter Leroux dont la position est, selon nous, sous-évaluée dans le tableau par rapport à la réelle attention portée à ce compositeurs par la revue ¹⁰⁶. Mentionnons que Debussy n'est qu'au 35^e rang avec deux photographies non contemporaines publiées dans le cadre d'un article sur Ernest Chausson et une autre lors d'un jury ainsi qu'une pièce dans l'« Album *Musica* ». Cela peut paraître étonnant si l'on pense au succès, du moins financier, de *Pelléas et Mélisande*, et ce, malgré le (ou en raison du) scandale que l'opéra a engendré ¹⁰⁷. Si la revue n'existait pas encore au moment de la création de l'opéra en mai 1902, elle était sur pied lors de sa reprise en novembre 1902. Il faut cependant attendre à 1907 (voire 1908) pour que Debussy et ses œuvres obtiennent une réelle visibilité dans *Musica*. Pour quelles raisons Debussy n'est-il pas médiatisé au même titre que, par exemple, un Bruneau dont l'écriture était elle-aussi jugée difficile d'accès ? Dans l'enquête sur l'« Orientation musicale » publiée au début du premier numéro, Debussy fait partie des sept compositeurs sollicités. Il est cependant le seul dont la photographie n'est pas publiée à côté de la réponse, alors que *Musica* avait pourtant préparé une légende à insérer sous la photographie (voir illustration 10). Aussi, si on exclut la photographie de jury de janvier 1904, les deux clichés sur lesquels Debussy figure (auprès de Chausson) n'ont pas été pris dans le but d'être publiés dans *Musica*, puisque non contemporains au numéro. Est-il possible que Debussy ne se soit pas prêté au jeu médiatique durant les toutes premières années du siècle ¹⁰⁸ ? Selon cette hypothèse, le vedettariat ne serait pas uniquement un phénomène engendré exclusivement par les médias, mais demanderait une certaine participation des protagonistes.

¹⁰⁶ En raison des limites du tableau expliquées ci-dessus. Signalons également que trois de ses pièces ont été publiées dans l'« Album *Musica* » entre 1902 et 1906.

¹⁰⁷ Pasler, « *Pelléas and Power* », p. 244-245.

¹⁰⁸ Edward Lockspeiser a soulevé cet aspect de la personnalité de Debussy dans sa biographie du compositeur (*Claude Debussy : Sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980, p. 259-260).

Signalons également que Florent Schmitt figure au dernier rang du tableau avec une seule photographie dans le cadre d'un article sur la Villa Médicis, et que Ravel, quant à lui, est totalement absent de la revue durant ces années, et ce, malgré le scandale du prix de Rome de 1905.



Illustration 10. « [Enquête sur] L'orientation musicale », *Musica*, vol. 1, n° 1, octobre 1902, p. 5-6, ici p. 5¹⁰⁹.

Les compositeurs qui bénéficient d'une grande visibilité dans *Musica* ont différentes caractéristiques en commun : ou bien ils possèdent un grand « capital de visibilité »¹¹⁰ en amont, généralement parce qu'ils sont actifs sur la scène opératique ou encore parce qu'ils occupent des fonctions institutionnelles, ou bien ils font partie du réseau d'Astruc (par

¹⁰⁹ Nous avons encadré la réponse de Debussy.

¹¹⁰ Sur cette notion, voir Heinich, *De la visibilité*, p. 43-52.

exemple, Gabriel Fauré, Gustave Charpentier, Isaac de Camondo ¹¹¹ [1851-1911] et Wanda Landowska) ¹¹², ou encore ils ont eu Massenet comme professeur – les trois phénomènes ne s'excluant pas forcément mutuellement. Cela n'est d'ailleurs pas qu'une coïncidence : non seulement le milieu de l'opéra offre aux revues « un réservoir inépuisable de photos magnifiques » ¹¹³, mais les compositeurs de musique de scène pouvaient plus facilement accumuler un capital de visibilité en raison de la grande couverture journalistique dont jouissent les théâtres par rapport aux salles de concerts. En effet, les comptes rendu des œuvres pour la scène étaient non seulement publiés dans la presse musicale, mais également théâtrale, généraliste et dans les quotidiens. D'ailleurs, les compositeurs (et les interprètes lyriques) dont traite le plus souvent *Musica* sont issus du panthéon des grands artistes « de la visibilité » que la revue illustrée *Le Théâtre* avait contribué à établir dès 1898, notamment en publiant des photos des compositeurs ainsi que des interprètes et mises en scène de leurs œuvres (voir l'illustration 11 pour un exemple).

¹¹¹ Isaac de Camondo était un important mécène issu d'une riche famille de banquiers juifs. Très proche de la famille Astruc (Élide Aristide Astruc, le père de Gabriel Astruc, a été chargé de son de son éducation religieuse), il a contribué financièrement à plusieurs projets d'Astruc qui a, de son côté, publié un grand nombre de ses œuvres (Leal, *Re-Thinking Paris at the Fin-De-Siècle*, p. 204-210).

¹¹² Voir la note 22 ci-dessus.

¹¹³ Duchesneau, « Composer avec l'image : Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) », [p. 1].

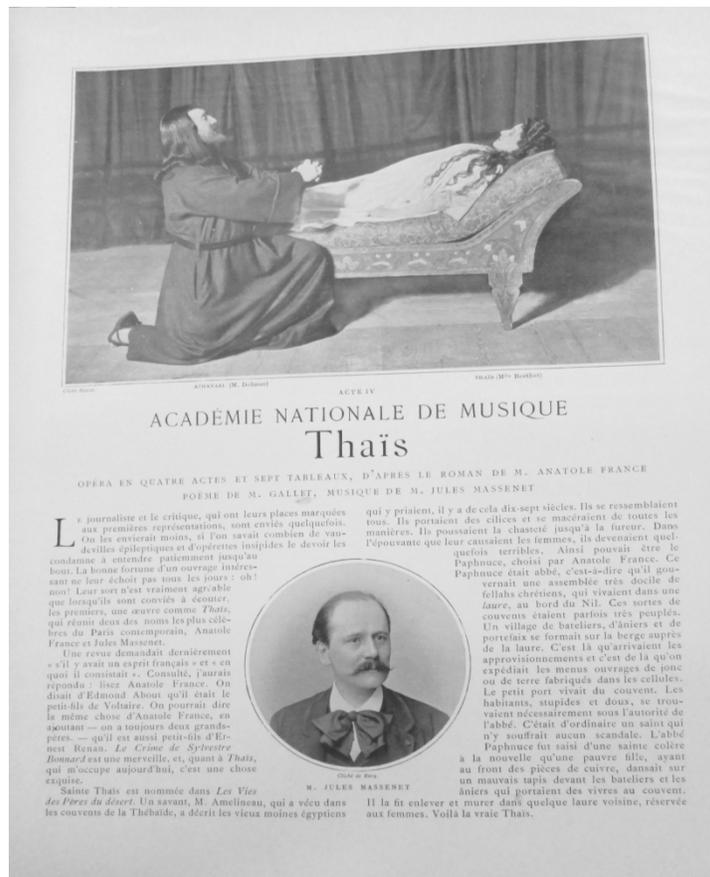


Illustration 11. Adolphe Aderer, « Académie nationale de Musique : *Thaïs* [de Massenet] », *Le Théâtre*, vol. 1, n° 8, août 1898, p. 3.

C'est sans aucun doute Massenet qui se trouve au sommet de ce panthéon durant les premières années du siècle ; c'est d'ailleurs un portrait de ce dernier « dans sa propriété d'Égreville » qui figure sur la seconde couverture du premier numéro de la revue (voir illustration 12). Massenet, de même que ses œuvres et leurs interprètes, est au centre de l'attention de *Musica* tout au long de sa publication. Ainsi, lorsqu'en avril 1905 la revue publie un court texte dévoilant les résultats d'un concours pour lequel les lecteurs devaient identifier l'auteur de six morceaux, ne faut-il pas s'étonner qu'il soit précisé que l'œuvre de Massenet a été de loin la plus devinée par les lecteurs de *Musica*¹¹⁴. Cela témoigne bien de

¹¹⁴ « Est-il bien nécessaire de dire que, dans ce petit "steeple" musical, le maître Massenet arrive bon premier, et de plusieurs longueurs ? ». André Maurel, « Le résultat de notre concours », *Musica*, n° 31, avril 1905, p. 63.

la popularité du compositeur auprès du lectorat de la revue. Évidemment, la notoriété de Massenet existait bien en amont de la publication du premier numéro de *Musica*. Aussi, en misant sur cette personnalité connue, la revue a très certainement participé à en accroître encore plus la renommée. Ainsi, pour reprendre les mots de Heinich, le capital de visibilité « augmente par sa simple manifestation : plus une vedette est célèbre, plus son image est diffusée, et plus son image est diffusée, plus sa célébrité s'accroît »¹¹⁵. Bref, le capital de visibilité engendre du capital de visibilité, ce qui a comme conséquence de sans cesse augmenter l'engouement envers les personnalités qui le possèdent et, du même coup, de mousser les ventes des vecteurs (telles les revues) qui diffusent le nom et l'image de ces personnalités.

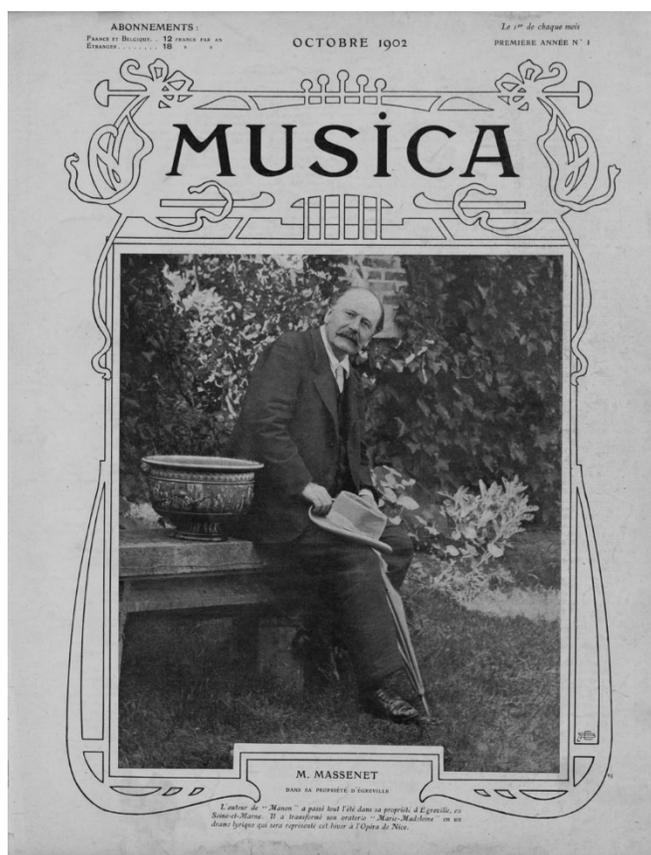


Illustration 12. « M. Massenet dans sa propriété d'Égreville », *Musica*, n° 1, octobre 1902, p. 3.

¹¹⁵ Heinich, *De la visibilité*, p. 49.

Le cercle des artistes qui possèdent un tel capital de visibilité peut donc très rapidement se restreindre à un tout petit nombre de personnes, voire devenir hermétique. Mais la Rédaction de *Musica* offre des opportunités à de nouveaux venus d'accéder à ce capital de visibilité, par exemple en présentant les lauréats des différents concours musicaux dont notamment ceux organisés par la revue elle-même. C'est d'ailleurs sur cette question de la visibilité des lauréats qu'insiste un article de janvier 1904 revenant sur le « Tournoi international de musique » organisé en 1903 par la revue :

Quelques-uns d'entre eux comme M^{me} Wanda Landowska, M. Georges Enesco, M. Paul Fauchey, M. Woollett, M. Lefèvre-Derode sont déjà à des titres divers, connus du public. Ils n'en ont pas moins témoigné à *Musica* toute leur satisfaction de voir leur nom, déjà répandu, bénéficier du grand émoi que notre Tournoi a causé dans le monde musical. Les autres, plus jeunes et qui n'ont point eu le temps encore de se faire connaître du grand public, ont été naturellement encore plus expansifs ¹¹⁶.

Musica semble bien consciente du potentiel de vedettisation des concours, comme en témoigne un texte de Joly présentant en mars 1905 « Le concours général de musique » organisé par la Société musicale d'Astruc :

Les musiciens, qui eurent longtemps des prétextes légitimes à se plaindre de la fortune, connaissent, en notre temps, un sort meilleur. Les encouragements se multiplient pour eux. Devons-nous rappeler le Tournoi international institué en 1903 par *Musica*, lequel mit en vedette d'éminents artistes : Wanda Landowska, Georges Enesco, Raymond Saurat, etc. ? Chaque année, le grand éditeur italien Sonzogno ouvre un concours entre tous les musiciens : Mascagni avec *Cavalleria Rusticana*, Gabriel Dupont avec la *Cabrera* y acquièrent leur universelle renommée. Voici maintenant que le directeur de la Société musicale, M. Gabriel Astruc, organise un Concours général de musique duquel on doit espérer la révélation d'un ou de plusieurs maîtres de l'avenir. *Musica* a tenu à honneur d'être la première dans la presse illustrée à publier intégralement le règlement de ce concours ¹¹⁷.

¹¹⁶ Brétigny, « Notre tournoi : Ce que pensent MM. Massenet, Théodore Dubois et Ch. Lenepveu membres de l'Institut du Grand tournoi international de *Musica* », *Musica*, n° 16, janvier 1904, p. 243-249, ici p. 246.

¹¹⁷ Charles Joly, « Le concours général de musique », *Musica*, n° 30, mars 1905, p. 48.

La dynamique que dévoile cet extrait n'en est clairement pas une de combat en faveur d'une esthétique comme c'est le cas dans *Le Mercure musical* ; il s'agit plutôt d'être l'organe de presse qui permet de révéler au grand public les vedettes montantes. En fait, Joly reconnaît ici le concept de génie (« Les musiciens [...] eurent longtemps des prétextes légitimes à se plaindre de la fortune »), mais celui-ci ne semble valable que pour les compositeurs du passé ; si l'on se fie au contenu de *Musica*, c'est désormais le concept de vedette qui doit être utilisé pour qualifier les grands compositeurs contemporains. Ce constat rejoint les résultats des travaux de Heinich selon lesquels c'est la possession d'une capital de visibilité qui tend à régir de plus en plus la grandeur artistique, et ce, dès l'aube du XX^e siècle. Mais, cette forme de grandeur n'est pas valorisée dans toutes les milieux¹¹⁸ : tel qu'illustré aux chapitres 1 et 2 du présent mémoire, le milieu de l'avant-garde artistique gravitant autour de Ravel duquel est issu *Le Mercure musical* prône plutôt la figure du génie, alors que celui proche de la Schola cantorum dans lequel s'inscrit *La Revue musicale (histoire et critique)* valorise la figure de l'artisan et érige même le modèle de la vedette en antivaleur. Dans *Musica*, non seulement le vedettariat est admis et utilisé comme un puissant outil promotionnel, mais il est carrément valorisé : le statut de vedette est ainsi légitimé. Dans un texte de Pioch sur les « Caricatures de musiciens » (voir illustration 13), ces dernières sont d'ailleurs présentées comme marqueurs de la gloire des artistes, et, par conséquent, de leur valeur :

La caricature est toujours pour ceux à qui elle s'attache le commencement de la gloire. [...] Elle fait la part de la critique et de l'ironie aux admirations que nous imposent les plus grands maîtres. [...] *On peut jauger la valeur d'un artiste, d'un savant, d'un grand politique, au plus ou moins grand nombre de caricatures qu'il inspire à ses contemporains.* Les hommes les plus célèbres s'en sont toujours bien accommodés. [...] On ferait des volumes rien qu'avec les dessins qui ont, si nous pouvons ainsi dire, « blagué » un Wagner, un Berlioz. Il n'apparaît pas qu'ils s'en soient beaucoup émus. Sans doute, sentaient-ils que dès lors leur immortalité était assurée.

¹¹⁸ Sur la visibilité comme valeur et comme antivaleur, voir notamment Heinich, *De la visibilité*, partie VI « Axiologie de la visibilité », p. 491-560.

Aussi ne doutons-nous point que les compositeurs, chefs d'orchestre et virtuoses caricaturés ici ne gardent en leur for intérieur, au railleur spirituel qu'est Georges Villa, une réelle gratitude et qu'ils ne soient les premiers à goûter la malice de conception et de dessin dont il a fait preuve en les fixant, pour nos lecteurs, dans une de leurs attitudes familières. Un artiste digne de ce nom ne saurait déceimment s'offenser que du silence fait autour de lui, par ignorance ou par calcul ¹¹⁹.



Illustration 13. Georges Villa, « Leoncavallo », « Camille Saint-Saëns » et « Édvard Grieg », caricatures publiées dans Georges Pioch, « Caricatures de musiciens », *Musica*, n° 24, septembre 1904 p. 385 ¹²⁰.

¹¹⁹ Georges Pioch, « Caricatures de musiciens », *Musica*, n° 24, septembre 1904 p. 385. C'est nous qui soulignons.

¹²⁰ Dans cette caricature, Leoncavallo est représenté jouant une sérénade alors que le compositeur venait de composer en 1903 *Les Deux Sérénades* (*Sérénade française* et *Sérénade napolitaine*). La caricature de Saint-Saëns qui est représenté sur un cheval blanc ailé réfère à l'expression « enfourcher Pégase » qui signifie posséder l'inspiration. Pégase est également symbole de renommé. La caricature de Grieg fait suite à son passage à Paris en 1903.

3.2.2. La « mise en scène » des compositeurs : Des vedettes « ordinaires »

Le vedettariat en musique date de bien avant le XX^e siècle, tel qu'en témoigne l'engouement pour les virtuoses et plus particulièrement pour les castrats dès le début du XVIII^e siècle¹²¹ ainsi que pour les chanteurs d'opéra en général dont rend entre autres compte *Le Ménestrel* dès ses débuts en 1833¹²². L'innovation de la revue de Lafitte réside dans l'application systématique du concept de vedette et à un degré extrême à l'ensemble des acteurs de la vie musicale, y compris les compositeurs dont le statut avait jusque-là principalement été régi par le concept d'artisan ou par celui de génie¹²³. Mentionnons que le périodique du spectacle *Le Théâtre*, qui a été à bien des égards le modèle de *Musica*, valorisait lui aussi ouvertement le vedettariat, tel qu'en témoigne le « Notre programme » accompagnant le premier numéro de la revue en janvier 1898 :

Un journal qui, *pour chaque pièce à succès*, donne une idée suffisante du décor, de la mise en scène générale, l'aspect le plus frappant de chacun des tableaux, l'instantané de la scène à effet – qui, par-là, détermine et établit la tradition ; [...]

Un journal qui, depuis les théâtres subventionnés jusqu'aux plus humbles scènes, sans nul esprit de coterie, sans le moindre parti pris de boutique, *recherche uniquement le succès*; qui rend compte, non point de toutes les pièces qu'on représente, mais de celles seulement qui obtiennent une grande vogue ou qui sont intéressantes comme manifestation d'art [...]¹²⁴.

Cet éloge du succès par la Rédaction de *Le Théâtre* ne se trouve pas aussi clairement exprimé dans le « Notre programme » du premier numéro de *Musica* qui insiste plutôt sur

¹²¹ Sur l'admiration que suscitaient les castrats, voir Martha Feldman, *The Castrato : Reflections on Natures and Kinds*, Berkeley, University of California Press, 2015.

¹²² Pour un exemple de cet engouement, voir la série de portraits de chanteurs d'opéra qu'Arthur Pougin (1834-1921) a publiée entre 1868-1874 sous forme de feuilleton dans *Le Ménestrel* récemment rééditée (Arthur Pougin, *Figures d'opéra-comique*, édité et présenté par Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie/Venise, Palazetto Bru Zane, 2012).

¹²³ Il y a évidemment des exceptions telles que, par exemple, le cas de Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Mais ce n'est qu'avec la reproduction de l'image (et plus uniquement du nom) dans la presse que le concept de vedettariat pour les compositeurs contemporains atteint son paroxysme.

¹²⁴ [La Rédaction], « Notre programme », *Le Théâtre*, n° 1, janvier 1898, [s.n.p.]. C'est nous qui soulignons.

l'éclectisme de son contenu. Mais c'est bien cet esprit de valorisation des artistes et des œuvres connaissant la gloire qui anime le périodique. D'ailleurs, dans sa note « L'anniversaire de *Musica* » publiée dans le numéro de novembre 1903, la Rédaction insiste sur le fait que l'ensemble des numéros de la revue formera une « encyclopédie » du succès en musique :

Cette encyclopédie unique, qui comprendra *toutes les célébrités du monde musical* et résumera *tous les succès musicaux de l'année*, fera prime avant peu. Elle sera une source incomparable de documents intéressants et tout le monde voudra la posséder dans sa bibliothèque ¹²⁵.

Dans *Musica*, mis à part quelques déclarations ponctuelles de la Rédaction telles que celle-ci, la valorisation du vedettariat pour qualifier les grands compositeurs s'effectue plutôt en filigrane, ce qui n'empêche pas le phénomène d'être omniprésent. La revue utilise deux stratégies rhétoriques dans sa mise en scène des grands compositeurs (et des autres acteurs de la vie musicale) comme vedettes : l'élévation de la gloire (plutôt que le talent ou l'originalité) comme une marque d'autorité, et l'exposition de la vie privée des artistes au regard curieux des lecteurs et lectrices qui découvrent en photo l'intimité des artistes.

La gloire qui fait autorité

La mise en page des articles publiés dans *Musica* est, dans la majorité des cas, formée de trois éléments : une ou plusieurs photographies, le texte ainsi qu'une introduction qui est rédigée par le comité éditorial et qui se distingue typographiquement du reste de l'article par l'usage de l'italique. Ce prologue contextualise et résume généralement les principaux propos du texte, ce qui favorise grandement la consommation de la revue par « feuilletage » : le lecteur peut se contenter de lire l'introduction et regarder les photographies pour assimiler une partie du contenu de l'article. Ce type de présentation du comité éditorial se retrouve également en légende des photos, que celles-ci soit publiées au sein des articles, en pleine

¹²⁵ *Musica*, « L'anniversaire de *Musica* ». C'est nous qui soulignons.

page ou sur l'une des deux couvertures. Qu'elles accompagnent un article ou une photo, ces lignes ajoutées par le comité éditorial ont en commun de très souvent mettre l'emphase sur la gloire *de facto* de l'artiste dont il est question, ce qui vient en quelque sorte « justifier » le fait que l'article ou la photo en traite. Un exemple éloquent de ce phénomène se présente dans l'introduction d'un article consacré au compositeur Alexandre Georges (1850-1938) et au poète Jean Richepin (1849-1926), auteurs de l'opéra *Miarka* :

Quand paraîtront ces lignes[,] la petite bohémienne dont Jean Richepin nous conta, vers 1883, la touchante aventure et aux chansons de laquelle Alexandre Georges a donné la plus charmante musique du monde, *Miarka* sera devenue étoile à l'Opéra-Comique. Nous aurons l'occasion de dire ce que nous pensons de sa nouvelle destinée. L'article suivant n'a trait qu'à ses parents, *dont la célébrité universelle et de bon aloi vaut bien qu'on en parle*¹²⁶.

L'article est suivi d'une photo en pleine page du compositeur à son piano sous laquelle il est noté que

[l]'auteur de *Miarka*, drame lyrique sur un livret du grand poète Jean Richepin, et dont l'Opéra-Comique donne la première représentation, est un des compositeurs les plus distingués de l'heure présente. Depuis longtemps, il était l'auteur universellement réputé des *Chansons de Miarka*, qui sont comme une ébauche du drame lyrique actuel. [...] Au théâtre, il a donné un opéra, *Charlotte Corday*, livret d'Armand Silvestre, joué avec succès, voilà quelques années, au Théâtre-Lyrique du Château-d'Eau¹²⁷.

Un exemple similaire se retrouve dans les légendes sous les photos accompagnant la « Chronique du mois » du numéro de mars 1905 : « Pietro Mascagni, *célèbre* compositeur et chef d'orchestre italien » et « Arthur Nikisch, chef d'orchestre allemand *universellement réputé* »¹²⁸. Les explications accompagnant les photographies reproduites en couverture usent du même type de rhétorique. Par exemple, sous des portraits publiés en seconde

¹²⁶ [La Rédaction], note précédant Dominique Boulay, « Les auteurs de *Miarka* », *Musica*, n° 38, novembre 1905, p. 170-171, ici p. 170. C'est nous qui soulignons.

¹²⁷ [La Rédaction], légende de la photographie « Le compositeur Alexandre Georges, auteur de *Miarka* », publiée dans Boulay, « Les auteurs de *Miarka* », p. 171.

¹²⁸ Charles Joly, « Chronique du mois », *Musica*, no 30, mars 1905, p. 34. C'est nous qui soulignons.

couverture, il est indiqué pour Puccini que « [l']auteur de la *Tosca* est sans conteste le compositeur dramatique le plus marquant de l'Italie »¹²⁹, pour Isidore de Lara qu'il est l'« auteur de *Messaline* dont la Gaîté-Lyrique vient de donner une brillante série de représentations qui ont été un grand succès pour l'auteur et ses interprètes »¹³⁰, et pour « [l]e célèbre compositeur M^{me} Cécile Chaminade » qu'elle « vient de jouer avec grand succès ses compositions dans des concerts en France et en Angleterre »¹³¹.

Dans la mesure où la reconnaissance (ou, en d'autres mots, la visibilité préexistante) représente le principal indice de la grandeur des compositeurs contemporains selon *Musica*, cette mise de l'avant presque systématique de la gloire des artistes dans ses introductions fait clairement appel à l'*autorité* de ces derniers. *Musica* mise énormément sur cette question de l'autorité des acteurs dont elle traite, notamment en raison de son potentiel de transmission¹³². En effet, *Musica* associe souvent le nom d'une vedette montante à celui de compositeurs renommés ou d'œuvres célèbres (ou vice-versa), transférant ainsi l'autorité de l'un à l'autre. La légende sous la photo de « M^{lle} Jane Margyl qui vient de débiter à l'Opéra, avec un grand succès de talent et de beauté, dans le rôle de Dalila, du chef-d'œuvre de Camille Saint-Saëns »¹³³ publiée en seconde couverture du numéro de novembre 1905 en constitue un exemple éloquent (voir illustration 14).

¹²⁹ [La Rédaction], légende de la photographie de Bertierl Turin, « Giacomo Puccini », *Musica*, n° 14, novembre 1903, p. 209.

¹³⁰ [La Rédaction], légende de la photographie de Numa Blanc, « Isidore de Lara », *Musica*, n° 17, février 1904, p. 257.

¹³¹ [La Rédaction], légende de la photographie de Mendelssohn, « M^{me} Cécile Chaminade », *Musica*, n° 39, décembre 1905, p. 177.

¹³² Dans ses travaux, Heinich note que le capital de visibilité est transmissible en se concentrant plus spécifiquement le caractère héréditaire de ce phénomène (Heinich, *De la visibilité*, p. 62-65). Mais il existe d'autres mécanismes de transmission de ce capital de visibilité.

¹³³ [La Rédaction], légende de la photographie de Nadar, « M^{lle} Jane Margyl », *Musica*, n° 38, novembre 1905, p. 161.



Illustration 14. Nadar, « M^{lle} Jane Margyl », *Musica*, n° 38, novembre 1905, p. 161.

Le transfert d'autorité s'opère également de l'artiste vers *Musica* elle-même. En effet, en donnant la parole aux compositeurs qu'elle présente comme faisant partie des plus grands, la revue se positionne comme étant un organe de presse faisant autorité. En fait, c'est précisément dans les textes d'introduction des articles signés par des compositeurs que *Musica* met le plus l'accent sur leur succès. Par exemple, dans son paragraphe de présentation d'un texte de Charpentier sur « L'œuvre de Mimi Pinson » publié dans le numéro de novembre 1902, la Rédaction met en valeur tout le succès du compositeur (« l'auteur applaudi de *Louise*, de la *Vie de poète* et des *Impressions d'Italie* »). L'article est suivi d'une photo pleine page de Charpentier dont la légende insiste sur les nombreux triomphes qu'a connus le compositeur :

M. Gustave Charpentier n'a jusqu'à ce jour connu que le succès. Il remporte du premier coup, en 1887, le Grand Prix de composition musicale ; les *Impressions d'Italie*, qui constituent son premier envoi de Rome, sont entrées au répertoire de tous les grands orchestres ; la *Vie du poète*, second envoi de Rome, est exécutée au Conservatoire, sur la scène de l'Opéra, et au concert Colonne, partout avec succès. Enfin *Louise* vient de faire le tour de France, de Belgique et d'Allemagne [...] ¹³⁴.

Dans le même numéro, la Rédaction présente un article de Camille Chevillard (1859-1923) ainsi :

Ces impressions, que nous sommes allés demander à M. Camille Chevillard, ont ceci de particulièrement savoureux : c'est qu'elles émanent d'*un artiste éminent* s'inscrivant en faux contre des opinions inspirées le plus souvent par l'esprit de dénigrement ou le parti pris. Et c'est avec sa rondeur et sa franchise habituelles, sans pose et sans affectation, que M. Chevillard nous a dit sa manière de voir ¹³⁵.

Un des exemples les plus éloquents du transfert de l'autorité de compositeurs renommés vers *Musica* se trouve probablement dans un article de janvier 1904 où est rapporté « Ce que pensent MM. Massenet, Théodore Dubois et Ch. Lenepveu membres de l'Institut du Grand tournoi international de *Musica* ». Dans ce texte, *Musica* insiste d'abord sur la grandeur des répondants pour ensuite mettre de l'avant les louanges que ces derniers formulent au sujet du concours qu'elle a organisé :

Ce que fut le Tournoi en lui-même, ce n'est pas à nous de le dire, les jurés nous paraissant plus qualifiés pour le faire. Nous avons donc cru intéressant de consulter à ce sujet les trois membres de l'Institut qui ont bien voulu participer d'une façon si active à nos travaux. Le maître Massenet, à qui les efforts de ses jeunes collègues sont un si constant souci, nous a reçu [*sic*] avec sa bonne grâce et sa courtoisie coutumières [...]. Enfin, emportant avec nous une dernière brassée d'éloges pour *Musica*, nous prenons congé de l'illustre musicien. M. Théodore Dubois n'est pas moins prodigue de compliments. L'auteur de *Xavière* est ravi du Tournoi [...].

¹³⁴ [La Rédaction], légende de la photographie de Cautin et Berger, « Gustave Charpentier : Auteur de *Louise* et fondateur de l'œuvre de Mimi Pinson », publiée dans Gustave Charpentier, « L'œuvre de Mimi Pinson », *Musica*, n° 2, novembre 1902, p. 19-21, ici p. 21.

¹³⁵ [La Rédaction], note précédant Camille Chevillard, « Mes impressions sur Bayreuth », *Musica*, n° 2, novembre 1902, p. 18. C'est nous qui soulignons.

M. Ch. Lenepveu, que nous avons pu voir quelques instants après, nous accueille avec une bonne grâce charmante. Lui aussi a formé une partie de la jeune génération de musiciens, et l'on sait les succès sans nombre que recueillent ses élèves. Le célèbre compositeur est connu pour être celui qui « fait » le plus de prix de Rome. Aussi était-il intéressant de connaître son avis. [...] il est ravi que *Musica* ait procuré à quelques-uns d'entre eux [les jeunes musiciens] les moyens de se faire connaître, leur ait facilité une édition prochaine et leur ait même assuré... autre chose... tout de suite.

Découvrir ou soutenir de jeunes talents sous les auspices de maîtres les plus respectés de notre École nationale, tel était le but vers lequel tendaient nos efforts. Ce but, nous l'avons largement atteint et les louanges que veulent bien nous adresser les membres de l'Institut sont pour notre amour-propre une récompense inespérée : nous en éprouvons une fierté bien légitime ¹³⁶.

Mentionnons également que le premier numéro de *Musica* s'ouvre par la publication des réponses de sept compositeurs à l'enquête sur « L'orientation musicale » ¹³⁷. La présentation des répondants qu'effectue la revue est, déjà ici, axée sur leur grandeur et le succès de leurs œuvres ¹³⁸. Un an plus tard, dans sa note « L'anniversaire de *Musica* », la Rédaction insiste sur fait qu'elle publie des textes de grands noms de la scène musicale : « Parmi les articles que nous avons publiés, nous rappellerons seulement ceux de Camille Saint-Saëns, Gustave Charpentier, Alfred Bruneau, C. Chevillard, Claude Debussy, Ernest Van Dyck, Ch. Malherbe, Nozière, etc. » ¹³⁹. Les compositeurs occupent sans conteste une place de choix dans ce palmarès promotionnel.

En résumé, la « mise en scène » des artistes qu'effectue *Musica* met l'emphase sur la gloire de ces derniers. Cette gloire est présentée comme une marque d'autorité : elle vient justifier le fait que la revue traite de ces personnalités, mais également, par un phénomène

¹³⁶ Brétigny, « Notre tournoi : Ce que pensent MM. Massenet, Théodore Dubois et Ch. Lenepveu membres de l'Institut du Grand tournoi international de *Musica* », *passim*.

¹³⁷ Enquête sur « L'orientation musicale », *Musica*, n° 1, octobre 1902, p. 5-6. Alfred Bruneau, Claude Debussy, Camille Erlanger (1863-1919), André Gedalge (1856-1926), Xavier Leroux, André Messager et Vincent d'Indy répondent à l'enquête. Dans le numéro 3 (décembre 1902, p. 39), les réponses de Richard Strauss (1864-1949), Felix Mottl (1856-1911) et de Felix Weingartner (1863-1942) sont également publiées.

¹³⁸ Par exemple, Bruneau est présenté comme « le fier artiste, le poète de l'*Ouragan*, le hardi pionnier à qui revient l'honneur d'avoir ouvert à la vie réelle l'accès du drame lyrique ».

¹³⁹ *Musica*, « L'anniversaire de *Musica* ».

de transmission de cette autorité, légitimer l'existence de la revue par la valeur accordée aux propos des célébrités ¹⁴⁰.

Exposer le quotidien des vedettes : L'accessibilité de la gloire

Une autre caractéristique de la « mise en scène » des artistes qu'effectue *Musica* est la présentation d'éléments de la vie privés de ces derniers. Étonnamment, leur quotidien n'est que très rarement montré comme étant hors normes ; la plupart du temps, c'est l'idée que ces vedettes sont « proches » du lectorat qui est véhiculée. Ainsi, de nombreux clichés de compositeurs dans leur cabinet de travail, en vacances ou encore en présence de membres de leur famille sont reproduits dans *Musica*. Un article sur « Puccini & la *Tosca* » de novembre 1903 est particulièrement représentatif de ce phénomène. Y sont reproduites six photographies : une du compositeur dans « la *loggia* de son cabinet de travail », une de « Giacomo Puccini, compositeur de musique, grand-père de l'auteur de la *Tosca* », une de « Puccini et son chien favori » (voir illustration 15), une autre de « Puccini chauffeur conduisant sa voiture automobile » (voir illustration 16), une de « Puccini revenant de la chasse » (voir illustration 17) et une dernière de « Puccini sur son canot à pétrole » ¹⁴¹.

¹⁴⁰ Au sujet des compositeurs qui prennent la plume, voir également Duchesneau, « Composer avec l'image : Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) ». [p. 13-15].

¹⁴¹ Paul Ferrier, « Puccini & la *Tosca* », *Musica*, n° 14, novembre 1903, p. 222-223.

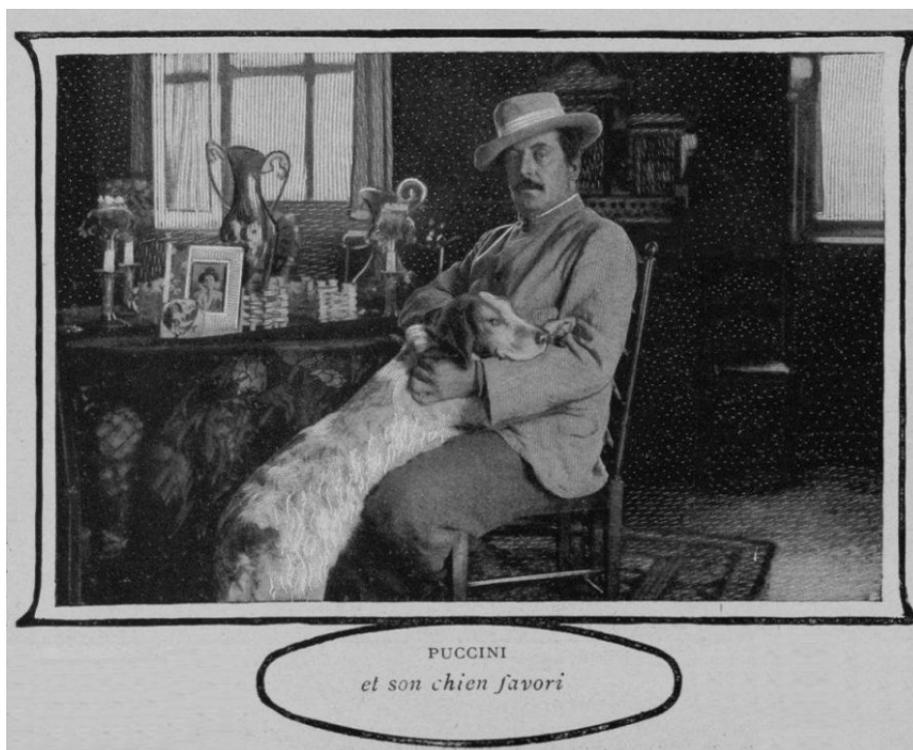


Illustration 15. « Puccini et son chien favori », photographie publiée dans Paul Ferrier, « Puccini & la *Tosca* », *Musica*, n° 14, novembre 1903, p. 222.



Illustration 16. « Puccini chauffeur conduisant sa voiture automobile », photographie publiée dans Paul Ferrier, « Puccini & la *Tosca* », *Musica*, n° 14, novembre 1903, p. 223.

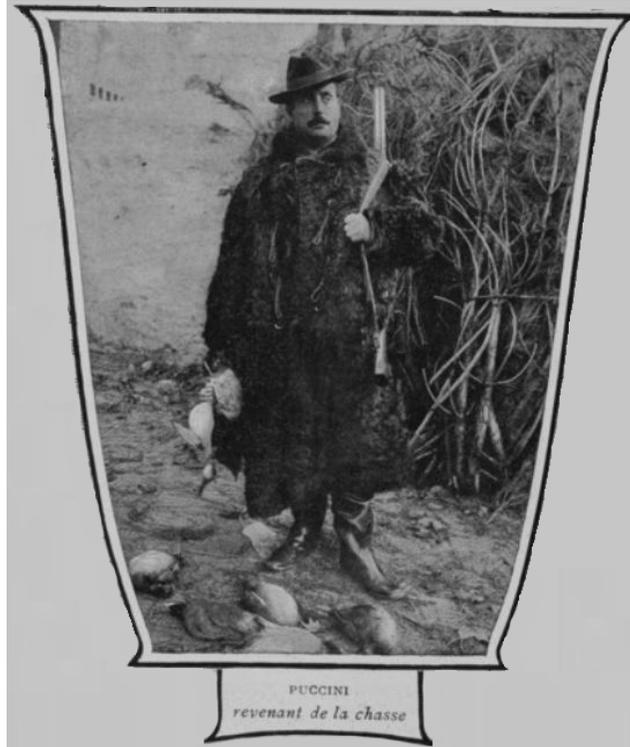


Illustration 17. « Puccini revenant de la chasse », photographie publiée dans Paul Ferrier, « Puccini & la *Tosca* », *Musica*, n° 14, novembre 1903, p. 223.

Cet article sur Puccini est également représentatif d'une autre stratégie qu'utilise à *Musica* pour « rapprocher » les vedettes du lecteur : il est de la plume d'un proche du compositeur, ce sur quoi la Rédaction met d'ailleurs l'accent dans son introduction : « nous laissons maintenant à M. Paul Ferrier, traducteur du poème, le soin de présenter à nos lecteurs le célèbre compositeur italien, dont il est le collaborateur »¹⁴². Un autre exemple de « confidences d'un proche » est l'article que le petit-fils du compositeur Adolphe Adam (1803-1856), un contemporain de Berlioz, a rédigé pour *Musica* sur son grand-père¹⁴³. Cette méthode de recueil des propos d'un proche sera utilisée tout au long de la publication de la revue¹⁴⁴, et donne l'impression d'accéder à la vedette tout en préservant une distance par le maintien d'un certain mystère.

¹⁴² [La Rédaction], note précédant Ferrier, « Puccini & la *Tosca* », p. 222.

¹⁴³ Marcel Adam, « Adolphe Adam », *Musica*, n° 17, février 1904, p. 267-268.

¹⁴⁴ Voir notamment les exemples relevés par Biberdorf (*Musica : An Early Twentieth-Century French Music Journal*, p. 51-54) qui ne concernent pas tous les années qui nous occupent dans le présent mémoire.

Les artistes sont présentés à la fois dans ce qu'ils ont d'hors du commun (ils sont des vedettes) et d'accessible (bien que leur niveau de vie soit parfois nettement supérieur à celui de la petite bourgeoisie, leur quotidien – vie de famille, travail, vacances, etc. – est présenté comme une réalité qui, sous certains aspects, n'est pas si éloigné de celui des lecteurs de *Musica*, du moins dans l'esprit de ces derniers qui rêvent peut-être d'une vie idéale comme celle des artistes qui leur sont présentés). Cela favorise un processus d'identification du lecteur à la vedette ¹⁴⁵. En effet, c'est sur le désir (illusoire) de devenir soi-même une célébrité que joue *Musica* en présentant la grandeur en culture comme un phénomène accessible aux gens ordinaires, puisque les vedettes sont en dehors de la sphère artistique des gens ordinaires. Évidemment, le « rêve » ne se concrétise que très rarement : bien que les noms (et parfois même les photos) des gagnants des concours que *Musica* organise pour ses abonnés soient publiés, la visibilité acquise par les lecteurs de la revue n'est que très éphémère. Ainsi, la principale conséquence du processus d'identification à la vedette n'est pas que le lecteur accède lui-même à la célébrité ; plutôt, ce dernier développe généralement un sentiment d'attachement qui l'encourage à consommer – voire à collectionner – des effigies et des informations sur les vedettes auxquelles il s'identifie. Ce rapport émotif aux célébrités qu'encourage *Musica* a ainsi un potentiel très lucratif pour la revue.

3.2.3. Un surinvestissement du futur qui a mauvaise presse

Le ton employé dans les articles publiés par *Musica* pour parler des acteurs de la vie musicale est systématiquement positif. Cela s'explique entre autres par le fait que les artistes dont traite la revue sont prisés par son lectorat ; d'un point de vue commercial, il est sage de ne pas remettre en question les goûts de ce dernier. En raison du choix éditorial qu'a effectué *Musica* entre 1902 et 1905, soit celui d'évacuer presque complètement les questions esthétiques au profit d'un discours qui réaffirme sans cesse la grandeur des compositeurs-vedettes, il ne subsiste pratiquement aucune trace de comment (selon quel concept) les

¹⁴⁵ Sur le processus d'identification, voir Heinrich, *De la visibilité*, p. 355-361.

artisans de la revue considéraient les compositeurs qu'ils ne classaient pas parmi les « grands ».

Les figures du compositeur-artisan et du compositeur-génie ne sont ainsi pas attaquées. Elles sont même utilisées à l'occasion pour parler de compositeurs du passé tels que Berlioz ¹⁴⁶ qui ne peuvent pas être médiatisés en tant que vedettes, pour la simple et bonne raison qu'ils ne sont plus vivants ! En ce qui concerne les compositeurs contemporains, les figures de l'artisan et du génie ne sont pas utilisées, et ce, bien que la revue traite de compositeurs qui valorisent ces figures (par exemple Vincent d'Indy pour la figure de l'artisan). Par contre, comme *Musica* est en soi un objet esthétique qui promeut, pour reprendre les mots de Gervais, « une esthétique de l'instantané » ¹⁴⁷, une certaine hostilité à l'égard du surinvestissement du futur se dégage des pages de la revue. Ce ne sont pas les compositeurs du passé ayant dû attendre pour être reconnus qui font l'objet d'attaques, mais bien les acteurs contemporains de la vie musicale qui se prononcent en faveur d'un courant ou d'un compositeur en évoquant le surinvestissement du futur. Leroux, compositeur très proche de *Musica* et de son lectorat, qualifie d'ailleurs les promoteurs de cette idée de « snobs » et de « hannetons de l'art » dans sa réponse à l'enquête « L'orientation musicale » publiée dans le premier numéro de la revue :

C'est dans une évolution constante que la Musique traverse les siècles, depuis qu'elle est la Musique. Mais jamais peut-être cette évolution n'a été aussi vertigineuse qu'en ces dernières années. [...] Seuls cependant les snobs, ces hannetons de l'art, voient et prévoient tout de suite, sentent et pressentent, prononcent, admirent, dénigrent ou bafouent avec la même belle insouciance et la même sureté de touche. – Là, où parfois nous hésitons... eux se déclarent avec une facilité qui stupéfie... Ils se condamnent et nous condamnent alors à subir tout ce qu'ils exaltent par chic sans discernement, et s'ils n'arrivent pas à désorienter

¹⁴⁶ Voir, par exemple, la note de la Rédaction précédant Maurice Lefèvre, « *La Damnation de Faust* », *Musica*, n° 8, mars 1903, p. 116-117, ici p. 116 : « Après avoir été non seulement méconnu de son vivant, mais vilipendé, ridiculisé, caricaturé [...] Berlioz triomphe aujourd'hui sur toute la ligne [...]. [A]insi se trouve réalisée la triste prophétie que Berlioz formulait sur son lit de mort, quelques instants avant qu'il ne rende le dernier soupir : "Je meurs ; on va donc enfin jouer ma musique !" ».

¹⁴⁷ Gervais, « La presse illustrée », p. 458.

l'art qui suit malgré eux sa marche sereine vers le Beau, ils désorientent du moins le public qui, s'il n'est pas convaincu, est néanmoins troublé par leurs opinions ¹⁴⁸.

Dans *Musica*, ce ne sont pas les génies qui sont mis en cause, mais bien ceux qui prétendent être les seuls à pouvoir les reconnaître.

De notre analyse du discours tenu au sujet des compositeurs contemporains dans *Musica* entre 1902 et 1906, il apparaît que c'est la figure de la vedette qui est utilisée pour désigner la grandeur en musique. La revue ne s'oppose pas aux concepts d'artisan et de génie, mais se montre méfiante envers ceux qui promeuvent le surinvestissement du futur à l'époque contemporaine puisque ce dernier entre en conflit avec l'instantanéité de la reconnaissance par le plus grand nombre qui est au cœur du concept de vedette.

Une conséquence de cette mise en valeur des vedettes en musique est probablement le développement d'un certain public. En effet, Heinich a démontré que la reproduction de l'image d'un artiste – surtout par diffusion photographique – engendre un désir d'être mis en présence de l'original, ce qu'elle nomme l'« effet référentiel » ¹⁴⁹. Ainsi, lorsque les compositeurs acquièrent un capital de visibilité (notamment par *Musica*), un engouement se crée pour assister aux concerts et aller aux théâtres où seront jouées les pièces de ces compositeurs.

Une autre répercussion de la redéfinition du rapport entre compositeurs et public par l'image est, comme l'a soulevé Duchesneau, le développement par les jeunes compositeurs de nouvelles trajectoires de carrière ¹⁵⁰. *Musica* constitue ainsi un exemple éloquent de comment, avant d'être progressivement supplanté par la radio, la presse écrite a joué un rôle considérable dans la définition d'une nouvelle relation entre la musique et le public au tournant du XX^e siècle puisqu'elle constitue un maillon essentiel dans le processus de production et de consommation de la culture en « serv[ant] de filtr[e] entre l'offre culturelle

¹⁴⁸ Leroux, « [Réponse à l'enquête] L'orientation musicale », p. 6.

¹⁴⁹ Heinich, *De la visibilité*, p. 27-32.

¹⁵⁰ Duchesneau, « Composer avec l'image : Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) », [p. 8].

et le public et dev[enant] un enjeu de pouvoir intellectuel à mesure que le journal ou la revue gagne en audience »¹⁵¹. Ainsi, en tant que médiateur, la presse musicale doit, pour reprendre les mots de Charle, « être envisagée aussi non pas seulement comme le reflet passif d'une demande ou d'une offre externe mais comme un instrument actif de la construction de la culture du temps »¹⁵², et c'est pourquoi il est important de lui accorder une attention particulière lors de l'étude musicologique des différents aspects sociaux et culturels de la vie musicale d'une époque.

¹⁵¹ Charle, *Le siècle de la presse*, p. 20.

¹⁵² *Ibid.*, p. 19.

Références

Sources périodiques principales¹

Mercur musical (Le), 1905-1906.

Musica, 1902-1906.

Revue musicale (histoire et critique) (La), 1901-1906.

Sources périodiques secondaires

Comœdia illustré (1908-1921)

Courrier musical (Le), 1898-1913.

Mercur de France (Le), 1890-1914.

Musica, 1907-1914.

Revue musicale (histoire et critique) (La), 1907-1911.

Revue musicale SIM, 1907-1914.

Temps (Le), 1900-1914.

Théâtre (Le), 1897-1921.

Ouvrages de référence

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, « Les faits divers », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 979-997.

¹ Les années indiquées entre parenthèses sont celles qui ont été étudiées, et elles ne correspondent pas nécessairement à la durée totale de la publication.

- ANDERSEN, Niels Åkerstrøm, *Discursive Analytical Strategies : Understanding Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*, Bristol, The Policy Press, 2003.
- ANDRIEUX, Françoise, *Gustave Charpentier artiste social : Contribution à l'étude de l'éducation musicale populaire*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-IV Paris-Sorbonne, 1985.
- ASTRUC, Gabriel, *Mes scandales* [1936], présenté par Myriam Chimènes et Olivier Corpet, Paris, Claire Paulhan, 2013.
- BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^e siècle : Une histoire oubliée*, Limoge, Presses universitaires de Limoge, 2005.
- , « La presse illustre : 1. Panorama de la presse illustrée du XIX^e siècle », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 445-451.
- BARA, Olivier, « Les spectacles », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1059-1075.
- BAUDELLOT, Christian, Roger ESTABLET et Jacques MALEMORT, *La petite bourgeoisie en France* [1974], Paris, Maspero, 1981.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène, « L'histoire de la musique selon Carl Dahlhaus : Préface à l'édition française » et « Guide de lecture », dans Carl Dahlhaus, *Fondements de l'histoire de la musique* [1977], présenté et traduit de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la musique, 2013, p. IX-XXVIII et XXIX-XLVII.
- BIBERDORF, Carla E., *Musica : An Early Twentieth-Century French Music Journal*, mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 1984.
- BISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire : Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- BÖDEKER, Hans Erich, « Introduction [à la section "Presse, édition et propriété artistique"] », dans Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 3-7.

- , « Introduction [à la section “Publics : Écoutes et comportements”] », dans Hans Erich Bökeler, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2002, p. 337-345.
- BÖDEKER, Hans Erich et Patrice VEIT (dir.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920 : Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.
- BÖDEKER, Hans Erich, Patrice VEIT et Michael WERNER (dir.), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2002.
- , *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920 : Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.
- , *Organisateurs et formes d’organisation du concert en Europe, 1700-1920 : Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT, *De la justification : Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.
- BUARD, Jean-Luc, « Les paradoxes des Publications Lafitte », dans Jean-Luc Buard (dir.), *Les Éditions Pierre Lafitte* [I], numéro thématique de *Le Rocambole : Bulletin des amis du roman populaire*, n° 10, 2000, p. 9-11.
- CAILLARD, Maurice et Charles FOROT (dir.), *Les revues d’avant-garde*, numéro spécial de *Belles-Lettres : Revue mensuelle des lettres françaises*, vol. 6, n° 62-66, décembre 1924, réédition commentée par Olivier Corpet et Patrick Fréchet, [Paris], Ent’revues/Éditions Jean-Michel Place, 1990.
- CALMONT, Jean-Pierre, préface à Vincent d’Indy, *César Franck*, Paris. M. de Maule, 1987.
- CAMPOS, Rémy, « Philologie et sociologie de la musique au début du xx^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu », dans Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck (dir.), *Musique et sciences humaines : Rendez-vous manqués ?*, numéro spécial la *Revue d’histoire des sciences humaines*, n° 14, 2006, p. 19-47.
- , *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Droz, 2013, chapitre « Les génies et l’école », p. 323-376.

- CAMPOS, Rémy, Nicolas DONIN et Frédéric KECK, « Musique, musicologie, sciences humaines : Sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », dans Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck (dir.), *Musique et sciences humaines : Rendez-vous manqués ?*, numéro spécial la *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, 2006, p. 3-17.
- CARADEC, François, *Willy : Le père des Claudine*, Paris, Fayard, 2004.
- CARON, Sylvain, François DE MÉDICIS et Michel DUCHESNEAU (dir.), *Musique et modernité en France, 1900-1945*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006.
- CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- , *Paris fin de siècle : Culture et politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- , *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle : Essai d'histoire comparée* [1996], Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- , « Debussy in Fin-de-Siècle Paris », dans Jane F. Fulcher (dir.), *Debussy ans His World*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 271-295.
- , *Le siècle de la presse (1830-1930)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- , *Les élites de la République* [1987], Paris, Fayard, 2006.
- CHIMÈNES, Myriam, « Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940) », dans Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 239-380.
- , « Élités sociales et vie musicale parisienne sous la Troisième République : Promotion, diffusion, création », dans Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920 : Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 31-46.
- , « Gabriel Astruc, “un prodigieux animateur” », préface à Gabriel Astruc, *Mes scandales* [1936], présenté par Myriam Chimènes et Olivier Corpet, Paris, Claire Paulhan, 2013, p. 7-17.
- CURATOLO, Bruno (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle : Domaine français*, Paris, Honoré Champion, 2004.

- CURATOLO, Bruno et Jacques POIRIER (dir.), *Les revues littéraires au XX^e siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002.
- DAHLHAUS, Carl, *Fondements de l'histoire de la musique* [1977], présenté et traduit de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la musique, 2013.
- DAVIS, Mary E., *Classic Chic : Music, Fashion, and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- DELAGE, Maurice, « Les premiers amis de Ravel », dans Colette *et al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1939, p. 97-113.
- DELPORTE, Christian, « Presse et culture de masse en France (1880-1914) », *Revue historique*, vol. 299, n° 1, 1998, p. 93-121.
- DEÑORA, Tia, *Beethoven et la construction du génie : Musique et société à Vienne 1792-1803* [1995], traduit de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Fayard, 1998.
- DIDEROT, Denis, art. « Génie », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7, Paris, Brisson, 1757, p. 582-584.
- DUCHATELET, Bernard (dir.), *Romain Rolland et la musique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013.
- DUCHESNEAU, Michel, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997.
- , « Maurice Ravel et Edgar Allan Poe : Une théorie poétique appliquée », dans Jean-Claude Teboul (dir.), *Maurice Ravel*, numéro thématique de *Ostinato Rigore*, n° 24, 2005, p. 7-24.
- , « Critique musicale et esthétique : Pour un projet d'histoire postmoderne », dans Alessandro Arbo (dir.), *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 177-190.
- , « De quelques fondements musicologiques de la critique musicale : Le rapport temporel à l'œuvre d'après Lionel Dauriac et Romain Roland », conférence donnée lors de la journée d'étude *La critique musicale : De la théorie à la pratique*, Faculté de musique de l'Université de Montréal/Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique, Montréal, 13 mars 2015.

- , « French Musicology and the Musical Press (1900-14) : The Case of *La Revue musicale*, *Le Mercure musical* and *La Revue musicale S.I.M.* », *Journal of the Royal Musicological Association*, vol. 140, n° 2, 2015, p. 243-272.
- , « Composer avec l'image : Les compositeurs dans *Musica* (1902-1914) », dans Laurence Brogniez et Clément Dessy (dir.), *L'artiste en revues : Fonctions, contributions et interactions de l'artiste en mode périodique*, actes du colloque (Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 28-30 octobre 2013), [à paraître].
- , « French Music Criticism and Musicology at the Turn of the Twentieth Century : New Journals, New Networks », [article soumis à *19th-Century Music*].
- DUCHESNEAU, Michel, Valérie DUFOUR et Marie-Hélène BENOIT-OTIS, « Écrits de compositeurs aux XIX^e et XX^e siècles : Contextes et enjeux », dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs : Une autorité en questions*, Paris, Vrin, 2013, p. 7-14.
- DUCKLES, Vincent *et al.*, « Musicology », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710>, consulté le 8 août 2015.
- DUCLERT, Vincent et Anne RASMUSSEN, « Les revues scientifiques et la dynamique de la recherche », dans Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, [Saint-Germain la Blanche-Herbe], Éditions de l'IMEC [Institut Mémoires de l'édition contemporaine], 2002, p. 237-254.
- DUFOUR, Valérie, « Le dédoublement du compositeur : Autorité et rhétorique de Stravinsky au miroir de ses écrits », dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs : Une autorité en questions*, Paris, Vrin, 2013, p. 17-25.
- DUGAL, Juliette, « Pierre Lafitte, "le César du papier couché" », dans Jean-Luc Buard (dir.), *Les Éditions Pierre Lafitte* [I], numéro thématique de *Le Rocamboles : Bulletin des amis du roman populaire*, n° 10, 2000, p. 13-38.
- ELIAS, Norbert, *Mozart : Sociologie d'un génie*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- ELLIS, Katharine, *Interpreting the Musical Past : Early Music in Nineteenth-Century France*, New York, Oxford University Press, 2005.
- , « En Route to Wagner : Explaining d'Indy's Early Music Panthéon », dans Manuela Schwartz (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 111-112.

- FARGUE, Léon-Paul, « Autour de Ravel », dans Colette *et al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1939, p. 153-161.
- FAUQUET, Joël-Marie, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999.
- FAUSER, Annegret, « Archéologue malgré lui : Vincent d'Indy et les usages de l'histoire », dans Manuela Schwartz (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 123-134.
- FELDMAN, Martha, *The Castrato : Reflections on Natures and Kinds*, Berkeley, University of California Press, 2015.
- FLINT, Catrina M., *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894 to 1914*, thèse de doctorat, Montréal, McGill University, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, 2008.
- FROISSART PEZONE, Rossella et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), Romain MATHIEU (coll.), *Les revues d'art : Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- FULCHER, Jane F., *French Cultural Politics & Music : From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1999.
- GABORIAUD, Marie, « Des génies solitaires : La question de l'autonomie et de l'indépendance de l'artiste dans les textes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle », conférence donnée lors du séminaire des doctorants d'histoire de l'art de Paris-I Panthéon-Sorbonne et Paris-IV Paris-Sorbonne, Paris, Institut nationale d'histoire de l'art, décembre 2011, disponible sur le site internet de l'Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, <http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/S2-gaboriaud-artiste.pdf>, consulté le 21 avril 2015.
- , « La critique musicale au début du XX^e siècle : Discours spécialisé ou "littérature" ? », conférence donnée lors de la journée d'étude *Formes de la critique littéraire*, Université Paris-IV Paris Sorbonne, 4 février 2012, disponible en ligne sur le site internet de l'Université Paris-IV Paris-Sorbonne, http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Gaboriaud_critique_musicale.pdf, consulté le 6 janvier 2015.
- GENET-DELACROIS, Maie-Claude, « Professionnalisation et institutionnalisation : Artistes et États aux XIX^e et XX^e siècles », dans Nicole Raine et Michel Trebitsch (dir.) *Sociabilités*

intellectuelles : Lieux, milieux, réseaux, numéro thématique de *Les Cahiers de l'IHTP [Institut d'histoire du temps présent]*, n° 20, 1992, p. 52-62.

GERVAIS, Thierry, « L'invention du magazine : La photographie mise en page dans *La Vie au grand air* (1898-1914) », *Études photographiques*, n° 20, 2007, p. 50-67.

—, *L'illustration photographique : Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2007.

—, « La presse illustrée : 2. Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie (1898-1914) », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 453-463.

GIOL, Charle, « “Magasins”, lectures familiales et conseils pratiques : La presse pratique généraliste », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 573-581.

GOETSCHER, Pascale et Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2005.

GOUBAULT, Christian, « Les chapelles musicales françaises, ou la querelle des “Gros-boutiens” et des “Petit-boutiens” », dans *L'impressionnisme musical*, numéro thématique de la *Revue internationale de musique française*, n° 5, juin 1981, p. 99-112.

—, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève, Slatkine, 1984.

—, « Modernisme et décadence », dans *Le modernisme musical en France*, numéro thématique de la *Revue internationale de musique française*, n° 18, novembre 1985, p. 29-46.

GOURMONT, Rémy de, *Les petites revues : Essai de bibliographie*, Paris, Librairie du Mercure de France, 1900.

GUILLORY, John, « Canon », dans Frank Lentriccia et Tom McLaughlin (dir.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 233-249.

HEINICH, Nathalie, préface à Edgar Zilsel, *Le génie : Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* [1926], traduit de l'allemand par Michel Thévenaz, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 7-21.

—, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

- , *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- HELLOUIN, Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale*, Paris, A. Joanin & Cie, 1906.
- HUEBNER, Steven, *French Opera at the Fin De Siècle : Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- KAENEL, Philippe, *Les périodiques illustrés, 1890-1940 : Écrivains, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, 2011.
- KALIFA, Dominique et Philippe RÉGNIER, « “Séparatismes” médiatiques 1 : Identités de classe », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1429-1442.
- KALIFA, Dominique, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.
- KOSELLECK, Reinhart, *The Practice of Conceptual History : Timing History, Spacing concepts*, traduit de l'allemand par Todd Presner *et al.*, Stanford, Stanford University Press, 2002.
- , *Le futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990.
- JOUVENET, Morgan, « Les “grands musiciens” à l'époque de leur diffusion massive », *Revue de Musicologie*, vol. 88, n° 1, 2002, p. 187-201.
- LACHASSE, Pierre, « Revues littéraire d'avant-garde », dans Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, [Saint-Germain la Blanche-Herbe], Éditions de l'IMEC [Institut Mémoires de l'édition contemporaine], 2002, p. 119-143.
- LALOY, Louis, *Claude Debussy*, Paris, Les bibliophiles fantaisistes, 1909.
- , *La musique retrouvée : 1902-1927* [1928], Paris, Desclée de Brouwer, 1974.
- LALOY, Louis, Lionel de LA LAURENCIE et Émile VUILLERMOZ, *Le tombeau de Jules Écorcheville, suivi de lettres inédites*, Paris, Dorbon aîné, 1916.
- LEDUC, Marie-Pier, Chloé HUVET, Hubert BOLDUC-CLOUTIER et Margalida AMENGUAL GARÍ, « *La critique musicale : De la théorie à la pratique* – Compte rendu de la journée d'études

- (Faculté de musique de l'Université de Montréal, 13 mars 2015) », *La Revue musicale OICRM*, vol. 3, n° 1, [à paraître], <http://revuemusicaleoicrm.org>.
- LEAL, Cesar A., *Re-Thinking Paris at the Fin-De-Siècle : A New Vision of Parisian Musical Culture from the Perspective of Gabriel Astruc (1854-1938)*, thèse de doctorat, Lexington, University of Kentucky, 2014.
- LESURE, François, « Ravel et Debussy », *Cahiers Maurice Ravel*, n° 5, 1990-1992, p. 27-33.
- LETERRIER, Sophie Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : Constitution du lien entre musique et histoire », dans Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck (dir.), *Musique et sciences humaines : Rendez-vous manqués ?*, numéro spécial la *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, 2006, p. 49-69.
- LOCKSPEISER, Edward, *Claude Debussy : Sa vie et sa pensée*, Paris, Fayard, 1980.
- LOUÉ, Thomas, « La revue », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 331-357.
- LOWINSKY, Edward, « Musical Genius : Evolution and Origins of a concept [I] », *Musical Quarterly*, vol. 50, n° 3, juillet 1964, p. 321-340.
- , « Musical Genius : Evolution and Origins of a concept [II] », *Musical Quarterly*, vol. 50, n° 4, octobre 1964, p. 476-495.
- MARNOLD, Jean, *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris, Dorbon aîné, 1912.
- MARTENS, David et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « L'écrivain comme objet culturel, une figure en complexité », dans David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 7-16.
- MARTENS, David et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.
- MARTIN, Marc, « La publicité », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1041-1047.
- MAUCLAIR, Camille, *La religion de la musique*, Paris, Fischerbacher, 1909.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, « La critique littéraire », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du*

- journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 937-952.
- MOLLIER, Jean-Yves, Jean-François SIRINELLI et François VALLOTTON (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- NECTOUX, Jean-Michel, « *Musica* : Une revue musicale illustrée », *Les Nouvelles de l'INHA*, n° 26, octobre 2006, p. 11-12.
- NICCOLAI, Michela, « Les cours de Mimi Pinson seront mon unique recreation », annexe à Alfred Bruneau et Gustave Charpentier, *Alfred Bruneau et Gustave Charpentier, « Une amitié indestructible et tendre » : Correspondances inédite*, Sylvie Douche et Jean-Christophe Branger (éd.), Paris, Presses de l'Université Paris-IV Paris-Sorbonne, 2004, p. 97-105.
- OH, Hee Sook, « Das "abgelehnt Genie" : Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 44, n° 1, 2013, 79-99.
- OKAMOTO, Naoko, *La critique musicale par trois écrivains : Romain Rolland, André Suarès, Jacques Rivière*, thèse de doctorat, Tour, Université François Rabelais, 2007.
- PASLER, Jann, « *Pelléas and Power* : Forces Behind the Reception of Debussy's Opera », *19th-Century Music*, vol. 10, n° 3, 1987, p. 243-264.
- , « La Schola cantorum et les Apaches : L'enjeu du pouvoir artistique ou Séverac médiateur et critique », dans Hughes Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique : Du théorique au politique*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 313-343.
- , « Paris : Conflicting Notions of Progress », dans Jim Samson (dir.), *The Late Romantic Era : From the Mid-19th Century to World War I*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1991, p. 389-416.
- , « A Sociology of the Apaches », dans Barbara L. Kelly et Kerry Murphy (dir.), *Berlioz and Debussy : Sources, Contextes and Legacies*, Burlington, Ashgate, 2007, p. 149-166.
- , « Democracy, Ethics and Commerce : The *Concerts Populaires* Movement in Late 19th-Century France », dans Hans Erich Bödeker et Patrice Veit (dir.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920 : Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 455-479.

- , « Four Organizations, Four Agendas : Expanding the Public for Serious Music in Late 19th-Century Paris », dans Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920 : Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 333-357.
- , *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914* [2009], Paris, Gallimard, 2015.
- , « Les Apaches », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51370>, consulté le 22 mars 2015.
- PERNOUD, Emmanuel, « Les beaux-arts à l'épreuve du kiosque », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1569-1586.
- PICARD, Timothée, « La "valeur Debussy" à la bourse de la littérature du XX^e siècle », dans Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, p. 99-109.
- PINSON, Guillaume, *Fiction du monde : Analyse littéraire et médiatique de la mondanité, 1885-1914*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2005.
- , « Travail et sociabilité », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 653-666.
- PIOTROWSKA, Anna G., « Modernist Composers and the Concept of Genius », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 38, n° 2, 2007, p. 229-242.
- PISTONE, Danièle, « Contribution aux dépouillements de périodiques parisiens : *Musica* (1902-1914) », dans *La critique musicale en France*, numéro thématique de la *Revue internationale de musique française*, n° 17, juin 1985, p. 87-100.
- , « Poésie et musique à la Belle Époque : Les suppléments musicaux de *Musica* (1912-1914) », dans Joseph-Marc Bailbé (dir.), *Poésie et musique*, Rouen, Université de Rouen, 1999, p. 33-40.
- , *Les suppléments de Musica (1912-1914) : Listes alphabétique et chronologique, autographie et inédits*, Paris, Observatoire musical français, 2009.

- PLUET-DESPATIN, Jacqueline, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : Les revues », dans Nicole Raine et Michel Trebitsch (dir.) *Sociabilités intellectuelles : Lieux, milieux, réseaux*, numéro thématique de *Les Cahiers de l'IHTP [Institut d'histoire du temps présent]*, n° 20, 1992, p. 125-136.
- , « Les revues et la professionnalisation des sciences humaines », dans Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie et Jean-Yves Mollier (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, [Saint-Germain la Blanche-Herbe], Éditions de l'IMEC [Institut Mémoires de l'édition contemporaine], 2002, p. 305-322.
- PLUET-DESPATIN, Jacqueline, Michel LEYMARIE et Jean-Yves MOLLIER (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, [Saint-Germain la Blanche-Herbe], Éditions de l'IMEC [Institut Mémoires de l'édition contemporaine], 2002.
- POOLE, Mary Ellen, « Gustave Charpentier and the Conservatoire Populaire de Mimi Pinson », *19th-Century Music*, vol. 20, n° 3, 1997, p. 231-252.
- POUGIN, Arthur, *Figures d'opéra-comique*, édité et présenté par Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie/Venise, Palazetto Bru Zane, 2012.
- PRIEST, Deborah, « Louis Laloy et la vie musicale à Paris », introduction à Louis Laloy, *Debussy, Ravel et Stravinsky : Textes de Louis Laloy (1874-1944)* [1999], Deborah Priest (éd.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 15-60.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- PYEE-COHEN, Doris, « *La Revue musicale (1901-1912)* », introduction à *La Revue musicale (1901-1912) : Index*, vol. 1, Doris Pyee-Cohen (éd.), Baltimore, Répertoire international de la presse musicale (RIPM), 2002, p. XIX-XXVII.
- RAVEL, Maurice, *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein, traductions de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1989.
- RAYNAUD, Ernest, *La mêlée symboliste : Portraits et souvenirs*, 3 vol., Paris, La Renaissance du livre, 1920-1922.
- REIBEL, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- RIGAUDIÈRE, Angélica, « Le musicologue et le musicographe au prisme des revues savantes », dans *Écrire (sur) la musique*, numéro spécial de *Comparatismes en Sorbonne*, n° 5, 2015,

http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/1_RIGAUDIÈRE.pdf, consulté le 13 août 2015.

RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2011.

ROBERT, Vincent, « Paysages politiques, cohérences médiatiques », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 213-248.

ROLLAND, Romain, *Musiciens d'autrefois* [1908], Paris, Hachette, 1912.

—, *Musiciens d'aujourd'hui* [1908], Paris, Hachette, 1917.

ROQUEBRUNE, Fernand-Georges [Georges-Auguste Arbelot], « Chronique musicale », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 30, n° 179, 25 décembre 1920, p. 747-751, ici p. 750-751.

SANSON, Rosemonde, « La presse féminine », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 523-542.

SCHUMANN, Robert, « Extrait du carnet de pensées et de poésie de Maître Raro, Florestan et Eusebius », *Écrits divers sur la musique*, traduits de l'allemand et choisis par Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris, J. & R. Wittmann, 1946 ; Archives Karéline, 2010, p. 10-23.

—, « Règles de conduite du musicien », *Écrits divers sur la musique*, traduits de l'allemand et choisis par Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris, J. & R. Wittmann, 1946 ; Archives Karéline, 2010, p. 47-61.

SIMON, Yannick, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, Lyon/Venise, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, 2001.

SORET, Marie-Gabrielle, « Présentation des textes et du contexte », dans Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921*, présentés et annotés par Marie-Gabrielle Soret, Paris, Vrin, 2012, p. 21-75.

SOUSSLOFF, Catherine M., *The Absolute Artist : The Historiography of a Concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

- SUCHOWIEJKO, Renata, « Du “métier à l’art” : L’enseignement de Vincent d’Indy », dans Manuela Schwartz (dir.), *Vincent d’Indy et son temps*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 101-110.
- TREVITT, John, « Vuillermoz, Émile », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29734>, consulté le 30 octobre 2015.
- VAILLANT, Alain, « La polémique », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 969-978.
- VALLAS, Léon, *Claude Debussy et son temps* [1932], Paris, Albin Michel, 1958.
- VÉRILHAC, Yoan, *La jeune critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l’université de Saint-Étienne, 2010.
- , « La petite revue », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 359-373.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l’histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- VUILLERMOZ, Émile, « L’œuvre de Maurice Ravel », dans Colette *et al.*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du Tambourinaire, 1939, p. 1-95.
- , *Histoire de la musique*, Paris, Fayard, 1949.
- WATELET, Jean, « Les début de la critique musicale dans la presse illustrée », dans *La critique musicale en France*, numéro thématique de la *Revue internationale de musique française*, n° 17, juin 1985, p. 7-18.
- , *La presse illustrée en France (1814-1914)*, 11 t. en 2 vol., Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999.
- WERNER, Michael, « Introduction [à la section “Agents et promoteurs”] », dans Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2002, p. 65-69.
- WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens, 1807-1914*, Lyon, Symétrie/Venise, Palazzetto Bru Zane, 2012, p. 142-143.

- WOLDU, Gail Hilson, « Debussy, Fauré, and d'Indy and Conceptions of the Artist : The Institutions, the Dialogues, the Conflicts », dans Jane F. Fulcher (dir.), *Debussy and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 235-253.
- YAMAMOTO-NAJI, Aki, *La représentation du son par l'image : Quelques éléments de réflexion sur la grammaire iconographique de Musica, 1902-1914*, thèse de licence, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2003.
- , *Musica des Éditions Pierre Lafitte & Cie : Un magazine musical pour un public familial ?*, thèse de master, Paris, École des Hautes études en sciences sociales, 2007.
- , *Promouvoir une culture musicale de masse : Le périodique Musica (1902-1914) des publications Pierre Lafitte & Cie*, thèse de doctorat, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2009.
- YON, Jean-Claude, « La presse théâtrale », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 375-382.
- ZILSEL, Edgar, *Le génie : Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* [1926], traduit de l'allemand par Michel Thévenaz, Paris, Éditions de Minuit, 1993.