

Université de Montréal

Scandale et gravité

Histoire et fonctionnement du scandale en musique sous la IIIe République française (1902 à
1924)

Par

Alexis Ruel

Matricule : 20048926

Faculté de musique

Mémoire réalisé sous la supervision de M. Michel Duchesneau
présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts
en Musique, option Musicologie

Mars 2023

© Alexis Ruel, 2023

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

Scandale et gravité

***Histoire et fonctionnement du scandale en musique sous la IIIe République française (1902 à
1924)***

Présenté par

Alexis Ruel

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Sylvain Caron

Président-rapporteur

Michel Duchesneau

Directeur de recherche

Marie-Hélène Benoit-Otis

Membre du jury

RÉSUMÉ/SUMMARY

Français :

Le scandale est un concept qui suscite l'intérêt des chercheurs de plusieurs disciplines comme l'histoire de l'art, la sociologie ou la politique, mais moins ceux du domaine musical savant. Il s'agit d'une chose surprenante étant donné que certains des scandales les plus flamboyants ont pris place sur les scènes musicales. La période qui correspond à la III^e République en France est remplie de ces œuvres célèbres qui ont suscité réactions violentes et négatives chez une grande partie de l'auditoire. Qu'est-ce qui a déclenché de telles passions? Quels sont les facteurs qui peuvent expliquer le rejet de ces œuvres au moment de leur présentation?

L'objectif de ce mémoire est de présenter ces différents scandales d'envergure et de proposer une schématisation plus claire des actions des différents acteurs du champ sous la forme d'un système simple axé autour de la métaphore conceptuelle de l'opposition entre une force centrifuge, exercée par l'œuvre sur le champ, et une force centripète, exercée par le champ sur l'œuvre. Axée principalement autour de la lutte en constante évolution entre les traditionalistes et les modernes, la recherche réalisée présente sept cas particuliers entre 1902 et 1924 : *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (1902), *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski (1913), *Salomé* de Richard Strauss (1907), les *Histoires naturelles* de Maurice Ravel (1907), le *Pierrot Lunaire* et la musique atonale d'Arnold Schoenberg à Paris (1922), *Parade* d'Érik Satie (1917) et 1 finalement *Relâche* du même compositeur (1924). La question qui sera posée est la suivante : Comment les forces en action, qu'elles soient sociales, politiques, culturelles ou esthétiques, qui entourent la présentation d'une œuvre scandaleuse affectent-elles sa réception et son acceptation auprès du public et des acteurs du champ musical?

Mots-clés : Scandale, Musique française du XX^e siècle, Étude des publics, Sociologie de la réception, Modernité, Critique musicale.

English :

Scandal is a concept that attracts the interest of researchers in many disciplines, such as art history, sociology and politics, but less so in the field of scholarly music. This is surprising, given that some of the most flamboyant scandals have taken place on the musical stage. The period corresponding to the Third Republic in France is full of these famous works, which provoked violent and negative reactions from large sections of the audience. What triggered such passions? What factors might explain the rejection of these works at the time of their presentation?

The aim of this dissertation is to present these various large-scale scandals and propose a clearer schematization of the actions of the various players in the field in the form of a simple system centered around the conceptual metaphor of the opposition between a centrifugal force, exerted by the work on the field, and a centripetal force, exerted by the field on the work. Focusing mainly on the constantly evolving struggle between traditionalists and moderns, the research carried out presents seven specific cases between 1902 and 1924: Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande* (1902), Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* (1913), Richard Strauss's *Salomé* (1907), Maurice Ravel's *Histoires naturelles* (1907), Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire* and atonal music in Paris (1922), Érik Satie's *Parade* (1917) and finally *Relâche* by the same composer (1924). The question that will be asked is: How do the social, political, cultural and aesthetic forces at work around the presentation of a scandalous work affect its reception and acceptance by the public and those involved in the musical field?

Keywords: Scandal, 20th century French music, Audience studies, Sociology of reception, Modernity, Music criticism.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ/SUMMARY.....	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
Table des Figures.....	vi
REMERCIEMENTS.....	viii
INTRODUCTION	1
REVUE DE LITTÉRATURE	6
CADRE THÉORIQUE.....	12
Le Scandale centrifuge et le scandale centripète.....	12
Méthodologie.....	15
CHAPITRE 1 : PREMIER CAS : <i>PELLÉAS ET MÉLISANDE</i> (1902)	18
L’opéra et sa première.....	18
Points de dissension, divisions et réactions au sein de la critique.....	25
Dialogue des camps.....	28
Contexte sociopolitique.....	37
En résumé... ..	42
CHAPITRE 2 : SECOND CAS : <i>SACRE DU PRINTEMPS</i> (1913)	46
Présentation et bref historique.....	46
Contexte de création.....	51
Chorégraphie et réactions dans la presse.....	55
Analyse selon le cadre théorique.....	59
CHAPITRE 3 : TROISIÈME CAS : <i>SALOMÉ</i> ET QUATRIÈME CAS : <i>LES HISTOIRES NATURELLES</i> (1907).....	64
Salomé.....	65

Histoires naturelles	75
CHAPITRE 4 : CINQUIÈME CAS : ARNOLD SCHOENBERG (1922)	85
Arnold Schoenberg.....	87
Schoenberg et les Indépendants.....	93
Schoenberg et les Six.....	96
Pierrot Lunaire en 1922	99
Réception et débats.....	101
Koechlin sur Schoenberg en 1922.....	108
Dynamiques et forces en action.....	113
CHAPITRE 5 : LES BALLETS DE SATIE : SIXIÈME CAS : <i>PARADE</i> (1917) ET SEPTIÈME CAS : <i>RELÂCHE</i> (1924)	120
Érik Satie et le scandale.....	120
Parade	123
Relâche	132
Dadaïsme et non-conformisme.....	137
CONCLUSION.....	142
BIBLIOGRAPHIE	148

Table des Figures

Figure 1 : Représentation de la gravité selon le modèle de la relativité d'Einstein	14
Figure 2 : Affiche promotionnelle pour Pelléas et Mélisande (Bibliothèque nationale de France 1902).....	19
Figure 3 : Mary Garden incarnant Mélisande (Wikipedia Commons, 1908).....	20
Figure 4 : Programme distribué à la répétition du 28 avril, anoté (Branger et al. (2012), 1902) .	21
Figure 5 : Première page d'une publication de Gil Blas (Wikipedia Commons, 1893).....	27
Figure 7 : Arthur Pougin (Henri Evenepoel, Bibliothèque nationale de France, entre 1890 et 1899).....	33

Figure 8 : Henri Busser (Bibliothèque nationale de France, 1895)	35
Figure 9 : Article d'Émile Zola dénonçant le traitement du Capitaine Dreyfus (L'Aurore, 1898)	39
Figure 10 : Stravinsky (Pablo Picasso, Bibliothèque nationale de France, 1920)	48
Figure 11 : Danseuses du Sacre du Printemps (Wikipedia Commons, 1913)	51
Figure 12 : Vaslav Nijinsky dans le rôle de Narcisse (Rudolf Balogh, Bibliothèque nationale de France, 1911)	55
Figure 13 : Costumes pour la chorégraphie de Nijinsky (Roerich, 1913)	57
Figure 14 : Affiche promotionnelle pour la présentation de l'opéra à Munich (Wikipedia Commons, 1910).....	66
Figure 15 : Affiche promotionnelle pour Carmen (Wikipedia Commons, 1875).....	69
Figure 16 : Richard Strauss (Max Liebermann, Wikipedia Commons, 1918)	70
Figure 17 : Salomé avec la tête de Saint-Jean Baptiste (Titian, Wikipedia Commons, circa 1515)	72
Figure 18 : Maurice Ravel (The Musical Times, 1913).....	76
Figure 19 : Vincent d'Indy (Wikipedia Commons, 1913)	78
Figure 20 : Arnold Schoenberg (Arnold Schoenberg Center, 1927)	88
Figure 21 : Auto-portrait (Arnold Schoenberg, Arnold Schoenberg Center, 1910)	91
Figure 22 : Darius Milhaud (Bibliothèque nationale de France, 1923)	98
Figure 23 : Charles Koechlin (Wikipedia Commons, circa 1900).....	109
Figure 24 : Érik Satie (Wikipedia Commons, circa 1919).....	120
Figure 25 : Réduction pour piano à quatre mains de Parade (Rouart, Lerolle & Cie, Wikipedia Commons, 1917).....	124
Figure 26 : Costume pour un des Managers par Pablo Picasso (Wikipedia Commons, 1917) ..	125
Figure 27 : Léonide Massine en costume du Prestidigitateur chinois de Parade (Bibliothèque nationale de France, 1917).....	128
Figure 28 : Affiche promotionnelle pour les Ballets Suédois et Relâche (Bibliothèque nationale de France, 1924)	133
Figure 29 : Exemples de Ready-made (Marcel Duchamp, 1913-1917)	139

REMERCIEMENTS

À ma mère, et à ceux que j'aime...

Ce mémoire ne fut possible que grâce au soutien de ceux autour de moi.

Je voudrais remercier avant tout ma mère, Marie-Hélène, dont l'ampleur de l'aide qu'elle m'a accordée ne peut se résumer en quelques mots. C'est avec tout mon amour et toute ma révérence que je lui dédie ce mémoire.

À mon directeur de recherche, Michel Duchesneau, j'adresse mes sentiments les plus profonds d'admiration et de reconnaissance. Merci pour votre expérience et votre sagesse. Sans vous, je n'aurais pas pu produire un tel mémoire et ainsi grandir en tant que chercheur et musicologue. Je vous en suis sincèrement reconnaissant.

Mon mémoire est l'aboutissement de plusieurs années d'étude (peut-être trop). Je tiens ainsi à remercier mes professeurs durant ce parcours. Notamment, Marie-Hélène Benoit-Otis, à qui je dois la confiance d'être capable de réussir dans ce domaine. Également, c'est le savoir de tous mes professeurs qui se retrouve dans ce mémoire. À travers vos enseignements, et bien souvent votre soutien, j'ai pu réaliser un projet dont je suis fier.

Aux membres du comité qui prendront le temps de lire et de discuter de ce mémoire, je vous en remercie chaleureusement, tout en partageant un peu de sympathie pour vous, étant donné la longueur de cette lecture. J'espère que vous me pardonnerez l'audace d'en avoir peut-être un peu trop à dire.

J'aimerais également communiquer ma reconnaissance aux structures en place de l'OICRM et de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, dont la présence a grandement facilité la rédaction et la réalisation de ce projet.

Finalement, je réitère mon désir de remercier tous ceux qui par leur amour, leur sourire, leurs bons mots et leur aide ont su me soutenir autant durant les moments difficiles que durant les moments cruciaux du processus. À travers les pages de ce mémoire, je vois vos encouragements et vos apports à la personne que je suis aujourd'hui. Les mots me manquent pour exprimer ma gratitude envers vous.

Je vous souhaite une bonne lecture.

INTRODUCTION

Le public au spectacle ressentira plusieurs émotions. Il peut être joyeux, triste ou encore enjoué. Il peut applaudir et s'écrier pour communiquer son plaisir. Il peut aussi huer ou siffler pour manifester son mécontentement. Il peut également être serein et calme, tout comme il peut être bouleversé, voire choqué par ce qu'il entend sur scène. Ce choc peut résulter, dans des cas plus restreints, en une simple manifestation en salle, mais dans les cas plus exceptionnels, voire extrêmes, il peut aussi résulter en un événement qui transcende le spectacle en lui-même et qui déborde sur l'ensemble du milieu culturel. Ce phénomène est le scandale.

Le scandale est un concept qui suscite l'intérêt des chercheurs de plusieurs disciplines comme l'histoire de l'art¹, la sociologie² ou encore en politique, mais moins ceux du domaine musical savant. Il s'agit d'une chose surprenante étant donné que certains des scandales les plus flamboyants ont pris place sur les scènes musicales. Il faut également se rappeler que plusieurs œuvres de compositeurs acclamés comme Maurice Ravel (1875-1937), Arnold Schoenberg (1874-1951) ou même Claude-Achille Debussy (1862-1918) ont suscité les plus fameux scandales musicaux du début du XX^e siècle. Les scandales qu'ils engendrèrent, parfois malgré eux, furent les moteurs du passage d'une avant-garde audacieuse à la norme. L'histoire de la musique est remplie de ces événements qui ont soulevé les publics et parfois les masses, jusqu'à sortir des salles de spectacles et des salons, pour déborder parfois jusque dans les rues et, assurément dans les journaux et les revues par l'intermédiaire des critiques musicaux. Certains scandales entourant la présentation d'œuvres comme le *Sacre du printemps* (1913) d'Igor Stravinski, *Parade* (1917) d'Erik Satie ou encore *Salomé* (1907) de Richard Strauss ont marqué l'imaginaire. Ces événements semblent avoir généré des réactions disproportionnées selon notre perception actuelle ou nos normes culturelles ou sociales contemporaines. Qu'est-ce qui a déclenché de telles passions? Quels sont les facteurs qui peuvent expliquer le rejet de ces œuvres au moment de leur présentation?

La période qui correspond à la III^e République en France est remplie de ces œuvres célèbres qui ont suscité des réactions violentes et négatives chez une grande partie de l'auditoire. En

¹ Pierre Cabanne, *Le scandale dans l'art*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.

² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

creusant, on se rend compte que les manifestations du mécontentement du public envers ces œuvres ont des racines plus profondes qu'il n'y paraît, principalement dans les fondements de la société, de la politique et de la culture de l'époque. La période historique du premier quart du XX^e siècle (1902 à 1924 plus exactement, balisée par les œuvres choisies), semble un terrain fertile pour développer une réflexion qui combine histoire et sociologie de la musique alors que la vie culturelle parisienne réunit alors une concentration exceptionnelle de créateurs dont les œuvres ont marqué l'histoire culturelle. Le phénomène du scandale, dans le contexte temporel du début du XX^e siècle en France, a le potentiel d'être un médium efficace pour analyser la réception de certaines des œuvres majeures de la période choisie. La flamboyance des réactions et des confrontations est parfaite pour une telle analyse.

Le scandale aujourd'hui peut désigner une multitude d'événements ou d'incidents différents, tels que les multiples utilisations du terme par les tabloïdes, qui peuvent diluer l'impact que les scandales ont eu au cours du XIX^e et du XX^e siècle. Le scandale a, durant cette période, été une entité sensiblement différente que durant les périodes avant et après. Le scandale moderne, comme le scandale durant la III^e République peut être appelé et/ou défini par un événement ponctuel, repérable dans le temps, représentant un affrontement, dans le contexte de la modernité selon Baudelaire³, entre deux entités opposées au sein d'un même champ. Pour le contexte de ce mémoire, il est à propos de définir ce que nous voulons dire par « scandale », à partir de notre propre compréhension et de l'amalgame des différents cas particuliers véhiculés dans les écrits et la presse de l'époque. Dans le cas d'un scandale culturel, il englobe la réception d'un objet culturel par le public et le champ culturel auquel il appartient. Le scandale dépasse également les limites de ce champ pour déborder sur des champs connexes, tels que la presse ou les autres arts, ou encore sur le champ de la société en général. Comme ce mémoire l'explorera, il est le résultat de la transgression de valeurs communes (esthétiques, sociales, politiques, etc.) au sein d'un champ, représentée dans la réception divisée d'un objet propre à ce champ. Le scandale, qu'il soit accidentel ou intentionnel, est propulsé par le décalage entre la résistance et l'adhésion à la nouveauté portée par l'objet scandaleux et par ses créateurs. Il apporte généralement un changement aux valeurs, aux limites, au consensus et au champ en lui-même. Le scandale est un

³ La modernité, selon Charles Baudelaire, contient en elle-même son contraire, soit la résistance à la modernité. Elle a notamment à sa source l'opposition entre ce qui est moderne (présent, futur), et antique (passé).

Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, location 177, chapitre 1.

acte de résistance de la part des gardiens des valeurs inhérentes d'un champ et une réponse négative comme acte de violence symbolique envers ceux qui les transgressent.

Ce mémoire est une tentative de définir à l'aide d'un cadre théorique essentiellement bourdieusien⁴ un concept ayant englobé au fil des décennies et des époques une multitude de significations et de sous-entendus. L'existence de cette forme du scandale est intrinsèquement liée au concept de la modernité et disparaît en même temps que cette dernière laisse la place au post modernisme de la seconde moitié du XX^e siècle. Cela est dû en grande partie à la perte des valeurs communes au sein du champ culturel. Pour faire simple, quand tout est art, il est difficile de transgresser ou même d'établir des lois ou des normes régissant cet art.

À travers le concept défini du scandale, cette recherche s'efforcera de schématiser et de modéliser des idées plus difficilement saisissables au premier coup d'œil. Le mémoire s'articulera ainsi autour de cette question de recherche: Comment les forces en action, qu'elles soient sociales, politiques, culturelles ou esthétiques, qui entourent la présentation d'une œuvre scandaleuse affectent sa réception et son acceptation auprès du public et des acteurs du champ musical?

Pour répondre à cette question, la méthodologie choisie est celle d'études de cas qui exploreront quelques-unes des œuvres les plus célèbres ou les plus révélatrices du phénomène du scandale de la période choisie. Si *Pelléas et Mélisande* de Debussy et le *Sacre du Printemps* de Stravinski sont des cas centraux, des œuvres de Satie (*Parade* et *Relâche*), Ravel (*Histoires naturelles*), Strauss (*Salomé*) et Schoenberg (Première du *Pierrot lunaire* à Paris) serviront aussi de base à cette étude. Le choix de ces pièces, qui peut paraître un peu arbitraire de premier abord, est construit autour des situations particulières que ces événements ont apporté au sein du champ culturel de leur époque. *Pelléas et Mélisande* est un scandale s'étant étiré sur plusieurs mois, malgré le succès apparent de l'œuvre en salle. Le *Sacre du printemps* a été un événement ponctuel flamboyant allant jusqu'à l'émeute, apparemment par surprise. *Salomé* est un scandale international qui soulève des questions au-delà du domaine esthétique. Les *Histoires naturelles* permettent d'observer le scandale dans un contexte plus réduit, avec une œuvre plus restreinte qu'un ballet ou qu'un opéra. De plus, cette œuvre nous permet d'aborder des compositeurs qui ont activement recherché ou bien entraîné la controverse au cours de leur carrière. L'inclusion de

⁴ Dans l'optique d'une lutte au sein d'un champ et des relations et des tensions entre les pôles.

Schoenberg entre dans cette optique, puisqu'il a remis en question les fondements esthétiques en place depuis au moins deux siècles. Le *Pierrot lunaire* est un point ponctuel symbolique, mais l'influence du compositeur est plus vaste. Les derniers cas sont dédiés à Satie, dont les œuvres *Parade* et *Relâche* sont les témoins de son désir de vivre à contre-courant du reste du champ musical et pour qui le scandale était familier. Ces sept cas vont permettre de démontrer des dynamiques propres à chaque œuvre ou compositeur, mais tous dans le cadre du modèle théorique présenté dans ce mémoire.

Les principaux outils qui seront utilisés seront bien-sûr les ouvrages consacrés à ces compositeurs et à leurs œuvres, mais aussi la littérature qui aborde le sujet selon des approches variées (histoire, histoire culturelle, sociologie, anthropologie du spectacle) et pas seulement en musique, mais aussi de nombreuses sources primaires, notamment les périodiques et journaux qui couvrent l'actualité musicale de l'époque. C'est à ce niveau que ce projet fait appel de manière très importante à l'analyse de la critique musicale et la manière dont celle-ci contribue à l'édification du scandale. Sous la III^e République, la presse généraliste et spécialisée foisonne. Poursuivant la tradition des grands critiques musicaux du XIX^e siècle, les nouvelles voix de la critique musicale vont à leur tour modeler la scène musicale, désignant ce qui est bon et ce qui ne l'est pas. Certains compositeurs vont connaître le succès grâce à la critique, tandis que d'autres l'ont connu en dépit des réactions. Il faut penser à l'exemple de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, dont le succès en salle était clair, malgré de très nombreux articles qui jugeaient l'œuvre affreuse. Le scandale musical est alors celui forgé par la critique musicale qui alimente ainsi une presse qui profite de l'intérêt des lecteurs pour tout ce qui les sort de l'ordinaire. L'étude du scandale musical par le prisme de la presse contribuera à déterminer d'une part, le niveau d'importance que possède la faveur de la critique dans le succès, ou l'échec d'une œuvre et, d'autre part, quels sont les mécanismes ou les dynamiques de contrôle, de pouvoir que la critique exerce, ou tente d'exercer, sur le domaine musical par l'exploitation du scandale dans les pages des journaux et revues.

Toujours d'un point de vue méthodologique, il s'agira dans un premier temps de catégoriser les différentes réactions et opinions afin de concevoir une modélisation des réactions des publics en fonction des classes sociales, des idéologies affirmées (politiques, religieuses). Les informations rattachées au succès en salle des œuvres pourront également nous éclairer sur la vraie

nature du scandale. Ce sera ici que la presse musicale et culturelle de l'époque jouera un rôle important en tant que source principale de la réception en salle à travers la critique et les comptes-rendus.

Ce mémoire de maîtrise permettra de développer des outils méthodologiques pour aborder le phénomène du scandale en musique afin, éventuellement d'en étendre l'étude à un répertoire plus large. Une explication des scandales sous la III^e République sera en effet un bon point de départ pour comprendre les scandales qui appartiennent à une autre époque comme les époques classique ou romantique, mais également plus récentes comme celle de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle. Il s'agira donc aussi de repenser l'histoire des œuvres qui ont à la fois créé scandale et « fait » l'histoire de la musique en prenant en compte l'horizon d'attente des publics de l'époque.

REVUE DE LITTÉRATURE

Comme on l'a vu plus tôt, la littérature entourant le scandale en musique est assez pauvre. Le scandale en général n'étant pas un concept ayant eu droit à énormément d'attention, il est encore aujourd'hui presque impossible de trouver un ouvrage en lien avec la musique abordant exclusivement ce sujet, encore moins d'un point de vue conceptuel. C'est pourquoi, à part quelques exceptions qui seront notées, la majorité des références proviennent de travaux faits sur les scandales dans l'art en général, surtout en peinture et en littérature. On accepte aisément l'existence de scandales en musique dans la littérature, que ce soit dans les limites du cadre chronologique de notre étude, ou encore à une époque plus récente, telle que les années revendicatrices de la musique populaire. Il est possible de trouver des ouvrages et des études sur des œuvres précises ou encore des compositeurs particuliers, mais les études à plus grande échelle sont inexistantes. Ce mémoire est une contribution à l'étude des scandales musicaux pour l'ensemble d'un champ, soit le champ musical et culturel français, à une époque précise, soit le début du XX^e siècle.

Le terme « scandale » est évidemment un mot qui est souvent utilisé dans le langage populaire d'hier et d'aujourd'hui. Il a, par cette utilisation souvent excessive, perdu aujourd'hui et déjà au milieu du XX^e siècle sa signification ou son ampleur initiale. Un point de départ de la recherche pour ce mémoire a été l'article de Nathalie Heinich sur les conditions du scandale. « L'art du scandale : Indignation esthétique et sociologie des valeurs »¹ propose une distinction entre le scandale à proprement parler et l'affaire, une sorte de mini-scandale n'atteignant pas la même intensité ou envergure. L'auteure base son jugement sur l'ampleur de la proposition artistique et sur l'impact que celle-ci a sur le milieu. Ses critères étant cependant assez flous ou subjectifs, cette méthode de catégorisation n'a pas été jugée suffisante dans cet état pour être au centre de la méthode employée dans ce mémoire. Il est en revanche certain qu'elle a été la base du modèle proposé, tant pour sa définition du scandale que pour avoir mis l'accent sur un aspect plus subtil, mais tout aussi crucial, du scandale, soit la remise en question des valeurs en place.

Il existe un auteur s'étant penché plus précisément sur les scandales en musiques et également sur une partie des scandales abordés ici. Jann Pasler, avec ses travaux sur la réception

¹ Nathalie Heinich, « L'art du scandale : Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, vol. 71, n° 3, 2005, p. 121.

de *Pelléas*² et sur les scandales sous la IIIe République française³ est une autre référence centrale pour le mémoire. Il faut cependant noter que l'approche de Pasler est principalement socio-politique. On peut retrouver une partie de sa réflexion dans les liens entre la politique et les différents scandales étudiés, mais elle reste généralement en périphérie de l'étude de la réception et des publics proposée.

Le scandale en arts plastiques (peinture, sculpture, gravure, etc.) ayant été plus observé, il est normal que des ouvrages comme celui de Pierre Cabanne aient été utilisés. En plus de présenter une histoire des scandales depuis la fin du Moyen Âge, *Le Scandale dans l'art*⁴, présente l'esquisse d'un système d'analyse pour le scandale qui, à défaut d'avoir été utilisé explicitement dans l'ouvrage, a ouvert la piste pour le modèle de ce mémoire. Il décrit la différence entre le scandale interne, défini comme concernant le milieu presque exclusivement et laissant le grand public assez indifférent, et le scandale externe, qui quant à lui va choquer et scandaliser le public⁵. Il s'agit cependant d'une catégorisation des événements qui, dans l'optique de l'étude proposée ici, n'est pas aussi pertinente, puisque les cas observés ont tous au moins un aspect externe. De plus, cette limitation à deux résultats possibles réduit l'impact interne du scandale externe et, d'une façon moindre mais tout aussi valable, l'impact externe d'un scandale essentiellement interne. Malgré tout, il jette les bases d'une analyse tenant compte de la dynamique entre l'interne et l'externe. À ce titre, Cabanne reste l'auteur ayant le plus influencé le modèle présenté dans ce mémoire.

Il faut également noter l'existence de l'ouvrage de Delphine Aebi, *Le Scandale au théâtre des années 1940 aux années 1960*⁶, qui présente une étude des scandales dans le monde du théâtre depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'aux années 1960. Cet ouvrage aurait dû être plus important pour ce mémoire, mais le cadre temporel s'est avéré trop différent de celui choisi finalement et la concentration sur la figure de certains auteurs, notamment Jean Cocteau, n'était pas aussi pertinente du point de vue musical, du moins à cette période en particulier⁷. Ce mémoire

² Jann Pasler, « "Pelléas" and Power: Forces behind the Reception of Debussy's Opera », *19th-Century Music*, vol. 10, n° 3, 1987, p. 243-264.

³ Jann Pasler, *Composing the citizen: music as public utility in Third Republic France*, Berkeley, University of California Press, 2009.

⁴ Pierre Cabanne, *Le scandale dans l'art*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ Delphine Aebi, *Le scandale au théâtre des années 1940 aux années 1960*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2017.

⁷ Cocteau sera d'une grande importance au cours des années 1910 et 1920 en musique, notamment avec sa collaboration avec les Six. Voir Chapitre 5.

tire cependant de cet ouvrage la construction possible d'un climat propice au scandale au sein d'un champ grâce aux actions de certains membres en particulier. Pour Aebi, ce fut à travers l'influence de Jean Cocteau, ce qui n'est aussi pertinent pour ce mémoire. On peut voir certains parallèles avec les figures de Ravel ou encore de Satie dans le champ musical.

Il est rapidement devenu évident que pour créer un cadre d'analyse adapté au scandale musical, il fallait en construire un à partir des bribes de méthodes empruntées en grande partie aux ouvrages cités plus haut, mais également faire l'usage de notions plus générale en lien avec la structure du champ culturel et social. C'est ici que la notion de modernité et des enjeux du monde culturel a été cruciale pour la compréhension des dynamiques en place. Le dialogue autour du scandale dans ce mémoire adopte en filigrane la lutte perpétuelle entre les groupes progressistes et conservateurs au sein du champ, avec toutes les particularités et les enjeux liés avec chacune de ces positions. Les concepts de modernité, de nouveauté et d'avant-garde sont au centre des *Cinq paradoxes de la modernité* d'Antoine Compagnon. L'ouvrage éclaire efficacement les différentes tensions au sein de la modernité depuis Baudelaire, tout en définissant les notions de décadence et de progrès qui restent centraux à la pensée du début du XX^e siècle.

En lien avec le concept de modernité et sur les tensions au sein d'un champ donné, il était impossible de passer à côté des ouvrages de Pierre Bourdieu sur la question de la culture. Le positionnement au sein du champ étant d'une importance centrale pour comprendre la dynamique en place pour chacun des scandales observés, *Les règles de l'art*⁸ ont apporté un cadre théorique indispensable pour situer tout d'abord les forces en place dans les luttes de pouvoir et analyser comment les œuvres et les artistes interagissent entre eux autour des enjeux qui surviennent au sein des champs nouvellement formés. Les observations de Bourdieu sur la création du champ littéraire ont également été utiles pour créer des parallèles avec la création du champ musical, ou plutôt de sa modernisation au début du XX^e siècle, avec les acteurs et les positions traditionnelles en place. À mentionner également, l'ouvrage *Manet : une révolution symbolique*⁹ offre une perspective sur l'importance du rôle de « révolutionnaire » et surtout sur la légitimité d'un tel qualificatif.

⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

⁹ Pierre Bourdieu et al., *Manet : une révolution symbolique : cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2013.

Après avoir élaboré les fondements théoriques de la méthode et du modèle, il est important d'établir le contexte du champ culturel durant la période choisie. L'ouvrage collectif dirigé par Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, *Musique et modernité en France (1900-1945)*¹⁰ permet d'appliquer une partie des notions abordées dans les ouvrages précédents, plus généraux, au contexte pertinent ici, soit le début du XX^e siècle en France. Les articles de Malou Haine, sur Jean Cocteau et son rôle dans la conception de nombreuses œuvres dont *Parade*, et de Catherine Steinegger, sur l'évolution de la musique de scène de *Prométhée* de Gabriel Fauré jusqu'aux œuvres des Six, jusqu'à l'aube de la Seconde guerre mondiale, ont été d'un grand intérêt pour ce travail.

La question des institutions en place à l'époque était également au centre de la réflexion. L'ouvrage de Michel Duchesneau sur les sociétés musicales du début du siècle fut crucial pour comprendre le climat et les relations de pouvoir entre les acteurs du champ musical de l'époque. À travers le récit des différentes sociétés existantes dans *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*¹¹, on comprend à la fois la position des groupes plus conservateurs et la lutte des avant-gardistes et des progressistes face au poids que les institutions, elles-mêmes plus réticentes à la nouveauté, exerçaient sur le champ. La Société nationale de musique et la Société musicale indépendante étant au centre de nombreux scandales présentés ici, il est normal que cet ouvrage ait été une source importante d'information à ce sujet.

L'étude proposée dans ce mémoire est une étude de cas avant tout, mais elle est également une étude de la réception. Sur le sujet, il est indispensable de considérer la notion d'horizon d'attente qui est au centre de plusieurs réflexions sur le public. Ce concept est issu principalement de l'ouvrage de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*¹². L'horizon d'attente est important pour conceptualiser les attentes qu'un public a envers une œuvre nouvelle et comprendre pourquoi certaines œuvres choquent ou plutôt bouleversent les valeurs esthétiques des auditeurs et spectateurs lors des scandales en salle. Ce mémoire utilise à mainte reprise le concept d'horizon d'attente de Jauss, mais implicitement, lorsque le public dans son ensemble est évoqué, notamment pour ses réactions ou ses attentes. La tendance à diviser le public selon des vecteurs opposés dans

¹⁰ Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (éd.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006.

¹¹ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Belgique, Mardaga, 1997.

¹² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

l'argumentaire, à travers l'utilisation du modèle qui sera présenté dans la prochaine section, réduit toutefois l'utilisation du concept à son plein avantage.

Il reste ensuite à présenter les ouvrages en lien avec les cas précis. Considérer les différentes œuvres choisies comme scandaleuses n'est pas une nouveauté avancée par ce mémoire. La conscience collective et les différents ouvrages cités ici en ont déjà fait l'affirmation. Il s'agit simplement de les aborder non comme des œuvres marquantes pour le monde musical, mais aussi comme des événements ayant entraîné une réaction importante et ayant exercé un poids considérable sur le champ. Pour le cas sur *Pelléas et Mélisande*, le premier chapitre de ce mémoire, le dossier de presse et le recueil de textes sur l'opéra dirigé par Jean-Christophe Branger, Sylvie Douche et Denis Herlin, *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*¹³, à l'occasion du centenaire de la création, est une mine d'information pour l'étude de la réception de l'opéra de Debussy. L'exhaustivité et la pertinence des articles en font l'ouvrage le plus important pour ce chapitre. Pour le second chapitre, l'ouvrage de Duchesneau sur les sociétés musicales¹⁴ est à nouveau fort important, surtout dans le cas des *Histoires naturelles* de Ravel, et pour *Salomé* de Strauss, l'article de Davinia Caddy sur l'opéra¹⁵ et le récit de Gabriel Astruc¹⁶ sont des sources précieuses d'information, tant sur la réception et l'anticipation que sur les dynamiques en coulisses. Pour le troisième chapitre, sur le *Sacre du printemps* par Igor Stravinski, le dossier de presse par François Lesure¹⁷ est central, auquel se rajoute le petit mais remarquable ouvrage de Peter Hill sur l'œuvre, soit *Stravinsky : the rite of spring*¹⁸. Ces deux ouvrages permettent à la fois de retracer le processus de composition de l'œuvre et son anticipation, mais également sa réception chahutée. Pour le quatrième chapitre sur la musique de Schoenberg, encore une fois le dossier de presse par Lesure¹⁹ est primordial, mais l'analyse de sa musique par Charles Rosen²⁰ et l'article de Marie-Claire Mussat²¹ sur la réception de sa musique en France sont tout aussi pertinents. Le

¹³ Branger, Jean-Christophe, Sylvie Douche, Denis Herlin, *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, Lyon, Symétrie, 2012.

¹⁴ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*.

¹⁵ Davinia Caddy, « Picturing the Paris Salome, May 1907 », *The Opera Quarterly*, vol. 32, n° 2-3, 2016, p. 160-191.

¹⁶ Gabriel Astruc et al., *Mes scandales*, Paris, C Paulhan, 2013.

¹⁷ François Lesure, « *Le Sacre du printemps* »: *Igor Stravinsky : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980.

¹⁸ Peter Hill, *Stravinsky: the rite of spring*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

¹⁹ François Lesure et Emily Good, *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire: dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1985.

²⁰ Charles Rosen et Pierre-Étienne Will, *Schœnberg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

²¹ Marie-Claire Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de Musicologie*, vol. 87, n° 1, 2001, p. 145-186.

cinquième chapitre, consacré aux ballets de Satie, est fortement basé sur les ouvrages d'Ornella Volta sur la vie du compositeur²², ses correspondances²³ et son rapport privilégié avec la danse²⁴.

L'étude des cas est évidemment, pour chaque chapitre, grandement fondée sur la presse de l'époque. Les différents articles cités, et parfois simplement mentionnés ont permis la remise en contexte de certaines réactions de la part du public et de mieux comprendre les fondements des scandales à l'étude. Ces articles ont principalement été retrouvés grâce aux dossiers de presses disponibles, ainsi qu'à la banque de donnée du projet de recherche *Presse et musique en France XIX^e-XX^e siècles*²⁵ et à Rétronews (Bibliothèque nationale de France).

²² Ornella Volta, *Erik Satie*, Paris, Hazan, 1997.

²³ Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Réunie et présentée par Ornella Volta, Deuxième édition entièrement révisée, Paris, Fayard, 2003.

²⁴ Ornella Volta et David Vaughan, *Satie et la danse*, Paris, Ed Plume, 1992.

²⁵ Cette banque de données héberge le corpus des projets de recherche sur la presse musicale menés par l'équipe de recherche « Musique en France aux XIX^e et XX^e siècles : discours et idéologies » (ÉMF). Ces projets sont regroupés sur le site *Presse musicale en France entre 1890 et 1950*.

Cette banque de données inventorie également divers documents (documents d'archives, revues anciennes, index, ouvrages, enregistrements, etc.) liés aux projets de l'ÉMF conservés au Centre de documentation de l'OICRM.

Tiré du site de la banque de donnée : <https://pmf.oicrm.org/>.

CADRE THÉORIQUE

Le Scandale centrifuge et le scandale centripète

Pierre Cabanne parle dans son livre sur les scandales en art¹ du scandale interne et du scandale externe, des concepts qui prennent tout leur sens lorsqu'on les superpose à un cadre plus bourdieusien. On pense ici à une analyse qui se base sur le concept de champ théorisé par Bourdieu². Le champ est une structure hiérarchique qui s'articule autour d'une activité, d'une production ou d'un milieu qui partage des objectifs et, surtout, des règles communes. La société culturelle parisienne forme un champ assez vaste dans lequel de nombreux sous-champs se sont formés au fil des époques. Ce champ va, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, englober les champs littéraires, artistiques (peinture) et musicaux, mais ces derniers vont chacun leur tour développer une autonomie propre et des règles spécifiques, de sorte que, toujours au sein du champ culturel général, ils demeurent interreliés, mais ne sont plus régis par les mêmes règles communes.

Le scandale interne est un scandale qui fait des vagues à l'intérieur d'un champ et qui a un impact sur la production et l'équilibre de celui-ci. On peut penser, en littérature, à un recueil de poésie qui, à défaut d'avoir un succès commercial conventionnel, est reçu par un petit nombre d'écrivains qui vont se voir influencés par le style et le verbe de l'auteur et vont réagir en conséquence. Le scandale externe est, quant à lui, un scandale qui va dépasser le champ et obtenir une visibilité accrue, affectant au passage les champs connexes et la société dans son ensemble (dans les cas les plus importants).

Un scandale externe est bien souvent un scandale interne qui, par son ampleur et par l'importance des dogmes remis en question, perce la membrane du champ dans lequel il opère et déborde sur le champ culturel plus général. C'est de ces scandales que nous nous souvenons collectivement. La mémoire des émeutes du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski, ou encore celle des émois causés par les batailles d'*Hernani* de Victor Hugo en 1830 ou de l'arrivée de Tannhäuser de Richard Wagner à Paris en 1861 sont bien plus présentes dans l'univers collectif que celles des scandales internes, comme le débat autour des *Histoires Naturelles* de Maurice Ravel (scandale

¹ Cabanne, *Les scandales dans l'art*, p. 35.

² Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

qu'on connaît aujourd'hui puisqu'il déborda finalement hors des limites de son champ, mais qui reste essentiellement propre au champ musical). Il existe un nombre important d'événements et d'œuvres qui peuvent être étiquetés comme scandaleux, mais le but de ce travail n'est pas de les recenser, mais de comprendre les dynamiques qui accompagnent le développement du scandale musical.

La presque totalité des scandales observés dans ce travail étant considérés comme externe, selon la définition de Cabanne, il n'est pas pertinent de se limiter à une simple identification ou à une typologie du scandale. C'est pourquoi cette recherche s'articulera autour de la conception d'un modèle théorique, une proposition, qui pourra faciliter la représentation des forces et dynamiques en place autour des grands scandales du début du XX^e siècle en France. Il s'agit d'un modèle qui à travers l'homologie de la physique, émule celui de la théorie gravitationnelle, mais substituant le champ gravitationnel avec le champ culturel et le champ musical. Il s'agit ainsi d'un modèle métaphorique, mais dont le fonctionnement reflète efficacement la réalité, surtout d'un point de vue conceptuel.

Il est possible de voir deux forces en action lorsqu'on observe la réception d'une œuvre qu'on peut qualifier de « scandaleuse ». On peut voir le scandale comme la combinaison d'un mouvement qui vient de l'intérieur, la pièce, vers l'extérieur, la société en général (ou encore des champs connexes comme la presse), et un mouvement qui fait l'inverse, soit de l'extérieur vers intérieur.

On peut comprendre ces deux forces comme les forces centrifuges et centripètes, qui sont le résultat opposé l'une de l'autre. Dans le premier cas, l'émoi de la réception de l'œuvre émane de la pièce en elle-même. Un peu comme une balle pleine de peinture qui est lancée avec une rotation, les taches vont provenir du centre et affecter les surfaces aux alentours. Il s'agit ici de la forme classique du scandale : Une pièce surprend le public pour une raison X, cause le choc et les réactions. L'exemple type est le *Sacre* de Stravinski, dont le scandale semble à première vue provenir presque exclusivement du choc de l'œuvre. Dans la force centrifuge, l'œuvre et l'artiste/compositeur sont au centre du tourbillon. Même s'ils n'ont pas autant de pouvoir dans la réception ou la critique, ils sont le point de départ.

La seconde force est la force centripète. Physiquement, elle est comprise comme la corde qui retient la balle lorsqu'on la fait tourner autour de soi, ou encore la force gravitationnelle qui

retient la Lune autour de la Terre. Il n'existe évidemment pas de telle force physique dans le cas du scandale, mais il n'est pas impossible de voir un lien conceptuel. Dans le cas d'un scandale dont le débat provient de sources extérieures à l'œuvre, cette dernière n'est qu'en réalité un prétexte pour la confrontation. On peut voir ainsi le débat ou le différend entre deux groupes comme le poids qui cherche à s'ancrer sur un point central. L'articulation du nouveau débat autour de l'œuvre représente la force centripète. Le cas de *Pelléas et Mélisande* par Claude Debussy est un exemple clair, puisque la pièce, grandement disputée dans les médias, n'est qu'un prétexte de confrontation, puisqu'elle est un succès complet en salle.

Il ne s'agit pas ici de comprendre ces forces comme des quantités, mais plutôt comme des vecteurs directionnels qui vont affecter la réception d'une œuvre. En réalité, c'est la combinaison des deux forces qui crée le cocktail explosif du scandale. À l'image du modèle gravitationnel de Einstein (Figure 1)³, les œuvres créées exercent un poids sur ce tissu. Les particules d'éléments de scandale qui naviguent à travers le champ seront attirées vers cette dépression et forment éventuellement un scandale au sens commun. Ces particules vont, en pratique, des enjeux plus globaux de la société qui transcendent l'ensemble des champs, comme la dialectique progressiste et conservatrice, à des enjeux plus restreints et, la plupart du temps, fondamentalement esthétiques, comme la question de la forme et de l'harmonie.

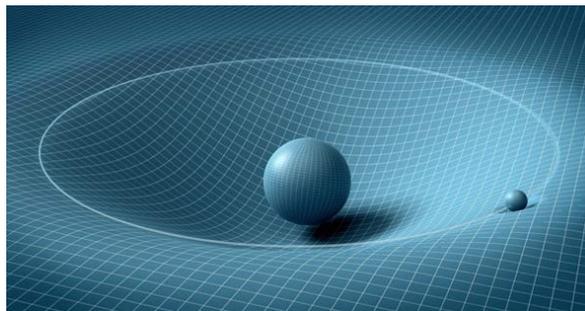


Figure 1 : Représentation de la gravité selon le modèle de la relativité d'Einstein

³ Le modèle de la relativité d'Albert Einstein, dans le contexte du champ gravitationnel, met en relation les différents systèmes gravitationnels simples (entre une planète et une lune par exemple) dans une optique plus macroscopique (au sein du système solaire par exemple). Einstein prend l'analogie d'une toile tendue pour représenter l'impact des objets sur le champ gravitationnel. Le modèle proposé se base sur cette analogie, remplaçant le champ gravitationnel par le champ culturel, musical et bien sociétal.

Ce modèle expliquerait, illustrerait en fait, la dynamique où un scandale trouve un appui dans une œuvre, qui elle-même n'est pas pensée comme scandaleuse. Comme il sera plus tard élaboré, *Pelléas et Mélisande* fut composée dans un climat tendu au niveau sociétal et a servi de puit gravitationnel aux débats conservateurs vs progressistes.

Les forces centrifuges et centripètes forment un système qui se base sur un équilibre des deux forces. Le scandale nécessite effectivement que les forces soient d'une envergure similaire, sinon le potentiel scandaleux n'est pas complètement réalisé. Une force centrifuge trop grande par rapport à l'autre limite son impact hors du champ et sa présence dans le discours sociétal et dans la presse, tandis qu'une force centripète trop forte risque d'écraser l'œuvre et la faire disparaître dans son scandale. Les œuvres et les scandales dont nous nous souvenons sont ceux qui ont réussi à soulever des enjeux importants tout en proposant une qualité suffisante et une esthétique assez intéressante pour contrer les influences et les vagues de la force opposée. On peut prendre l'exemple de *Pelléas et Mélisande*, dont la proposition artistique était suffisamment importante pour justifier sa présence au centre de renouveau musical de la musique française.

Sans toutefois être infaillible, on peut également utiliser ce modèle pour déduire la présence de certaines forces qui sont un peu plus implicites. Cette méthode, inspirée des lois de Newton, se base sur la logique que, dans un scandale suffisamment reconnu et accepté, il existe un équilibre des forces centrifuges et centripètes, justifiant la survie du scandale dans les mémoires. De ce fait, pour toute force émanant distinctement de l'œuvre, il existe une réponse contraire venant du champ ou de la société, et vice versa (encore une fois, une application métaphorique de la Troisième loi de Newton). Cette méthode permettra, éventuellement de remettre en contexte les différents scandales observés et de se rappeler que le système gravitationnel du scandale est le fruit d'un équilibre.

Méthodologie

Quand le système d'œuvre-scandale devient trop lourd pour le champ, il le dépasse et tombe dans le tissu sociétal. On peut également le penser comme un dépassement du champ, ou comme un débordement vers les champs connexes. Un facteur qui facilite ces dépassements est bien évidemment la presse et la critique artistique qui foisonnait à l'époque. L'impact des médias dans

la construction d'un scandale ne sera malheureusement pas examinée de plus près dans un chapitre distinct, ce qu'il mériterait amplement, peut-être dans une future recherche, mais une grande partie de l'analyse des cas est fondée sur la presse de l'époque. Avec désormais plus d'un siècle d'écart entre les scandales observés et aujourd'hui, les articles de l'actualité artistique, les critiques musicales et les écrits des artistes et des contemporains sont des mines d'or pour cette recherche. Même s'il existe évidemment plus d'une nuance entre les propos de l'époque et ceux d'aujourd'hui, le but sera de faire parler ces extraits issus des quotidiens et des journaux pour peindre une image de l'œuvre en elle-même, sa réception et bien sûr des réactions qui l'entourent.

Le sujet historique l'oblige, la première étape de notre méthodologie est de remettre en contexte les œuvres qui sont au centre des scandales. Dans la plupart des cas, cela commence par le processus créatif qui a mené à la composition et l'élaboration de la pièce, du ballet, ou de la production culturelle en général. Les œuvres étudiées sont presque toutes des productions d'envergure qui mettent en action un grand nombre de personnes responsables sur une durée étendue et au cycle de production assez long, surtout des œuvres lyriques, ou encore des pièces de théâtre ou des ballets. Elles présentent un risque accru pour les producteurs, mais génèrent également un plus grand revenu et rejoignent un public plus important que les plus petites productions. Ce sont des œuvres également plus complexes qui permettent une analyse plus en profondeur des chaînes de production qui ont amené le scandale. L'implication des rôles de soutien dans la création d'une œuvre à scandale est une question intéressante, mais qui dépasse le cadre de ce travail.

La deuxième étape de notre méthodologie est de se pencher sur l'œuvre en elle-même. Cela implique une rapide analyse du contenu musical lorsque pertinent, mais également des éléments esthétiques, qu'ils soient musicaux ou non. Comme mentionné plus haut, le scandale interne et la force centrifuge trouvent souvent leur source dans une production culturelle dont l'esthétique vient choquer ou ébranler l'ordre établi. Toutes les œuvres soutenant l'étiquette scandaleuse ont une dimension esthétique qui émet d'une certaine façon une force centrifuge et l'objectif est d'identifier de quels éléments elle provient.

L'identification de ces éléments se fait principalement à l'aide des réactions enregistrées de l'époque, donc à travers la lecture des articles de presse et des critiques dans les nombreux quotidiens, hebdomadaires et mensuels qui circulaient. L'analyse de ces réactions constitue

également le troisième aspect de la méthodologie. Le scandale est défini par sa réception au sein du public et de la presse et son ampleur est proportionnelle aux émotions suscitées.

Le contexte, l'œuvre en elle-même et les réactions sont les blocs de constructions principaux du scandale qui vont varier grandement d'une œuvre à une autre. Cette recherche se concentrera, au travers de ces trois étapes, sur l'identification des différents éléments de chaque œuvre observée afin d'en extraire l'essence, avec laquelle il sera possible de trouver des similitudes et des constantes entre des œuvres complètement différentes qui ont pourtant connu la même destinée, soit celle de devenir des scandales.

CHAPITRE 1 : PREMIER CAS : *PELLÉAS ET MÉLISANDE* (1902)

L'opéra et sa première

Pelléas et Mélisande est l'unique opéra de Claude Debussy (1862-1918) ayant quitté l'atelier de composition (Figure 2). Il en commença trois autres, soit *La chute de la maison Usher*, *Rodrigue et Chimène* et *Le diable dans le Beffroi*. Deux de ces esquisses sont inspirées par des textes d'Edgar Allan Poe, démontrant l'intérêt du compositeur pour le style littéraire symboliste¹. *Pelléas*, comme l'œuvre est souvent appelée, est une entreprise de plus de neuf ans², ou douze selon le compositeur³. Debussy est alors reconnu pour sa musique symphonique⁴ et surtout pour son écriture harmonique alors inusitée et sa sonorité nouvelle pour l'époque, le plaçant à l'avant-garde musicale par la nouveauté qu'il symbolisait. Il n'est pas encore hissé au temple de la célébrité ni encensé à titre de génie comme il le sera quelques années plus tard, notamment grâce à son opéra et ses retombées esthétiques. L'opéra est en cinq actes et douze tableaux, destiné à l'Opéra-Comique. La pièce, mise pratiquement telle quelle en musique d'après le livret de Maurice Maeterlinck (1862-1949), raconte l'histoire d'une jeune fille, Mélisande, perdue en forêt, retrouvée par un seigneur, Golaud, qui l'épouse. Mélisande s'éprend du frère de Golaud, Pelléas, qui est tué par son frère jaloux. L'opéra fut créé le 30 avril 1902 devant un public relativement calme⁵, cachant temporairement les passions et les tensions qui sévirent durant les mois qui viennent. Le livret, basé sur une pièce de théâtre de l'écrivain belge, entre dans le courant symboliste, dont l'auteur est une figure importante. L'histoire présentée nage dans une sorte de brouillard où on perd le sens de la temporalité et les personnages semblent flottants eux-mêmes. Debussy s'est grandement inspiré de cette atmosphère pour composer son drame lyrique. La pièce de théâtre a déjà été mise

¹ Edgar Allan Poe (1809-1849) n'est pas lui-même un poète symboliste, mais fut l'inspiration de nombreux auteurs qui eux seront du mouvement symboliste, notamment Maeterlinck.

² Branger, Jean-Christophe, Sylvie Douche, Denis Herlin, *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, Lyon, Symétrie, 2012, p 385.

³ Lettre de Claude Debussy à Henry Bauër (8 mai 1902), dans Claude Debussy, *Correspondance: 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005, p 654.

⁴ Debussy ne connaît qu'un succès mitigé avant 1902, mais certaines suites symphoniques comme le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* (1894) sur un poème de Mallarmé et ses *Trois Nocturnes* (1899) ont connu un succès relatif qui lui ont valu une certaine notoriété.

⁵ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p. 337.

en scène en 1893, peu après sa publication⁶, ainsi qu'en 1898, avec une musique de scène composée par Gabriel Fauré (1845-1924) et orchestrée par son élève Charles Koechlin (1867-1950).

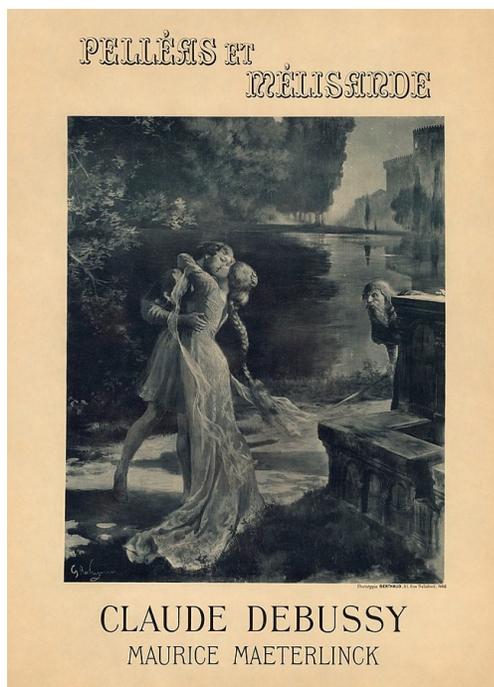


Figure 2 : Affiche promotionnelle pour Pelléas et Mélisande (Bibliothèque nationale de France 1902)

L'Opéra-Comique est une institution culturelle en place depuis alors plus de 200 ans. La troupe d'origine est formée en 1714 et est dédiée à un style particulier, soit l'opéra-comique, qui est presque exclusivement français, et qui est défini par un intercalage entre les sections chantées et des dialogues parlés. Le répertoire va évoluer au fil du temps, ne se limitant plus à cette forme lyrique, et s'ouvrir à différents styles. Cette ouverture a encouragé entre autres l'évolution du format de la musique lyrique. Le fait que *Pelléas* ait été présenté dans ce contexte révèle l'éclectisme du répertoire de l'institution, ainsi que sa capacité à présenter des formes plus avant-gardistes. Le cœur de l'Opéra-Comique, soit la salle Favart, est inauguré en 1783. La salle sera reconstruite à deux occasions en 1840 et en 1898 à cause de deux incendies majeurs. Il est, à partir de 1807, une des quatre maisons officielles soutenues par l'État avec l'Opéra, le Théâtre-Français

⁶ *Ibid.*, p 46.

et le Théâtre-Italien⁷. En 1902, le directeur de l'Opéra-Comique était Albert Carré⁸ et l'orchestre était sous la direction de André Messager⁹.



*Figure 3 : Mary Garden incarnant Mélisande
(Wikipedia Commons, 1908)*

Avant même la première de l'opéra, une dispute entre l'auteur du livret et le compositeur va donner le ton pour les événements qui suivront. La distribution des rôles, généralement acclamée, était la suivante : dans le rôle de Golaud, Hector Dufranne (1870-1951) et Jean Périer (1869-1954) dans le rôle de Pelléas. La vraie complication concerne le choix de la créatrice pour Mélisande. Maeterlinck avait l'espoir que sa compagne, Georgette Leblanc (1869-1941), soit choisie pour

⁷ Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon, *Les publics des scènes musicales en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 73.

⁸ Figure acclamée en 1902, Albert Carré (1852-1938) occupe une place importante dans la préservation du prestige de l'Opéra-Comique et de l'art lyrique en général au début du XX^e siècle. Il est salué pour sa capacité à présenter à la fois des œuvres à succès diverses et des œuvres nouvelles tout en observant une qualité remarquable. Il est maintes fois encensé par la critique de l'époque, surtout après le succès de *Pelléas*. Joël-Marie Fauquet, *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Fayard, 2003, p. 215.

⁹ Compositeur et chef d'orchestre fort respecté, André Messager (1853-1929) joui d'une réputation importante en France et à l'étranger. Admiré pour sa capacité à diriger des pièces complexes pour l'époque avec brio, il est régulièrement salué par la critique et par les compositeurs qu'il joue. Il est le chef d'orchestre de l'Opéra-Comique de 1898 à 1903. *Ibid.*, p. 788.

incarner le rôle de Mélisande pour la création de l'opéra. Debussy avait cependant choisi Mary Garden (1874-1967), une chanteuse accomplie, choix qui était en accord avec l'opinion d'Albert Carré (Figure 3). Dans une lettre à l'écrivain, Debussy indique qu'il ne veut pas « brusquer » Carré à ce stade du processus¹⁰. Le directeur de l'Opéra-Comique va également envoyer une lettre catégorique à Maeterlinck, indiquant que le rôle ira à Garden. Maeterlinck va alors se distancier complètement de l'œuvre en envoyant une lettre qui sera publiée par *Le Figaro* le 14 avril 1902¹¹, soit deux semaines avant la générale.



Figure 4 : Programme distribué à la répétition du 28 avril, anoté (Branger et al. (2012), 1902)

La répétition du 28 avril est le théâtre le plus explicite des animosités et des conflits en salle du scandale de *Pelléas*. La désapprobation de Maeterlinck était alors un fait connu du public, mais de nouvelles dynamiques étaient déjà en place. L'œuvre étant relativement attendue, la générale regroupait dans la salle Favart une délégation importante de l'élite parisienne. Les tensions de la dispute étaient palpables, mais elles furent exacerbées par la distribution d'un feuillet gratuit à

¹⁰ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p. 334. La décision de choisir Mary Garden est conjointe avec Debussy et Carré, mais le compositeur remet la faute sur les bras du directeur, qui est en position plus forte et est plus catégorique sur le sujet. Debussy semble moins porté à la confrontation que Maeterlinck.

¹¹ *Ibid.*, p 334-335.

l'entrée (Figure 5). Aux allures officielles, il présentait cependant un portrait assez désobligeant de la musique, tout en sous-entendant qu'elle n'était pas à la hauteur du livret¹². Il n'était en réalité qu'une forme de satire dans le but évident de nuire à l'œuvre. Il est possible que ce feuillet, dont la distribution aurait été aux frais de Maeterlinck¹³, ait affecté la réception de certaines personnes dans le public, mais il est fort possible, comme les prochaines parties l'expliqueront, que leur opinion était déjà faite. Il y a également eu plus d'une démonstration de mécontentement au sein du public. Dans les notes de Henri Busser (1872-1973) citées par Branger, qui dirigera plus tard l'orchestre en l'absence de Messager¹⁴, on peut relever certaines réactions du public comme des rires ou des grondements¹⁵. On comprend que les deux premiers actes sont reçus avec un certain étonnement et que les trois derniers ont plus de succès. Xavier Leroux (1863-1919) et Georges Hüe (1858-1948) sont désignés comme des « détracteurs » par Busser¹⁶, ainsi que les frères Hillemacher¹⁷. Parmi les « admirateurs »¹⁸, Busser note la présence de Gabriel Pierné (1863-1937), Paul Dukas (1865-1935) en plus de Henry Baüer (1851-1915)¹⁹. Il y aurait apparemment eu quelques réactions négatives à la fin de la représentation, mais qui auraient été submergées par les applaudissements. Sur une note plus conséquente, Henry Roujon (1853-1914), le directeur des Beaux-Arts, présent à la générale, impose quelques coupures, plus précisément la scène 4 de l'acte III qui présente Yniold, le fils de Golaud, sur les épaules de ce dernier, en train d'espionner Pelléas et Mélisande, scène que Roujon trouve indécente par sa suggestion de voyeurisme. Le succès n'est pas exactement au rendez-vous à la générale, mais l'œuvre démontre une qualité unique qui a été reconnue par une grande partie du public. La générale met cependant la table pour le scandale qui va occuper la scène musicale française en 1902.

Dans tout scandale, il faut prendre en considération quel public a été au cœur de la controverse. Étant donné la quantité considérable d'articles et de critiques qui a suivi les premières

¹² *Ibid.*, p 336.

¹³ *Ibid.*, p. 346.

¹⁴ Lettre de Debussy à André Messager (9 mai 1902) dans Debussy, *Correspondances 1878-1918*, p. 655-656.

¹⁵ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p 310.

¹⁶ *Idem.*

Peu de détails dans l'extrait de Busser sur ce qui en fait des détracteurs.

¹⁷ Lucien Hillemacher (1860-1909) et Paul Hillemacher (1852-1933)

¹⁸ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p. 310. Ici aussi, il s'agit d'une simple énumération faite par Busser, sans informations supplémentaires.

¹⁹ *Idem.*

représentations, il faut se concentrer sur ces premières cruciales de l'opéra. On peut se poser ainsi la question : Qui était à la première de *Pelléas et Mélisande*?

Pour emprunter un concept assez répandu à l'époque, mais désigné ici selon les termes de Koechlin²⁰, on peut parler du public typique de l'Opéra-Comique, ou bien celui qui vaut la peine, celui qui est généralement qualifié de « véritable » public. Il s'agit du public éduqué et cultivé²¹. D'une composition essentiellement bourgeoise, ce public peut également accueillir l'ancienne noblesse ayant adopté les codes bourgeois. On peut penser notamment à Henri de Régnier, qui fut un lien important entre Debussy et Maeterlinck²², qui est issu de la petite noblesse. Le véritable public, selon Koechlin, est connaisseur et s'intéresse à l'art dans toutes ses formes. Il assiste aux concerts en partie parce qu'il se doit d'y être, d'y être vu. On note la présence des gens un peu plus célèbres, les gens importants, mais on note également ceux qui sont absents. Le véritable public forme en réalité l'élite culturelle parisienne. La notion du « vrai » public s'articule également dans son opposition à celle du grand public, autrement appelé le « gros » public toujours selon les termes de Koechlin²³. Debussy a composé son opéra en prenant en compte cette distinction. Il s'est efforcé de créer une musique destinée à un public d'élite, qui comprenait sa musique. S'il se désole de la négativité de certains critiques, il se console dans l'idée qu'ils n'ont simplement pas compris : « ...il me semble que ces "messieurs" ont été au-dessus de tous éloges, sans parler de leur curieuse incompréhension²⁴. » Le véritable public est, somme toute, un concept assez large et vague qui n'indique pas la composition réelle du public, et donne encore moins d'indices sur ses préférences ou ses a priori. Ce serait un travail de moine, voire impossible, de recenser l'ensemble des détenteurs de billets pour cette soirée, sans compter sur le fait que de tels registres n'existent probablement plus aujourd'hui ou n'ont jamais existé. En revanche, à titre purement anecdotique, on peut noter certains des grands noms qui sont cités non seulement à la première, mais aussi à la générale. *Le Figaro* note la présence d'un cortège assez prestigieux pour le 28 avril :

²⁰ Michel Duchesneau, « Introduction » dans Charles Koechlin, *Musique et société, Écrits* vol. 2 présentés par Michel Duchesneau et annotés par Michel Duchesneau, Aurélie Descheneaux et Danick Trottier, Wavre, Mardaga, 2009, p. 22-23.

²¹ *Idem.*

²² Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p. 289.

²³ Duchesneau, « Introduction », p. 22-23.

²⁴ Lettre de Debussy à Paul Robert (1^{er} mai 1902) dans Debussy, *Correspondances 1878-1918, Correspondances 1872-1918* p. 653.

Partisans enthousiastes et adversaires acharnés discutaient avec élégance et vivacité. Madeleine Lemaire²⁵ et sa fille, la marquise de Saint-Paul²⁶, qui, pour se faire les doigts, exécute une série de gammes sur ses genoux ; M. et Mme Henri de Régnier²⁷, Pierre de Bréville²⁸, d'aspect très diplomatique ; Pol Neveux²⁹ et M. Crozier³⁰, qui n'ont pas l'air d'avoir très bien dormi ; Fernand Le Borne³¹, plus mélancolique que jamais ; Louis Ganne³², [de] retour de Londres, où vient de triompher un de ses ballets ; Mme Héglon³³, qui descend au bras de Catulle Mendès³⁴ ; Maurice Vaucaire³⁵ qui a des « petits pavés » plein ses poches...³⁶

À la première, qui a été un plus grand succès que la générale³⁷, Busser est encore une source importante d'information³⁸. Il note la présence de Charles Koechlin (1867-1950), de Jane Bathori (1877-1970), de Paul Dukas, ainsi qu'une personne identifiée comme B. M. et aussi Jeanne Hatto (1879-1958), une soprano réputée à l'époque. Busser mentionne la présence du Président. Sans autre qualificatif, on peut comprendre que le président de la République, Émile Loubet (1838-1929), était présent à la première. Il semble également avoir été occupé ou s'être ennuyé puisqu'il est parti après le troisième acte. Beaucoup des articles faisant la critique de l'œuvre sont parus le 1^{er} ou le 2 mai, indiquant la présence de ces critiques musicaux à la première du 30 avril, ou sinon du 1^{er} mai. On peut donc supposer que beaucoup de ces auditeurs composaient le public, qui, à défaut de le faire chaleureusement, a décemment accueilli l'œuvre. Malgré certains retours plus acrimonieux, le succès en salle était assez clair, devant un public prestigieux et d'élite.

²⁵ Madeleine Lemaire (1845-1928) tenait un salon en vogue à l'époque.

²⁶ Charlotte de Saint-Paul (morte en 1941).

²⁷ Henri de Régnier (1864-1936) était un poète et auteur associé au symbolisme. Comme mentionné plus tôt, il est le point de contact principal entre Maeterlinck et Debussy.

²⁸ Pierre de Bréville (1861-1949) est un compositeur, élève de César Franck, et membre actif de la SNM (Société nationale de musique)

²⁹ Paul Neveux (1865-1939) auteur.

³⁰ Informations manquantes ou introuvables à son sujet.

³¹ Fernand Le Borne (1862-1929) compositeur et critique musical au *Petit Parisien*, au *Monde artiste* et correspondant dans *Le Soir* en Belgique. Il fut l'élève de Massenet et de Franck au Conservatoire.

³² Louis Ganne (1862-1932) est un compositeur ayant connu des succès avec *La Marche lorraine* (1892) et *Phyrné* (1896).

³³ Meyriane Héglon (1867-1942) est une contralto belge.

³⁴ Catulle Mendès (1841-1909) est un poète, dramaturge et critique. Il a écrit le livret pour de nombreux opéras, dont *Rodrigue et Chimène* qui resta incomplet par Debussy. Fait une critique mitigée de l'œuvre peu après la première.

³⁵ Maurice Vaucaire (1865-1918) est un écrivain et ami de jeunesse de Debussy.

³⁶ Le Masque de Fer, « Échos [À Travers Paris] », *Le Figaro*, vol. 48, no. 119, 29 avril 1902, p. 1, dans Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, p 336-337.

³⁷ Toujours selon Busser : « La première représentation reçoit du public un meilleur accueil : trois et quatre rappels par actes. [...] Le nom de Debussy est très applaudi à la fin de la représentation, celui de Maeterlinck soulève quelques protestations. Carré et Messenger sont rassérénés et escomptent un succès durable ... ». Henri Busser, *De Pelléas aux Indes galantes : de la flûte au tambour*, Fayard, Paris, 1955, p. 114, dans Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, p 311.

³⁸ *Ibid.*

Points de dissension, divisions et réactions au sein de la critique

La pièce fait polémique dès le lendemain de la première. À en croire la critique, les applaudissements et les rappels après chaque acte³⁹ n'étaient pas justifiés, du moins selon une partie importante de la presse française. Ce qui différencie le scandale de *Pelléas et Mélisande* de la plupart des autres scandales observés dans ce mémoire est l'absence d'animosité des personnes les unes contre les autres, dans la salle. La situation évoluera un peu par la suite avec l'apparition de partisans (le « bataillon sacré »)⁴⁰ durant les représentations au fil du temps, mais, comme on l'a vu, la première s'est déroulée dans le calme le plus total. Excluant quelques actions isolées, la pièce a été un succès. Alors pourquoi y a-t-il eu autant de débat autour de l'œuvre au cours des mois qui ont suivi? On pourrait penser que l'origine du scandale est postérieure aux premières représentations. Comment le public peut avoir des réactions si opposées face à une œuvre qu'il n'a jamais entendue? On peut trouver une partie de la réponse à cette question dans les préférences esthétiques du spectateur, ce qui est tout à fait valable, mais au-delà de ces préférences, il est étrange que ce public, ce « vrai » public, rejette en partie une œuvre à la fine pointe de la culture et qui, surtout, lui est dédiée.

On peut avancer que les réactions immédiatement négatives, ou immédiatement positives, sont le résultat de prises de position qui précèdent peut-être même la composition de l'œuvre. Ces positions relèvent de plusieurs aspects, qu'ils soient purement musicaux ou encore qu'ils soient politiquement et socialement construits, mais cette partie se concentrera principalement sur le débat au sein du domaine musical. Étant donné que toute constitution du public ou toute forme de réception est grandement dépendant des circonstances, des préférences et des *a priori* du public⁴¹, il est impossible de trouver les lignes claires entre les différents groupes de spectateurs présents en salle. Les bagages sont trop différents. Il n'empêche qu'il existe certaines tendances dans le cas de la réception et de la critique de *Pelléas* qui témoignent d'un alignement des différents camps selon des variables observables. Par souci de clarté, les exemples pertinents dans la presse seront réservés à la fin de la section.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Jann Pasler, « A Sociology of the Apaches: 'Sacred Battalion' for Pelléas », dans *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*, Routledge, 2007, p 149.

⁴¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 54-63.

On note tout d'abord un alignement selon le parcours. Une grande partie des critiques ayant une formation musicale ou ayant eux-mêmes composé par le passé (Louis Schneider, Henri Busser, Gustave Bret, Paul Dukas, Jean Marnold, pour donner quelques exemples) ont tendance à offrir une critique qui souligne les bons côtés de l'œuvre et de sa composition. Ils tiennent généralement des propos plus nuancés et reconnaissent la possibilité que certains n'apprécient pas cette musique, sans toutefois contester fondamentalement la qualité de l'œuvre. À l'opposé, les critiques musicaux n'ayant pas cette formation musicale (Catulle Mendès, Paul Souday, par exemple) vont être beaucoup plus négatifs envers l'œuvre. Peut-être plus sensibles aux normes et aux conventions, ils rejettent l'idée musicale que Debussy adopte dans *Pelléas*. Debussy, comme brièvement mentionné plus haut, avait écrit son opéra pour un « véritable public », soit celui qu'il considérait comme étant musicalement éduqué pour comprendre, excluant les critiques sans formation musicale et ceux n'étant pas équipés pour ou simplement prêts à aborder la nouvelle proposition musicale de l'opéra. Il existe bien-sûr des exceptions à la règle, surtout en lien avec le conservatisme de certains critiques musiciens ou de leur publication. On pense notamment au cas de Gaston Serpette (1846-1904) sur lequel nous reviendrons plus tard. Serpette étant compositeur, il offre néanmoins une des critiques les plus sévère du drame lyrique pour le *Gil Blas*⁴², qui était destiné à une élite culturelle. Il est important de noter que, malgré la réception négative de *Pelléas*, ce journal fut très important pour Debussy quelques temps après la sortie de son opéra. Il s'est servi de cette revue pour exprimer un bon nombre de ses opinions sur la musique et sur les médias de 1903 à 1906⁴³.

⁴² Pasler, « “Pelléas” and Power: Forces behind the Reception of Debussy's Opera », p. 243-264. Dans sa catégorisation, Pasler range *Gil Blas* comme un journal à potin. Cette caractérisation de la publication vient probablement de la légèreté acclamée de ses articles et de son ton parfois grivois qui ressortait à bien des occasions. Le journal était ainsi populaire, mais également un peu vulgaire par moment. Il n'empêche que les auteurs qui y ont participé (notamment Debussy, mais aussi Arthur Rimbaud, Aristide Bruant, Jules Renard ou encore Guy de Maupassant) étaient souvent bien considérés.

⁴³ Elaine Brody, « Review of Debussy on Music, François Lesure », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 31, n° 2, 1978, p. 376-382. Christian Goubault, *La Critique musicale dans la presse française: de 1870 à 1914*, Slatkine, Genève, 1984, p. 90.

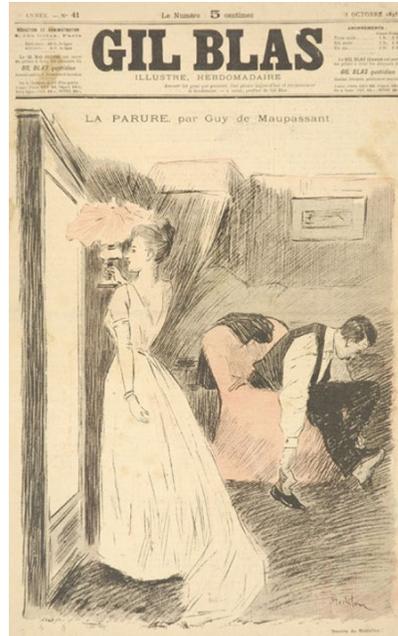


Figure 5 : Première page d'une publication de *Gil Blas* (Wikipedia Commons, 1893)

Gil Blas (Figure 5) soulève une série de questions qui mènent à une observation intéressante. Le fait qu'un périodique théoriquement neutre et adressé au public ciblé par *Pelléas* ait pris position dans le débat peut suggérer la présence d'enjeux sous-jacents plus complexes. Un des thèmes récurrents du débat est la dépendance de la position du critique face à la position sociale et politique de la publication. Alors que la connexion n'est pas aussi claire avec *Gil Blas* étant donné le caractère généralement apolitique de la revue, il existe une corrélation, qu'elle soit accidentelle ou non, entre les deux variables à l'échelle de la presse française. Les journaux nationalistes et généralement pro-monarchistes sont les châteaux-forts des critiques anti-debussystes, comme on peut le voir dans le cas du *Gaulois*, qui est réputé pour sa position monarchiste. Quant aux journaux pro-républicains et modérés, ils présentent des critiques pro-Debussy. Les camps n'étant pas complètement unis sur tous les fronts, il n'est pas surprenant de voir des critiques des deux côtés du débat, tout en appartenant à des causes politiques similaires. C'est le cas du *Soleil*, avec une critique de la part d'O'Divy, assez élogieuse, qui témoigne de la modération du journal dans son monarchisme (ainsi que de sa position face à l'Affaire Dreyfus qui sera décrite plus tard).

L'âme humaine, lyre où sanglote toute la gamme des douleurs, elle frémit, chante et s'exhale cette belle fin de drame où vainement je cherche la part de l'écrivain et la part du musicien. La prose

s'est fait [*sic*] musique ; l'orchestre vibre comme l'âme des mots ; symphonie, verbe, décors, [...] talent des interprètes [...] donnent une impression très saisissante d'unité. [...]»⁴⁴

Le camp républicain est aussi hétérogène et on peut y voir des dissensions similaires. On peut également voir ce clivage selon les lignes du conservatisme de l'époque contre les considérations plus progressistes. Ce débat faisait déjà rage à l'époque sur plusieurs fronts, mais cette question sera débattue dans la prochaine partie.

Dialogue des camps

Des dynamiques qui se sont installées durant les premiers instants du scandale, l'initiative de certains partisans de Debussy ressort particulièrement. Le « Bataillon sacré », terme employé par Émile Vuillermoz notamment pour décrire le groupe. L'analogie militaire leur semblait appropriée⁴⁵, entretient une présence continue durant les représentations pour supplanter les manifestations négatives de la part des détracteurs. Confiné aux places en hauteur, le groupe était doublement au paradis. Les « Apaches », comme ils se nommaient, forment l'essentiel du « bataillon ». Le terme « Apache » était à l'époque synonyme de « sauvage », d'après la culture autochtone nord-américaine. Utilisé pour ridiculiser le groupe au début, ce dernier l'adopte plus ou moins officiellement par la suite. Le nom « Apache » viendra éventuellement remplacer celui du « Bataillon Sacré » après la fin du scandale de *Pelléas*. Le terme est aussi lié au fait que la presse avec surnommé un groupe de malfaiteurs parisien de la sorte à cette même époque. Le groupe était composé de personnalités diverses qui allaient prendre une grande place dans le milieu musical des années à venir. Il s'agissait, parmi les principaux, d'Émile Vuillermoz (1878-1960), René Peter (1872-1947), Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), Marcel Chadeigne (1876-1926), Léon-Paul Fargue (1876-1947), Maurice Ravel, Maurice Delage (1879-1961), Paul Ladmirault (1877-1944), Déodat de Séverac (1872-1921), Tristan Klingsor (Léon Leclère) (1874-1966), Paul Sordes (1877-1937), Édouard Bénédictus (1878-1930), Émile-Alain Séguy (1877-1951), Michel-Dimitri Calvocoressi (1877-1944) et Ricardo Vines (1875-1943)⁴⁶. Le groupe assiste aux 24 premières représentations et joue le rôle de défenseur de la nouvelle musique proposée par Debussy. Ils sont à leur apogée durant le scandale de *Pelléas*; il est cependant possible de voir la

⁴⁴ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p 376.

⁴⁵ Pasler, « A Sociology of the Apaches: 'Sacred Battalion' for Pelléas », p. 152.

⁴⁶ Pasler, « A Sociology of the Apaches: 'Sacred Battalion' for Pelléas », p. 152.

présence du groupe à d'autres occasions par la suite, notamment en 1913 à la première du *Sacre du printemps* de Stravinski. Les Apaches soutinrent le compositeur russe autant durant la composition que pendant la création qui provoqua ce qui ressemble alors à une émeute, bien que contrôlée.

La figure des Apaches dans le contexte du scandale de *Pelléas et Mélisande* est conséquente sur plusieurs points. Dans une optique plus immédiate, ils représentent un soutien important pour Debussy, appuyant la réception positive en salle soir après soir. En démontrant une admiration audible et visible lors des premières représentations, ils sèment le doute chez les détracteurs qui ne saisissent pas l'œuvre. La composition du groupe facilite cet impact, puisqu'il est composé de membres qui, même s'ils n'ont pas encore la notoriété qui caractérisera le reste de leur carrière, sont des figures importantes de la relève artistique parisienne et française. Leur prestige en devenir ne fait qu'amplifier leur impact sur la réception de *Pelléas*.

Dans une optique plus contextualisée, on se rend compte que la formation d'un tel bataillon pour la défense d'une œuvre en particulier, surtout par des membres en vue de la scène culturelle, inspire au cours du XX^e siècle un nombre conséquent de manifestations similaires. On peut penser, outre les actions du même groupe lors de la première du *Sacre du printemps*, au soutien des Six pour la musique de Schoenberg à Paris, ou encore le soutien fait à la musique de Satie par ces mêmes jeunes musiciens, en plus de Ravel et des futurs opposants de Debussy⁴⁷. Les actions des Apaches durant la création de *Pelléas* ne sont cependant pas la première manifestation de ce genre. La France a longtemps été sensible à l'importance des factions au sein de la salle de concert dans la réception d'une œuvre. Le concept de la « claque », une forme de racket organisé par certains groupes pour applaudir ou bien ruiner la représentation d'un spectacle⁴⁸, a progressivement disparu au XIX^e siècle, mais le phénomène s'est perpétué sous de nouvelles formes et doit tenir compte des cohortes de soutien amical. On peut ainsi penser à la très célèbre bataille d'*Hernani*, la pièce de Victor Hugo, où ses amis et supporters ont occupé la salle pour soutenir l'œuvre et son auteur.⁴⁹

⁴⁷ En lien avec la campagne de délégitimation de Debussy, sujet qui sera abordé plus tard dans ce chapitre et dans le Chapitre 5.

⁴⁸ Giron-Panel et al., *Les Publics des scènes musicales en France*, p. 201.

⁴⁹ On note souvent le gilet rouge de Théophile Gautier qui est devenue le symbole de la provocation de la nouvelle génération romantique.

La présence des Apaches a ainsi deux fonctions, soit le soutien actif de *Pelléas et Mélisande* lors de sa création et la tentative de placer l'œuvre dans la lignée des grands événements de la culture française. Dans un passage de son livre *Histoire de la musique*, Vuillermoz explicite ce désir et la filiation qui en découle avec les événements d'*Hernani* :

[...] cinquante jeunes gens – les cinquante « gilets- rouges » de cette nouvelle bataille d'Hernani – étaient là, comme des coqs de combat, prêts à assaillir les Béotiens qui seraient tentés de manquer de respect au chef-d'œuvre.⁵⁰

Pour ce qui est de Debussy lui-même, il est possible de voir son opinion face aux critiques dans sa correspondance. On sent, dans une lettre écrite à Henry Bauer du *Figaro*, comment il voit tout le débat autour de son œuvre.

Mon cher maître, merci pour votre bel article sur *Pelléas*, vous ne saurez jamais assez quel puissant réconfort il a été pour moi parmi tant de haineuses bêtises. C'est aussi un précieux encouragement à douze années de travail ...⁵¹

La composition d'un opéra est une entreprise complexe et éprouvante pour Debussy et à travers sa correspondance, on peut sentir une certaine fatigue face à la grande quantité de critiques et d'opinions sur son œuvre. Même si immédiatement après *Pelléas*, il s'est mis à la composition du *Diable dans le Beffroi*⁵², on peut deviner que la tempête médiatique a été éprouvante pour le compositeur. Debussy semble porter une attention toute particulière à ses relations amicales, comment en témoignent ses lettres. La trahison de certains de ses amis qui écrivirent des critiques négatives sur ses œuvres pèse grandement sur lui. Il était aussi évidemment conscient que sa musique venait remettre en question la tradition wagnérienne⁵³ sans pour autant qu'il se lance lui-même dans la bataille par des réponses dans la presse.

Prenant en compte le succès objectif de la pièce durant les semaines, les mois et les années qui ont suivi, il se peut très bien que l'observateur d'aujourd'hui soit renversé par la quantité impressionnante de critiques musicaux aux opinions plus ou moins favorables. La particularité de *Pelléas et Mélisande* a été la façon dont l'œuvre a divisé la critique, ainsi que la réception souvent timide des debussystes face au venin des anti-debussystes.

⁵⁰ Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Paris, Arthème Fayard, 1967. Cité dans Pasler, « A Sociology of the Apaches: 'Sacred Battalion' for Pelléas », p. 152.

⁵¹ Lettre de Debussy à Henry Bauër (8 mai 1902) dans Debussy, *Correspondances 1872-1918* p 654.

⁵² *Ibid.*, p 668.

⁵³ *Ibid.*, p 681.

Les anti-debussystes vont généralement écrire des critiques qui vont remettre en question la capacité du compositeur à composer une musique lyrique. Ils rejettent l'idée même du musical chez Debussy. Ils basent leur jugement sur une valorisation de la tradition de l'époque⁵⁴ et vont voir la proposition de Debussy comme un affront à cette tradition. Pour certains, il ne s'agit que d'une préférence esthétique de la part du public, expliquant que, par exemple, que ce public (et peut-être eux-mêmes) n'a simplement pas aimé la musique à cause de son manque de repères ou d'idées plus familières. André Suarès (1868-1948), sous le pseudonyme de « Litte », écrit dans *La République française* le 2 mai 1902 de manière assez ambiguë :

Voici une œuvre qui a fait, à bien des spectateurs, l'effet d'une mystification, et qui a été saluée par quelques artistes comme l'aurore d'une musique nouvelle. Je repousse la première opinion, car je ne doute pas de la sincérité du compositeur ; mais je ne puis partager la seconde.⁵⁵

Suarès est un auteur qui propose une critique assez nuancée de l'œuvre, mais qui communique ses préférences pour une musique plus conservatrice comme celle de Beethoven ou de Wagner⁵⁶. *La République* est un journal républicain, mais destiné à un public éduqué et possiblement plus conservateur⁵⁷. Les critiques modérément négatives sont cependant assez rares dans l'ensemble. Contrairement aux critiques positives qui admettent la possibilité que certaines personnes n'apprécient pas la partition, une grande partie des critiques négatives rejettent tout bonnement l'idée que la pièce ait tout intérêt ou qualité. Comme il sera possible de le voir plus tard, *Pelléas* vient remettre en question beaucoup plus que le canon musical. Certaines réactions sont presque viscérales et peuvent surprendre. Les propos de Gaston Serpette dans le *Gil Blas* datant du 1^{er} mai 1902 représente bien les propos de plusieurs critiques :

[...] ainsi, le succès de *Pelléas et Mélisande* eût été complet si l'ouvrage n'était accompagné d'une musique qui est la négation de tout élément musical.

Le compositeur, M. Debussy, semble avoir pris plaisir à accumuler les accords les plus désagréables, les successions de notes les plus barbares. En vain, chercherait-on dans sa partition une idée suivie, un éclair d'inspiration. Tout n'est que ténèbres et incohérence, et sur ce fouillis orchestral sans rythme

⁵⁴ Cette tradition peut être complexe à définir, mais on peut considérer qu'à l'époque, les standards existants étaient le Grand opéra (épique et sérieux) et l'opéra à l'italienne (plus léger et accentuant le *bel canto*). L'influence de Wagner est toujours colossale au début du XX^e et rares sont les œuvres lyriques qui n'ont pas adopté une partie des principes de la composition wagnérienne. Même de fervents nationalistes, comme Vincent d'Indy, perpétuent la tradition wagnérienne, notamment avec *Fervaal* (1895). Robin Holloway, *Debussy and Wagner*, London, Eulenburg Books, 1979, p. 12-14.

⁵⁵ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p 394.

⁵⁶ Pasler, « "Pelléas" and Power: Forces behind the Reception of Debussy's Opera », p 247.

⁵⁷ *Idem*.

et sans tonalité, la partie vocale n'est qu'un long récital qui court, monotone, et semble écrit au hasard.

Comment les artistes de l'Opéra-Comique ont-ils pu se mettre dans la mémoire les intonations bizarres que le compositeur leur a imposées? Voilà ce qui fait à la fois ma surprise et mon admiration, et je dois dire que pour la mauvaise cause qu'ils défendaient, ils ont vaillamment combattu.

[...]

L'orchestre, conduit par M. Messenger, a été à la hauteur de sa tâche difficile et ingrate⁵⁸.

Le cas de Gaston Serpette est très intéressant, puisqu'il a une formation musicale, mais n'est clairement pas un partisan de l'avant-gardisme, ou de l'élitisme de la partition. Il n'est pas le seul compositeur à s'opposer à la partition. Arthur Pougin (1834-1921)⁵⁹ dans *L'Événement*, un quotidien républicain, écrivait le 1^{er} mai de façon plus claire ce que la musique de Debussy représentait et surtout ce dont elle manquait :

Que diable est-ce que cette musique-là, sans charpente, sans ossature, sans l'apparence d'une construction quelconque? [M]usique amorphe, qui ne se tient pas d'elle-même, musique vague, dolente, indéfinissable, dépourvue non seulement d'idées, mais de sentiment tonal et de sentiment rythmique, musique superlativement insignifiante, incapable même d'irriter et de crisper l'auditeur, et qui se contente, par son absolue insuffisance, par son vide prodigieux, par son absence de toute espèce d'élément vital, de le plonger dans un ennui morne et de l'inciter tout doucement au sommeil⁶⁰.

⁵⁸ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p 380.

⁵⁹ Christian Goubault décrit Pougin de cette façon dans sa thèse : « Arthur Pougin apparaît comme une des grandes personnalités de la critique musicale française, probablement le seul critique à avoir rédigé sa propre biographie. [...] *Homme* de tradition et de combat, Pougin se trompe souvent. Wagner représente tous les défauts de la musique et il éprouve une lassitude accablante en présence de ses opéras. » Cette description permet d'expliquer le ton acerbe qu'il utilise dans son article et son rejet plus tard de la musique de Richard Strauss, qu'il perçoit fort probablement dans la lignée de Wagner, qu'il déteste, mais son rejet de la proposition de *Pelléas* révèle son conservatisme musical. Goubault, *La Critique musicale dans la presse française: de 1870 à 1914*, 1984, p. 22.

⁶⁰ *Ibid.*, p 376-377.



Figure 6 : Arthur Pougin (Henri Evenepoel, Bibliothèque nationale de France, entre 1890 et 1899)

Les propos de Pougin (Figure 7) et de Serpette viennent nuancer l'observation faite plus tôt que les compositeurs-critiques étaient plutôt favorables à *Pelléas*⁶¹, mais il faut aussi prendre en compte qu'il s'agit de deux musiciens (même si Pougin a si peu composé) de l'ancienne garde qui sont déjà assez âgés en 1902. Cette mise en évidence de l'importance de la tradition du point de vue conservateur est également présente dans les propos du critique du *Gaulois*, Louis de Fourcaud : « La partition relève [...] d'un système spécial et auquel, sous aucun prétexte, je ne voudrais me rallier⁶². » Rappelons que, d'après Pasler⁶³, le *Gaulois* est un quotidien important pour la cause monarchiste et est prédisposé à être réservé face au progressisme que représente la musique de Debussy. Fourcaud est lui-même un historien et un wagnérien convaincu⁶⁴. L'intensité des critiques négatives durant les premiers mois de l'œuvre font contraste avec la modération des critiques plus positives.

Les debussystes ne se sont pas retenus dans leurs éloges de la pièce, mais sans jamais réellement rivaliser avec les dénonciations des anti-debussystes. Il est ironique de penser que, même s'ils ont logiquement vu la même pièce, les critiques des deux camps donnent l'impression

⁶¹ Pougin a beau avoir une certaine expérience en composition et une formation musicale, il est néanmoins principalement critique.

⁶² Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p 358.

⁶³ Pasler, « "Pelléas" and Power: Forces behind the Reception of Debussy's Opera », p. 246.

⁶⁴ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p 247.

du contraire. Alors que Pougin se plaint du manque de points de référence ou de côtés concrets à l'œuvre, Catulle Mendès du *Journal*, qui était l'auteur du livret de l'opéra inachevé *Rodrigue et Chimène* du compositeur, écrit presque le contraire : « [...] les musiques de M. Claude Debussy imitent des frissonnements de paysage, chuchotent des murmures d'âmes, expriment l'ineffable au-delà des bruits naturels et du verbe humain⁶⁵. »

Le point commun des critiques debussystes est l'admiration du raffinement de la musique de Debussy. Sans nécessairement le voir comme l'avenir de la musique, ce que Jean Marnold considérait⁶⁶, ses admirateurs saluent sa recherche des harmonies et des subtilités. Une des critiques les plus intéressantes de ce point de vue est celle d'Henri Busser (Figure 8), qui dirigera l'orchestre de *Pelléas* en remplacement de Messager quelques semaines après la première. Son article est publié dans *La Gironde* du 2 mai 1902 :

... [Parlant des œuvres de Debussy] Ces compositions se distinguent par une recherche extrême dans l'harmonie et l'instrumentation. Or, pour *Pelléas*, sans rien abandonner de ses qualités originales, M. Debussy s'est efforcé de ramener son écriture à plus de clarté et de précision.

Malgré l'absence complète de mélodie vocale, on peut suivre facilement les principaux dessins de l'orchestre. La partie du chanteur est traitée en une sorte de « parlente recitative » où la voix ne prend corps qu'aux moments pathétiques. Cela dérouté, je le reconnais, les amateurs du *Bel Canto*, mais en revanche, on ne perd pas un mot du dialogue, et on peut suivre les moindres détails de l'action, qui est commentée par l'orchestre le plus exquis que l'on puisse rêver⁶⁷.



⁶⁵ *Ibid.*, p 372.

⁶⁶ *Ibid.*, p 115.

⁶⁷ *Ibid.*, p 382-383.

Figure 7 : Henri Busser (Bibliothèque nationale de France, 1895)

La nuance des propos de Busser démontre comment, en réalité, la différence entre les deux camps de la critique peut être expliquée par une différence dans la compréhension de l'œuvre, ou sinon du désir de comprendre. La remise en question des traditions plus wagnériennes de la musique lyrique par Debussy à travers son opéra a froissé les anti-debussystes, mais est généralement bien reçue par les debussystes. Dans la suite de la critique de Busser par contre, on peut voir que Debussy n'a pas été complètement capable de s'éloigner de Wagner ou de la tyrannie du leitmotiv :

Je signalerais aussi une autre particularité de la partition. Il y a peu de leitmotiv au sens ennuyeux du mot, ou du moins il n'y en a qu'un très important. C'est celui qui évoque à notre esprit la figure si étrange de Mélisande, et qui apparaît dans tout le cours de l'ouvrage sous des formes différentes. Je le comparerais volontiers, comme procédé, à l'unique et si caractéristique leitmotiv de *Carmen*⁶⁸.

Même s'il se compare à la populaire et plus traditionnelle *Carmen*⁶⁹ dans son usage du leitmotiv, l'opéra de Debussy reste aux yeux de plusieurs critiques comme le témoin de la création d'une nouvelle tradition, ou du rejet de l'ancienne. Le débat devient rapidement celui de la réception de la « vraie » musique, pour le « vrai » public. Les partisans de Debussy ne s'en cachent pas. O'Divy du *Soleil* le souligne tout particulièrement :

Quoi! ni air, ni leitmotiv? ni *Orphée*, ni *l'Africaine*, ni *Griselidis*, ni *Siegfried*? Ni massenétisme, ni wagnérisme, ni classicisme, ni traditionalisme, ni romantisme, ni naturalisme zoliste selon M. Bruneau, ni réalisme montmartrois selon M. Charpentier, ni je-m'en-foutisme selon... beaucoup d'artistes? Quel monstre *d'isme*, non-catalogué, non classé, qui ne sort d'aucun moule et ne tient dans nul cadre?

Les oreilles routinières se fâchent. Laissons-les se fâcher ...⁷⁰

À la lumière de ces exemples et des dynamiques présentés plus haut, on peut se faire une idée de la composition des camps face à *Pelléas et Mélisande* et des arguments de chacun. Du côté de Debussy, on retrouve des compositeurs et des mélomanes qui ont une vision plus progressiste de la musique. Ils saluent la recherche de nouvelles sonorités et l'utilisation d'harmonies inusitées et, surtout, l'audace de renoncer à l'écrasante méthode compositionnelle wagnérienne. Principal point de dissension, il sera néanmoins la raison pour laquelle la pièce aura une aussi grande

⁶⁸ *Ibid.*, p 383.

⁶⁹ Un moyen de rattacher l'œuvre au goût du jour et de l'époque.

⁷⁰ Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p 374.

influence. À l'opposé de cette opinion, les opposants de Debussy ont une conception plus conservatrice de la musique ancrée dans la tradition qui ne souffre aucun écart. Même si certains compositeurs sont dans ce camp, la plupart des critiques de Debussy sont des critiques avant tout et non des musiciens. Sur le plan musical, le débat semble assez clair.

Jusqu'ici, l'essentiel du débat tourne autour de questions musicales ou de nature esthétique. Les conservateurs tentent d'expliquer pourquoi la musique de Debussy ne fonctionne pas, tandis que les debussystes s'efforcent de démontrer qu'elle est une proposition tout à fait viable pour l'avenir de la composition lyrique. La majorité des critiques semblent vouloir rester sur le terrain qui leur a été assigné, soit celui de l'esthétique et vont utiliser un langage qui reflète ces limites de façon générale. Cela n'explique cependant pas pourquoi, au lieu de se contenter de donner son opinion et de laisser les autres donner la leur, plusieurs critiques vont entrer dans des conflits interminables entre eux, suggérant une implication plus profonde que leur simple rôle de critique⁷¹.

Les disputes et les injures qui sont lancées de part et d'autre sont des indices clairs de l'importance du scandale forgé, en partie par les critiques qui en sont les principaux actants. La remise en question des préceptes et de la tradition en place vient soulever, viscéralement, les émotions de plusieurs et les entraîne à exprimer leur opinion, leurs réactions et leurs états d'esprit sur la place publique, faisant couler de l'encre exponentiellement. Le scandale de *Pelléas et Mélisande* est en quelque sorte le scandale « type » de l'analyse proposée, en grande partie parce qu'il présente un système de forces complexe et équilibré, mais aussi pour son importance historique. Il est cependant unique dans l'expression du scandale. Plus que tout autre cas, le débat a été propulsé par la presse foisonnante de l'époque et a perduré pendant bien plus longtemps que certains ne l'anticipaient. Les combats en salle et dans les journaux sont les conséquences de l'œuvre, mais aussi certainement de son contexte de création particulier et de son emplacement dans le champ sociopolitique du début du XX^e siècle.

⁷¹ La critique de l'époque occupait un rôle normatif et moralisateur pour le milieu artistique, Du moins au yeux des critiques.

Contexte sociopolitique

Il est une question dont la réponse demeure incomplète, soit la raison qui justifierait autant de débats autour de *Pelléas et Mélisande*. Au-delà des considérations musicales, il existe d'autres pistes qui ont été évoquées dans la précédente partie. Les tensions politiques au sein de la III^e République sont multiples et représentent les luttes entre les forces sociales dominantes, à l'image des grands mouvements politiques du XIX^e siècle et depuis la Révolution. On retrouve un mélange de progressistes, de conservateurs, de nationalistes, de monarchistes et de républicains. Ce dernier groupe est lui-même divisé avec la présence de modérés et de sous-groupes émulant les différents courants mentionnés. Ces groupes vont, en pratique, exercer une force constante dans le système du scandale. Les différents enjeux forment les satellites qui vont orbiter autour de l'œuvre et donner de la puissance au débat et entretenir sur une longue période les hostilités entre les partisans de l'œuvre et ses détracteurs.

À la force avant-gardiste émanant de l'œuvre s'oppose une force plus traditionaliste et normative qui imprègne non seulement le monde de la musique et des arts, mais aussi l'ensemble de la société française et européenne. La tension entre la tradition et l'avant-garde, le progressisme et le conservatisme, est loin d'être unique à la France, mais ses circonstances particulières au tournant du XX^e siècle en font le théâtre d'affrontements plus virulents que coutume.

Pour expliquer en partie le traditionalisme de la société française, il faut reculer à un temps avant la création de la Troisième République, avant même la création de la Première République. La France sous l'Ancien Régime était une société fortement stratifiée, divisée grossièrement en trois parties, les trois tiers que l'on connaît en la noblesse, le clergé et le peuple (souvent désigné comme le « tiers état »). Même si la noblesse fut grandement affaiblie après 1789, la haute société continua à émuler certains de ses codes, que ce soit sous la monarchie, l'empire ou la république. Loin d'être unique à la France, cette émulation y est cependant assez pertinente étant donné la force des dynamiques de cour, tant à Versailles qu'à Paris⁷². L'étiquette était d'une importance cruciale pour le positionnement social et était de plusieurs façons un outil de contrôle par la royauté. De façon similaire à la discipline selon Foucault, la noblesse exerçait une forme d'auto-contrôle social qui servait à la fois de guide et de déterminant social. Il fallait adopter un comportement particulier pour faire partie de la haute société. Cette dynamique est

⁷² Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.

fondamentalement traditionaliste et normative. Elle évolua évidemment au cours du XIX^e siècle, mais se fait toujours sentir au XX^e. Les gens, les personnalités de l'époque, sont toujours jugées par leurs actions et leur raffinement, par leur respect de l'étiquette et par leur respect de la norme. Les anti-debussystes, dont une partie est également monarchiste, voient le progressisme de la musique de *Pelléas* comme une remise en question des normes et des critères qui affirment leur position sociale. En redéfinissant l'élite musicale, Debussy met en danger le prestige des traditionalistes wagnériens et franckistes⁷³ qui se retrouvent subitement dépassés. Cette dynamique appartient à face à face que se livrent alors conservateurs et progressistes.

La question du conservatisme et du progressisme en musique trouve évidemment son écho dans le domaine social⁷⁴. Encore une fois ici, la remise en question du statu quo est vue comme une attaque par les progressistes des valeurs françaises alors que ces derniers ayant identifié ce qu'ils considèrent comme l'obsolescence des fondements sociaux et des pratiques du passé, tentent de forcer une évolution de la société. Pour les conservateurs, la protection de leur héritage, qu'il soit monarchique, bonapartiste ou simplement ancré dans la société du passé, est une priorité. Pour les progressistes, le fait que les systèmes du passé aient mené à des défaites diverses, des problèmes sociaux, voire des révolutions, est suffisant pour comprendre que la solution ne se trouve pas dans les erreurs du passé. Alors que cette situation est loin d'être unique à la III^e République, les tensions entre les deux points de vue y sont accrues, notamment par le fait qu'une partie importante de la société n'est pas entièrement convaincue à ce stade que le modèle républicain est le bon. Il existe encore des gens qui se souviennent du Second Empire et certains peut-être de la monarchie. De plus, leur voisin à l'Est est lui-même sous la férule d'une monarchie ou plus précisément d'un empire et menace constamment les intérêts français. La grande différence entre les deux camps est que le conservatisme voit les solutions aux problèmes présents dans le passé, tandis que le progressisme les voit dans le futur, essentiellement. Il s'agit d'un thème récurrent dans plusieurs domaines. En peinture, la lutte des impressionnistes quelques décennies plus tôt contre l'académisme. En musique, pour donner un dernier exemple, Camille Saint-Saëns (1835-1921) est durant les dernières décennies de sa vie un opposant de la musique qui s'écarte trop de ce qu'il

⁷³ Lié à l'esthétique établie essentiellement par les élèves de César Franck (1822-1890), dont l'influence est au centre de la tradition française jusqu'au XX^e siècle et tout particulièrement auprès de Vincent d'Indy et de ses élèves de la Schola Cantorum.

⁷⁴ Willmoore Kendal et George W Carey, « Towards a Definition of "Conservatism" », *The Journal of Politics*, vol. 26, n° 2, 1964, p. 406-422.

juge être la tradition française. Même s’il modère certains de ses arguments au fil du temps, il prend toujours un point de vue conservateur face à la musique, valorisant l’héritage du passé qu’il a aidé à façonner au profit d’un certain nationalisme⁷⁵. Saint-Saëns est assez critique de *Pelléas et Mélisande*, autant de son livret que de sa musique. Il ira jusqu’à écrire une parodie, nommée *Merdiflor et Cacahouette*⁷⁶. Le débat existe bien-sûr en politique, mais également dans une multitude d’autres domaines. Le conservatisme chez les compositeurs est assez commun. Saint-Saëns en est un bon exemple, mais il faut également se rappeler que certains compositeurs d’avant-garde, Debussy en est un cas explicite, peuvent aussi arborer des visions plus conservatrices de la musique⁷⁷, surtout face à la musique de la génération suivante, mais aussi face à vie en général. Il peut effectivement exister un décalage entre la position artistique et la position politique.



Figure 8 : Article d'Émile Zola dénonçant le traitement du Capitaine Dreyfus (L'Aurore, 1898)

⁷⁵ Jean Marnold, « Musique [Saint-Saënsiana] », *Mercur de France*, vol. 112, n° 418, 1915, p. 325-327.

⁷⁶ Camille Saint-Saëns, *Merdiflor & Cacahouette* (1912), Paris, Les petites allées, 1920.

⁷⁷ Perçu comme un compositeur d'avant-garde pendant une grande partie de sa carrière, Debussy démontre un point de vue assez conservateur face à la nouvelle musique dans ses correspondances et ses écrits. Goubault, *La Critique musicale dans la presse française: de 1870 à 1914*, p. 89.

À cette complexité déjà pesante, il est possible de rajouter à l'époque de *Pelléas* une autre division au sein de la société et de la politique française⁷⁸. S'étendant de 1894 à 1906, l'Affaire Dreyfus⁷⁹ est devenue aujourd'hui le symbole de la lutte contre l'abus de pouvoir de l'état, mais elle relève plus d'une dynamique qui, à l'époque, est plus complexe qu'un simple scandale sur les pouvoirs de l'état. L'étude de cet événement célèbre n'est pas le sujet de ce travail, seulement un résumé en sera fait, mais l'Affaire peut soulever quelques points importants et expliquer certaines des réactions négatives face à l'œuvre Debussy. Pour faire bref, l'Affaire Dreyfus s'articule autour de l'accusation de trahison envers le capitaine Alfred Dreyfus, qui était juif. L'accusation s'étant rapidement révélée fausse pour une grande partie de la société, son maintien a mis en lumière les structures antisémites autant de l'armée que de l'État qui la soutenait. La situation embrasa rapidement la société française, créant un camp soutenant l'innocence de Dreyfus, les dreyfusards, et un autre soutenant l'état et l'armée, les antidreyfusards. Abordant souvent les mêmes thèmes que la lutte entre le conservatisme et le progressisme, le débat remet en question le statu quo et certains le voient comme une attaque des valeurs françaises. Un autre aspect du débat qui est un peu moins connu est son ancrage dans le débat monarchiste qui existait encore à l'époque. Certains des acteurs principaux dans l'accusation de Dreyfus étaient des figures monarchistes. Ce groupe est également plus conservateur que progressiste et se rangea principalement chez les antidreyfusards. La presse était tendue sur ce sujet et les différents journaux sont souvent ardents dans leurs positions, expliquant en partie la division face à *Pelléas*. Dans plus d'une critique de l'œuvre, on retrouve à un moment ou un autre, une référence au débat de l'Affaire Dreyfus. Dans le cas ci-dessous, Auguste Foureau, sous le pseudonyme de Dom Blasius, écrit dans *L'Intransigeant*, un journal d'origine polémique et antisémite, les lignes suivantes en lien avec la parution du livret : « C'est en 1892, deux ans avant la découverte de la trahison du capitaine juif qu'il devait tant aimer, que M. Maeterlinck écrivit *Pelléas et Mélisande*⁸⁰. » Avec une opinion si teintée de l'auteur, il n'est pas étonnant que son opinion de la pièce soit négative.

L'analyse de la partition de Debussy a de quoi mettre le critique dans un terrible embarras. Est-ce une gageure contre toutes les idées reçues en musique jusqu'à ce jour ? Est-ce un art nouveau dont la profondeur échappe ? [...] Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il faudrait une vingtaine d'audition

⁷⁸ Pasler, « "Pelléas" and Power: Forces behind the Reception of Debussy's Opera », p. 246.

⁷⁹ « Dreyfus affair », dans, *Britannica*, 5 février 2023.

⁸⁰ Dom Blasius [Auguste Foureau], « Premières représentation », *L'Intransigeant*, 2 mai 1902, dans *Branger et al., Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents* p 393.

pour être fixé à cet égard et habituer ses oreilles à ces hétéroclites successions d'accords qui les stupéfient toujours et les charment trop rarement.⁸¹

La présence d'un tel discours au sein d'une critique musicale démontre à quel point la scène musicale était impliquée sur le plan social et politique. La société étant tout entière prise par la querelle, il est fort possible et plausible que cette tension se soit transportée durant les premières représentations de l'œuvre de Debussy ainsi qu'à sa générale. Les membres du champ musical qui se sont opposés à la nouvelle proposition musicale étaient plus proches des anti-dreyfusards, qui partageaient généralement leur conservatisme et leur perspective face à la préservation des institutions et des traditions, tandis que ceux ayant soutenu Debussy font plutôt partie des dreyfusards, plus enclins à remettre en doute les traditions jugées problématiques.

Cela démontre en pratique comment les enjeux de société plus transcendants viennent se rattacher à des œuvres controversées comme *Pelléas* telles des particules de scandales qui viennent se mettre en orbite autour de l'astre que représente l'œuvre. Ils vont, à leur tour, teinter le débat et rajouter une complexité au système de force déjà en place dans la réception normale d'une œuvre (rapports entre œuvre et public sous une dimension essentiellement esthétique). Ces nouvelles tensions ne sont pas toujours explicitées. Il est fort possible que l'antisémitisme de certains critiques ait, pour prendre l'exemple de l'Affaire Dreyfus, affecté leur réception ou leur critique de *Pelléas*, mais qu'ils fondent leur argument à l'écrit sur des critères différents. Une certaine retenue sociale, issue d'un modèle bourgeois où la discrétion est une valeur, est peut-être toujours en place et peu, encore à cette époque, se risquent à émettre des jugements comme ceux de Foureau/Dom Blasius dans *L'Intransigeant*.

Un dernier aspect ou enjeu venant se greffer au débat de *Pelléas* est la question nationaliste. Debussy a beau vouloir proposer une nouvelle forme française de la composition lyrique, les réactions contraires par certains groupes nationalistes laissent présager les disputes qui vont éclore sur le sujet au cours des décennies suivantes⁸². Cette question marque en effet une forme de paradoxe ou de contradiction que complexifie encore plus le débat, mais qui peut aussi expliquer la rapidité de son désengagement après les premiers mois. Il faut tout d'abord se rappeler qu'au tournant du siècle, la situation en Europe était extrêmement tendue. Le siècle naissant voit

⁸¹ *Idem*.

⁸² Cette question sera abordée plus loin dans ce mémoire à l'occasion de la mise en contexte des scandales de la *Salomé* de Richard Strauss, du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, et de la musique de Schoenberg.

l'éclosion de nombreux conflits, comme la guerre au Maroc ou encore les tensions aux Balkans, qui vont culminer en 1914 avec la Première Guerre mondiale. La métaphore du baril de poudre prend sa forme graduellement à partir de la création du Second Empire germanique en 1871, après la défaite française à l'issue de la guerre Franco-prussienne. Une rivalité profonde, qui existait depuis un certain temps, s'installe entre les deux puissances. La musique française était alors perçue comme en danger face à l'influence allemande. Un nombre de compositeurs français tentent de rétablir l'identité de la musique française, mais l'influence wagnérienne est écrasante⁸³. Cela forme un pont entre la musique et la question nationaliste. Quand Debussy compose *Pelléas et Mélisande*, il veut se distancier de la tradition wagnérienne et ce fut considéré comme une remise en question de la musique et du théâtre lyrique dans son ensemble. Le camp nationaliste, généralement du côté anti-debussyste et plus conservateur, était assez critique envers Debussy. Ne s'agit-il pas cependant d'un effort du compositeur de créer une nouvelle tradition française pour la musique lyrique? Debussy n'avait pas réellement de considérations nationalistes lors de la composition de son opéra, mais il aurait été facile pour les nationalistes d'entretenir cette idée. Debussy avait l'intention de créer une œuvre d'avant-garde qui se différencie de la musique du passé, même si l'avant-garde en elle-même est parfois pleine de contradictions. Cela soutient l'idée que des tensions implicites sont à l'œuvre dans le système du scandale et que, comme pour les autres exemples qui suivront celui-ci, rien n'est clairement ni tout noir et ni tout blanc.

En résumé...

L'étude du débat autour de la création de *Pelléas et Mélisande* indique qu'il ne s'agit pas seulement d'un débat esthétique ou musical, mais aussi et surtout de l'expression de tensions sociales et politiques au sein de la société française au tout début du XX^e siècle qui s'est articulé autour d'éléments musicaux. De plusieurs façons, l'unique opéra de Debussy a été présenté dans les meilleures conditions possibles. L'Opéra-Comique et son orchestre étaient à la fois capables de jouer une partition aussi complexe et de présenter une pièce aussi audacieuse. La pièce était en revanche destinée à vivre dans la controverse. Avant même que le public ait entendu les premières notes de l'œuvre, Maeterlinck avait semé la première graine de la discorde en se distanciant de la

⁸³ Robin Holloway, *Debussy and Wagner*, London, Eulenburg Books, 1979, p. 12-14. Voir aussi Michał Piotr Mrozowicki, Katarzyna Kotowska et Gilles Quentel, *Richard Wagner et sa réception en France*, Volume 3, Lyon, France, Symétrie, 2016.

musique de Debussy à la suite d'un différend à propos de la distribution des rôles. Or, la distance regrettable entre l'auteur et le compositeur n'aura été qu'une goutte dans l'océan d'encre que l'œuvre en elle-même allait faire couler.

L'élite parisienne présente à la générale et à la première a pris place en salle avec les couteaux déjà tirés. Présentant des bagages culturels divers mais impressionnants, elle se défoula à la générale et offrit ses applaudissements au compositeur lors de la première. Dans la foulée, un contraste clair s'est formé entre la réaction en salle et la réaction dans la presse. Alors que la majorité du public a apprécié la pièce, la critique est entrée dans une dynamique de guerre. D'un côté, on reproche à la musique de ne retenir aucun aspect traditionnel, en même temps que de l'autre on salue son dépassement de la tradition. Des divisions claires vont séparer les deux clans, des divisions qui vont se modeler sur le bagage musical des critiques et la position politique de leur journal. Les deux camps sont si retranchés sur leurs positions qu'ils semblent parler de deux œuvres différentes lorsqu'ils décrivent l'opéra de Debussy⁸⁴.

Le débat autour de *Pelléas et Mélisande* émule celui qui concerne la société en général en 1902. Les tensions politiques sont hautes dans une Troisième République qui est profondément divisée en plusieurs groupes. Les conservateurs, les progressistes, les monarchistes, les républicains, les dreyfusards et les antidreyfusards ont déterré la hache de guerre depuis plusieurs années et Debussy leur a présenté l'opportunité d'extérioriser leurs opinions. Le scandale de *Pelléas* n'aurait sûrement pas été aussi virulent dans un contexte sociopolitique et esthétique différent.

Avant même la première, le système scandaleux était mis en place. Dès sa conception, à travers la tumultueuse générale et durant les mois qui suivent sa présentation, l'opéra de Debussy est un exemple fondamental des effets de l'équilibre des forces centripètes et centrifuge en action dans la réception d'une œuvre. Une proposition audacieuse qui remet en question les normes et les standards et une réaction équivalente et contraire qui tourbillonne pendant des mois avec l'implication d'artistes et de critiques venant des quatre coins de la société française. Les éléments extra-musicaux viennent se mélanger aux éléments esthétiques et on obtient finalement un tissu

⁸⁴ On peut voir cette réalité en comparant les critiques de Pougin et de O'Divy citées plus tôt en lien avec les émotions suscitées.

gravitationnel complexe et transcendant avec en son centre une œuvre lyrique qui a, au minimum, su faire réagir.

Le cas de *Pelléas* démontre qu'il existe un équilibre précaire et fascinant entre le potentiel révolutionnaire de l'œuvre en elle-même et le braquage préventif d'une partie non-négligeable du champ culturel français qui, bien après la première, continue à s'affronter, bien plus par principe, dans la salle et dans la presse. Semblable à un feu continuant à brûler et à être alimenté, le scandale de *Pelléas* reste, par son ampleur et son importance, le modèle type de l'équilibre scandaleux ayant atteint une longévité particulière. On en parle encore activement presque un an après, notamment en lien avec les reprises⁸⁵.

Le scandale *Pelléas et Mélisande* n'a pas été pensé ou réfléchi par avance par le compositeur. Au contraire et on peut en ressentir certaines répercussions durant les années qui vont suivre dans la carrière de Debussy. Ce dernier, grâce à la notoriété de son opéra, va rapidement devenir la grande figure de la musique française jusqu'à sa mort en 1918. Même s'il abandonne plus ou moins la composition lyrique peu de temps après *Pelléas et Mélisande*, il continua à écrire des œuvres importantes. En 1905, *La Mer*, une suite symphonique, crée à son tour un certain émoi, mais elle est cette fois-ci presque unanimement acclamée, sans toutefois atteindre le même éclat que *Pelléas*.

L'unique opéra de Debussy, malgré le pessimisme d'un nombre appréciable de critiques, devient un classique, une référence. L'œuvre voit sa centième représentation donnée en 1913 et connaît alors un succès évident en salle. Elle disparaît graduellement du répertoire après la guerre, mais elle connaît un renouveau avec l'interprétation de Boulez en 1970. L'œuvre est désormais

⁸⁵ « La reprise de *Pelléas et Mélisande*, de M. Claude Debussy, dont l'été avait interrompu les représentations en plein succès, a été triomphale. » Fernand Gregh, « Musiques », *La Revue de Paris*, vol. 10, n° 1, 1^{er} janvier 1903, p. 206-211 dans Jean-Christophe Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 556. Voilà comment on présente l'œuvre un peu moins d'un an après sa création. On cherche toujours à analyser ou à argumenter sur l'opéra, qui est devenu le symbole du renouveau de l'art lyrique français. On ne discute plus le succès ou la qualité de l'œuvre, mais la conception des *debussistes* s'insinue dans le débat par l'intermédiaire des partisans de *Pelléas* et des admirateurs de la musique de Debussy. Ils vont s'attirer le courroux des critiques plus négatifs qui, n'ayant plus lieu de critiquer l'œuvre, vont se plaindre de la radicalité de certains propos, s'efforçant de remettre la musique de Debussy dans son contexte et de le rattacher à des traditions plus anciennes, comme celle des œuvres de l'époque classique ou encore à Wagner. Raymond Bouyer, alternant entre l'encensement de l'œuvre et ses limites, freine l'élan des *debussistes* : « Debussy n'est pas Schumann, pas encore du moins ; et les novateurs de jadis étaient plus valeureux parce qu'ils furent plus longtemps contestés : alors, le snob n'était pas encore sorti de la chrysalide bourgeoise du philistin. » Raymond Bouyer, « Revue musicale : Le Debussisme et l'Évolution musicale (1901-1902) », *La Nouvelle Revue*, vol.23, n° 18, 15 septembre 1902, p. 278-283, et 1^{er} octobre 1902, p. 421-429 dans Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p. 553. Bouyer associe clairement l'intérêt pour le *debussisme* à un snobisme, mettant en doute la sincérité de la « révolution ».

considérée comme une perle du répertoire de la musique lyrique française et est le témoin de l'ingéniosité d'un compositeur qui a su remettre en question la tradition et ouvrir la voie pour une nouvelle manière de concevoir une œuvre lyrique.

CHAPITRE 2 : SECOND CAS : *SACRE DU PRINTEMPS* (1913)

Présentation et bref historique

On ne peut pas parler de l'histoire de la musique du XX^e siècle sans évoquer l'histoire du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski. Il existe peu d'œuvres qui ont connu une première aussi retentissante que celle-ci. Stravinski, et le chorégraphe Vaslav Nijinsky, offrirent aux spectateurs du tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées, le 29 mai 1913, un spectacle inoubliable un peu malgré eux. Le *Sacre du Printemps* est effectivement toujours reconnu aujourd'hui pour l'originalité et la modernité de sa musique et de sa chorégraphie, mais aussi pour le scandale qu'il engendra le soir de sa première. L'événement et la légende qui l'entoure dépassent largement le cadre du monde musical et se sont graduellement insérés dans la conscience populaire. On en retrouve les références dans plusieurs médiums, comme au cinéma. Le film *Coco Chanel et Igor Stravinsky* de Jan Kounen en 2009, basé sur le roman *Coco and Igor* de Chris Greenhalgh de 2002, recrée les événements de la création du *Sacre* et rend avec une certaine intensité les turbulences qui secouèrent la salle en 1913.

La réalité est que ces événements n'ont pas besoin d'être romancés ou embellis pour représenter adéquatement les émotions qui entourent la conception et la présentation de cette œuvre. Dans sa critique dans la *Revue Française de Musique*, Léon Vallas décrit la première comme-ci : « Dès le premier jour, cette œuvre nouvelle que la troupe des ballets russes vint révéler à Paris fut baptisée *Massacre du Printemps*.¹ »

Les premières images du ballet viennent à Stravinski en rêve en 1910, pendant qu'il compose la finale de *L'Oiseau de Feu*. Il imagine le sacrifice d'une jeune fille, choisie pour un rite dédié aux dieux du printemps, qui danse jusqu'à la mort². Cette version des faits reste une parmi tant d'autres que le compositeur présente au cours de sa vie, mais celle-ci reste la plus persistante tant chez Stravinski lui-même que dans la littérature. La composition ne commence qu'après la fin de celle de *Petrouchkta* en juillet 1911. Stravinski collabore dès lors étroitement avec l'ethnographe,

¹ Vallas, Léon, « Le Sacre du Printemps », *Revue Française de Musique*, Juin-Juillet 1913, cité dans François Lesure, « *Le Sacre du printemps* » : *Igor Stravinsky : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980, p. 27.

² Robert Craft, « Genesis of a Masterpiece », dans *Stravinsky, Igor, The Rite of Spring / Le Sacre du printemps : sketches 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969, p. XVI.

archéologue et artiste Nicolas Roerich (1874-1947) à la synthèse et à l'argument d'un ballet qui raconte les rites païens slaves d'antan, le « Grand Sacrifice », qui deviendra finalement *Le Sacre du Printemps*³.

Sa conception s'étend donc sur trois ans et présente une évolution palpable du langage musical utilisé. Même si elle ne fut que complétée que bien plus tard, la « Danse Sacrée » (le mouvement final), présente des similarités avec l'*Oiseau de Feu*, pièce durant la composition de laquelle l'idée initiale du sacrifice était venue au compositeur. L'utilisation de certains instruments comme les cors, la métrique, la forme ou encore le matériau mélodique amènent à des comparaisons entre les deux pièces et à noter certaines similarités que Stravinski réfute et nie l'inspiration directe⁴. Les premières parties complétées sont la « Danse des Adolescents », les « Rondes Printanières » et la partie « Introduction », qu'il base sur des mélodies issues du folklore slave⁵. Une partie du « Jeu des Cités Rivaux » est également composée durant les premières lancées. Le processus compositionnel de Stravinski est relativement rapide, comme on peut le voir à travers l'étude de ses manuscrits⁶, mais certains mouvements lui viennent plus difficilement que d'autres. Les voyages qu'il fait en suivant les Ballets Russes en Europe le forcent à interrompre sa composition et il fait face à quelques problèmes durant la seconde partie qui, initialement, semble trop courte pour lui⁷, comparativement à la première. Cette partie, qui représente « Le Sacrifice », est composée moins spontanément que la première, « L'Adoration de la Terre ». Contrairement à cette dernière, la seconde partie n'est pas aussi remplie de motifs iconiques et présente une musique uniforme qui prépare pour la grande finale de la « Danse Sacrée »⁸.

³ Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 4.

⁴ Craft, « Genesis of a Masterpiece », p. XVI.

⁵ Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, p. 5.

⁶ Craft, « Genesis of a Masterpiece », p. XVII et Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, p. 16.

⁷ Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 17.



Figure 9 : Stravinsky (Pablo Picasso, Bibliothèque nationale de France, 1920)

Le *Sacre du Printemps* était initialement destiné à suivre le chemin des deux œuvres précédentes de Stravinski (*Oiseau de feu* et *Petrouchka*) et ouvrir, pour une troisième fois en trois ans, la saison des Ballets Russes à Paris. Le *Sacre* s'inscrivait ainsi dans cette lignée de triomphes et se présentait comme une forme de consécration du compositeur russe. Allant à l'encontre des plans initiaux de Diaghilev⁹, Stravinski poursuit son exploration du folklore russe. Même si le directeur et le compositeur voyaient le caractère inusité du sujet de la pièce, l'idée était intéressante et, pour Stravinski (Figure 16), l'œuvre était au départ un projet de passion qui cherchait l'approbation du public. Dans un article paru le jour de la première, il tente de communiquer ce sentiment : « Le public parisien a bien voulu réserver un bon accueil, depuis quelques années déjà, à mon *Oiseau de Feu* et à *Pétrouchka*.¹⁰ »

Il ne s'engageait pas, du moins consciemment, dans la direction du retentissant scandale du 29 mai 1913. Il cherchait manifestement l'approbation de son public. Il admet cependant, dans le même article, que le *Sacre* se veut un peu différent de ses anciennes compositions :

⁹ *Ibid.*, p. 6 : Diaghilev lui avait initialement demandé à Stravinsky de faire l'adaptation d'un poème d'Edgar Allan Poe (*The Mask of the Red Death*), mais ce dernier avait déjà entamé le projet du *Sacre* avec Roerich.

¹⁰ Stravinsky, Igor, « Gloires et Misères du Théâtre Actuel [Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du Printemps*] », *Montjoie*, 29 mai 1913, cité dans Lesure, 1980, p. 13.

Je crains que le *Sacre du Printemps*, où je ne fais plus appel à l'esprit des contes de fée ni à la douleur et à la joie toute humaines, mais où je m'efforce vers une abstraction un peu plus vaste, ne dérouté ceux qui m'ont témoigné, jusqu'ici, une sympathie chère.¹¹

Diaghilev, directeur des Ballets, décide de repousser la première du ballet à 1913, au lieu de 1912. Cela permet à Stravinski de ralentir un peu la composition du *Sacre* et de se concentrer sur d'autres projets connexes¹². Cela laisse également un peu plus de temps à Nijinsky, le chorégraphe, pour terminer la chorégraphie. Stravinski présente entre temps la version piano du *Sacre* à quelques reprises à Diaghilev et à Nijinsky et aux mécènes des Ballets russes en privé¹³. Il joue également une version à quatre mains avec Debussy, à la résidence de Louis Laloy le 9 juin 1912¹⁴, qui entre en quelque sorte dans la légende, puis présente l'œuvre aux membres des Apaches en novembre de la même année à une de leurs rencontres hebdomadaires¹⁵.

Les répétitions sont quelque peu effrénées, puisque l'œuvre n'est officiellement terminée que quelques semaines avant la première et que Stravinski est alors hors de la capitale française. Le compositeur, pour une raison inconnue, semble vouloir se dédouaner de son œuvre après l'avoir terminée¹⁶. Il évite les répétitions et accepte sans broncher les suggestions du chef d'orchestre, Pierre Monteux (1875-1964), concernant la modification de la partition, surtout le volume des différentes parties et instruments¹⁷. À ce stade, l'œuvre est entre les mains des Ballets Russes et hors de celles du compositeur. Peut-être commence-t-il à sentir l'impact que sa pièce aura lors de la première, ou encore voit-il les réactions possibles à son œuvre? On voit durant les derniers mois avant la création certains signes, tels que sa séparation avec l'interprétation de l'œuvre et son manque d'enthousiasme face à la première, qui n'étaient aucunement présents lors du processus de composition, comme si la pression de sa place à l'avant-garde commençait à l'affecter.

C'est dans une anticipation importante que l'œuvre est créée dans le tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées. La presse généraliste présente le *Sacre* comme une nouvelle étape de la musique et un témoin de la nouvelle génération musicale qui se développe en France. L'*Oiseau de Feu* et *Petrouchka* ayant été des triomphes partout en Europe¹⁸, le nom de Stravinski venait avec

¹¹ *Idem.*

¹² Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, p. 17.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Craft, « Genesis of a Masterpiece », p. XVIII.

¹⁶ Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, p. 29.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Craft, « Genesis of a Masterpiece », p. XIX.

une réputation. On attend le chef d'œuvre, l'éblouissement, mais également la surprise. Diaghilev, le soir de la première, offre un grand nombre de billets gratuits à des supporters des Ballets Russes¹⁹. Certains amis de Stravinski, notamment les Apaches, étaient dans la salle. La configuration de la salle, bien particulière, plaçait à proximité les loges et des sections du parterre. Les partisans de l'œuvre étaient, de façon potentiellement intentionnelle de la part de Diaghilev²⁰, mélangés aux détracteurs supposés, préparant la salle pour un cocktail dangereux de tensions et de conflit.

Dès les premiers pas de la chorégraphie, on comprend que ni Stravinski, ni Nijinsky ne comptent tenir pour acquis les dogmes classiques du genre, autant en danse qu'en musique. Une partie de la salle y voit un acte de barbarisme qui tache l'image soignée du ballet classique et cherche à le communiquer bruyamment aux artistes, tandis que l'autre partie, qui y voit une nouvelle conception musicale et chorégraphique digne d'être écoutée et vue, repousse farouchement ceux qui viennent déranger l'exécution de l'œuvre par leurs sarcasmes. Le volume des récriminations monte dans la salle et, bientôt, le chahut est tel que les artistes peinent à continuer. Sur scène, Nijinsky, depuis les coulisses, se voit obligé de crier les instructions à ses danseurs qui n'entendent plus la musique²¹. Dans la fosse, Monteux, stoïque, ne prête attention ni à la salle, ni à la scène. Il a les yeux sur la partition, le rythme en tête, et se présente comme la falaise sur laquelle les vents et marrées de la salle viennent s'écraser sans l'ébranler²². La représentation n'est pas encore terminée, mais le scandale est déjà complètement installé. On se plaindra dans la presse du lendemain des chahuteurs qui manquèrent de respect à la pièce et aux artistes, mais aussi de la barbarie de l'œuvre. On sent toute la dualité des réactions autour de cette œuvre dans les propos de Henri Quittard du *Figaro* après la première : « Voici un étrange spectacle, d'une barbarie laborieuse et puérile que le public des Champs-Élysées accueillit sans respect. ²³ »

¹⁹ Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, p. 30.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ Quittard, Henri, « Théâtre des Champs-Élysées : Le Sacre du Printemps, tableaux de la Russie païenne, en deux actes, musique de M. Igor Strawinsky ; chorégraphie de M. Nijinsky ; Décors et costumes de M. Roerich », *Le Figaro*, 31 mai 1913, p. 5.



Figure 10 : Danseuses du *Sacre du Printemps* (Wikipedia Commons, 1913)

La pièce met en scène les rites païens originaires des tribus slaves de l'Antiquité ou d'un passé mythifié. Ces rites ne sont pas explicitement décrits et laissent le spectateur deviner leurs objectifs. On y voit la célébration du printemps et des divinités associées par l'ensemble du village, principalement les jeunes filles, les « adolescentes », qui prennent une importance cruciale dans les rites. Les gestes cérémoniels viennent et se succèdent et culminent finalement par le sacrifice de la jeune vierge au cours d'une danse tourmentée et sans merci. L'œuvre respire d'un primitivisme apparent qui s'exprime à travers les sujets présentés et dans les images évoquées. Les costumes, réalisés par Nicolas Roerich, rappellent une époque longuement révolue qui, aux yeux de certains spectateurs, n'a contribué qu'à accentuer la perception de barbarisme.

Contexte de création

L'anticipation importante qui entourait l'œuvre contribua grandement à accentuer le caractère scandaleux de l'œuvre. Tout d'abord, le *Sacre du Printemps* est annoncé en grande pompe bien avant la première. Affichée comme une des œuvres majeures de la saison des Ballets-Russes de 1913, on peut en voir la mention presque un an auparavant dans une entrevue avec Nijinski dans *L'Action* le 23 juin 1912. Dans cet entretien, le chorégraphe discute de ses intérêts actuels et de ses projets. Il affirme s'intéresser au primitivisme slave et avoir commencé à travailler avec Stravinski sur le *Sacre*. L'engouement pour la pièce reprend graduellement à partir du printemps suivant. Dans un article du *Figaro* du 6 mai, Jacques Blanvillers mentionne à quel point la jeune relève musicale attendait l'œuvre :

Mais les nouveautés seront nombreuses : nous aurons la révélation du dernier ouvrage d'Igor Stravinsky, ce fameux *Sacre du Printemps* qui trouble les nuits de tous les jeunes compositeurs modernes, impatients²⁴ de voir se réaliser, sous une forme nouvelle d'une rare audace, la sensibilité la plus personnelle et la plus puissante de leur génération.²⁵

Il faut remettre en perspective l'espace que Stravinski occupe au sein du champ musical français en 1913. Le compositeur russe est alors un des artistes les plus en vogue de la capitale et l'on attend son prochain opus à succès. L'anticipation autour de la pièce est par conséquent beaucoup le résultat de la célébrité importante de son compositeur qui, depuis quelques années, est devenu le musicien phare de la capitale française. Stravinski, avec ses compositions comme *l'Oiseau de feu* et *Petrouchka*, s'est établi comme la voix de la nouvelle génération musicale²⁶. Le *Sacre du Printemps* s'insère dans cette lignée et renforce le statut de Stravinski comme compositeur d'avant-garde. Son approche diffère sensiblement de celle des autres jeunes compositeurs, mais reste une inspiration importante à l'époque. Le néoclassicisme²⁷ qui se transforme au fil des ans en un formalisme qui lui est propre représente de plusieurs façons la fin de la seule emprise debussyste sur la musique française et installe les bases pour la nouvelle esthétique adoptée par la nouvelle génération, notamment avec Satie et le groupe des Six après la Première Guerre mondiale. Ce renouveau musical engendré par le compositeur russe contribua grandement à propulser sa notoriété et celle du *Sacre*. Les esprits sont programmés et prêts pour la révolution musicale que Stravinski potentiellement propose, mais, comme on peut le voir durant la première, une grande partie du public a sous-estimé l'ampleur des changements proposés.

Outre sa nouveauté, que peut-on dire de cette conception? La réponse est assez complexe puisque Stravinski est un compositeur qui s'insère dans plus d'une lignée ou plus d'un héritage, sans également considérer son caractère fondamentalement pionnier et unique. Il est et restera toujours un compositeur russe, un élève de Rimski-Korsakov, mais connaît l'influence de la scène musicale parisienne et française. Son succès international est en grande partie dû à sa réussite dans la capitale française. Sa collaboration et son amitié avec les musiciens français de l'époque furent

²⁴ Possiblement une référence aux Apaches.

²⁵ Blanvilliers, Jacques, « Les ballets et les opéras russes au théâtre des Champs-Élysées », *Le Figaro*, 6 mai 1913.

²⁶ *Ibid.*, voir également la citation de Stravinsky dans le Montjoie dans la note 10 de ce chapitre.

²⁷ L'étiquette néo-classique de Stravinsky arrive un peu après la création du *Sacre du Printemps* et il est chronologiquement ambiguë de considérer l'œuvre comme néo-classique. Stravinsky vient s'insérer dans l'histoire de la musique française et européenne comme un dépassement de l'impressionnisme et comme un retour vers la musique plus pure, une direction que le mouvement néoclassique, notamment à travers Satie et les Six, va préconiser. On voit les traces de cette esthétique dans le *Sacre*, surtout autour de l'utilisation des motifs.

d'une grande importance durant cette période qui cimenter sa place de compositeur majeur du XX^e siècle. Les deux scènes musicales, russes et françaises connaissent une vague de renouveau considérable propulsée par la nouvelle génération de compositeurs. Un peu avant la composition de *Pelléas et Mélisande* arrivait sur les scènes russes le célèbre *Boris Godounov* de Moussorgski qui présageait une nouvelle ère pour non seulement la musique lyrique, mais la musique tout entière. Les qualités de l'œuvre et de la musique russe dans son ensemble ne tardent pas à affecter la jeune relève française, notamment celle réunie sous le nom des Apaches, qui vouaient une grande admiration aux œuvres russes, tout particulièrement celles de Rimski-Korsakov. On compte alors, entre autres, Ravel, Florent Schmitt, Émile Vuillermoz et Maurice Delage, qui accueillent à bras ouverts Stravinski, l'élève du maître russe admiré des Français, lorsqu'il arrive à Paris à partir du début des années 1910. La phrase de Blanvillers, sur les « jeunes compositeurs modernes, impatients »²⁸ semble une référence directe à ce groupe qui se présente alors comme à la tête de l'avant-garde musicale.

La fascination des Apaches pour la musique de Stravinski était assez particulière. Ils voyaient à travers le compositeur russe le renouveau de non seulement l'art musical russe, mais aussi de l'art musical en général. Dans son livre sur Ravel, publié en 1953 Victor Seroff, se basant sur le témoignage de Delage, indiquait ceci :

To the Apaches, [Stravinsky] represented first of all a symbol of the new original; he epitomized the contemporary trend in Russian music. His art was the continuation of that of the Mighty Five and particularly of Musorgsky. Musorgsky had taken Wagner's place in the eyes of the French and Stravinsky's attitude towards Wagner was in perfect harmony with that of the Apaches.²⁹

La période entourant la composition et la présentation du *Sacre du Printemps* est fortement influencée par sa fréquentation du groupe, notamment sa relation avec Delage, avec qui il partage une amitié particulièrement forte³⁰. C'est durant une de leurs réunions qu'il joue pour la première fois le *Sacre du Printemps* avant même que l'œuvre ne soit créée. Cette séance est maintes fois mentionnée dans les correspondances et les mémoires des membres présents à cause de l'émoi qu'elle cause. On sait dès l'instant quel potentiel novateur et énigmatique la musique de Stravinski

²⁸ Blanvillers, « Les ballets et les opéras russes au théâtre des Champs-Élysées », voir note 24 de ce chapitre.

²⁹ Citation disponible uniquement en anglais. Tirée du livre Victor Seroff : Seroff, Victor, *Maurice Ravel*, New York, Holt, 1953, p. 161. Citation tirée de l'article de Jann Pasler : Pasler, Jann, « Stravinsky and the Apaches », *The Musical Times*, vol. 123, n° 1672, 1982, p. 403-407.

³⁰ Pasler, Jann, « Stravinsky and the Apaches », *The Musical Times*, vol. 123, n° 1672, 1982, p. 405.

possède. Un des témoins du récital, Schmitt, écrivait le 12 novembre 1912 dans une de ses chroniques dans le journal *La France* les lignes suivantes :

... je ne puis vous en parler que par oui [sic] dire³¹ : à la même heure, en un lointain pavillon d'Auteuil, que désormais revêt à mes yeux la magnificence du plus somptueux des temples, M. Igor Stravinsky faisait entendre à ses amis les *Sacres du Printemps* dont je vous dirai un jour la beauté inouïe et vraiment la révélation, quoique privée, de cette nouvelle preuve du génie du jeune compositeur russe avait à elle seule plus l'importance que toute la musique qui, pendant ce temps, pouvait se jouer dans l'univers entier, pour ce que l'œuvre contient de liberté, de nouveauté, de richesse et de vie.³²

Le Bataillon sacré vient également à sa rescousse pendant et après la première scandaleuse en défendant l'œuvre face aux dissidents. Le soir de la première, la légende veut que plusieurs membres aient été impliqués dans diverses altercations durant l'exécution de la pièce et que Schmitt ait crié les désormais célèbres mots : « Taisez-vous, les garces du 16^e!³³ ».

Par son association aux Apaches, Stravinski s'insère également dans la tradition post-wagnérienne, ou plutôt anti-wagnérienne, de la nouvelle musique française. Sans toutefois complètement et réellement adhérer à l'esthétique debussyste chère aux membres du Bataillon, on ressent dans le *Sacre* une attention particulière à l'harmonie et surtout au rythme qui est saluée comme riche et ingénieuse et délaisse clairement les éléments wagnériens dans sa composition³⁴.

³¹ Si la tournure de phrase semble sous-entendre qu'il n'était pas présent lui-même, tout indique que Schmitt était présent lors de cette soirée. Ce dernier entretient le mystère qui s'est formé autour du groupe et veut en fait renforcer le mysticisme de ces rassemblements au pavillon d'Auteuil au 3 rue de Civy.

³² Craft, « Genesis of a Masterpiece », p. XVIII.

³³ Il semblerait que la source de ces mots soit plus ambiguë et incertaine qu'il n'y paraît. Un article du 3 juin relate les incidents tumultueux de la première et indique la confusion quant à l'origine de cette déclaration. On attribue cependant l'exclamation : « Ils sont mûrs pour l'annexion! » à Schmitt sans trop de doute. « Échos : Aménités », *L'Homme libre*, 3 juin 1913, p. 1.

³⁴ Ces éléments musicaux dits « wagnériens » peuvent désigner plus d'un procédé qui furent amenés à la mode par les œuvres de Richard Wagner, et qui sont l'objet des critiques par les nouveaux compositeurs du XX^e et du courant impressionniste. On pense à l'écriture cyclique, à l'intensité romantique de la musique qui suit l'action dramatique, mais surtout au célèbre leitmotiv qui demeure central à l'écriture de Wagner et des compositeurs dans sa lignée, notamment la Schola Cantorum. Le sujet est abordé plus en profondeur dans les chapitres précédents sur *Pelléas* et sur *Salomé*.

Chorégraphie et réactions dans la presse



Figure 11 : Vaslav Nijinsky dans le rôle de Narcisse (Rudolf Balogh, Bibliothèque nationale de France, 1911)

La musique, malgré tout le brouhaha qui entoure la pièce, n'est en réalité pas aussi mal reçue qu'on aurait pu l'imaginer. Le débat reste essentiellement d'ordre esthétique et une question de goût pour le public présent. La chorégraphie, par contre, soulève des considérations beaucoup plus importantes qui vont mettre en cause la conception classique de la danse au ballet. Le chorégraphe, Vaslav Nijinsky (1889-1950), n'est pas étranger au scandale. Ayant longtemps attiré les foules pour ses talents de danseur, il débute comme chorégraphe au sein des Ballets Russes (figure 19). Un an auparavant, en 1912, il interprète et chorégraphie le ballet sur la suite symphonique de Debussy *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune*. Étant normalement admiré du public, sa chorégraphie choque cette fois-ci plus d'un spectateur. Les mouvements saccadés et anguleux vont à l'encontre des conventions classiques et étonnent les habitués des Ballets Russes. De plus, certains mouvements sont jugés de nature érotique et, de façon subséquente, obscènes. Plus d'un spectateur rapporte la présence de mouvements qui rappellent la masturbation³⁵. Cet émoi en 1912³⁶ prépare inévitablement la table pour celui de 1913 avec le *Sacre du Printemps*.

³⁵ Le ballet, en plus de proposer une nouvelle conception de la danse, repense un genre qui est à l'époque sur un piédestal. L'interprétation nouvelle d'une œuvre du maître Debussy, une interprétation perçue comme érotique, cause en réalité beaucoup plus de réactions virulentes qu'elle ne le mérite. Gaston Calmette, du *Figaro*, écrivait le lendemain de la première : « Ce n'est ni une églogue gracieuse ni une production profonde. Nous avons eu un faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur. Voilà tout. [...] Ces réalités animales, le vrai public ne les acceptera jamais. » Pierre Ancery, « *L'Après-midi d'un faune* » : le scandale Nijinski en 1912, *RetroNews – Le site de presse de la BnF*, 31 mai 2018, <https://www.retronews.fr/arts/echo-de-presse/2016/08/12/le-scandale-stravinsky>.

³⁶ Il faudra l'appui de nombreux artistes, notamment l'éminent sculpteur Rodin, pour finalement taire l'outrage perçu par les figures plus conservatrices. Ce scandale ne figure pas à l'étude dans ce travail puisque le scandale ne concerne que très peu la musique. Il n'empêche que sa mention est importante, étant donné que plusieurs des critiques dirigées

La chorégraphie du *Sacre* présente les mêmes aspects peu conventionnels que ceux de l'*Après-midi d'un faune*. On qualifie la chorégraphie de laide, hideuse et difforme³⁷, remplie de mouvements incongrus qui ne font aucun sens et qui n'ont normalement pas leur place sur une scène aussi prestigieuse que le nouveau Théâtre des Champs-Élysées, encore moins aux Ballets Russes de Diaghilev. Adolphe Boschot (1871-1955), critique pour *L'Écho de Paris* décrit le ballet en ces termes :

Imaginez des gens affublés des couleurs les plus hurlantes, de bonnets pointus et de peignoirs de bains, de peaux de bêtes ou de tuniques pourpres, gesticulant comme des possédés, qui répètent cent fois de suite le même geste : ils piétinent, ils piétinent et ils piétinent... Couic : ils se cassent en deux et se saluent. Et ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent... Couic : une petite vieille tombe la tête par terre et nous montre son troisième dessous... Et ils piétinent, ils piétinent...³⁸

Le primitivisme et les images païennes de la chorégraphie ne sont pas bien reçues par une partie du public parisien et sont perçus comme barbares. La chorégraphie de Nijinski, pionnière, dépasse largement l'horizon d'attente de la majorité des spectateurs. Le parisien qui va assister à un spectacle des Ballets Russes, concrètement, s'attend à une des émanations les plus complètes du raffinement et de la culture d'élite. L'institution est alors au sommet de la chaîne culturelle en termes de qualité et de réputation. Aller aux Ballets Russes était un gage de qualité à l'époque. Cette réputation contribue également à former un noyau de snobs aux tendances conservatrices au sein de l'auditoire habituel des saisons russes, contribuant à la réaction de la salle le 30 mai. Il faut aussi considérer que le genre du ballet en 1913 ne fait qu'entamer son parcours vers sa modernisation éventuelle après la Première Guerre mondiale³⁹. Les mouvements de la

envers la chorégraphie de Nijinsky pour le *Prélude* trouveront un écho très similaire dans celles faites à l'intention du *Sacre*. Notamment, au lieu de décrier la bestialité de l'œuvre, on parle de son barbarisme. *Idem*.

³⁷ Adolphe Boschot, « La musique [Le "Sacre du Printemps", Ballet de MM. Roerich, Stravinsky et Nijinsky] », *L'Écho de Paris*, 30 mai 1913, p. 6.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Même si le *Sacre du Printemps* vient ébranler la scène musicale et le genre du ballet, la modernisation de ce dernier ne se fait que plus tard. C'est un sujet qui sera abordé plus tard dans le mémoire lorsque nous aborderons les ballets sur des arguments de Cocteau en collaboration avec les Six, mais il est important de comprendre à quel point les conventions du ballet étaient puissantes avant la Grande Guerre. Quand les Ballets Russes présentent *Parade* en 1917, en plein cœur de la guerre, on conçoit difficilement le sérieux de l'œuvre. On ne comprend pas comment le ballet peut représenter autre chose que la grâce et l'élégance. La conception nouvelle que Cocteau, Satie et Picasso font du ballet en 1917 ouvre alors le genre à de nouveaux horizons et à de nouvelles idées qui le propulsent vers une modernité assez tardive face aux autres formes d'art. Le *Sacre* se place ainsi comme précurseur à cette révolution, sans toutefois avoir eu le même impact, possiblement parce que la réaction semble avoir dépassé l'œuvre en elle-même et parce que sa conception ne prétendait pas autant redéfinir les conventions que *Parade*. Voir le Chapitre 5 sur les ballets de Satie.

chorégraphie du *Sacre du Printemps* dépassent le carcan encore fort des conventions du ballet classique.

Un autre aspect particulier de la chorégraphie de Nijinsky est le rapport au collectif. Même si l'on peut discerner certaines parties solo, la particularité du *Sacre* est la présence importante de mouvements en groupes qui dansent en rangs très serrés. Boschot, dans le même article cité plus haut, décrit ces procédés :

Et puis ce sont des groupes qui évoluent en ordre ultra-serrés. Les danseuses sont les unes contre les autres, emboîtées comme des sardines, et toutes leurs charmantes têtes tombent sur l'épaule droite, toutes figées dans cette pose tortionnaire par un unanime torticolis.⁴⁰



Figure 12 : Costumes pour la chorégraphie de Nijinsky (Roerich, 1913)

Boschot décrit ici un élément important de la chorégraphie, les poses relativement inusitées des danseurs et danseuses qu'on peut voir dans quelques photos d'époque (Figure 20). On sent également une forme de déception chez le critique, comme s'il voyait l'utilisation des danseuses dans le *Sacre* comme une tache sur la grâce et la finesse habituelle du ballet. Voir sur scène la représentation presque graphique du sacrifice et des rituels barbares choque le critique, qui s'offusque implicitement du manque de bon goût bourgeois de l'époque de la scène présentée au cours du *Sacre*. Ce sentiment est loin d'être unique au chroniqueur de *L'Écho*. Au sein des revues et journaux plus conservateurs, le scandale ne s'organise pas autant autour du rôle des Ballets Russes dans la présentation d'une telle œuvre musicale, mais plutôt autour de la direction

⁴⁰ Boschot « La musique [Le "Sacre du Printemps", Ballet de MM. Roerich, Stravinsky et Nijinsky] », p. 6.

esthétique choisie par Stravinski et Nijinsky, ou plus simplement celle perçue. Dans un article du *Figaro* du 2 juin 1913, Reynaldo Hahn (1874-1947) réfléchit à propos de l'attitude de Nijinsky :

[...] je crains que par lassitude de la tradition, il tombe dans l'extravagance ; que par haine du poncif ancien, il se voue aux poncifs « modernes », infiniment plus haïssables, et qu'une formule qui eût pu, présentée exceptionnellement, justifiée par tel sujet spécial, par telle circonstance particulière, être vraiment belle, exquise ou émouvante, ne devienne chez lui une habitude et ne perde par là son prix et sa signification.⁴¹

Le nouveau, mais pas à n'importe quel prix. Hahn, lui aussi, voit le *Sacre du Printemps* comme une occasion manquée de la part de Stravinski pour réellement instaurer un vent de modernité au ballet. Le sujet, trop choquant ou scandaleux à son goût, montre un chemin dangereux. Hahn ne conçoit pas le ballet moderne ou la musique moderne comme un amalgame de scandales et de chocs qui cherchent à créer l'émoi au lieu de présenter un réel changement artistique. Il regrette que le renouvellement de la musique et du ballet soit associé à la controverse, et non à un débat esthétique réfléchi et éclairé. Il craint fondamentalement ce que le mouvement Dada amènera quelques années plus tard⁴².

La réaction des critiques plus modérés est sensiblement différente. On avoue que certains aspects de l'œuvre ne sont pas parfaits et posent des problèmes, notamment la chorégraphie un peu chaotique, mais en aucun cas les réactions virulentes de la part du public ne sont excusées ou justifiées. De part et d'autre, on critique le manque de civilité de nombreux spectateurs qui, au lieu de laisser les autres écouter et regarder l'œuvre, décidèrent de la huer et, on peut l'imaginer, crier plus d'une infamie aux artistes et aux autres spectateurs défendant la musique de Stravinski. Les cris semblaient étouffer la musique⁴³. On en retrouve la mention dans la critique, aux côtés des comportements regrettables du public. De plus, il semblerait que les manifestations négatives se soient continuées bien après la première⁴⁴, avec certains spectateurs qui continuèrent à huer la pièce et à causer du grabuge, au grand désarroi de l'orchestre et des danseurs. La situation semble

⁴¹ Hahn, Reynaldo, « La Musique », *Le Journal*, 2 juin 1913, p. 2.

⁴² Le Dada, un mouvement artistique né en 1916 à Zurich qui prend une grande ampleur durant les années 1920 notamment à Paris, base son intérêt et son attrait sur le scandale. La proposition artistique nouvelle du courant est fondamentalement scandaleuse et, on s'en rend rapidement compte, que l'œuvre d'art n'est qu'un prétexte pour inciter les réactions du public.

⁴³ Anonyme, « Échos », *Comœdia*, 4 juin 1913, p. 1.

⁴⁴ *Idem*.

s'estomper graduellement après la première semaine, notamment après que les éclairagistes commencèrent à illuminer la salle pour faire taire les dissidents⁴⁵.

Analyse selon le cadre théorique

Le *Sacre du Printemps*, par son scandale retentissant, est un exemple clair de la force centrifuge en action. Le scandale émane fondamentalement de l'œuvre en elle-même. Alors qu'il existe possiblement une certaine dose d'a priori face à la nouveauté que représente la musique de Stravinski, son impact d'un point de vue esthétique semble moindre que les réactions tonitruantes du public et les affrontements le jour de la création du 30 mai 1913.

D'une part, l'anticipation considérable entourant l'œuvre n'est pas celle d'une œuvre qu'on attend être scandaleuse, mais plutôt celle d'une œuvre incontournable qui, à défaut de plaire à tous, a le potentiel d'intriguer et de surprendre de façon positive les mélomanes avertis. L'ensemble des artistes impliqué est également prestigieux. Un jeune compositeur en vogue, un chorégraphe acclamé comme danseur et surtout une organisation prestigieuse qui fait salle comble et qui a un public assidu et hupé. En effet, les Ballets Russes jouissent d'une réputation importante ; Diaghilev et sa troupe se placent certes à l'avant-garde de la danse et de la musique, mais présentent un « produit » artistique qui peut plaire tant aux spectateurs conservateurs, combinant tradition d'élégance, cachet « exotique », qualité des exécutions, qu'aux plus progressistes. À l'exception de Nijinsky, qui a déjà provoqué la controverse, l'ensemble ne se présente pas comme la source de la bombe à retardement que sera le *Sacre* lors de sa première.

La scène culturelle parisienne est, en 1913, à une intersection. Les différents courants artistiques qui l'ont traversée depuis les dernières décennies commencent à s'essouffler considérablement vers cette période. Le wagnérisme français a mauvaise presse et ses influences, notamment à travers les institutions comme la Schola, sont critiquées par la nouvelle génération pour leur rigueur et leur manque d'ouverture sur les nouvelles possibilités musicales. La tradition franckiste est soudainement remise en question, comme nous l'avons évoqué précédemment, par l'émergence d'une nouvelle musique française dont l'un des principaux jalons est la création de *Pelléas et Mélisande*. Cette nouvelle musique combine symbolisme et impressionnisme et prend

⁴⁵ *Idem.*

d'assaut la musique française pendant plus d'une décennie, mais commence à monter des signes de faiblesse à partir des années 1910. Debussy peine à trouver un succès franc depuis *Pelléas* et on commence à critiquer l'effet de mode que l'impressionnisme, ou pour la musique le debussysme, engendra. Ce qui était autrefois vu comme la nouvelle musique, qui faisait face aux influences hégémoniques du monde germanique, devient elle-même consacrée et perd graduellement sa place à l'avant-garde. Toujours mieux vue que son alternative à la Schola, on vient toutefois à remettre en question la légitimité de son créateur comme figure de proue de l'avant-garde⁴⁶.

Stravinski va temporairement occuper aux yeux de la nouvelle génération musicale la solution à cette impasse ou à cette énigme. Le compositeur russe se trouve alors, un peu malgré lui, entraîné par les mouvements d'un champ en pleine métamorphose. Par son esthétique nouvelle et par son rapprochement des groupes d'avant-garde comme les Apaches, Stravinski est mis en opposition au public plus conservateur et à l'ancienne garde. C'est ce qui explique en partie les réactions dans la salle le 29 mai 1913.

Autant que les esprits étaient prêts, en attente du potentiel chef d'œuvre, autant le cocktail explosif était mis en place par les tensions naturelles du champ artistique. Les Ballets Russes et le nouveau Théâtre des Champs-Élysées sont le lieu de rencontre des deux pôles, l'ancienne et la nouvelle génération, puisqu'ils rassemblent l'ensemble de l'élite parisienne. La troupe de Diaghilev sert depuis un certain temps de zone démilitarisée, de consensus des deux côtés sur la qualité des œuvres présentées, mais possède également un potentiel important de scandale pour ces mêmes raisons. Après tout, les Ballets-Russes ont déjà exposé le public à des œuvres plus atypiques, telles que *Daphnis et Chloé* avec sa structure narrative particulière, ou tout simplement scandaleuses, comme le *Prélude à l'Après-Midi d'un faune*, un an auparavant en 1912.

Les réactions intenses de la part du public sont difficiles à expliquer. En effet, plusieurs des critiques et des traces écrites témoignent de la consternation provoquée par les interventions du public. Il est possible de supposer les intentions et les réactions personnelles des auditeurs, ce qui sera fait ici à travers les faits dont nous disposons, mais cela ne reste que des hypothèses. Le

⁴⁶ Barbara L. Kelly, « Originalité et tradition : *Pelléas* et la bataille pour la musique française (1902-1920) » dans Jean-Christophe Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, Lyon, Symétrie, 2012, p. 113-124.

prélude avant la levée du rideau est en soi assez déroutant sur le plan musical, mais ne sort pas drastiquement des cadres établis de l'époque. Il installe cependant une atmosphère d'incertitude envers la tonalité et également la forme. Le manque de thème clair et la superposition de motifs donnent une allure éclectique à la partition. Le manque de point de repère pour l'auditeur a le potentiel d'aliéner immédiatement une partie de l'auditoire qui est habitué aux repères thématiques de l'écriture plus traditionnelle ou encore des évocations impressionnistes, dont la musique de Stravinski est complètement dénudée. Avant même l'apparition des danseurs, les oreilles habituées aux conventions de la musique de l'époque étaient indisposées. Dans cet état esprit, on peut comprendre pourquoi la rythmique appuyée et presque violente du second mouvement a réussi à choquer une partie du public. La superposition de ce choc à celui de la chorégraphie a soulevé une partie du public qui s'offusqua délibérément et bruyamment. Lorsque l'autre partie, qui appréciait l'œuvre, répond à la première, on obtient les échanges rapportés par la presse du lendemain et des insultes, tant pour les artistes que pour les membres du public.

On parle souvent d'émeutes lors de la première du *Sacre*. Les réactions du public ont en pratique empêché le déroulement de l'œuvre, mais on est loin des bagarres du Skandalkonzert⁴⁷ qui a lieu plus tôt cette même année à Vienne. Il n'empêche que le *Sacre du Printemps* est une émanation claire de la force centrifuge en action. On peut observer une œuvre attendue, présentée sur un terrain neutre et prêt à être acclamée, qui surprend, un indicateur important, et qui divise la salle de façon inattendue. Une partie de la presse prévoyait un impact considérable de l'œuvre sur le champ musical, mais très peu anticipaient le scandale, du moins de cette ampleur. Diaghilev avait rempli la salle avec un grand nombre de supporters, en distribuant des billets gratuits à des amis de la troupe et de Stravinski⁴⁸. Le directeur des Ballets Russes, au courant du contenu de l'œuvre, anticipait une première mouvementée, mais les intentions scandaleuses d'un organisateur n'atténuent pas le scandale, en tous cas pas encore à cette époque⁴⁹.

Les réactions sont également dirigées vers des aspects propres à l'œuvre, notamment envers son aspect primitiviste et envers la chorégraphie. On ne transpose pas autant d'enjeux plus grands

⁴⁷ Concert d'œuvres nouvelles présenté à Vienne le 31 mars 1913 et dirigé par Arnold Schoenberg. Le public est notamment entré en confrontation physique avec des responsables sur scène. Calico, Joy H., « Noise and Arnold Schoenberg's 1913 Scandal Concert », *Journal of Austrian Studies*, vol. 50, n° 3-4, 2017, p. 29-56. Voir Chapitre 4.

⁴⁸ Hill, *Stravinsky: the rite of spring*, p. 30.

⁴⁹ Avec le Dada, la recherche du scandale pour le scandale diminue effectivement l'ampleur des scandales par leur saturation.

sur des enjeux purement esthétiques comme ce fut le cas pour *Pelléas*. Dans la presse, on critique la chorégraphie, la musique qui manque de direction, ou encore le barbarisme apparent de l'œuvre dans son ensemble, mais très peu le caractère révolutionnaire de l'œuvre. Le *Sacre*, pendant les premières représentations, semble quelque peu exclu du débat de la révolution musicale, du moins par la presse plus généraliste. Certains ardents supporters, comme Schmitt, défendent la place de l'œuvre à l'avant-garde de la musique :

En vérité, il faut voir dans *Les Sacres du Printemps* l'avènement d'une musique nouvelle, déjà pressentie dans *Petrouchka*, et pourtant si lointaine de *Petrouchka*. Cette dernière œuvre, comme l'*Oiseau de Feu*, nous avait déjà fortement impressionnés par sa nouveauté et son étrangeté. Elles sont encore surpassées dans *Les Sacres*.⁵⁰

On voit comment le *Sacre* s'insère dans une lignée entamée par les premiers ballets présentés à Paris, et « surpasse » les attentes de ses plus fidèles admirateurs et partisans. L'œuvre était destinée à exercer un poids considérable sur le champ musical et artistique.

Cependant, comme mentionné plus tôt, on ne peut pas considérer l'émanation spectaculaire de la force centrifuge par le *Sacre du Printemps* comme un système autosuffisant et complet. Notre système pseudo-newtonien suggère que pour tout scandale ayant survécu au passage du temps, il existe un équilibre des forces contraires. Le *Sacre* est un cas où le scandale est initié par sa force centrifuge, de la même façon que celui de *Pelléas* fut le résultat d'un équilibre de départ plus stable entre les forces. Le scandale de l'œuvre de Stravinski comporte néanmoins un vecteur important et puissant de force centripète en la présence de réactions virulentes le soir de la première. L'ampleur de l'impact du *Sacre* sur le champ est immédiatement compensée par une réaction négative et contraire par le public.

Le scandale laisse une trace considérable sur la presse au moment de la création, mais, contrairement à *Pelléas et Mélisande*, dont le scandale s'opère principalement au sein de la presse et de la critique, les journaux ne sont pas le théâtre d'opérations principal et l'impact des opinions reste assez anecdotique. On ne remet pas en question très longtemps la validité et la qualité musicale et esthétique de l'œuvre et la proposition artistique est graduellement saluée et admirée pour avoir osé proposer quelque chose de complètement différent. Il faut aussi prendre en compte la réaction des Ballets Russes après le 29 mai 1913. Les réactions violentes ont fait de la publicité

⁵⁰ Florent Schmitt, « *Les Sacres du Printemps*, de M. Igor Strawinsky, au Théâtre des Champs-Élysées », *La France*, 6 avril 1913, cité dans Lesure, 1980, p. 24.

pour la troupe de Diaghilev, mais ce dernier semble réticent à continuer de présenter une œuvre, surtout une chorégraphie, qui soulève constamment des injures de la part du public. Il demande donc à Léon Massine, sa nouvelle flamme, de refaire une chorégraphie pour remplacer celle de Nijinsky, jugée trop dérangeante, et aussi parce qu'il a renvoyé Nijinsky après sa rupture avec lui, suite à son mariage soudain avec l'actrice Romola. Le ballet ne sera dansé que quatre fois au total, deux fois avec la chorégraphie de Nijinsky, et deux autres fois avec celle de Massine⁵¹. Le privilège d'avoir assisté à la forme initiale de l'œuvre, jouée et dansée, ne fut qu'en réalité réservé à un nombre relativement restreint de personnes. Le *Sacre* devient ainsi condamné à entrer dans la légende et dans le mythe.

Le Sacre du Printemps a consommé son scandale trop rapidement. Il a été vif, flamboyant et surtout rapide et soudain. On se souvient bien plus des éclats et des feux d'artifice de sa première que du spectacle présenté le 29 mai 1913. Ce scandale reste cependant un témoin et un exemple clair de la relation entre le vecteur centrifuge du scandale et le vecteur centripète du scandale. L'œuvre était destinée, dès sa conception, à occuper une place importante au sein du champ et à exercer une force considérable sur le tissu qui le construit. Cette force fut rencontrée par son contraire, centripète, qui se formula à travers la réaction violente du public. L'explosion qui en découle marque les esprits et le système occupe temporairement une place, à titre de légende ou d'avertissement, dans la conscience collective de la scène culturelle française. On semble cependant délaissé assez rapidement les préoccupations soulevées par le *Sacre* pour se concentrer sur des enjeux plus globaux qui vont embraser l'Europe presque un an après que le ballet eut embrasé la scène culturelle parisienne. On rejoua maintes fois le *Sacre du Printemps* en Europe, mais seulement à partir des années 1920 et sous format de concert. La partition, sortie de son contexte originel, perd quasiment tout son caractère scandaleux et est unanimement acclamée et gagne graduellement son statut de chef d'œuvre initialement promis en 1913.

⁵¹ François Lesure, « *Le Sacre du printemps* »: *Igor Stravinsky : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980, p. 9.

CHAPITRE 3 : TROISIÈME CAS : *SALOMÉ* ET QUATRIÈME CAS : LES *HISTOIRES NATURELLES* (1907)

Les scandales qui ont entouré la création de *Pelléas et Mélisande* et du *Sacre du Printemps* sont primordiaux pour l'étude des systèmes scandaleux qui est proposée dans ce mémoire. Ils incorporent à leur essence même des éléments centrifuges et centripète du modèle gravitationnel.

On peut apercevoir des éléments scandaleux opérant dans les deux directions. Le *Sacre* n'a pas uniquement causé l'émoi par la surprise le soir de la première, mais aussi par une combinaison de facteurs en amont qui ont prédisposé l'auditoire des premières représentations. Le ballet de Stravinski, contrairement à l'opéra de Debussy, met au jour par la même occasion la rupture ou l'effondrement de l'équilibre scandaleux. Comme nous l'avons vu, la violence des réactions lors de la première et du lendemain a éclipsé l'œuvre en elle-même. On ne se souvient alors plus du *Sacre du printemps*, mais plutôt du *Massacre du printemps*¹.

Ces deux cas sont, en particulier, des systèmes scandaleux complexes qui sont des témoins intéressants des forces en place lors du déploiement d'un scandale à l'époque. Tout scandale à proprement parler implique une combinaison de forces positives et négatives qui s'entrechoquent à un moment et à un autre, sans quoi on ne parlerait pas de scandale, mais plutôt d'un flop, d'un échec, ou encore d'une « affaire² ». Tous les scandales n'ont cependant pas la même ampleur que ceux du *Sacre* ou de *Pelléas*. Il existe une série de plus petits événements qui ont porté l'étiquette de scandale, sans toutefois obtenir la même notoriété.

Ces cas particuliers sont pertinents pour cette étude, parce qu'à travers leur portée restreinte, on obtient une clarté accrue de certaines forces ou dynamiques qui peuvent se déployer dans certains cas plus complexes. Il s'agit également de l'occasion d'aborder les différents scandales qui n'entrent pas exactement dans la définition proposée du scandale, mais qui révèlent des forces similaires et tout aussi instructives.

¹ Léon Vallas, « Le Sacre du Printemps », *Revue Française de Musique*, Juin-Juillet 1913, cité dans Lesure, 1980, p. 27.

² Nathalie Heinich, « L'art du scandale : Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, vol. 71, n° 3, 2005, p. 121, p. 121.

Ces deux cas sont regroupés ensemble dans un même chapitre pour deux raisons. D'une part, il s'agit de deux événements ayant eu lieu la même année à Paris. La proximité chronologique permet ainsi une comparaison implicite de deux œuvres dans un contexte similaire. D'autre part, la différence d'envergure entre les deux pièces permet d'observer comment le modèle s'applique sur deux types d'œuvres différents qu'accompagnent des circonstances similaires.

Salomé

Scandale clair et important au temps de sa première parisienne, celle qui sera analysée ici, l'opéra de Richard Strauss *Salomé*, présenté à Paris le 8 mai 1907, démontre ce que l'excès de la force centripète et des circonstances extérieures à l'œuvre cause à un système scandaleux. Pourquoi cette œuvre est-elle si controversée? Elle relève en fait de deux éléments scandaleux séparés qui vont interagir pour créer un scandale important, mais également volatile.

Salomé est un opéra en un acte d'une durée approximative d'une heure et trois quarts. L'œuvre a été composée entre 1903 et 1905 sur la traduction allemande d'une pièce d'Oscar Wilde, écrit en français³. Ce dernier a déjà été présenté sous la forme d'une pièce de théâtre au cours de la saison 1903-1904, mais la pièce de théâtre fera beaucoup moins de vagues. L'émoi autour de l'opéra a envahi l'Europe tout entière et s'est étendu jusqu'aux États-Unis. Dès sa création, on peut voir dans la presse musicale française différentes nouvelles du sort auquel est destinée l'œuvre à son arrivée à Paris un an et demi après la première à Dresde, soit le 9 décembre 1905. Initialement, la première devait se faire à la fois à Dresde et à Vienne. Cependant, l'œuvre fut victime de la censure impériale et du mécontentement du public, annulant la représentation de Vienne et mettant à risque celle de Dresde⁴.

³ Davinia Caddy, « Picturing the Paris Salome, May 1907 », *The Opera Quarterly*, vol. 32, n° 2-3, 2016, p. 160-191, p. 160-191.

⁴ Anonyme, « Nouvelles diverses - Étranger », *Le Ménestrel*, 10 septembre 1905, p. 294.



Figure 13 : Affiche promotionnelle pour la présentation de l'opéra à Munich (Wikipedia Commons, 1910)

L'opéra connaît un succès partout où il est présenté, mais le scandale n'est jamais loin. Il provoque la discussion, il choque, et il en répugne plusieurs. Outre sa création difficile, à cause de la censure viennoise, l'épisode le plus célèbre jusqu'alors de ce scandale ambulante est celui de New York, au MET. Les organisateurs utilisent l'opéra pour effectuer une levée de fonds. Par conséquent, les recettes battent tous les records, avec des billets mis aux enchères qui décuplent leur valeur initiale. Cela s'est en revanche fait avant que le public new-yorkais ait vu la moindre scène ou entendu une seule note de l'œuvre. Dès le lendemain de la première représentation, on annula les suivantes et la censure demanda le retrait de deux scènes jugées problématiques.

Cela soulève le premier aspect scandaleux de l'œuvre, soit la perception d'une moralité douteuse et sulfureuse véhiculée par le livret. Le mythe biblique représenté est probablement un des plus violents et est représenté dans ses moindres détails, aussi graphiques qu'ils soient. Wilde, dans sa version du récit, mélange les thèmes choquants, voire sacrilèges, à un ton de décadence

qui domine l'ensemble du texte. Le poème raconte la visite de Saint Jean-Baptiste (Jochanaan dans le livret) au palais d'Hérode et comment la princesse Salomé s'éprend de lui. L'amour n'étant pas partagé, elle demande à Hérode de décapiter le prophète et de lui amener sa tête sur un plateau d'argent. L'exécution n'est pas montrée, on assiste tout de même à une scène où Salomé embrasse la tête décapitée de Jochanaan, avant de se faire elle-même exécuter par les soldats du palais. La violence n'est pas à l'époque une anomalie, mais le côté explicitement cru de la scène où Salomé embrasse la tête décapitée bouscule plusieurs tabous, comme le sacrilège de la figure sainte, l'expression des pulsions sexuelles de la femme ou encore la nécrophilie.

C'est la réputation avec laquelle arrive l'œuvre lyrique en France. Dans sa critique sur l'œuvre, Arthur Pougin⁵ ouvre comme ceci : « Nous l'avons enfin, cette *Salomé* dont on a tant parlé et qui depuis un an fait tourner les têtes - surtout celle de Saint Jean-Baptiste. »⁶ L'article de critique est, somme toute, profondément négatif face à l'œuvre de Strauss. Cet article nous donne une idée générale de ce que les détracteurs reprochent à l'opéra comme nous allons le voir.

Les réactions de la critique au moment de la première française sont assez unies sur un point : la scène entre Salomé et les restes de Jochanaan sort de ce qui est moralement convenu pour le bon goût bourgeois de l'époque. Alors qu'une partie des critiques, par leur silence, semblent accepter que la scène, dont le but est de choquer, remplie sa fonction, de l'autre côté on monte aux barricades et on se questionne sur le comment une telle scène ait pu être présentée au Châtelet. En plus par un Allemand⁷! Pougin passe un temps relativement long à décrire de quelle façon cette scène le répugne, ajoutant à la description générale faite plus tôt ces commentaires :

Et nous arrivons à la scène pour laquelle la pièce est faite, la scène étrange, étonnante, répugnante, puisqu'il faut appeler les choses par leur nom, et qui ne pouvait être conçue que par un esprit pervers, corrompu et dépravé comme celui d'Oscar Wilde.

[...]

Je ne me hasarderai pas à donner un avis sur une scène aussi odieuse, qui semblerait enfantée dans un cabanon. Cela simplement est digne du marquis de Sade, de répugnante mémoire.⁸

Il continue plus loin par ceci :

Comprenez-vous, par exemple, cette femme, cette jeune fille, qui, pendant une demi-heure, montre en main, cause avec une tête de mort sur le devant du théâtre, tour à tour lui dit des douceurs et la

⁵ Voir Chapitre 1, note 59.

⁶ Pougin, Arthur, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 11 mai 1907, p. 146.

⁷ Ce sentiment, central à une partie de la critique et surtout chez Pougin, sera abordé plus tard.

⁸ Pougin, Arthur, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 11 mai 1907, p. 147.

comble d'outrages, pour finir par l'embrasser sur la bouche? Vous appelez ça du théâtre? Et vous trouvez ça propre? Et vous vous extasiez! Alors, qu'est-ce qu'il vous faudra après ça?⁹

La seconde scène controversée vient peu de temps avant celle avec la tête décapitée. Il s'agit de la fameuse « Danse des Sept Voiles ». Cette dernière est chargée d'érotisme. Exécutée par Salomé pour le roi Hérode, elle fait référence aux différents voiles qu'elle retire au fur et à mesure que la danse évolue. Elle est à la source des principales rumeurs qui entourent l'œuvre de Strauss. On la décrit dans les journaux comme une danse érotique et emplie de sexualité¹⁰. L'idée d'une danse dont l'évolution est construite autour du retrait progressif de sept voiles, pour en théorie se terminer dans la nudité, offusquait plus d'un critique. Le concept de nudité n'étant pas nouveau en art¹¹, sa présence ou son évocation dans l'art vivant, surtout sur les planches d'un théâtre prestigieux comme le Châtelet, reste inédit. En effet, certains vont associer ce genre de spectacle aux cabarets plutôt qu'à une scène lyrique. Beaucoup de spéculations autour de l'érotisme de la danse ont circulé avant la première¹², accentuant la perception de débauche générale de l'œuvre.

Le personnage décadent et corrompu par le désir qu'est Salomé dans le mythe biblique sur la mort de Saint-Jean-Baptiste¹³ contribue grandement à l'étiquette apposée à l'opéra, soit le concept de la femme séductrice et envoutante dont la proximité est synonyme de malheur. Ce n'est pas la première fois que l'on a pu voir sur les scènes les plus prestigieuses de Paris un tel personnage. *Carmen*, le grand succès de Georges Bizet de 1875 (Figure 11), est une tête d'affiche régulière à l'Opéra national encore au début du XX^e et est centré sur la Carmen, une bohémienne qui séduit le brigadier Don José. Ce qui différencie *Carmen* de *Salomé* est en revanche le caractère plus explicite de la dernière œuvre.

⁹ *Idem.*

¹⁰ « Here, during the opening night of Strauss's Salome, the much-anticipated "Dance of the Seven Veils" fell flat. [...] Trouhanova's dance did not live up to expectations, particularly when compared to the raunchier version performed by the Canadian Maud Allan at the Théâtre des Variétés on the boulevard Montmartre, only the day before the premiere of Strauss's opera. » Caddy, « Picturing the Paris Salome, May 1907 », p. 162-163.

¹¹ Le nu en peinture et en sculpture était bien accepté, même dans des contextes avec des sous-entendus plus érotiques ou sexuels de puis l'émoi des peintures de Manet (*Déjeuner sur l'herbe* (1862-63) et *Olympia* (1863) notamment)

¹² La veille de la première, une danseuse canadienne nommée Maud Allan aurait effectué sa propre version de la « Danse des sept voiles » au Théâtre des Variétés sur le boulevard Montmartre, une version plus explicite et provocatrice. Caddy, « Picturing the Paris Salome, May 1907 », p. 163.

¹³ Le récit est initialement issu de trois sources distinctes, soit *Antiquité judaïques* par Flavius Josèphe (93 ap. J.-C.), et dans les évangiles de Marc (Marc 6, 17-28) et Matthieu (Matthieu 14, 3-11). Le récit prend des connotations érotiques et décadentes à partir du XIX^e siècle, transformation à laquelle Wilde contribue avec son livret.



Figure 14 : Affiche promotionnelle pour *Carmen* (Wikipedia Commons, 1875)

Gabriel Astruc, dans sa reconstitution du scandale¹⁴, amène des éléments supplémentaires en se concentrant sur les éléments plus opérationnels ou administratifs. Il laisse entrevoir des enjeux plus complexes qui vont initialement rendre difficile l'arrivée de l'œuvre en France et par la suite expliquer une grande partie des conceptions négatives avant la première. Astruc mentionne la réticence des directeurs de théâtre à présenter l'opéra. Il explique le refus des frères Isola qui dirigent la Gaîté-Lyrique¹⁵ par l'érotisme et la décadence de l'œuvre.

Mais une autre raison tout aussi importante de la décision des Isola, et des autres directeurs de ne pas présenter l'opéra de Strauss trouve son explication dans les enjeux nationalistes. Force centripète par excellence, elle est à la source de la majorité des grondements du public français. La musique de Richard Strauss est vue par plusieurs comme l'héritière de la tradition germanique et de Wagner, rebutant les plus fervents nationalistes et antiwagnériens.

En 1907, le sentiment antiwagnérien en France est toujours bien installé et difficile à ignorer. Il existe une animosité claire entre les partisans d'une musique dont l'identité n'est pas construite

¹⁴ Gabriel Astruc, *Mes scandales*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2013, p. 53.

¹⁵ Les frères Isola, soit Émile Isola (1860-1945) et Vincent Isola (1862-1947), sont des artistes prestigiateurs qui deviennent à partir de la fin du XIX^e exclusivement des directeurs de théâtre. Ils deviennent notamment propriétaire de l'Olympia (1898), des Folies-Bergères (1901) et de la Gaîté-Lyrique (1903). Leur faillite en 1926 les plonge dans l'obscurité de la scène culturelle parisienne. Pierre Andrieu, *Souvenirs des Frères Isola - Cinquante Ans de Vie Parisienne*, Flammarion, 1943.

autour de ce qui est joué au Festspielhaus à Bayreuth et ceux qui y sont encore accroché¹⁶ par affinité ou par dogmatisme. Les démonstrations des premiers font déjà partie du répertoire¹⁷ et l'emprise des derniers est encore forte, mais glissante.

La musique de Richard Strauss (Figure 12) ne se réclame pas explicitement de celle de Wagner, mais il est l'héritier de la tradition musicale allemande. À l'époque, la perception en France de la musique allemande est assez négative sur le plan esthétique, mais également sur le plan de la réussite. On reconnaît une crise de l'art lyrique en Allemagne qui est le miroir déformé de la crise française du même nom. Comme en France, il existe un écart important entre les œuvres nouvelles et les œuvres populaires, les « classiques » du répertoire en termes de recettes. Ces « classiques » en Allemagne sont évidemment les œuvres de Wagner, qui génèrent des profits considérables au détriment des nouveaux compositeurs :

Les intérêts de l'art [pour les directeurs de théâtre] semblent secondaires, comparés à ceux de leur caisse.

Leur grande idée est donc de jouer, de rejouer, de jouer toujours les drames lyriques de Wagner.¹⁸



Figure 15 : Richard Strauss (Max Liebermann, Wikipedia Commons, 1918)

¹⁶ La Schola Cantorum ainsi que le SNM, en la constante de Vincent d'Indy, est toujours favorable à l'esthétique de Wagner. Rappelons que *Fervaal* (1897) de d'Indy est en accord avec cette esthétique.

¹⁷ On peut penser notamment à *Pelléas et Mélisande*, mais également aux œuvres des jeunes « debussystes » ou impressionnistes comme Ravel. Ce dernier avait présenté la même année que *Salomé* son cycle de chansons les *Histoires naturelles* sur des poèmes animaliers de Jules Renard. Sans toutefois être explicitement à l'encontre du wagnérisme, il se met en opposition du dogmatisme de la forme entretenu à l'époque. Le cas sera abordé plus loin dans ce chapitre.

¹⁸ Lux, Jacques, « Chronique de l'Étranger : La crise de l'opéra en Allemagne », *La Revue politique et littéraire*, 2 octobre 1909, p. 446-448.

Face au spectre de Wagner, les compositeurs germanophones ont de la difficulté à se distinguer. Strauss est au début du XX^e siècle une exception. Il est le compositeur ayant la plus grande réputation à l'étranger, autant en Europe qu'en Amérique. *Salomé* est jouée en primeur en Angleterre, en Belgique et aux États-Unis, avant la France, pour cette raison. Strauss est celui dont le potentiel s'apparente le plus à celui d'un Wagner ou d'un Beethoven pendant quelques années encore¹⁹. De plus, il est relativement bien vu au sein du champ musical français. Son orchestration particulière et complexe a été acclamée par plusieurs compositeurs français, tels que d'Indy, Debussy, Fauré ou encore Dukas²⁰. Strauss est lui-même fort intéressé par la musique française, programmant de nombreux classiques français et facilitant la publication et la traduction du *Traité d'instrumentation* d'Hector Berlioz²¹. Il n'empêche que, par le sujet même de la pièce choisie, le compositeur perpétue jusqu'à un certain point non seulement la tradition wagnérienne, mais aussi l'idée de la tradition germanique critiquée au XX^e siècle par une partie conséquente de la scène musicale française.

Derrière une apparence révolutionnaire, l'œuvre n'est pas totalement détachée de la tradition, puisque la rupture perçue se réalise ultimement à travers l'utilisation de nombreux codes qui sont issus de cette tradition, notamment autour du rôle de la femme. Le personnage de Salomé, qui dans la pièce devient désespérée à cause de son amour repoussé, est une incarnation de l'hystérie et de la ruse féminine²². Il s'agit d'un thème récurrent du romantisme dont on retrouve

¹⁹ Gustav Mahler (1860-1911) aura quelques échos dans la presse française au début du XX^e et ses symphonies seront jouées à quelques reprises. Pour des raisons diverses, les critiques ne sont pas très favorables aux œuvres du compositeur. On critique son gigantisme et son manque de forme appuyé par une longueur jugée excessive. Jean Marnold, du *Mercure de France*, en résume le sentiment dans sa critique de sa seconde symphonie : « Même s'il n'en résulte, comme ici, qu'une déception étrangement déconcertante, de telles expériences n'en demeurent pas moins profitables, et celle-ci semble particulièrement instructive à propos de l'aberration où peut échouer inconsciemment la mentalité subjective. L'incontinent subjectivisme de nos voisins teutons est aussi réputé que leur faiblesse pour le « colossal », et sans doute est-ce autant l'humano-métaphysico-panthéisme de son plutôt nébuleux programme que, par ailleurs, ses « gigantesques » dimensions, l'énorme appareil instrumental et vocal y employé, qui valurent outre-Rhin l'ambitieux surnom de « Titannique » à la Deuxième Symphonie de M. Mahler. On en chercherait vainement quelque justification pour si peu que ce soit musicale. A cet égard, l'art de M. Mahler est dénué du plus infinitésimal intérêt. » Jean Marnold, « Musique [Don Perosi et Gustav Mahler; Opéra-Comique: "Le mariage de Télémaque", Terrasse] », *Mercure de France*, vol. 85, n° 311, 1910, p. 541-545.

²⁰ Samazeuilh, Gustave, « Richard Strauss and France », *Tempo*, n° 12, 1949, p. 31-33.

²¹ *Idem*.

²² Il s'agit d'une interprétation faite de la *Salomé* d'Oscar Wilde, dont l'insistance était surtout sur la décadence, l'audace et l'immoralité de ses actions et désirs. Dans le récit biblique originel, elle obtient ce qu'elle veut de la part d'Hérode, son beau-père, après avoir dansé pour lui, comme dans le récit de Wilde. Sa demande, selon les évangiles Marc et Mathieu, aurait cependant été faite après la suggestion de sa mère Hérodiade, dont l'union avec Hérode avait été condamnée par le prophète. Le personnage de Salomé et le récit ont été maintes fois racontés et interprétés depuis l'Antiquité, notamment en art. « Salome », dans *Britannica*, 20 janvier 2023.

certaines traces dans les œuvres de Wagner et des compositeurs du XIX^e siècle²³. Par ce thème, Strauss se relie explicitement à la tradition du passé, soit à la tradition romantique et wagnérienne citée plus tôt. La tendance de l'époque est de dépeindre des personnages féminins plus forts. Carmen, autre personnage féminin cité plus haut, semble se comparer à un taureau ou à un toréador. Le personnage de Mélisande, sans être aussi audacieux, semble toutefois être le personnage le plus éclairé de toute l'œuvre, bien qu'elle ne soit qu'une enfant²⁴. Néanmoins, les deux personnages meurent à la fin du drame.



Figure 16 : Salomé avec la tête de Saint-Jean Baptiste (Titian, Wikipedia Commons, circa 1515)

Il faut cependant noter que, tout en perpétuant la tradition lyrique de la femme hystérique, un des points marquants du poème de Wilde et de l'œuvre de Strauss est la force du personnage de Salomé (Figure 13). Elle occupe au sein du drame une force imposante et indéniable. Elle accède à ce qu'elle désire le plus, aussi ignoble que cette demande soit, de la part du roi Hérode.

²³ La place de la femme dans les opéras de Wagner a été longuement discutée par les musicologues et chercheurs, notamment, mais pas exclusivement, ceux associés au féminisme. Les aventures amoureuses du compositeur ayant été généralement négatives, on peut observer une forme de haine passive, intériorisée de la femme dans son écriture dramatique. On retrouve notamment le concept de la rédemption par le sacrifice. Ces formes de misogynie intériorisée sont également présentes dans le drame romantique. L'hystérie, la folie soudaine et inexplicable de la femme, est le meilleur exemple et revient régulièrement comme mécanisme dramatique. Katharine Chandler, « The Ritual Sacrifice of Women: Misogyny and Art in Fin-de-Siècle Vienna », *CONCEPT*, vol. 34, 2010.

²⁴ On peut cependant remarquer que la musique de Debussy semble appuyer certains moments de crise de la part de Mélisande, notamment durant la scène d'ouverture dans la forêt, où Mélisande ne semble pas nécessairement répondre de la raison.

Cette femme a non seulement le pouvoir sur le suzerain, mais aussi sur la vie du prophète Jochanaan. Un personnage complexe, Salomé est centrale à l'œuvre, tant par sa nécessité technique²⁵, que par l'image d'une femme puissante, mais affectée par la folie et l'instabilité.

Astruc touche à un autre point en lien avec le nationalisme de la scène culturelle française avec un incident concernant la Société des Auteurs²⁶. Strauss n'étant pas membre de cette institution essentiellement française, cette dernière cherche à stopper la présentation de l'œuvre tant que Strauss n'a pas accepté de verser ses droits d'auteurs en devenant membre. Strauss soutenait sa position par principe, en opposition à la prise de position rigide de la Société²⁷, mais le président de la Société, Alfred Capus menace : « Nous percevrons les droits, même si M. Strauss n'est pas des nôtres. [...] Dites à M. Richard Strauss que la Société des Auteurs a des contrats avec les murailles de tous les théâtres de Paris!²⁸ »

Strauss finira par céder, mais il est difficile d'ignorer la position difficile dans laquelle la Société le place. L'objectif de cette dernière est de protéger les auteurs principalement français contre, notamment, l'hégémonie, perçue par plusieurs artistes français²⁹, des compositeurs étrangers et des œuvres étrangères. Il doit céder une partie de ses revenus à un organisme qui lui est fondamentalement hostile. Il s'agit ici du milieu culturel français et des institutions en place qui résistent à la présentation de l'œuvre de Strauss.

²⁵ Le rôle de Salomé nécessite une tessiture de voix particulière, ayant des limites supérieures du registre des sopranos, à des notes généralement attribuées à des mezzo-soprano, voire des altos. Les habiletés de danse sont également un plus (pour la Danse des sept voiles), mais sans être nécessairement une nécessité, puisque que la substitution est souvent utilisée.

²⁶ Astruc, *Mes scandales*, p. 60.

²⁷ *Idem*. Astruc ne précise pas quels sont les points de contention de Strauss, mais cite les dires du compositeur dans une de leurs correspondances : « Dites à M. Capus [...] que je refuse de passer sous les fourches caudines de la Société. » Il est possible que Strauss soit mécontent que la Société des auteurs exige que les droits lui soient cédés légalement.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Une grande partie de la réaction négative des critiques comme Arthur Pougin peut être attribuée à ce sentiment. Dans l'introduction de son article cité plus tôt, on peut voir une pierre lancée à la société des Grandes Auditions avec l'utilisation de l'italique : « [H]eureusement se trouva tout à point la Société des grandes auditions musicales de France, dont la spécialité est surtout de s'occuper de musique étrangère, et qui se chargera d'organiser des représentations allemandes de Salomé au théâtre du Châtelet. » Il conclut son article par une continuation de ce sentiment : « Et maintenant que la Société des grandes auditions musicales de France nous a fait entendre de la musique anglaise, de la musique italienne, de la musique allemande, et qu'elle va nous offrir de la musique russe, est-ce qu'elle ne pourrait pas songer un peu à la musique française? » En supplément de son dédain de l'œuvre, il faut qu'elle soit écrite par un compositeur étranger et allemand, lui qui, comme il fut mis en note plus tôt, est un fervent anti-wagnérien. Voir Chapitre 1, note 59. Pougin, Arthur, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 11 mai 1907, p. 146-148.

Il ne faut également pas minimiser l'importance du nationalisme dans la réception du public. À la première, les gens semblaient anticiper l'indignation face à des scènes barbares, avec la tête décapitée de Saint-Jean-Baptiste, et érotique, avec la Danse des sept voiles. Les institutions lyriques de la capitale française ne sont pas prêtes à prendre le risque de présenter une œuvre dont la moralité est perçue comme scandaleuse et vue comme provenant du rival allemand. La réalité fut cependant bien moins choquante que prévu. La danse est, somme toute, assez prude et le livret, bien qu'il choque plusieurs, semble généralement accepté, à défaut d'être apprécié. La musique est elle-aussi très bien reçue et on sent une forme de déception de la part du public, un peu comme s'il était passé à côté d'une occasion de faire scandale³⁰.

Cette déception, ou plutôt cette frustration, peut être comprise dans les propos d'Arthur Pougin. Loin d'avoir apprécié l'œuvre, il s'offusque, entre autres, de l'appréciation que plusieurs ont eu de la musique et de l'œuvre en général :

Et puis, il y a une question de chic, de snobisme. C'est très bien porté aujourd'hui, on ne sait pas pourquoi, mais c'est très bien porté de dire que la musique de M. Richard Strauss est admirable, bien qu'elle vous fasse bailler. Pensez donc! une heure trois quarts de tapage et de hurlements sans désenlacer, ça ne se voit pas, ça ne s'entend pas tous les jours, et quand on se condamne à ça bénévolement, on ne veut pas avoir l'air d'être assez niais pour déclarer hautement que c'est assommant.

[...]

Et bien moi, qui ne suis pas snob et dont c'est le métier d'entendre de la musique, j'aurai le courage que n'ont pas les messieurs en gilet à deux boutons et les belles madames en falbalas, et je dirai hautement que j'ai trouvé ce spectacle insupportable.³¹

La réaction en salle a effectivement été assez sereine, avec peu ou pas de mécontents laissant transparaître leurs émotions³². Pour une pièce tant attendue et tant controversée, le succès en salle vient avec la réalisation que les rumeurs étaient fondées sur certaines exagérations. N'ayant pas autant de choses à dire que prévu, on préfère mentionner, comme l'indique Astruc, le

³⁰ Caddy, « Picturing the Paris Salome, May 1907 », p. 163.

³¹ Pougin, « Semaine théâtrale », p. 147.

³² Caddy, « Picturing the Paris Salome, May 1907 », p. 163.

mécontentement de la danseuse ayant remplacé Emmy Destinn (Salomé) pendant la Danse des sept voiles³³.

Ce qu'on peut comprendre de ce scandale est principalement l'effet d'une force extérieure excessive sur l'objet scandaleux. Les a priori et les conceptions préconstruites se sont avérées plus imposantes et plus virulentes que l'œuvre en elle-même. Contrairement à *Pelléas* et au *Sacre*, le contenu musical et esthétique de *Salomé* n'avait finalement rien de scandaleux aux yeux du public parisien habitué à bien d'autres spectacles autrement plus osés.

Ce cas particulier nous donne une idée tout d'abord plus concrète de l'importance de l'équilibre pour l'apparition et la longévité du scandale, tout en donnant une série d'exemples de forces centripètes qui peuvent être exercées sur une œuvre.

Pour conclure sur le cas de *Salomé*, le scandale qui entoure cet opéra est en réalité un scandale qui est construit en majeure partie sur le plan moral. On ne débat pas de l'œuvre pour ses caractéristiques esthétiques (en partie, mais jamais autant que son contenu), mais bien pour sa moralité. Le public de scandale est allé voir l'œuvre parce qu'il a entendu les rumeurs d'érotisme dans la presse et dans les cabarets la veille³⁴, et non pour l'œuvre en elle-même. La déception ressentie le soir de la première est le résultat de la réception d'un opéra qui, somme toute, ne dépasse pas réellement les limites de la décence généralement imposées aux œuvres présentées sur les scènes lyriques. La Danse des Sept Voiles est loin d'être une danse de cabaret et on semble se rappeler que finalement l'histoire présentée est une scène biblique, mais donc le contenu a été sensiblement altéré, même si les grandes lignes restent les mêmes.

Histoires naturelles

Par définition, le scandale est un événement dont l'existence et les répercussions dépassent les limites de son champ d'origine. Un peu comme l'arbre métaphorique qui tombe dans une forêt

³³ Astruc, *Mes scandales*, p. 72. La danseuse, Natacha Trouhanowa, est montée sur la scène pendant les ovations aux côtés de Strauss et de E. Destinn, allant apparemment au contraire des désirs du compositeur, qui trouvait « ridicule » d'être entouré de deux Salomé. N. Trouhanowa a manifesté son mécontentement face à ce commentaire et certains journaux ont récupéré la nouvelle, selon Astruc.

³⁴ Voir note 12 de ce chapitre.

inhabitée, on ne peut pas considérer un événement ou une œuvre comme réellement scandaleux si le débat n'atteint pas les oreilles du plus grand nombre.

Le compositeur Maurice Ravel (Figure 14), figure importante et incontournable de la musique française du début du XX^e siècle, est déjà en 1907 bien accoutumé au scandale. Avant même de rejoindre le comité de la Société nationale en 1903 en tant que partisan des œuvres nouvelles, il avait fait les manchettes avec sa critique ouverte de l'académisme au Conservatoire et au sein de l'organisation du Prix de Rome. Le Prix de Rome en musique³⁵ était à l'époque le concours le plus prestigieux en matière de composition. Les premiers prix se voyaient offrir une résidence de jusqu'à cinq ans à la Villa Médicis à Rome pour composer.



Figure 17 : Maurice Ravel (The Musical Times, 1913)

En 1904, à sa quatrième tentative, Ravel avait obtenu le second prix et était déterminé à accéder au premier durant sa cinquième et dernière année d'éligibilité. Il fut âprement déçu d'apprendre que, après le processus de sélection, il ne fut même pas considéré pour le second tour. Sa collègue Hélène Fleury, elle aussi un second tour de l'année précédente, fait face à la même déception.

³⁵ Il existe des Prix de Rome pour les principaux arts, notamment en peinture, sculpture, architecture et en gravure, en plus de la musique.

Il était étrange, comme plusieurs dans la presse le soulevèrent, de voir deux seconds prix ne pas réussir à se qualifier. À la déception palpable des compositeurs, une frustration compréhensible vient s'y mêler. Parmi les candidats ayant passé le second tour, six d'entre eux étaient les élèves de Charles Lenepveu, unique professeur de composition siégeant sur le jury. Les accusations de favoritisme se font nombreuses. Ravel cache difficilement ses émotions lorsqu'on lui demande les raisons de son échec au concours :

Cet échec m'est commun avec Mlle Hélène Fleury, élève de M. Widor, dont le jury s'est refusé à reconnaître non seulement le mérite réel, mais aussi le mérite officiel, consacré l'année dernière par l'attribution du second grand prix. De telle sorte que, voyant admis en loge six élèves de M. Charles Lenepveu – seul des trois professeurs de composition³⁶ faisant partie du jury – je ne puis que féliciter les logistes d'être tombés dans une classe dont le maître a l'avantage d'être de l'Institut.³⁷

Le regret de Ravel est clair, mais à travers son ton plus polémique se cache une critique directe envers le processus de sélection du jury et des gagnants et envers l'académisme générale de l'institution du Conservatoire. Il fera appel à la décision, puisqu'il s'agit de sa dernière année d'éligibilité, mais ce sera en vain.

Le scandale fit quelques vagues dans la presse, mais beaucoup moins que pour les *Histoires naturelles*. Ce cas particulier démontre cependant que le scandale musical ne doit pas nécessairement s'articuler autour d'un objet musical, mais aussi autour d'un concept lié. Ici, c'est une critique de l'académisme et de l'institutionnalisme, avec un renversement de l'hostilité.

Le scandale ne sera pas sans conséquence. La critique de Ravel a eu des échos plus généraux envers la direction du Conservatoire, menant éventuellement à la retraite précipitée de Théodore Dubois³⁸, le directeur, qui sera remplacé par Gabriel Fauré, qui était bien plus favorable à la nouvelle génération musicale, et bien sûr à Maurice Ravel. Cela transforma assez radicalement le climat de l'institution et contribua à forger la dualité entre une institution considérée plus permissive et encline à la nouveauté face à une Schola Cantorum, fondamentalement plus réticente.

En introduction, l'exemple des *Histoires naturelles* de Maurice Ravel fut très rapidement abordé en mentionnant comment ce scandale ne dépassa pas réellement le champ musical en 1907, date de la création de l'œuvre. Il est toujours vrai que l'œuvre n'a eu qu'un impact minime sur le

³⁶ Il s'agirait ici de Gabriel Fauré, de Charles-Marie Widor et de Charles Lenepveu, professeurs de composition au Conservatoire.

³⁷ [Covielle], « Prix de Rome: Au Conservatoire », *Le Matin*, 21 mai 1905, p. 2.

³⁸ « Nouvelles diverses [Paris et départements] », *Le Ménestrel*, 16 juillet 1905, p. 231.

domaine culturel dans son ensemble, mais il faut tout de même reconnaître que le débat a occupé une partie conséquente de la presse culturelle et musicale à l'époque. On peut également faire valoir l'argument que les *Histoires naturelles* ont eu des ramifications plus importantes au niveau institutionnel que la majorité des scandales abordés dans ce mémoire.

La pièce fut créée à la Société Nationale de musique (SNM). La SNM est une association de concert née en 1871 dans un contexte nationaliste qui avait pour objectif d'offrir un climat propice à la création des œuvres des compositeurs français, anciens et nouveaux. Elle fut le pilier de la création musicale française pendant des décennies, surtout jusqu'à la fin du XIX^e siècle³⁹. Gabriel Fauré (1845-1924) y présenta la majorité de ses œuvres et de nombreux compositeurs firent de même. Au tournant du XX^e siècle, la SNM est une institution importante du milieu musical français.



*Figure 18 : Vincent d'Indy
(Wikipedia Commons, 1913)*

À ses débuts, la société se trouve en posture d'avant-garde. Elle est un lieu de création qui reçoit une partie non-négligeable de la nouvelle musique composée par les musiciens français. Elle est également dirigée par les compositeurs eux-mêmes et relativement imperméables aux aléas du public parisien. C'est une des raisons pourquoi, vers le tournant du XX^e, se forme un mouvement qui favorise la transition vers une institution plus conservatrice tournée davantage vers elle-même et ses membres. En effet, l'influence de Vincent d'Indy (1851-1931) (Figure 15) sur la SNM à

³⁹ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Belgique, P Mardaga, 1997, p. 15.

partir de 1886 reflète sa position au sein du champ musical au cours de ces années. Initialement vu comme un compositeur phare de son temps, d'Indy au XX^e siècle est une figure de plus en plus perçue comme conservatrice⁴⁰. La SNM semble prendre la même tangente, favorisant presque exclusivement une esthétique héritée, selon les propos de d'Indy et de ses disciples, de César Franck.

Ravel occupe une place centrale dans cette tension. Il n'a que très rarement eu une bonne expérience à la Société Nationale. Ses œuvres, comme sa célèbre *Schéhérazade, ouverture de féerie*, sont généralement mal reçues par le comité de sélection, alors bien ancré dans des conceptions esthétiques bien plus près des enseignements de la Schola, notamment en lien avec la forme⁴¹. Pierre Lalo, cité plus haut pour son affinité avec la Schola, termine une critique de l'œuvre en souhaitant à Ravel « de ne point mépriser l'unité et de songer plus souvent à Beethoven⁴² ». Ce rapport à la musique du passé ne s'éloigne probablement pas des considérations du comité de la SNM. L'appui sur les figures importantes du passé est au cœur du raisonnement des membres du comité et des icônes de la Schola, ce que certains des jeunes, les futurs indépendants, dédaignent souvent. Ils préfèrent trouver une voie nouvelle, inspirée par les explorations harmoniques de Debussy et de leurs collègues.

Fauré, le professeur de Ravel, doit à maintes reprises venir à la rescousse de son élève⁴³, mais cela n'empêche pas la création d'un fossé entre le jeune compositeur et l'institution. Il était vu à l'époque comme une vedette montante du panorama musical et grâce à l'aide de Fauré, le comité de sélection est plus ou moins forcé à l'accepter parmi eux à partir de 1903⁴⁴. Le schisme entre lui et la SNM n'est donc pas à l'ordre du jour en 1903, mais il va cependant se construire

⁴⁰ Par sa position privilégiée au sein de la Société Nationale et dans le mouvement franckiste de la musique française, qui est en ascension à l'époque en grande partie grâce à lui, Vincent d'Indy est souvent la cible des critiques des musiciens modernistes. Le dogmatisme perçu de ses enseignements, notamment dans le respect des formes du passé ou bien du contrepoint, est attaqué par des critiques comme Jean Marnold, Louis Laloy, ou encore le pamphlétaire Émile Vuillermoz. Publiquement, la défense de d'Indy face à ces attaques est assez conciliatrice, presque paternaliste, encourageant le retour au bercail. Le débat en est en effet plus entretenu par ses disciples et ses anciens élèves, qui sont souvent plus virulents. En privé cependant, il se démontre plus méprisant face à la querelle et les quelques allocutions publiques sur le sujet tentent de cadrer et de placer non seulement la SNM au-dessus de la SMI, mais également la Schola Cantorum au-dessus du Conservatoire. Gilles Saint Arroman, « Introduction », dans Vincent d'Indy, *Écrits de Vincent d'Indy*, 2, Arles, Actes sud, 2019, p. 17-23.

⁴¹ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 37.

⁴² Lalo, Pierre, « La musique », *Le Temps*, 13 juin 1899, cité dans Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p.37.

⁴³ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 37

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35. Il est sur le comité de 1903, 1904, 1907 et 1908.

progressivement, au fil du temps, des refus et des réactions hostiles d'un certain public comme lors de la présentation houleuse des *Histoires*.

Les *Histoires naturelles* sont un cycle de cinq chansons composées en prose par Maurice Ravel sur des poèmes de Jules Renard. L'œuvre fut créée le 12 janvier 1907 à la salle Érard, avec Jane Bathori (soprano) et Ravel au piano. Dans le cadre de la SNM, l'œuvre détonne pour plusieurs raisons, notamment par son choix de texte. La prose animalière de Renard faisant peu l'unanimité, on accuse Ravel d'un certain manque de sérieux⁴⁵. La composition autour d'une œuvre en prose est perçue comme une opposition aux principes enseignés à la Schola Cantorum qui s'attachent à conserver les formes du passé et par conséquent la versification.

On attendait avec impatience la prochaine proposition artistique du compositeur. C'est avec frustration que de nombreux critiques ont reçu les *Histoires*, voyant cette œuvre comme un gaspillage des talents de Ravel, comme on peut le lire dans cette critique de *La République française* du 1^{er} avril :

Avant de partir en guerre de la sorte, il serait assurément plus avisé et conforme à la réalité des choses d'attendre que M. Ravel, un des musiciens incontestablement les mieux doués de sa génération, ait eu le temps d'écrire une œuvre de plus de signification et de portée, où il puisse donner toute sa mesure.⁴⁶

Cette remarque appuie la tendance à discréditer l'œuvre comme une fantaisie, une œuvre qui manque de sérieux.

La liberté dans la forme est cependant l'aspect de l'œuvre ayant fait couler le plus d'encre. Ravel embrasse la prose de Renard en composant une musique libre et décomplexée face aux règles rigides de certaines écoles à l'époque⁴⁷. On critique de plusieurs façons la musique de Ravel, mais elle est généralement bien reçue. Ceux qui sont sceptiques envers la qualité musicale de l'œuvre appartiennent à un groupe de critiques conservateurs. Pierre Lalo est alors l'un d'eux. Il critique le manque de musicalité inhérente et de lyrisme d'une musique sans forme :

C'est une idée surprenante que celle de mettre en musique les *Histoires naturelles*. Il est peu d'objets plus étrangers à la musique que ces petits morceaux de prose précieuse et sèche, ces figurines

⁴⁵ Vuillemin, Louis, « Musique et Concerts symphoniques », *Comœdia*, 14 décembre 1907, p. 4.

⁴⁶ Samazeuilh, Gustave, « Les concerts », *La République française*, no. 12784, 1^{er} avril 1907, p. 2.

⁴⁷ L'introduction du premier morceau « *Le Paon* » est un exemple de cette liberté dans l'écriture de Ravel. On sent immédiatement une structure plus libre et guidée par l'harmonie ou la mélodie, plutôt que par la forme. Le sujet banal des vers de Renard ne fait qu'accentuer le contraste : « Il va sûrement se marier aujourd'hui. Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt. Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder. »

d'animaux laborieusement façonnées, et qu'on croirait en buis. M. Ravel n'en a pas jugé ainsi : il a aperçu du lyrisme dans les *Pintades* et le *Paon* de M. Renard. Il ne me paraît pas que ce musicien subtil se soit jamais aussi complètement trompé.⁴⁸

Il continue, se penchant sur sa perception d'une musique forcée, presque artificielle :

Je conviens d'ailleurs qu'il est parvenu à trouver une musique qui s'accorde assez bien avec les textes de son choix : aussi précieuse, aussi laborieuse, aussi sèche, presque aussi peu musicale ; collection d'harmonies industrieusement rarissimes, de suites d'accords contournées et compliquées.⁴⁹

Lalo rejette la composition libre et sans forme préétablie de Ravel. Il ne semble pas non plus apprécier la poésie de Jules Renard, et ne s'empêche pas d'appliquer les mêmes critiques à la musique de Ravel, laissant flotter au passage quelques faux compliments à travers l'adaptation de la musique au texte, surtout sur le manque de lyrisme, selon lui, des poèmes choisis. Comme Samazeuilh, le critique de *La République*, il écarte la proposition artistique de Ravel, mais plutôt sur des bases esthétiques : la musique n'est pas musicale selon lui.

Camille Mauclair (1872-1945)⁵⁰ accuse Lalo de renforcer les fossés entre les positions de l'ancienne génération, dominée par les enseignements de Vincent d'Indy et de la Schola Cantorum, et celles de la nouvelle génération, issue du Conservatoire et inspirée par la révolution debussyste, mais également au sein du debussysme lui-même. Il crée par sa critique de Ravel et sa faveur, selon Mauclair, envers la musique de Debussy une tension au sein même de la nouvelle génération :

Un des symptômes les plus caractéristiques de la formation d'un nouvel essaim a été l'incident soulevé par les *Histoires naturelles* de Maurice Ravel, à propos desquelles M. Pierre Lalo a témoigné d'un violent désir de remettre sans tarder les choses au point, c'est-à-dire de ruiner sans tarder le schisme debussyste.

[...]

M. Pierre Lalo, qui est sympathique à la Schola, s'extasie devant M. Debussy⁵¹ et dédaigne M. Ravel, [...].⁵²

⁴⁸ Lalo, Pierre, « La musique », *Le Temps*, 19 mars 1907, p. 3.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Admirateur et défenseur ardent de Debussy avant 1902, il devient un critique important de sa musique et du debussysme pour des raisons obscures, mais surtout après la célébrité soudaine du compositeur. Il participe activement au « Cas Debussy », qui est une attaque à sa position de génie.

Barbara L. Kelly, dans Branger et al., *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, p. 113-124.

⁵¹ Un des grands supporter de Debussy à la sortie de *Pelléas*, Lalo devient un critique de ces œuvres suivantes, notamment à partir de *La Mer*.

⁵² Mauclair, Camille, « Les chapelles musicales en France », *La Revue*, 15 novembre 1907, p. 186-189.

C'est ici que réside l'essentiel du débat autour des *Histoires naturelles* de Ravel. Par sa proposition esthétique essentiellement et fondamentalement à l'antithèse des enseignements de la Schola, alors dominante au sein de l'importante Société nationale. Ravel siégeait alors sur le comité de la société, bien plus par protestation que par accord avec ses principes⁵³. Malgré un calme relatif, les tensions étaient bel et bien présentes à la création des *Histoires*.

On ne connaît pas les intentions de Ravel, mais il est fort probable qu'il n'avait pas l'intention de raviver les tensions avec son œuvre. Il est plus probable qu'il ait voulu démontrer simplement les possibilités que la prose littéraire et musicale pouvait offrir sans le carcan de la forme et de la structure traditionnelle.

La perspective de Louis Laloy⁵⁴ donne potentiellement une piste de réponse pour expliquer la réaction d'une bonne part du public de la SNM face aux *Histoires Naturelles*. Dans *La musique retrouvée*, son ouvrage racontant sa perspective du renouveau de la musique française au début du XX^e siècle, un court passage indique la réalité suivante :

Le choix de cette prose artificieuse et contractée d'ironie semblait un défi à la musique, si bien que certains auditeurs, insensibles au charme des accords, s'imaginèrent que le compositeur avait voulu se moquer d'eux.⁵⁵

On peut comprendre ici une dynamique semblable à ce qui a été soulevé par l'analyse du scandale de *Pelléas et Mélisande*, soit le fait qu'une partie des réactions négatives peuvent être expliquées par non seulement une incompréhension de l'œuvre (et de ses accords), mais également par la perception d'une intention maligne dirigée vers eux, ici bien plus assumée étant donné l'envergure plus restreinte de l'œuvre. Ravel, selon ces « insensibles », aurait créé cette pièce dans le but de les narguer.

Laloy continue son récit des faits en isolant un cas particulier :

⁵³ Ravel avait peu d'alliés sur le comité de sélection. Il se trouvait souvent en opposition avec les autres membres siégeant, qui étaient souvent des disciples de d'Indy. Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 37.

⁵⁴ Louis Laloy (1874-1944) est un musicologue et auteur se spécialisant dans l'ethnologie (sinologie en particulier) et fut un ami proche de Debussy et un allié de la nouvelle musique impressionniste. Il a notamment été secrétaire général de l'Opéra de Paris de 1913 à 1940.

⁵⁵ Laloy, Louis, *La musique retrouvée: 1902-1927 ...*, Paris, Desclée De Brouwer, 1974, p. 162.

Ils protestèrent, pendant que le reste de la salle redoublait ses acclamations ; et Gustave Sérieyx, fougueux disciple de la *Schola cantorum*, annonça, dans un journal où il écrivait, son intention de combattre « sans merci » une forme d'art qui lui semblait une insulte à sa dignité.⁵⁶

Laloy, Michel-Dimitri Calvocoressi⁵⁷ et Charles Koechlin sont parmi les rares critiques à activement et ouvertement admirer l'œuvre de Ravel, dont le ton humoristique semble en avoir froissé plus d'un, notamment Debussy, qui écrit une paire de lettres à Laloy pour lui indiquer son étonnement face à son soutien du « faiseur de tours » qu'est Ravel⁵⁸

Un aspect important du scandale en général qui reste en filigrane de ce mémoire est celui de l'intentionnalité du scandale. Le scandale est parfois utilisé comme moteur ou comme outils pour propulser une œuvre. Cependant, comme le scandale se forme à la rencontre de deux forces opposées, il peut également servir de bâillon pour faire taire un compositeur ou son œuvre. Un peu à la manière qu'Arthur Pougin critique avec véhémence la *Salomé* de Richard Strauss, Sérieyx tente ici de saboter l'œuvre de Ravel, dès la première, en créant les bases d'un scandale.

Il ne s'agit pas d'une extrapolation de dire que le scandale des *Histoires naturelles* contribua à un schisme au sein de la Société nationale trois ans plus tard en 1910 et encouragea les tensions internes. On retrace souvent le moment clé de la séparation de la SNM et de la Société musicale indépendante (SMI) au refus de l'œuvre *Conté par la mer* de Maurice Delage⁵⁹, mais l'épisode des *Histoires* est fort probablement le premier catalyseur du processus de formation des Indépendants.

Les *Histoires* sont restées pendant un certain temps l'œuvre « barème » de comparaison pour Ravel. Les compositions des années 1907 à 1910 seront régulièrement comparées à celle du 12 janvier 1907 dans la presse musicale⁶⁰. Cette période correspond généralement à une forme

⁵⁶ *Ibid.*, p. 162-163.

⁵⁷ Michel-Dimitri Calvocoressi (1877-1944) est un auteur, musicologue, traducteur et critique musical, ami proche de Ravel et membre des Apaches jusqu'en 1914. Il prête sa plume à de nombreux livrets et causes, notamment sur la musique de Schoenberg dès 1912.

⁵⁸ Debussy le décrit également comme un « Fakir charmeur » dans la même lettre. Lettre de Debussy à Laloy (8 mars 1907), dans Maurice Ravel, *L'intégrale: correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Paris, Le Passereau éditeur, 2018, p. 156.

⁵⁹ En 1910, Ravel démissionne ses fonctions au sein du comité de la SNM et annonce, avec le soutien de nombreux compositeurs, dont Koechlin, Schmitt et Delage, la formation d'une nouvelle société musicale, la SMI, qui est en compétition directe avec la SNM. Plus libre dans ses critères et dans ses objectifs (la SMI n'est notamment pas aussi limitée par une mission nationaliste comme la SNM), la société connaît initialement un succès important, le cannibalisme entre la SNM et la SMI nuit ultimement aux deux sociétés. La SMI va survivre jusqu'au milieu des années 1930, alors que la SNM continuera sa série de concerts jusqu'en 1939. Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 54.

⁶⁰ Louis Laloy, « La Musique [Concerts-Colonne : Hector Berlioz ; Maurice Ravel.] », *La Grande Revue*, 25 mars 1907, p. 397-399.

d'éclatement de la technique compositionnelle de Ravel et certains regardent avec un œil inquiet la tendance créée par les *Histoires naturelles*.

On peut dire du scandale des *Histoires naturelles* de Ravel qu'il démontre clairement l'effet qu'une œuvre peut avoir sur son milieu. Il s'agit ici d'un débat ayant à peine dépassé le champ musical, mais qui a provoqué une situation de tension entre les partisans de la Schola Cantorum et les jeunes compositeurs du conservatoire qui rejetaient le dogmatisme de l'enseignement de Vincent d'Indy.

CHAPITRE 4 : CINQUIÈME CAS : ARNOLD SCHOENBERG (1922)

En 1922, les dernières hostilités latentes de la Première Guerre mondiale s'estompent. Les derniers traités ont été signés ou sont sur le point de l'être (Traité de Lausanne, Accords de Locarno, etc.) La France et ses alliés, grands vainqueurs, ressentent pleinement les impacts de la guerre sur l'économie et sur leur population, tout en s'efforçant d'appuyer leur nouvelle emprise sur l'équilibre européen, tant politiquement qu'économiquement, et surtout culturellement.

La scène culturelle a repris un peu d'allant et s'apprête à changer drastiquement. Le monde d'avant-guerre voit ses symboles s'éteindre ou se retirer graduellement et une nouvelle génération occupe désormais la place de ceux qui, pour plusieurs, ont disparu sur le front. En littérature, 1922 marque la mort de Marcel Proust (1871-1922) et en musique, une année auparavant en 1921, c'est celle de l'ardent Camille Saint-Saëns, grand critique de *Pelléas* (Debussy s'est lui-même éteint en 1918). Le monde musical est toujours symboliquement séparé par deux entités en opposition : la Société nationale et la Société musicale indépendante (ou les Indépendants), qui conservent leur légitimité jusqu'à l'arrivée des nouvelles sociétés des années 1930, tout en faisant face à des problèmes financiers en cours de route¹.

Ces institutions centrales pour l'avant-garde ne sont pas les seules en difficulté en 1922. En effet, l'incertitude amenée par la guerre et ses atrocités ont freiné l'optimisme moderne et on commence à remettre bien des acquis en question. Avec l'arrivée du prix Nobel de physique à Paris en la personne d'Albert Einstein (1879-1955), même le concept du temps est mis en doute². Empreinte de la pensée d'Henri Bergson (1859-1914) et des bergsonnistes, la capitale française est ébranlée par l'impact philosophique de la théorie de la relativité restreinte de Einstein. Les

¹ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Belgique, Mardaga, 1997, p. 51.

² La relativité restreinte démontre que le temps peut varier selon les conditions. Cela affecte notamment la philosophie de Henri Bergson qui avait fait une philosophie du temps. Bergson et Einstein ont bataillé à propos de leurs points de vue au printemps 1922, résultant en un recul de Bergson aux yeux des intellectuels français. Bergson n'ayant pas réussi à convaincre son interlocuteur, il se penchera à maintes reprises par la suite sur la question du temps dans sa philosophie pour prouver ses hypothèses quant à l'existence de différentes formes de temps. Jimena Canales, « Einstein, Bergson, and the Experiment That Failed: Intellectual Cooperation at the League of Nations », *MLN*, vol. 120, n° 5, 2005, p. 1168-1191.

cercles intellectuels parisiens, à partir du printemps, deviennent des terrains de débats sur le plan scientifique, philosophique et également culturel.

La musique vient également ajouter son grain de sel à ce tourbillon d'idées et de changements. Alors que d'un côté on fête le centenaire de César Franck (1822-1870) chez certains, on retrouve des indicateurs clairs que le rapport au passé et à la musique du passé est en train de changer chez d'autres. Sur un ton plus humoristique, le *Mercure de France* fait part en avril d'une anecdote concernant un directeur du casino le Kursaal qui, après une exécution acclamée de la Neuvième Symphonie de Beethoven, aurait fait la promesse suivante : « J'ai l'intention de donner à ce Beethoven l'occasion d'écrire une dixième symphonie. Ça serait quelque chose d'épatant pour la saison prochaine! »³

Il est difficile de croire qu'une personne dans une telle position soit ignorante de l'existence de Beethoven jusqu'alors, mais cela peut indiquer, au grand malheur de la Schola Cantorum, une forme de perte de conscience ou de prestige de la musique des anciens maîtres au profit d'un désir de nouveauté et de nouvelle musique. Cette recherche du nouveau, de la prochaine frontière⁴ est un terrain fort propice à l'arrivée de nouvelles conceptions musicales qui, à défaut de satisfaire les directeurs de casino et leurs coffres, viendront fasciner les artistes, les publics et éventuellement de nouveaux snobs.

Le présent chapitre est articulé autour de la réception du *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg à Paris en 1922, mais également de sa musique atonale au cours des années 1910 et 1920. La figure de Schoenberg est indissociable du débat, donc elle prend une place importante dans l'argumentaire de cette section. Également, il s'agit d'un scandale au sens large du terme qui s'étend sur un temps beaucoup plus long que les autres cas. La période abordée est balisée par deux événements ponctuels, le « Skandalkonzert » de Vienne en 1913, et le *Pierrot Lunaire* donné à Paris en 1922.

³ [Anonyme], « Échos [Le directeur de casino et Beethoven] », *Mercure de France*, vol. 155, n° 572, 15 avril 1922 p. 574-575.

⁴ Frontière est ici utilisé pour désigner la limite de la nouveauté, ce qui est considéré comme nouveau. Mentionnée plus tôt, la crise du modernisme, incluant le paradigme du progrès, ou encore de la quête inexorable de la nouveauté, amène des réactions opposées. Alors que certains vont remettre en question les attitudes et les habitudes du passé, d'autres vont les perpétuer, voire les accentuer. La décadence du modernisme, provoquée par le choc de la guerre, exacerbe les tensions au sein d'une société déjà aux prises avec des incertitudes philosophiques (conception du temps, de l'Avenir, etc.) et sociales (structure politique, institutions en difficulté, montée de la gauche, etc.).

Arnold Schoenberg⁵

Cette conception d'une musique « nouvelle » prend sa source un peu avant la guerre avec l'arrivée sur la scène musicale de nouveaux compositeurs. Ces jeunes se sont mis en opposition avec autant la tradition wagnérienne et franckiste qu'avec celle des impressionnistes et des debussystes. Il est difficile de catégoriser exactement dans quel courant ils s'insèrent, mais on parle généralement de néo-classicisme, un peu à l'image de Stravinski ou encore de Satie, qui chapeaute en tant que modèle et mentor ces « Nouveaux jeunes », soit les fameux Six.

Comme nous le verrons dans le dernier chapitre, c'est notamment à partir de 1917 avec *Parade* que le groupe des Nouveaux jeunes⁶ commence à faire les manchettes. Les Six ont connu une présence forte dans la presse et sur la scène culturelle, en grande partie grâce à leur collaboration avec des artistes ambitieux comme Cocteau, ou encore des projets importants avec des gens bien placés, comme Diaghilev et ses Ballets russes. On pressent déjà à l'époque que la musique se dirige vers un nouvel horizon, mais on ne saisit pas encore l'ampleur du changement possible. Cette prise de conscience se concrétise avec la découverte du compositeur Arnold Schoenberg par le public français. Facilitée par l'intervention des Indépendants et par les Six, l'organisation de concerts présentant sa musique à un public bien plus élargi marque en 1922 la réalisation d'une entreprise qui précède le début de la Guerre. En effet, dès 1913, voire même 1907, Schoenberg est déjà une figure emblématique, énigmatique et problématique de la musique germanique et européenne, qui n'a pas manqué d'intriguer de nombreux artistes français.

⁵ Une petite note sur l'orthographe de Schoenberg. Le choix a été fait de conserver l'orthographe plus internationale (avec « oe ») pour le mémoire, mais les références et les auteurs français cités utilisent plus souvent l'orthographe français et allemand « Schönberg ». Certaines références utilisent également « Schœnberg », mais l'insertion d'une lettre qui n'a pas de lien clair avec la langue d'origine (le « œ »), semble fautive.

⁶ Les Nouveaux jeunes est le nom officiel du Groupe des Six, ou plutôt de leur organisation officielle. Le groupe rassemble Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) et Germaine Tailleferre (1892-1983). Erik Satie a notamment été secrétaire de l'organisation jusqu'en 1918. Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Réunie et présentée par Ornella Volta, Paris, Fayard, 2003, p. 657-662.

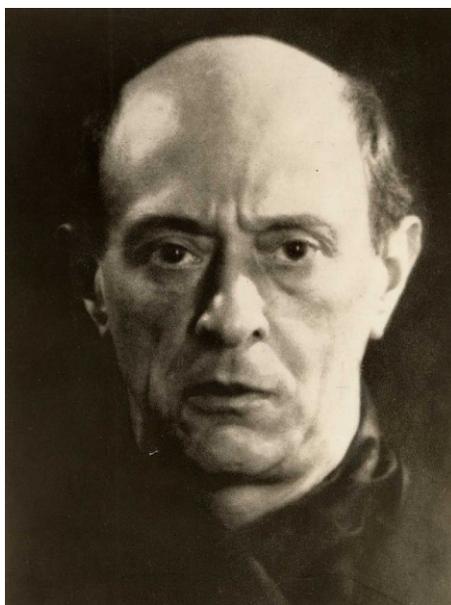


Figure 19 : Arnold Schoenberg (Arnold Schoenberg Center, 1927)

Arnold Schoenberg (Figure 21), né en 1874 à Vienne et mort en 1951 à Los Angeles, est un compositeur, professeur, théoricien, auteur et peintre autrichien. C'est une figure cruciale de la musique du XX^e siècle. On ne peut parler de l'évolution de la musique en Europe sans passer par son apport théorique considérable, soit la légitimation de la musique atonale comme système musical acceptable. Son influence se fait sentir jusqu'à nos jours, notamment grâce à sa nouvelle conception du langage musical, mais elle est principalement ressentie chez les compositeurs du milieu du XX^e siècle qui poussent l'idée jusqu'au sérialisme intégral, notamment chez les Français comme Pierre Boulez. Avec ses élèves, Alban Berg et Anton Webern, Schoenberg forme la seconde école de Vienne, fondée sur les principes de l'atonalité puis du dodécaphonisme et du sérialisme.

Schoenberg est également un théoricien accompli. Il écrit des traités sur la musique ainsi que de nombreux articles et essais de nature musicale⁷. Il est également professeur à l'Académie prussienne des arts jusqu'en 1933, puis professeur au Malkin Conservatory à Boston puis

⁷ Notamment, un *Traité d'harmonie* en 1911 et une série d'essais sur différents sujets, allant de la critique musicale (*Über Musikkritik*, 1909) à des notions plus conceptuelles comme l'académisme (*Probleme des Kunstunterrichts*, 1910) ou encore à des cas plus particuliers de certains compositeurs (*Mahler*, 1912 et *Franz Liszts Werk und Wessen*, 1910). La plupart de ces textes sont regroupés dans des recueils tels que Arnold Schoenberg, Leonard Stein et Danielle Cohen-Levinas, *Le style et l'idée = Style and idea*, Paris, Buchet/Chastel, 2002.

professeur à l'Université de Californie jusqu'en 1944. Ses succès pédagogiques et théoriques peuvent surprendre certains puisqu'il est essentiellement autodidacte, n'ayant reçu qu'un minimum d'enseignement théorique au cours de sa vie⁸. On remarque surtout l'influence de son parcours atypique dans ses œuvres de jeunesse. S'inspirant des compositeurs allemands du XIX^e, sa musique est le reflet de la musique germanique de son époque, sans toutefois ressentir l'influence de l'académie, qu'il n'a jamais fréquenté. L'influence de Brahms sur ses premières œuvres se fera en effet plus directement sentir, au lieu de passer comme la plupart de ses compatriotes à travers la compréhension qu'en a proposé Wagner⁹.

Sa remise en question des fondements de la musique n'est pas passée inaperçue auprès des musiciens et du public. Schoenberg avait eu quelques succès mitigés ici et là à partir de 1902. Il obtient le franc succès seulement en 1913 lors de la présentation à Vienne de sa cantate *Gurre-Lieder*, une pièce composée entre 1900 et 1903. Ce succès, il l'accepte étonnamment difficilement puisqu'en 1913, il est, musicalement parlant, déjà à une autre étape de sa vie de compositeur. Il refuse de se présenter sur scène pour cette raison lors des applaudissements, considérant l'œuvre comme n'étant plus représentative de sa musique¹⁰. Proto-scandale, l'événement laisse présager comment, un peu plus d'un mois plus tard, un concert qu'il dirige allait causer un fracas qui se fit entendre partout en Europe.

Ce concert porte aujourd'hui le surnom de « Skandalkonzert »¹¹. Un titre qui en dit long sur ce qui s'y passa, puisque, quelques mois plus tard, la première du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinski allait lui aussi causer l'émoi et n'a pourtant pas mérité le même titre. Le concert du 31 mars 1913 présentait les œuvres des disciples de Schoenberg (Berg et Webern)¹², sa

⁸ Dès 1921, Roland Manuel (« Arnold Schoenberg et “Pierrot lunaire”. -- Concerts Colonne et Lamoureux », *L'Éclair*, 19 décembre 1921) note cet aspect de la vie de Schoenberg. Le fait que Schoenberg ait été autodidacte est nuancé par O. W. Neighbour dans son article du Grove Music. Il a été exposé à une forme d'éducation musicale dès son jeune âge à travers des cours de violon et la fréquentation d'amis musiciens, mais il n'a en effet pas reçu d'enseignement officiel ou supérieur tant en interprétation qu'en composition. Il développe ses habiletés compositionnelles par l'expérience et Alexander von Zemlinsky (1871-1942) se charge de lui apprendre certaines notions avancées qui lui manquaient. O. W. [Oliver Wray] Neighbour, « Schoenberg [Schönberg], Arnold », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 20 janvier 2001, consulté le 14 mars 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024>.

⁹ Charles Rosen et Pierre-Étienne Will, *Schoenberg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 13.

¹⁰ *Ibid.* p. 13.

¹¹ Joy H Calico, « Noise and Arnold Schoenberg's 1913 Scandal Concert », *Journal of Austrian Studies*, vol. 50, n° 3-4, 2017, p. 29-56.

¹² *Ibid.*

*Kammersymphonie*¹³, ainsi qu'une œuvre d'Alexander von Zemlinsky (un ami de jeunesse du compositeur) et un cycle de lieder de Gustav Mahler en finale. Schoenberg était le chef d'orchestre durant l'ensemble de la représentation. Étonnamment, ce n'est pas la symphonie de chambre de Schoenberg qui cause le plus de mécontentement, mais plutôt la composition de Berg¹⁴. L'agitation de la salle est tout de même une accumulation de frustrations et d'incompréhensions face à la musique, qui débute dès la première œuvre présentée, soit celle de Webern¹⁵. Les événements de la soirée ont déjà fait l'objet d'analyses plus approfondies, notamment à travers la question du bruit¹⁶. Ce scandale ne rentre pas dans le cadre de ce mémoire, mais ne pouvant pas ignorer l'événement complètement, seule une courte synthèse des faits marquants sera faite ici puisque cet événement contribue aussi au climat qui prélude à la réception de Schoenberg en France.

Avant même la fin de la pièce de Berg, le public était déjà bruyant et mécontent dans son ensemble. L'organisateur du concert se serait alors présenté sur scène pour implorer le public de se calmer pour la dernière œuvre, les *Kindertotenlieder* de Mahler. Une personne dans le public aurait alors déclaré à l'intention du jeune homme sur scène le mot « Lausbube¹⁷ », insulte qui aurait été suffisante pour que ce dernier se jette dans le public en quête de vengeance. La bagarre s'en suit. Les échos du concert dans la presse du lendemain furent considérables, avec notamment Schoenberg lui-même menaçant le public qu'il a jugé irrespectueux d'un recours en justice¹⁸.

Ce qui sépare ce scandale des autres scandales de l'époque, comme ceux qui accompagnent le *Sacre du printemps*, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, ou encore *Salomé* de Strauss, est la forme de l'altercation avec le public. Généralement, la relation entre le compositeur et le public est plus passive et surtout implicite. Il s'agit d'un affrontement d'opinions entre la scène et la salle, mais jamais un affrontement à coup de poings. Le Skandalkonzert dépasse les sifflements, les murmures et les injures. Ici, le public, plus que jamais, agissait avec violence. Une violence que l'organisateur du concert dénonce et à laquelle il réplique.

¹³ Opus 9. Composé en 1906, elle ne fait pas partie de sa période atonale, contrastant quelque peu avec les autres œuvres atonales présentées.

¹⁴ La composition de Berg au programme est : *Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg*.

¹⁵ La composition de Webern au programme est : *Sechs Stücke für Orchester* (Op. 4).

¹⁶ Joy H Calico, « Noise and Arnold Schoenberg's 1913 Scandal Concert », *Journal of Austrian Studies*, vol. 50, n° 3-4, 2017, p. 29-56.

¹⁷ La traduction serait « pouilleux ».

¹⁸ Calico, « Noise and Arnold Schoenberg's 1913 Scandal Concert », p. 32.

La réaction au scandale est fondamentalement ancrée dans la psyché du public viennois. Charles Rosen, dans son essai analysant de la musique de Schoenberg, décrit cette attitude particulière :

Alors qu'à Paris ou à Londres l'occupation consistant à choquer le bourgeois prenait parfois l'aspect d'un jeu, à Vienne on ne s'y livrait qu'avec un âpre sérieux, très épisodiquement tempéré par l'humour.¹⁹

On ne retrouve peut-être pas autant de scandale d'envergure dans la capitale autrichienne que dans la Ville-Lumière à cette époque, mais, par comparaison, on ne peut douter de leur amplitude.

Outre le fait de choquer le public, le concert eut un autre impact, bien plus important, sur la carrière de Schoenberg. C'est par le scandale du 31 mars 1913 que Schoenberg entre dans la conscience du public viennois et de l'Europe en général. Le succès par le scandale est un aspect crucial du succès de Schoenberg durant les années qui vont suivre.

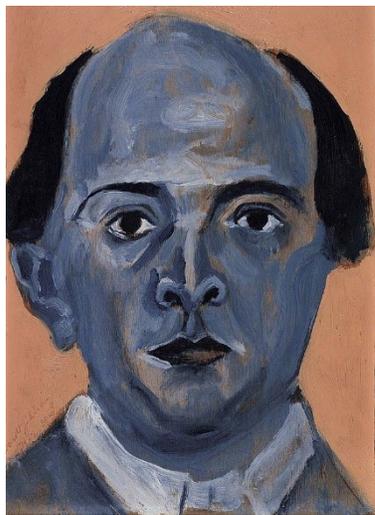


Figure 20 : Auto-portrait (Arnold Schoenberg, Arnold Schoenberg Center, 1910)

En 1922, le maître autrichien a déjà sous la main un corpus considérable qui remonte à la fin du XIX^e siècle. Les opus de Schoenberg peuvent être regroupés en trois périodes distinctes²⁰. Sa période de jeunesse, qui s'étend de ses débuts jusqu'en 1908, démontre l'influence de la musique

¹⁹ Rosen et Will, *Schœnberg*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, le mieux énoncé sur la quatrième de couverture.

allemande de la seconde moitié du XIX^e sur le compositeur, notamment celle de Brahms, de Dvorak, de Mahler et de Wagner. La seconde période est celle qui a fait couler le plus d'encre et qui demeure la période phare et la plus iconique de sa carrière. Il s'agit de sa période d'atonalité radicale, souvent étiquetée comme sa période expressionniste²¹. Elle représente une durée relativement courte, seulement cinq ans (1908-1913), mais demeure sa période la plus active. Elle se termine en pratique en 1913 par le tarissement soudain de sa capacité à composer. Face à un problème de nature structurelle, il a de la difficulté à compléter une œuvre jusqu'en 1921. C'est alors qu'il « découvre », ou plutôt établit, le dodécaphonisme qui deviendra un des symboles principaux de sa carrière²². Caractérisée par plusieurs, dont Charles Rosen²³, comme un retour à l'ordre, cette période finale verra la résurrection des formes classiques, revues à travers le prisme dodécaphonique et l'avènement de la musique dite sérielle, construite à travers l'usage de séries mathématiques²⁴.

Schoenberg connaîtra une popularité indéniable au cours de sa vie grâce à ses propositions artistiques osées et révolutionnaires, mais ne connaîtra jamais réellement le succès financier. En effet, à travers ses traités musicaux et ses nombreuses œuvres marquantes, il est demeuré une figure controversée ne faisant jamais l'unanimité auprès des institutions. Il est encore aujourd'hui le symbole de l'éclatement des règles de composition et de l'ouverture vers une musique plus libre et moins ancrée dans la convention, une position qui lui a valu l'hostilité de nombreuses institutions et cependant d'être une figure musicale du XX^e siècle importante, tant en Europe qu'aux États-Unis²⁵. Il doit faire le choix entre terminer ses dernières compositions et continuer, après avoir pris sa retraite de l'enseignement, ses activités pédagogiques afin de subvenir à ses besoins financiers. Ce fut cette obligation de survie qui l'emporta et certaines de ses compositions demeurent aujourd'hui inachevées²⁶.

²¹ On remarque plusieurs rapprochements à l'époque entre la philosophie musicale de Schoenberg et les groupes expressionnistes comme le Blaue Reiter, groupe que Schoenberg côtoyait amicalement. Certains peintres du groupe, notamment Wassily Kandinsky (1866-1944), admiraient les œuvres du compositeur, ainsi que ses peintures (Figure 22). Une des impressions de Kandinsky (Impression III) est basée sur un récital de Schoenberg au piano. Roberta Smith, « ART REVIEW; Kandinsky and Schoenberg, Seen and Heard on Canvas », *The New York Times*, sect Arts, 24 octobre 2003.

²² « Arnold Schoenberg | Biography, Compositions, & Facts | » *Britannica*.

²³ Rosen et Will, *Schœnberg*. P. 73.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Rosen et Will, *Schœnberg*, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

Schoenberg et les Indépendants

Schoenberg ne fait son arrivée dans la conscience du public français qu'au début des années 1910. En pratique, avant les années 1920, il est presque totalement inconnu du grand public. C'est au fur et à mesure que le bruit de sa nouvelle révolution atonale commence à se répandre que certains musiciens, parmi les plus curieux, entendent son nom et s'intéressent à sa musique. Le Skandalkonzert du 31 mars 1913 sert également à le faire connaître au-delà du Rhin. On entend parler d'un compositeur dont l'esthétique a causé la bagarre en salle et l'émoi de la si sérieuse capitale viennoise.

Les plus provocateurs des musiciens français commençaient déjà à élaborer des projets de concerts ayant pour but d'imiter l'impact du concert viennois, avec la musique de Schoenberg comme une des pièces centrales. Les idées radicales du compositeur viennois ont résonné fortement avec les explorations, et les objectifs²⁷ de certains compositeurs français.

Les plus fervents admirateurs d'Arnold Schoenberg sont en premier lieu le groupe des Indépendants, réunis à la SMI, mais également le groupe plus restreint, et plus exclusif, des Apaches. Ce cercle d'amis, dont beaucoup sont au cœur de l'émancipation de la SMI face à la SNM, auquel appartenait notamment Maurice Ravel et Igor Stravinski²⁸, a été central dans l'importation de la musique et des idées du compositeur viennois. Alors qu'il est possible qu'ils aient pris connaissance des expériences musicales de Schoenberg quelques années auparavant, c'est dans la correspondance entre Ravel et Stravinski qu'on peut trouver les premières traces de la prise de conscience de la musique du compositeur viennois. Racontant son passage à Berlin en 1912, Stravinski écrivait à Ravel :

L'unique chose qui m'a frappé dans cette salle ville d'épiciers et de marchands juifs, c'était une petite matinée où l'on joua du Schönberg. Une melodeclamation *Pierrot Lunaire* accompagnée par toutes espèces de petits ensembles (flûte, piano, fl., petite fl., violon, clar., alto, violon, piano, etc., etc.). Je

²⁷ La dynamique sera élaborée plus tard dans le chapitre sur Satie, mais Maurice Ravel, dans une de ses nombreuses tentatives de diminuer le génie de Debussy, est activement à la recherche du prochain compositeur révolutionnaire. Ce fut notamment le cas avec Satie, qu'il introduisit comme précurseur, puis avec Schoenberg.

²⁸ Arrivé bien plus tard que les autres, c'est son amitié avec les autres membres, notamment Maurice Delage, qui a permis à Stravinsky de rejoindre de facto le cercle des Apaches. Le groupe reste important pour la réception de sa musique en France et les interactions entre lui et ses membres reste une des principales sources d'information sur sa période française.

n'ai rien entendu de pareil dans la musique. Je la reconnais dans la peinture ou plutôt dans les dessins de Beurdsley.²⁹

C'est avec une admiration palpable que Stravinski salue la particularité de l'œuvre de Schoenberg et sa nouveauté. La correspondance de Ravel semble indiquer qu'il partageait cette admiration. Dans une lettre à l'intention du Comité de la SMI, il décrit un projet de concert ayant pour titre provisoire : « Projet mirifique d'un concert scandaleux »³⁰. En ouverture de ce concert, le même *Pierrot Lunaire* qui lui fut décrit par Stravinski quelques mois plus tôt. Dans le même panier que les *Trois poèmes de la lyrique japonaise* de ce dernier, planifiées pour le même concert, il considère que le *Pierrot* « fera gueuler »³¹. Ravel, dont l'influence à la SMI était importante, défend ce choix de pièce de cette façon :

Je ferai respectueusement remarquer à mes honorables collègues que je ne connais [le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg] que d'ouï-dire. Mais nous devons jouer cette œuvre pour laquelle, en Allemagne et en Autriche, le sang coule.³²

Pour Ravel, la musique de Schoenberg et le scandale qui semble la suivre se doivent d'être vécus en France, au même titre qu'en Europe germanophone. Dans la mentalité de l'époque, le scandale semble être intimement lié à celui de la nouveauté ou de la révolution. Les gens plus conservateurs, souvent la vieille garde, vont être choqués et les plus ouverts, souvent les jeunes, vont aimer et y trouver une source d'inspiration³³. Pour Ravel et les Indépendants, il fallait qu'ils connaissent le Skandalkonzert. On ne s'imaginait évidemment pas vraiment que Paris allait connaître son propre concert scandaleux plus tard la même année avec les premières représentations du *Sacre du printemps* de Stravinski à la fin du mois de mai. Le concert « mirifiquement scandaleux » n'aura finalement pas lieu, en tout cas pas dans sa forme originelle. Il sera présenté en 1914 sans le *Pierrot*. L'œuvre de Schoenberg ne sera finalement pas jouée en

²⁹ Lettre de Igor Stravinsky à Ravel (14 novembre 1912) dans Maurice Ravel, *L'intégrale: correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur éditeur, 2018, p. 310.

³⁰ Lettre de Ravel à Hélène Kahn-Casella et au Comité de la S.M.I. (2 avril 1913), dans *Ibid.*, p. 320.

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ Schoenberg, en sa figure non-conformiste, attire beaucoup de musiciens qui sont à l'époque à l'avant-garde du champ musical. La présentation ou encore l'inspiration de sa musique est un mécanisme dans le rapport de force entre l'avant-garde progressiste et l'arrière-garde conservatrice du champ. En provoquant le scandale avec les œuvres de Schoenberg, ils désiraient établir un nouvel équilibre non-seulement entre les pôles du champ, mais aussi entre la SNM et la SMI, présentant cette dernière comme étant à la réelle pointe de la nouveauté de la scène musicale parisienne et française.

partie à cause l'accès au matériel, mais surtout à cause de l'impossibilité de communication efficace entre les Indépendants et Schoenberg juste avant et, évidemment pendant la guerre.

On joua les œuvres des Schoenberg à la SMI à partir de 1913. Son opus 11, les *Trois Pièces pour piano*, a été programmé durant cette année et en 1914, on joue son opus 19, soit ses *Six Pièces*³⁴. Ce sont des œuvres d'envergure plus restreinte, composées pour le piano, mais déjà elles soulèvent des réactions assez violentes de la part d'une partie de la critique, notamment de la part de partisans associés à la SNM et à la Schola. Marcel Orban³⁵ a, en lien avec l'opus 11, émis la remarque suivante qui témoigne de l'attitude de nombreux membres de son camp sur la musique proto atonale et atonale de Schoenberg :

O ! dévoué M. Robert Schmitz, avez-vous joué avec une conviction sincère les *Trois Pièces* pour piano de M. Arnold Schönberg ? Je me refuse à le croire. Elles ont évoqué pour moi et bien d'autres, l'image d'un chimpanzé compositeur, improvisant au piano, dans l'obscurité avec ses pieds.³⁶

Ravel, comme les Indépendants, continuèrent à appuyer la musique de Schoenberg. En juin 1916, Ravel prend sa défense dans une lettre à l'intention du Comité de la Ligue nationale pour la défense de la musique française où il dénonce l'intention d'interdire l'exécution de toute musique allemande et autrichienne ou ennemie. Il déclare, en prenant Schoenberg comme exemple, l'argument suivant :

Il m'importe peu que M. Schoenberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur, dont les recherches pleines d'intérêt ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés, et jusque chez nous.³⁷

Le compositeur des *Histoires naturelles* est d'une importance majeure dans la diffusion de l'œuvre de Schoenberg en France. Il encourage notamment la traduction de ses écrits théoriques en français et, à partir de la fin de la guerre et des années 1920, est un des principaux points de contact que le compositeur autrichien a en France. Ce dernier, avec la collaboration de Berg, va notamment organiser des concerts pour la musique de Ravel à Vienne³⁸, et à l'inverse, Ravel

³⁴ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939.*, p. 91.

³⁵ Désigné comme un disciple de Vincent d'Indy dans Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939.*, p. 91 et Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 168.

³⁶ Dans le *Courrier musical* du 15 juin 1913, cité dans Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 168, également dans Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 91.

³⁷ Lettre de Ravel au Comité de la Ligue nationale pour la défense de la musique française (7 juin 1916), dans Ravel, *L'intégrale: correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, p. 487.

³⁸ En octobre 1920, Ravel est invité à Vienne par Schoenberg où il assiste à la création de la version à deux pianos de son œuvre *Valse* au Kleiner Konzerthausaal, d'après l'initiative et la participation du compositeur autrichien.

facilitera finalement, en 1922, la présentation tant attendue du *Pierrot Lunaire* et de ses autres œuvres par la suite.

Schoenberg et les Six

L'article de Marie-Claire Mussat déjà cité auparavant a pour but de rétablir les faits quant à l'arrivée de la musique de Schoenberg en France. Notamment, elle s'efforce de remettre en question le narratif usuel articulé principalement autour de l'effort de Jean Wiener (1896-1982) en 1922 lors de la présentation du *Pierrot lunaire*.

Elle démontre tout d'abord que la musique de Schoenberg avait déjà été jouée avant 1922 et que de nombreux compositeurs, musiciens, critiques et musicologues étaient familiers avec le nom, mais avaient également été en contact avec sa musique. Elle évoque ainsi l'implication de Dimitri-Michel Calvocoressi dans l'explication et la diffusion des idées musicales de Schoenberg, notamment à travers des articles et des conférences sur le sujet, Mussat rappelle aussi qu'avant les concerts de la SMI, les membres du Quatuor Lejeune, au printemps 1912 ont joué pour la première fois les œuvres de Schoenberg en France. La *Revue Musicale S.I.M.* a également publié plusieurs articles³⁹ sur le compositeur et a préparé le terrain pour la réception de ses au cours des années avant la Première Guerre. Mussat souligne également l'importance de Marya Freund (1876-1966), la cantatrice polonaise qui créa le *Pierrot* en 1922 à Paris et qui est en pratique l'interprète désignée pour la création des œuvres vocales de Schoenberg en France. En plus des efforts de Ravel et de la SMI, on peut constater que l'accueil de la musique atonale en France s'est fait grâce à la participation d'un nombre conséquent d'intéressés et d'ardents défenseurs de la nouveauté.

Il faut également souligner l'intérêt que la majorité des membres du groupe des Six ont porté à la musique de Schoenberg au fil de la décennie 1910. En effet, avant même que le groupe ne se soit cristallisé et ait commencé à se faire entendre, nombreux étaient ceux qui collectionnaient déjà les partitions des œuvres du compositeur et vouaient déjà une curiosité grandissante à son approche

Marie-Claire Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de Musicologie*, vol. 87, n° 1, 2001, p. 145-186, p. 157.

³⁹ Mussat souligne que la *Revue musicale S.I.M.* mentionne Schoenberg depuis janvier 1910 (*Ibid.*, p. 146). En 1912, un article entier lui est dédié sous la plume de Egon Wellesz (Egon Wellesz, « Schönberg et la jeune école viennoise », *Revue Musicale SIM*, vol. 6, n° III, 1912, p. 21-26.), et il est mentionné à maintes reprises dans la même revue au cours des années avant la Guerre, surtout dans les critiques et les résumés de concerts autant en France qu'en Allemagne.

atonale. Le premier des Six à avoir été en contact avec Schoenberg est Arthur Honegger (1892-1955)⁴⁰. D'origine suisse, il était un peu plus au courant des avancées de la musique germanique que ses collègues. Il devient un intermédiaire important de la production théorique et écrite du compositeur viennois, entreprenant même la traduction française d'un de ses traités d'harmonie qu'il a acheté en 1915 à Paris⁴¹. Il est, parmi les Six, celui qui a admis le plus sa dette musicale envers lui⁴².

La plupart des Six ont à un moment avoué s'être inspirés de sa musique ou avoir été frappés par sa nouveauté. Ce fut le cas notamment de Louis Durey (1888-1979) après l'audition en 1914 du *Livre des Jardins suspendus*⁴³. Georges Auric (1899-1983) et Francis Poulenc (1899-1963) seront également grandement intéressés par la musique de Schoenberg, mais à partir de décembre 1922⁴⁴, coïncidant presque avec leur schisme avec Satie⁴⁵, ils vont tous deux exprimer le désir de limiter l'influence supposée qu'elle a eue sur la leur. En 1959, Poulenc affirmait que « nous connaissons très bien Schoenberg, mais nous n'en avons pas besoin »⁴⁶. Ils vont critiquer la rudesse de sa musique et son aspect laborieux. En janvier 1922, cependant, comme le mentionne Mussat, Poulenc fait partie de la délégation française à Vienne avec Marya Freund au Salon d'Alma Mahler-Werfel (1879-1964)⁴⁷.

Un autre membre important de cette délégation, ayant également partagé une forme de frustration envers la musique de Schoenberg durant les années 1920⁴⁸, mais ayant également été un peu plus franc face à son influence, est Darius Milhaud (1892-1974) (Figure 23). Il est un des admirateurs les plus précoces et assidus du compositeur viennois, redoublant d'effort et de curiosité pour obtenir très tôt les partitions de ses œuvres et cela dès avant 1914⁴⁹. Il est également un facilitateur important de la présentation de celles-ci, dirigeant notamment le *Pierrot lunaire* à

⁴⁰ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 145.

⁴¹ *Ibid.*, p. 148.

⁴² *Ibid.*, p. 179.

⁴³ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁵ Voir Chapitre 5.

⁴⁶ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 179.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 148.

sa création. Ses propres explorations polytonales et atonales sont en partie inspirées par la musique de Schoenberg.



Figure 21 : Darius Milhaud (Bibliothèque nationale de France, 1923)

C'est au cours des années 1922 et 1923 que les membres des Six ont commencé à renier, un à un à l'exception d'Honegger, l'influence que Schoenberg a eue sur leur musique. C'est également durant ces années que le groupe commence à se fissurer et les relations sont plus tendues entre eux, notamment envers Satie qui les mettait en garde contre l'institutionnalisation de leur musique, ou encore de l'abandon de leur âme avant-gardiste⁵⁰. Mussat explique le déni et les tensions en partie à un malaise esthétique et idéologique causé par la musique atonale de Schoenberg et également par sa nouvelle méthode dodécaphoniste. Ils ressentent alors un éloignement entre la « culture de la fausse note » et celle de la mélodie, qu'ils considéraient possiblement comme plus saine ou importante⁵¹. Ils ne se penchèrent également pas, tout comme Ravel et les autres musiciens français de l'époque, sur le dodécaphonisme⁵², jugé trop mathématique et rude.

⁵⁰ Voir Chapitre 5.

⁵¹ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 180.

⁵² *Idem*.

Pierrot Lunaire en 1922

En 1922, *Pierrot Lunaire* est une œuvre déjà vieille de dix ans, mais le public français n'est pas nécessairement plus adapté au choc esthétique que cette pièce peut occasionner. Il s'agit de la même pièce que Stravinski a eu l'occasion d'entendre à Berlin en 1912, donc quelques mois avant le Skandalkonzert. Elle précède donc la célébrité causée par le scandale. Émile Vuillermoz, dans sa critique du *Pierrot Lunaire*, ouvre par le fait que « le nom d'Arnold Schoenberg est familier à nos musiciens. Beaucoup plus familier que sa musique. »⁵³ L'œuvre est présentée à un public qui s'est nourri des rumeurs entourant Schoenberg, mais qui n'en a probablement jamais entendu une seule note à l'exception des quelques concerts d'avant-guerre mentionnés plus tôt à la SMI notamment.

Pierrot Lunaire est une des œuvres de Schoenberg ayant les caractéristiques les plus atypiques lorsque comparée aux œuvres vocales de l'époque, ou encore aux lieder allemands. Elle est également une des plus ambitieuses. L'Opus 21 du compositeur, en débutant par l'instrumentation, est composé pour huit instruments différents, soit le piccolo, la flûte, la clarinette, la clarinette basse, le violon, l'alto, le violoncelle et le piano. Vuillermoz, comme plusieurs, note la particularité de l'instrumentation, soit le fait que les musiciens sont presque tous responsables de plusieurs instruments :

Pierrot Lunaire est écrit pour une voix, un piano et sept instruments. Ces sept instruments ne sont jamais employés tous ensemble. Ils sont d'ailleurs confiés à quatre exécutants seulement [...]. Voilà de bien modestes ressources sonores. Elles ont pourtant suffi à Schoenberg pour créer des tableaux musicaux d'une puissance magique.⁵⁴

Une autre particularité de l'œuvre est le matériel sur lequel elle est basée. À l'image d'une autre œuvre plus ancienne, son poème symphonique *Pelleas und Melisande*⁵⁵, le compositeur construit son œuvre autour de textes d'un autre Belge, Albert Giraud (1860-1929) qui écrit le recueil en 1884. C'est sur la traduction par Otto Erich Hartleben (1864-1905) qu'il compose. Les

⁵³ Vuillermoz, Émile, « Feuilleton du Temps : l'édition musicale [Arnold Schoenberg : "Pierrot Lunaire", mélodrame pour voix et petit orchestre, d'après 21 poèmes d'Albert Giraud] », *Le Temps*, 27 janvier 1922, p. 4.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁵ Composée entre 1902 et 1903, l'œuvre est créée en 1905. Schoenberg n'avait, selon lui, pas conscience des adaptations françaises de l'œuvre de Maeterlinck, soit celle de Fauré en 1998 et celle de Debussy en 1902. Il avait également pensé à en faire un opéra initialement, avant de se contenter d'une forme plus restreinte. Par le choix de la forme et les influences senties dans la musique (notamment Brahms), on place généralement cette œuvre dans les derniers balbutiements du romantisme germanique. Muxeneder, Therese, « Pelleas and Melisande op. 5. », *Arnold Schönberg Center*, consulté le 16 décembre 2022.

Poèmes étant datés et surtout anachroniques pour l'époque, on questionne souvent son choix⁵⁶, mais on salue également son lien avec la tradition littéraire francophone. Schoenberg avait en effet souvent démontré une francophilie littéraire à travers la composition de quelques œuvres au cours de sa carrière. Il compose notamment sur des traductions allemandes du *Livre des jardins suspendus* par Stefan George (1868-1933), un poète proche de Mallarmé et des symbolistes français, ainsi que des traductions de Maeterlinck, notamment avec *Pelleas und Melisande* (1903) et *Herzgewächse* (1911).

Présentée en décembre 1921 et janvier 1922 par les Concerts Wiener, *Pierrot Lunaire* est à l'époque et demeure encore aujourd'hui l'œuvre de Schoenberg la plus connue en France. L'Autriche et l'Allemagne ont connu Schoenberg initialement à travers ses œuvres de jeunesse, plus conventionnelles et mieux ancrées dans la tradition, avant de découvrir sa musique atonale. Les Français découvrent Schoenberg bien plus tard, directement avec ses œuvres radicalement atonales. En 1922, la scène musicale française est dans une période de transition. L'impressionnisme s'est essouffé durant les années 1910. La mort, en 1918, de Debussy marque d'une certaine façon la fin de sa révolution. Les anciens disciples étiquetés comme debussystes sont de plus en plus indépendants face au compositeur de *Pelléas et Mélisande*. Certains ont remis en doute le génie de Debussy, dont le succès vers la fin de sa vie lui échappait souvent⁵⁷. La nouvelle génération de compositeurs s'est également mise en opposition au mouvement impressionniste, favorisant un retour à une musique épurée de ses références extra-musicales (images, impressions, etc.). Le néoclassicisme, propulsé par le groupe des Six et exprimé par le pseudo-manifeste *Le Coq et l'Arlequin* (1918) de Jean Cocteau (1889-1963), est un terrain propice à l'exploration musicale. Cette génération, avec les Nouveaux jeunes à sa tête, résonne avec l'atonalisme de Schoenberg et sa réception favorable chez eux amène notamment au développement de la polytonalité à une plus grande échelle. Le critique de l'*Opinion*, Henry Bidou (1873-1943), dans sa critique du 28 janvier 1922, fait le lien direct entre Schoenberg, Stravinski et

⁵⁶ Vuillermoz, « Feuilleton du Temps : l'édition musicale [Arnold Schoenberg : "Pierrot Lunaire", mélodrame pour voix et petit orchestre, d'après 21 poèmes d'Albert Giraud] », p. 4.

⁵⁷ Les efforts de Ravel (décrit durant le Chapitre 5), l'affaire Fanelli et le scandale du *Martyr de Saint-Sébastien* amènent certains critiques à remettre en question son innovation ou son statut de génie précurseur, écrivant sa musique comme étant dans l'ère du temps (après *Tristan et Iseult* de Wagner).

les Six : « Il ne semble guère douteux qu'elle [l'œuvre *Pierrot Lunaire*] a inspiré M Stravinski⁵⁸. Et elle coïncide au moins étrangement avec quelques-unes des tendances des Six. »⁵⁹. L'exploration atonale de Schoenberg, par l'usage de certaines formes plus classique entre aisément en accord avec l'esprit du courant néoclassique, même s'il est bien plus radical dans ses avancées que ce qu'envisagent les compositeurs français de l'époque.

Réception et débats

L'œuvre de Schoenberg obtient une réception partagée et mitigée. Les premières représentations durant les années 1910 n'ayant pas attiré un grand nombre de critiques, à l'exception de quelques cas particuliers comme celui de Orban cité plus tôt, elles passent relativement inaperçues, encore aujourd'hui aux yeux de la presse et du public. Il faut attendre les années 1920 pour finalement voir l'explosion de la présence de Schoenberg dans la critique, qui est toutefois légèrement différente de celle d'avant la guerre. La critique en 1922 ne se permet plus les mêmes jugements radicaux que l'on peut lire dans la presse de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, mais on peut sentir à travers les propos de certains critiques musicaux comment une partie du public français a sincèrement apprécié la proposition artistique de Schoenberg, et comment une autre partie l'a détestée. Il est cependant probable que la majorité du public n'ait simplement pas vraiment compris le *Pierrot Lunaire* lors de ses premières représentations.

Avant même la première note, le terrain était préparé. Les propos de Roland-Manuel dans l'*Éclair* en décembre 1921 en témoignent :

L'intérêt que portait à Schoenberg, dès 1910⁶⁰, un Maurice Ravel, l'attention scrupuleuse que lui accordait un Igor Strawinsky, les haussements d'épaules de quelques notoires imbéciles, comme aussi les ahurissements et les indignations des musicographes allemands ne pouvaient que piquer notre curiosité et préparer le chemin à notre sympathie.⁶¹

⁵⁸ Les deux *Mélodies de la lyrique japonaise* du compositeur russe est un exemple de cette influence. Il s'agit d'une des pièces prévues pour le « projet mirifique d'un concert scandaleux » par Ravel, aux côtés des mélodies *Poèmes de Mallarmé* de celui-ci, aussi inspirée par Schoenberg, et le *Pierrot lunaire*.

⁵⁹ Bidou, Henry, « Concerts et ballets », *L'Opinion*, 28 janvier 1922.

⁶⁰ Seule source trouvée donnant une date aussi tôt.

⁶¹ [Roland Manuel], « Arnold Schoenberg et "Pierrot lunaire". -- Concerts Colonne et Lamoureux », *L'Éclair*, 19 décembre 1921.

La réception positive de Schoenberg et de son œuvre était un enjeu de fierté nationale. Le public français, les mélomanes et les experts devaient démontrer que, contrairement aux « imbéciles » de l'autre côté de la frontière, la France savait apprécier la musique.

Durant les premiers mois après la découverte, les critiques se succèdent pour essayer de décrire la musique étrange et nouvelle qu'ils ont entendue aux Concerts Wiener. On se rattache souvent à ce qu'on a déjà entendu. Cette tendance s'illustre la plupart du temps dans des termes un peu vagues qui rappellent ceux utilisés pour décrire la musique de Stravinski. Le *Pierrot Lunaire* est ainsi décrit comme une succession de motifs indépendants les uns des autres, organisés librement et construisant une mosaïque musicale aux couleurs rudes et intenses⁶². La musique de Schoenberg est construite sur un contrepoint d'apparence plus sophistiquée ou étudiée que chez Stravinski, mais on note leur similarité à entrechoquer les différents motifs entre eux, parfois superposés, parfois en succession.

Un autre point positif, du point de vue de nombreux français, de la musique de Schoenberg, malgré le fait qu'elle soit « purement allemande⁶³ », est sa négation de la tradition wagnérienne. *Pierrot Lunaire*, par son atonalité radicale et par son cadre esthétique et psychologique, peut être compris comme une mise à distance de la philosophie musicale de Wagner. On remarque cette interprétation à quelques reprises, notamment dans l'article de Roland Manuel :

Il serait bon qu'on lui [Schoenberg] réservât, dans nos concerts, la large place qu'il mérite. Les musiciens français n'en souffriront pas, au contraire : on en profitera de l'occasion pour prier Richard Wagner « de se pousser un petit peu » ...⁶⁴

Ou encore un peu plus implicitement dans ce commentaire de Vuillermoz sur la succession des maîtres musicaux de la dissonance :

Pour beaucoup d'honnêtes gens, la course à la dissonance se contrôlait de la façon suivante : Wagner, jadis grand champion, s'était fait dépasser par Debussy ; Debussy avait été distancé par Ravel ; Ravel avait été « semé » par Strawinsky ; et au-delà de Strawinsky, très loin là-bas, dans la direction du Prater, galopait éperdument ce coureur-fantôme : Arnold Schoenberg.⁶⁵

⁶² Vuillermoz, « Feuilleton du Temps : l'édition musicale [Arnold Schoenberg : "Pierrot Lunaire", mélodrame pour voix et petit orchestre, d'après 21 poèmes d'Albert Giraud] », p. 4.

⁶³ Roger Désormière, « Le « Pierrot Lunaire » de Schoenberg », *Le courrier musical*, janvier 1922, dans François Lesure et Emily Good, *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire: dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1985, p. 103-104.

⁶⁴ [Roland Manuel], « Arnold Schoenberg et "Pierrot lunaire". -- Concerts Colonne et Lamoureux ». Ici, Manuel voit également la substitution d'un maître allemand par un maître autrichien, plus acceptable pour la France.

⁶⁵ Vuillermoz, « Feuilleton du Temps : l'édition musicale [Arnold Schoenberg : "Pierrot Lunaire", mélodrame pour voix et petit orchestre, d'après 21 poèmes d'Albert Giraud] », p. 4.

On se réjouissait chez les jeunes et les Indépendants de voir une figure aussi emblématique de la musique germanique opérer une transfiguration de la tradition wagnérienne, passablement critiquée par la nouvelle génération musicale, pour une conception musicale bien plus moderne.

À travers la liberté des sons, des formes et des structures, on ne voyait cependant pas dans le *Pierrot Lunaire* une œuvre dépourvue de vision globale. Au contraire, la plupart des critiques ont vu, lors de la première vague de concert une œuvre qui brillait par son équilibre, aussi étrange qu'il soit. Cet équilibre se manifeste autant dans les formes que dans son instrumentation, ses timbres et ses audaces mélodiques et harmoniques :

Mais écoutez-la de bonne foi et vous comprendrez pourquoi, sans parti pris, sans système, sans soucis de polytonalisme ou d'atonalisme, ces quatre instruments faussement anarchistes donnent, en quelques notes, toute leur couleur et toute leur expression, et disent des choses essentielles, librement, nettement, avec une force et une indépendance qui leur permettent de parler sans avoir besoin de tenir compte des propos de leurs voisins.⁶⁶

Vuillermoz poursuit :

N'allez pas croire, en effet, à un charivari agressif. La lecture pourrait vous faire craindre des synthèses corrosives. Il n'en est rien. Certains de ces tableaux sont âpres et déchirants parce que le sujet l'exige, mais d'autres sont étrangement séduisants pour l'oreille et poussent jusqu'à la suavité.⁶⁷

Pour lui, c'est une œuvre raffinée qui n'est pas le fruit du hasard, mais dont la clé reste éperdument étrangère à de nombreux auditeurs.

Le plus important consensus, et de loin, de la critique face à la musique de Schoenberg est ce qu'elle représente le plus clairement : une révolution technique et harmonique. Les critiques comme le public, semblent fascinés par la radicalité de Schoenberg dans son rejet de la tonalité. Il semble qu'ils ne pouvaient pas penser que la musique serait capable de se délester des fondements les plus essentiels de la musique tonale après plus de deux siècles sous son emprise. On retrouve le choc que ce sentiment de liberté, ou encore de relativisation ontologique extrême dans l'article de Roger Desormière:

La langue musicale du *Pierrot Lunaire*, caractérisée par l'« atonalité », est une des plus grandes révolutions dans l'histoire de la musique : elle constitue l'affirmation la plus audacieuse et la preuve

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

la plus éclatante qu'« en musique on peut faire n'importe quoi », pourvu que cela soit musical et sensible.⁶⁸

Schoenberg contribue certainement avec sa proposition esthétique au mouvement de modernisation de la musique et de remise en question des lois établies, mouvement qui sera au cœur de la musique contemporaine durant le reste du XX^e siècle. Désormière met le doigt sur ce sentiment particulier que plusieurs compositeurs ont ressenti en écoutant comment et avec tant de facilité apparente, Schoenberg était capable de proposer une œuvre qui semble d'ouvrir les frontières de ce qu'est la « musique ».

L'autre aspect crucial de la révolution atonale de Schoenberg est la sincérité de cette dernière, ou encore son authenticité. S'agit-il d'une proposition sérieuse ou bien d'un canular élaboré, ou bien d'une tentative de choquer sans réelle proposition esthétique. Depuis un certain temps, les critiques avaient une certaine difficulté à percevoir où se situait l'innovation réelle dans la musique. À l'exception de Stravinski ou encore des Six, la critique construit souvent une lignée d'influence et de style entre les auteurs. C'est ainsi que Ravel était souvent lié à Debussy ou à Fauré. On se méfiait également des « pseudo-novateurs » qui, à l'aide de gadgets motiviques ou harmoniques imbibaient leurs œuvres d'une allure éphémère de nouveauté. Encore une fois, les propos de Vuillermoz éclairent ce sentiment :

Depuis quelques temps, on nous annonce souvent des coups d'Etat harmoniques ou orchestraux et nous ne comptons plus les jeunes compositeurs qui nous sont présentés complaisamment comme des Lénine ou des Trotzky de la double croche. [...]. Mais nous avons en Arnold Schoenberg un authentique révolté, qui ne fait pas de grandes phrases, qui ne prononce pas de grands mots, mais qui bouleverse de fond en comble nos institutions artistiques et nous propose une nouvelle déclaration des droits de l'homme et du musicien.⁶⁹

Vuillermoz est cité maintes fois dans ce travail pour quelques raisons. Premièrement, il fait une des analyses les plus complètes du *Pierrot Lunaire* peu après la première française et son article du 27 janvier 1922 permet d'avoir une vue d'ensemble de ce que les admirateurs de Schoenberg en 1922 voyaient dans la musique atonale du compositeur. Deuxièmement, il est, depuis le départ de Pierre Lalo en 1914, critique musical du *Temps*. Ce quotidien, initialement assez conservateur, jouit d'une présence et d'un prestige national conséquent. De plus, il s'agissait

⁶⁸ Désormière, « Le « Pierrot Lunaire » de Schoenberg ». *Le courrier musical*, janvier 1922, dans Lesure et Good, *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire: dossier de presse*, p. 103-104.

⁶⁹ Vuillermoz, « Feuilleton du Temps : l'édition musicale [Arnold Schoenberg : "Pierrot Lunaire", mélodrame pour voix et petit orchestre, d'après 21 poèmes d'Albert Giraud] », p. 4.

d'une presse généraliste. Les critiques de Vuillermoz, bien plus progressistes que celles de Lalo, étaient lues par un public qui dépasse largement le champ musical parisien. Par cette tribune, les propos du critique ont pu être lus et partagés par un nombre important de Français au fil de l'année 1922. Troisièmement et finalement, Émile Vuillermoz fait preuve d'un dithyrambisme parfois excessif envers Schoenberg qui témoigne en réalité de son appartenance au groupe dont le radicalisme musical schoenbergien appuyait souvent le message. Il est en effet un des membres fondateurs de la SMI et des Indépendants. Même si la Société n'est pas responsable des premières représentations du *Pierrot Lunaire*, elle tente de les planifier depuis 1913⁷⁰. À noter également que le compositeur, même s'il est viennois, est membre « étranger » de la SMI depuis 1921⁷¹. Les Indépendants vouent à Schoenberg une admiration certaine et c'est avec trépidation que la plupart d'entre eux semblent avoir abordé la première audition complète de l'œuvre.

D'un autre côté, cette admiration peut porter à confusion. Les critiques de première heure sont en grande partie réceptifs face au *Pierrot Lunaire* et abordent l'œuvre avec une ouverture d'esprit assez surprenante⁷². Ils soulignent également l'appréciation du public. Or, ce public était possiblement peu représentatif de l'ensemble de la scène musicale française. Dans une critique du 19 décembre 1922, suite à la reprise de l'œuvre le 14 décembre, Marcel Azaïs (1888-1924) de *l'Action française*⁷³ décrivait les premiers publics comme « figés de respect »⁷⁴. Il est probable que la majorité du public ait été initialement composé d'initiés ou de partisans de Schoenberg, facilitant beaucoup sa réception positive. Il est également important de souligner que la presse musicale avait déjà bien préparé le terrain avant la création du *Pierrot*, facilitant la compréhension ou plus simplement l'appréciation de la musique atonale proposée, contrairement aux autres œuvres présentées par la suite⁷⁵.

⁷⁰ Voir plus haut le « Projet mirifique d'un concert scandaleux », a note 30.

⁷¹ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 66.

⁷² Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 167.

⁷³ *L'Action française* est un journal appartenant à un mouvement politique et idéologique du même nom. Il s'agit d'un mouvement nationaliste et royaliste d'extrême-droite et notamment antisémite. Michel Winock, « Introduction », dans Michel Winock (dir.), *Histoire de l'extrême droite en France*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 8-9. Azaïs, comme les autres critiques du journal, a potentiellement un biais *a priori* envers Schoenberg.

⁷⁴ Azaïs, Marcel, « Concerts Wiéner : *Pierrot Lunaire*, de M. A. Schoenberg ; *Cinq Pièces*, de M. Webern », *L'Action française*, décembre 1922.

⁷⁵ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 174.

C'est après quelques mois que l'on commence à émettre certains doutes quant à la direction que la musique de Schoenberg propose. Dans un article paru dans *The Chesterian*⁷⁶, le critique et éditeur Rollo H. Myers est bien moins positif que Vuillermoz. Il parle d'une incohérence générale de l'œuvre, d'un obscurantisme exagéré et d'une conception musicale qui diverge non seulement de celle du public, mais des autres compositeurs vivants. Il considère que les autres explorateurs de la polytonalité, tels que Stravinski, Prokofiev, Bartók ou encore Milhaud, sont capables à travers leur abstraction de la tonalité d'offrir des musiques dont « l'idéal esthétique est intelligible⁷⁷ », contrairement au *Pierrot Lunaire*. Il accorde de l'importance aux explorations de Schoenberg, mais considère qu'il est « peu probable qu'il ait une influence marquée sur les musiciens contemporains ». L'histoire fera la preuve de l'erreur de jugement de Myers.

Il n'est pas le seul critique à avoir des réserves face à la musique de Schoenberg. Azaïs dans son article, est plus catégorique dans son opinion du *Pierrot* :

Malgré les quelques charmes que nous signalons avidement, cette œuvre est déplaisante et laide. Elle apparaît informe et tâtonnante, comme une larve dans le brouillard. Pourquoi ? parce qu'elle n'a ni chair ni muscles, parce qu'elle est privée de rythme.⁷⁸

L'insistance sur le rythme est intéressante. Agissant d'une certaine façon comme un mécanisme de repère, il permettait de structurer les œuvres où la tonalité ne le faisait plus nécessairement. Satie, notamment dans *Parade*, avait tendance à jouer avec le rythme et de s'en servir de diverses façons pour baliser ses œuvres⁷⁹. Schoenberg propose une musique auto-suffisante qui ne se base pas sur le rythme ou la tonalité. Cela a pour effet d'aliéner une partie du public pour qui certaines balises, comme le rythme, étaient encore appréciées, voire nécessaires. En réalité, l'horizon d'attente est basé sur les expériences passées et il est parfois difficile pour

⁷⁶ Un des journaux musicaux anglais les plus importants du XX^e siècle, la publication est presque ininterrompue de 1916 à 1961, à l'exception des années 1940 à 1947. Les sujets touchés étaient souvent en lien avec la musique moderne ou contemporaine. Le journal s'intéressait également à l'ensemble de la musique occidentale, avec de nombreuses connections en Europe et surtout en France. Hoedemaeker, Liesbeth, « *The Chesterian* (London, 1915-1940, 1947-1961) », *RIPM*.

⁷⁷ Myers, Rollo H., « Schönberg's "Pierrot Lunaire." », *The Chesterian*, Mai 1922.

⁷⁸ Azaïs, Marcel, « Concerts Wiener : *Pierrot Lunaire*, de M. A. Schoenberg ; *Cinq Pièces*, de M. Webern ».

⁷⁹ Pour prendre l'exemple de *Parade*, on remarque à quelques reprises l'utilisation de thèmes dont le rythme est particulièrement adapté à la danse, et qui contraste avec les sections précédentes. Dans le « Prestidigitateur chinois », le premier tableau après le Rideau, la transition entre la partie de l'interlude avec la roue de loterie et le motif répété à la flûte est coupé assez subitement par le thème *Si-ré-mi*, appuyant le retour motivique et annonçant la fin imminente du tableau. Voir Chapitre 5 pour un peu plus de détail.

l'auditeur d'apprécier une œuvre qui rejette les piliers de cet horizon, comme l'aborde Paul le Flem dans son article du 18 décembre 1922 dans *Comoedia* :

Schoenberg mérite mieux que le méprisant ricanement dont quelques-uns de ses juges veulent bien l'accabler. Il est, certes, compréhensible que l'étrange et attirante nouveauté de son art jette le plus troublant émoi dans l'âme d'un auditeur nourri d'un autre suc.⁸⁰

Cet émoi aurait apparemment pris plusieurs formes. Il y a clairement une partie conséquente du public qui n'a pas réussi à saisir l'œuvre dans son ensemble ou même partiellement. Les réactions sont allées de l'écoute respectueuse, Azaïs s'est efforcé de souligner qu'il s'y était prêté, à la manifestation bruyante du mécontentement (sifflets, protestations, etc.), jusqu'à l'hilarité. Il existe en effet une partie du public qui a reçu le *Pierrot Lunaire* comme une blague, une farce d'atelier (pour emprunter le terme aux autres arts). Dominique Sordet (1889-1946)⁸¹, dans *l'Écho national*, ne semble pas comprendre pourquoi le public ne l'a pas vu ainsi, même après trois représentations déjà :

Le public, venu nombreux l'autre soir aux Champs-Élysées pour prendre ou reprendre contact avec *Pierrot Lunaire*, ne s'est pas abandonné à sa franche impression. [...]. Il n'a pas paru s'aviser du comique grandiose de cette manifestation.

[...]

Non, vraiment, l'esprit latin et l'ironie française ont été, ce soir-là, vraiment trop absents des deux côtés de la rampe.

Du nouveau, oui, mais ni cette misère, ni cette absurdité.⁸²

« Du nouveau, oui, mais ni cette misère, ni cette absurdité. » Cette conclusion de la part de Sordet éclaire un aspect important de la réception du *Pierrot Lunaire* : on doute fortement de la pérennité de la musique de Schoenberg. Myers lui aussi, comme plusieurs autres critiques, voyait le compositeur viennois comme un énergumène, un astre isolé dont la méthode ou le style allait mourir avec lui. Le regard actuel peut considérer de telles conclusions assez absurdes, mais c'était une réflexion que plusieurs se sont faite à l'époque, en écoutant la musique atonale de Schoenberg.

Le plus sincère et le plus ouvert des admirateurs de Schoenberg aurait de la difficulté à prétendre comprendre, dans son entièreté ou en profondeur, le *Pierrot Lunaire* à ses premières auditions. Cela n'empêche pas le fait que certains membres du public de la première heure sont

⁸⁰ Le Flem, Paul, « La Musique au Concert : Audition « du Pierrot Lunaire » de Schoenberg », *Comœdia*, 18 décembre 1922.

⁸¹ Dominique Sordet est un critique reconnu pour ses positions de droite et surtout antisémites.

⁸² Sordet, Dominique, « La semaine musicale », *L'Écho national*, 18 décembre 1922, p. 3.

allés aux concerts du début de 1922 avec une attitude qui viendra éventuellement déplaire à de nombreux critiques et supporters de l'œuvre. Il se forma au cours de l'année 1922 une fascination envers la musique de Schoenberg. Gustave Bret, dans l'*Intransigeant* du 20 décembre 1921, prédisait déjà l'apparition d'un snobisme envers la musique schoenbergienne⁸³. Que leur fascination eût été sincère ou non, leur apparent sérieux et leur combativité en ont froissé plusieurs. Il est possible, et assez probable, que le public trop sérieux d'après Azaïs et Sordet, ou encore les « balourdises de certains disciples d'Arnold Schoenberg », comme le désigne Robert Dezarnaux dans *La Liberté*⁸⁴, pointent tous vers le même groupe de personnes qui, à l'image du Bataillon sacré durant la première de *Pelléas et Mélisande*, se sont mis en tête de défendre coûte que coûte la nouvelle voie musicale inaugurée par Schoenberg. Peu importe l'intention, c'est l'image d'un snobisme prétentieux qui perdure à l'époque du point de vue des détracteurs de Schoenberg, puis graduellement chez certains de ses défenseurs⁸⁵.

Koechlin sur Schoenberg en 1922

L'impact du *Pierrot Lunaire* et de sa réception peut être compris, en partie, en analysant les écrits sur le sujet par le compositeur et auteur Charles Koechlin. Élève de Gabriel Fauré et proche collaborateur de Ravel, il est au centre du schisme au sein de la SNM qui permet la création de la SMI⁸⁶. Il siège sur le premier conseil de la nouvelle Société et prend part à de nombreuses décisions et entreprises avec les Indépendants⁸⁷. Malgré certains doutes envers les choix esthétiques de la Société, notamment sa faveur initiale un peu trop exclusive envers le debussysme⁸⁸, il est une voix importante au sein des Indépendants et une éminence au sein du monde musical français jusqu'à sa mort en 1950.

⁸³ Bret, Gustave, « Concerts Jean Wiener - *Pierrot Lunaire*, de M. Arnold Schoenberg », *L'Intransigeant*, 20 décembre 1922.

⁸⁴ Dezarnaux, Robert, « Une nouvelle audition du *Pierrot Lunaire*, d'Arnold Schoenberg », *La Liberté*, 19 décembre 1922.

⁸⁵ Notamment les Six.

⁸⁶ Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 66.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ *Idem*.

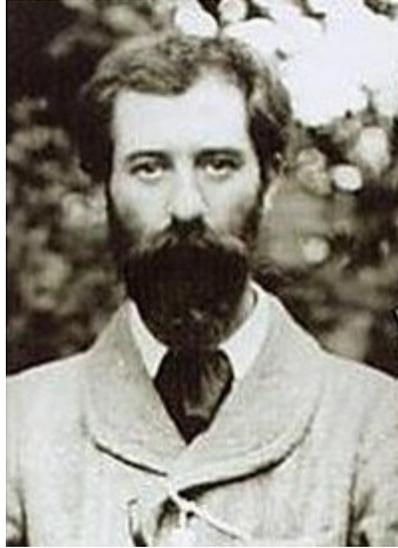


Figure 22 : Charles Koechlin
(Wikipedia Commons, circa 1900)

Quand il ouvre son premier article sur *Pierrot Lunaire* avec la phrase : « On en parlait, dans les cénacles, depuis longtemps. ⁸⁹ », il ne parle pas à travers son chapeau : il faisait partie de ces cénacles (surtout à la SMI). La SMI porte depuis longtemps un intérêt particulier à Schoenberg et Koechlin est bien au courant. Il a fort probablement été présent lors des premières auditions au cours des années 1913 et 1914 à la SMI et est conscient de l'admiration que certains de ses collègues lui portent. Que Koechlin lui-même lui porte un intérêt particulier ou ait de l'affinité envers sa musique ou non est cependant moins clair.

Dans son premier article du 13 février 1922, donc peu après la première série de représentations du *Pierrot*, Koechlin se montre intrigué par la proposition esthétique de Schoenberg. Il semble, à sa manière, encenser l'œuvre au mieux de sa connaissance. Il ne se permet presque jamais de jugement subjectif, mais on ressent une admiration sincère pour ce que le compositeur apporte dans son *Pierrot Lunaire* : « Oui, le *Pierrot lunaire* est une œuvre étonnamment neuve, hardie à l'extrême, en dehors des sentiers battus, étrangère aux habitudes de l'oreille. ⁹⁰ » Il le place dans la lignée des compositeurs comme Franck, Chabrier, Chopin, Wagner et Debussy qui ont su ébranler ou encore renverser les règles en place pour proposer de nouveaux

⁸⁹ Charles Koechlin, « Pierrot Lunaire », *Le Monde musical*, 13 février 1922, dans François Lesure et Emily Good, *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1985, p. 111-115.

⁹⁰ *Idem*.

éléments pour une nouvelle musique. La différence entre ces compositeurs et Schoenberg selon Koechlin réside dans le fait que ceux-ci ont contribué à l'évolution du langage musical, tandis que ce dernier génère une révolution nettement plus marquée.

Principalement, Koechlin semble combattre l'idée que l'œuvre n'est pas de la musique et que Schoenberg serait une forme de charlatan. Il s'efforce de démontrer que, par son inventivité et dans sa remise en question des conventions, Schoenberg et son œuvre sont l'émanation même de la musicalité :

Il faut que les traditionnalistes en prennent leur parti : celui qui a écrit cette œuvre est un maître. Et c'est bien là, constamment *de la musique*.

Mais oui ! et qu'est-ce donc, la mystérieuse, l'indéfinissable musicalité ? Aviez-vous le droit de l'enfermer dans les usages dits classiques ? Dissonances, consonances ? en vérité, que sont ces conventions ?⁹¹

En plus de combattre l'idée de l'amusicalité, il combat ses principaux partisans, ceux qu'il appelle les « traditionnalistes ». Par cette désignation, il interpelle ceux qui réfutent l'œuvre en se basant sur les conventions de l'harmonie qui régissent l'art musical depuis le traité de Rameau, ou plutôt qui sont ancrées dans les normes établies par Franck, Wagner et par les autres maîtres du passé encensés par la Schola. Il n'est pas impossible qu'il ait en tête certains membres de la SNM qui adhèrent à ces principes.

Il accorde au *Pierrot Lunaire* une qualité musicale basée sur la rigueur et sur l'intentionnalité du compositeur. Théoricien et auteur de traités d'harmonie et d'orchestration plus tard dans sa carrière, Koechlin est ouvert à l'idée que Schoenberg apporte avec l'atonalité, et il va même le qualifier de génie :

Nous avons la conviction, la certitude, la foi, que cette œuvre parle *musicalement*. On ne peut le prouver ! Mais on ne peut prouver non plus qu'une œuvre correcte est antimusicale, et pourtant cela se présente. – Donc, il y a là un mystère, celui des choses où se révèle le génie – car, disons-le franchement, celle-ci porte la marque du génie.⁹²

Il s'agit d'un compliment intéressant et flatteur de la part de Koechlin envers Schoenberg, mais il faut le remettre en contexte. Koechlin le considère comme un génie, même en admettant, ne pas être en mesure d'analyser adéquatement l'œuvre à la première audition et sans les partitions,

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

parce que son écoute initiale et instinctive lui indique sa réussite. Son article continue ainsi, critiquant au passage l'attitude de certains de ses collègues:

Inégale ? Je l'ignore ; et j'admire les critiques qui, pesant en deux minutes le pour et le contre de leurs balances (de précision ? ?), décident d'un jugement sans appel, après une seule audition, des qualités et des défauts. C'est un tour de force dont je m'avoue incapable.⁹³

On sent à travers ses écrits sur l'œuvre de Schoenberg que Koechlin n'est pas en mesure d'analyser l'œuvre initialement et se concentre sur ce qu'il peut saisir, notamment l'interprétation, et le sentiment véhiculé par l'œuvre. Il sait que l'idée derrière le *Pierrot* est valable et importante, mais ne possédant pas encore le vocabulaire pour aborder une œuvre atonale, il préfère souligner l'impression initiale et la réceptivité en salle de la nouvelle conception musicale de Schoenberg :

C'est un mystère profond. Car enfin, on ne sait plus du tout ce que dit cette musique, *tonalement et harmoniquement parlant*. Elle semble rester en dehors de ce que nous connaissons. Et pourtant elle est expressive, *on la comprend...*⁹⁴

Globalement, on sent une sympathie envers l'œuvre dans son premier article. Il en défend l'idée et encourage les lecteurs à voir au-delà des étrangetés et des dissonances pour y voir une musique innovante et nouvelle, qui mérite d'être appréciée de bonne foi. Il prend également la peine de nier les accusations antisémites qui, apparemment, orbitaient autour des premiers concerts⁹⁵ :

Peu importe d'ailleurs l'existence ou l'irréalité du « complot juif » auquel [Max d'Ollone] faisait allusion. Restons dans le domaine musical. M. Schoenberg, M. Darius Milhaud sont juifs ; mais M. Strawinsky et M. Francis Poulenc ne le sont point (d'ailleurs, en revanche, Mendelssohn, Halévy, Meyerbeer, israélites notoires, ne furent pas tout à fait des novateurs). Einstein et Henri Bergson, juifs aussi, mais non H. Poincaré, si hardiment tourné vers l'avenir. Quoi qu'il en soit, je vois chez ces artistes, ces philosophes, ces savants, non le désir de renverser la tradition, mais une grande activité de l'esprit [...].⁹⁶

Il argumente ici que le progrès et l'innovation ne sont pas exclusifs aux membres de la communauté juive et par la même occasion nie la conception que le progrès se fait nécessairement en négation de la tradition.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ En référence à un article de Max d'Ollone dans *Le Monde musical* publié auparavant sur le *Pierrot Lunaire*. La référence vient de l'article lui-même.

⁹⁶ Koechlin, « *Pierrot Lunaire* », *Le Monde musical*, 13 février 1922, dans Lesure et Good, *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, p. 111-115.

Positionné en défenseur de Schoenberg, Koechlin, dans son second article dédié au *Pierrot Lunaire*, prend une position plus d'expert face à l'œuvre. Publié le 17 mars 1922 dans *Le Ménestrel*, l'article est une sorte d'exercice de pensée qui veut renverser la critique traditionaliste sur elle-même, mais qui a pour contrepartie de diminuer l'impact de l'œuvre de Schoenberg et d'émettre certaines critiques à son égard.

Le titre de l'article « Évolution et tradition » donne le ton. C'est une continuation de sa critique envers les traditionalistes de l'article précédent, mais Koechlin semble plus posé face à la musique de Schoenberg. Tout le vocabulaire subjectif qui rythmait la critique initiale semble disparu, remplacé par une analyse bien plus objective et recherchée de ce que cette musique atonale représente dans l'histoire de la musique. L'objectif de l'article est évidemment différent⁹⁷, mais on sent le changement de ton.

Dans son article, Koechlin tente de démontrer que les grands maîtres du passé, tant vénérés par les traditionalistes, sont allés à l'encontre des règles de leurs époques respectives, et que ces règles sont loin d'être fixes ou encore convenues. Les règles ne peuvent être que des suggestions provisoires et des abstractions, puisqu'elles ne sont jamais complètement respectées dans la pratique :

Les règles sont fictives. Elles le sont d'autant plus que les traités d'harmonie n'envisagent que des *abstractions*. Non seulement ils défendent mainte combinaison prouvée excellente par les œuvres des maîtres [...], mais ils ne tiennent et ne peuvent tenir compte que des parties, telles nuances, tels timbres, telle expression.⁹⁸

Il propose alors, d'une façon assez surprenante, de ne pas chercher la tradition dans ces règles arbitraires et compromises de prime abord, mais plutôt dans les œuvres des maîtres du passé. Sans être un des plus virulents critiques de la Schola Cantorum, il est intéressant de voir Koechlin partager un de ses principes fondamentaux.

C'est à la tradition des maîtres que Koechlin relie Schoenberg. Il se base sur l'utilisation par le compositeur d'un contrepoint qu'il rattache à Bach pour considérer Schoenberg comme un

⁹⁷ Les articles dans le *Ménestrel* de Charles Koechlin sont généralement plus théoriques et conceptuels, très rarement fait-il la critique d'œuvre ou encore partage ses opinions directement et explicitement. Koechlin agit également à titre d'expert dans ces articles et non comme critique.

⁹⁸ Charles Koechlin, « Évolution et Tradition : À propos du Pierrot Lunaire de M. Schoenberg », *Le Ménestrel*, 17 mars 1922, p. 3, dans Lesure et Good, *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire : dossier de presse*, p. 115-119.

héritier de la tradition classique⁹⁹. C'est une tentative de la part de Koechlin de faire taire les accusations envers le compositeur de vouloir faire la révolution, de ne pas avoir suffisamment de respect pour la tradition, mais cela a pour effet de calmer certaines ardeurs face à l'impact et l'innovation du *Pierrot Lunaire* et de la musique atonale... Le génie de Schoenberg est replacé dans la continuité de la tradition de Bach, de Wagner et de Mozart pour ne citer que les principaux piliers de la tradition musicale occidentale.

Il salut, pour conclure, l'importance de la nouvelle proposition artistique de Schoenberg. Citant Bergson, il voit l'importance des nouvelles idées pour « faire craquer les cadres¹⁰⁰ ». Il n'est pas impossible que, comme une partie conséquente des critiques favorables envers le *Pierrot Lunaire* en janvier/février 1922, il ait jugé adéquat de remettre en contexte la révolution que Schoenberg amène et de rappeler d'où vient ce dernier et comment il est arrivé à proposer une telle musique.

Dynamiques et forces en action

Koechlin met le doigt, dans sa série d'articles sur Schoenberg, sur plusieurs des enjeux qui ont été soulevés par l'arrivée de la musique atonale au sein de la scène musicale française. L'aspect révolutionnaire de la musique de Schoenberg vient ébranler les fondations esthétiques et provoque chez plusieurs des réactions allant de l'admiration à la colère. L'inclusion de la question juive par Koechlin dans son second article n'est pas anodine, puisqu'elle témoigne du fait que le débat ne se limite pas au plan esthétique, mais également au plan social.

Dans le cadre d'analyse et dans le modèle proposé, l'impact esthétique, correspondant à la force centrifuge émanant de l'objet scandaleux, est en quelque sorte le déclencheur du scandale. Schoenberg, avec sa nouvelle conception de la composition, remet en question l'harmonie traditionnelle, l'esthétique franckiste ou wagnérienne, ainsi que l'harmonie debussyste. De ce fait,

⁹⁹ Affirmation qui s'avéra assez judicieuse parce que Schoenberg entreprend durant sa période dodécaphoniste le remaniement des formes classiques dans son nouveau système.

¹⁰⁰ Koechlin, « *Évolution et Tradition : À propos du Pierrot Lunaire de M. Schoenberg* » (*Le Ménestrel*, 17 mars 1922) dans Koechlin, *Esthétique et langage musicale*, Écrits vol. 1, présentés et annotés par Michel Duchesneau, Sprimont, Mardaga, 2006, p.188-191.

c'est le pan conservateur et plus modéré¹⁰¹ du champ musical qui est ébranlé ou symboliquement attaqué. La proposition esthétique de Schoenberg est initialement trop étrange, voire extrême pour le public de la première heure. Les réactions sont plus confuses ou indécises avant la guerre qu'après. Cela explique en partie pourquoi le scandale n'explose qu'en 1922 alors que les premières auditions datent de presque dix ans. Initialement vue comme une curiosité, l'évolution de la musique en 1922 apporte à la musique de Schoenberg une dimension et un impact plus important.

C'est en partie grâce à l'arrivée dans le rapport de force du champ de nouveaux acteurs, notamment des Six, qui accueillent bien mieux la musique du compositeur autrichien. Ayant été déjà inspirée par sa musique par le passé, la nouvelle génération se place désormais à l'avant-garde de la scène musicale française. L'arrivée scandaleuse et le retour de la musique de Schoenberg après la guerre sont le fruit de la lutte permanente entre l'arrière et l'avant-garde musicale. D'un côté, les jeunes soutiennent avec une force centrifuge la proposition esthétique schoenbergienne, tandis que les plus conservateurs exercent une force contraire (centripète), ou un jugement négatif envers cette nouvelle musique. Ceci correspond à l'essence fondamentale du scandale, à sa forme la plus simple.

Il faut cependant prendre en compte certains éléments particuliers qui différencient ce scandale de tous les autres parce que, dans l'absolu, la lutte entre les extrêmes du champ musical est constante pour tous les scandales musicaux proposés dans ce mémoire. Ce qui différencie le scandale provoqué par la musique de Schoenberg est le fait qu'il provient d'une source extérieure au champ musical français et qu'il force un positionnement ou un repositionnement à son arrivée dans la dynamique. Contrairement à *Salomé* de Richard Strauss, qui elle aussi provient de l'extérieur du champ, la proposition esthétique de Schoenberg est bien plus conséquente et encourage des mouvements plus agressifs dans le rapport des forces.

Tout d'abord, le débat cause un bouleversement des positions établies à l'époque. En effet, certains opposants pressentis seront en réalité des supporters cardinaux. La SMI, fondée dans l'opposition entre l'esthétique franckiste de la SNM et la nouvelle musique debussyste, accueille

¹⁰¹ Durant les années 1910, la nouvelle musique inspirée par Debussy quitte son bref statut d'avant-garde et devient bien plus normalisée. Durant les années 1920, elle peut parfois même être considérée comme une musique plus conservatrice face à la nouvelle génération néo-classique.

à bras ouverts Schoenberg et sa musique. Le bastion impressionniste soutient une musique qui remet en question les avancées faites au cours des années 1890 et 1900 en termes d'harmonie. Il s'agit évidemment d'un raccourci de considérer la SMI comme étant une institution debussyste, puisqu'elle avait également comme objectif de promouvoir la nouvelle musique avant tout¹⁰². De plus, elle était menée par un groupe de personnes, notamment Ravel, qui étaient de plus en plus en opposition esthétique avec Debussy lui-même. La musique de Schoenberg était une occasion de démontrer que l'évolution de la musique ne s'arrêtait pas à *Pelléas* et qu'il fallait continuer à chercher la prochaine étape.

Schoenberg était autodidacte, mais plus important encore, il était viennois. N'ayant presque aucun lien avec le monde musical français dans son parcours de compositeur, il ne situe pas dans une lignée d'influence ou de maître claire contrairement à la plupart des musiciens français. Il était impossible de dire, par exemple, qu'il avait été l'élève d'un tel ou d'un tel, qu'il avait étudié au Conservatoire ou à la Schola, ou qu'il se réclamait de l'esthétique d'un compositeur en particulier. Dans les articles de 1921 et 1922 le présentant en prévision de la création du *Pierrot lunaire*, on le place dans une tradition allemande, notant souvent l'influence de Brahms¹⁰³, mais dans un monde dont le succès et les cercles sont assez souvent définis par la relation professeur-élève¹⁰⁴, Schoenberg est essentiellement indépendant, non-conformiste et par conséquent difficile à classer¹⁰⁵, puisqu'il remet en question les règles du champ en plus des règles esthétiques en place.

Son origine soulève également d'autres enjeux esthétiques, tels que l'écriture vocale en allemand qui peut causer une difficulté de compréhension chez certains¹⁰⁶, mais elle soulève surtout des enjeux politiques et sociaux. Il faut rappeler le contexte de la rivalité entre la France et l'Allemagne¹⁰⁷. L'animosité profonde qui règne entre les deux pays est très clairement présente en musique. Schoenberg est un Autrichien, mais pour les Français, il existe peu de différence en l'Autriche et l'Allemagne¹⁰⁸, surtout au lendemain de la Guerre. Sa musique est vue par plusieurs

¹⁰² Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 66.

¹⁰³ Manuel, « Arnold Schoenberg et "Pierrot lunaire". -- Concerts Colonne et Lamoureux ».

¹⁰⁴ On souligne souvent à l'époque, lorsqu'on mentionne les compositeurs nouveaux, quels ont été leurs professeurs au Conservatoire ou à la Schola, ou encore qui sont leurs mentors. Cette reconnaissance permet au champ d'identifier leur position initiale dans celui-ci.

¹⁰⁵ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 179.

¹⁰⁶ On peut penser à Milhaud qui ne comprend pas l'allemand. Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 153.

¹⁰⁷ Voir Chapitre 1, p. 37.

¹⁰⁸ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 179.

critiques conservateurs et généralement nationalistes comme une intrusion allant à l'encontre du patriotisme régnant à l'époque. On peut expliquer en partie la réaction de Marcel Orban qui comparait Schoenberg à un « chimpanzé dans le noir »¹⁰⁹ par le nationalisme qui régnait à la SNM et la Schola, ainsi que dans les milieux plus conservateurs. Mussat, dans son article, décrit comment la critique de droite d'après-guerre reprend, voire provoque, le scandale causé par Schoenberg :

Bien entendu, pour être totalement comprises, les critiques négatives doivent être replacées dans l'atmosphère revancharde et chauvine qui règne en France depuis 1870 : de là, l'emploi fréquent d'un vocabulaire militaire. Schoenberg est un prétexte rêvé. Dans cette atmosphère irréaliste qui caractérise les lendemains de la Première Guerre mondiale, la bêtise patriotique et raciste a sauté sur tous les prétextes pour se déchaîner¹¹⁰.

La défaite allemande durant la Première Guerre mondiale n'a pas éteint le sentiment nationaliste, mais l'a plutôt renforcé de part et d'autre.

Mussat associe également les réactions négatives à certaines idées de droite, voire d'extrême-droite qui circulaient à l'époque. Dominique Sordet, cité plus tôt pour son incompréhension face à la réaction sérieuse du public en 1922, est connu pour avoir partagé des vues d'extrême-droite. Il faut également mentionner la critique dans *Le Ménestrel*, avant les articles de Koechlin, par René Brancour¹¹¹ qui comparait la musique de Schoenberg à une « représentation musicale d'un bal dans une maison d'aliénés, d'une crise de delirium tremens dans un poulailler »¹¹², opinion qui semble partagée par d'Indy¹¹³, mais sans le même éclat.

Louis Vuillemin (1879-1929)¹¹⁴ dans *Le Courrier musical*, va publier un des articles les plus polémiques sur le sujet, « Concerts métèques »¹¹⁵, qui utilise l'appellation athénienne pour les non-citoyens venus d'ailleurs. Il dénonce le fait que la musique étrangère contribue à la dégénérescence de l'art français. L'article sera dénoncé par de nombreux compositeurs et critiques, notamment par

¹⁰⁹ Dans le *Courrier musical* du 15 juin 1913, cité dans Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 168, également dans Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, p. 91.

¹¹⁰ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 171.

¹¹¹ Renée Brancour (1862-1948) est un critique musical aux goûts plus conservateurs.

¹¹² Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 171.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Louis Vuillemin (1879-1929) compositeur, musicologue et chef d'orchestre, associé au mouvement impressionniste et debussyste.

¹¹⁵ Louis Vuillemin, « Concerts métèques », *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier 1923, dans Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », selon la version republiée par Jean Wiener.

Ravel, Albert Roussel (1869-1937), André Caplet (1878-1925) et Roland-Manuel dans une lettre ouverte et co-signée qui sera publiée dans *Le Courrier musical* le 1^{er} avril 1923¹¹⁶ et qui met en garde contre le patriotisme aveugle et destructeur. Vuillemin répond dans la même parution en creusant les tranchées :

MM. Ravel, Roussel, Caplet et Roland Manuel sont intoxiqués par les gaz ! ... Oui. Des émissions successives ont provoqué chez ses loyaux observateurs des troubles des oreilles et du nez. Pourtant, sans souci du danger qui les menace, ils « tiennent ». Ils tiennent à se porter « en avant » à tout prix ; à garder le contact avec le petit poste ennemi, où six manieurs de pompe - sous le geste d'un chef-pompier, justement - répandent alentour leur jet mince, nocif et traitreusement hilarant [...] Je ne souhaite pas aux pionniers Ravel, Roussel, Caplet et Roland Manuel de se laisser faire prisonniers ! ... Du coup, leur compte sera bon ! Envoyés dans un camp de « bitonalité par représailles » ils y demeureront oubliés jusqu'à l'issue des hostilités...¹¹⁷

Outre le vocabulaire militaire, Mussat soulève dans cet extrait les allusions à une forme de complot juif, amenant au second enjeu social que la musique de Schoenberg soulève. Malgré sa confession protestante à l'époque, Schoenberg est perçu comme un compositeur juif avant tout. La quantité réelle de personnes ayant soulevé ce fait ou ayant proféré des attaques antisémites contre Schoenberg reste inconnue, mais elle a été suffisante pour que certaines figures importantes, comme Koechlin, prennent la peine de répondre et de démentir de telles accusations sorte de « complot juif ». La musique de Schoenberg continuera à soulever les foudres antisémites, notamment au cours des années 1930 par l'entremise des propos de Lucien Rebatet¹¹⁸, qui associait l'atonalisme à une forme de décadence morale, génératrice d'anarchie et typique de la « gangrène juive qui décompose formes et couleurs dans la suie ou l'orgeat »¹¹⁹.

Les propos aussi extrêmes que ceux de ces derniers critiques sont rares, mais ils contribuent à éclairer les différentes positions autour du scandale de la musique de Schoenberg, en plus de soulever différents éléments de scandale flottant en périphérie du débat. Les tensions politiques entre la France et le monde germanique, la ferveur nationaliste et les excès du racisme et de l'antisémitisme sont tous des éléments qui vont en pratique exercer une force négative dans le système du scandale. Cette force sera contrée par les défenseurs de l'œuvre tels que les

¹¹⁶ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 172.

¹¹⁷ Vuillemin, cité dans Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 172.

¹¹⁸ Lucien Rebatet (1903-1972) journaliste, auteur et critique artistique connu pour son adhésion au fascisme et pour son antisémitisme et son collaborationnisme pendant la Seconde Guerre mondiale. (Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 172).

¹¹⁹ Mussat, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », p. 172-173.

Indépendants (Ravel, Koechlin, Roland-Manuel, etc.) et par les Nouveaux jeunes, tant sur le plan esthétique que social.

Il ne faut cependant pas limiter la complexité de réception de la nouvelle musique moderne proposée par Schoenberg à ces enjeux. Malgré une réception étonnamment favorable en premier lieu, le public ne sait cependant pas comment aborder la musique qu'il entend aux concerts. La plupart ont le respect nécessaire pour donner une chance à la nouvelle esthétique schoenbergienne, mais au fur et à mesure que le temps passe, on doute de la faisabilité d'une suite émanant d'une telle méthode de composition. Que deviendrait une musique dont les repères seraient complètement absents?

À ce doute fondamental sont venues se greffer des considérations plus regrettables, comme le racisme et l'antisémitisme. Ces considérations viennent teinter le discours de certains critiques dans des publications de droite. En revenant sur le plan esthétique, les snobs de la musique de Schoenberg soulèvent également l'indignation de certains artistes prêts à défendre coûte que coûte une esthétique n'ayant pas encore fait ses preuves, les nouveaux snobs ont laissé un goût amer dans la bouche des Indépendants et des progressistes. Vuillermoz, enchanté par le *Pierrot* à sa sortie, ne peut s'empêcher de balayer du revers de la main les « apôtres » de Schoenberg dans ses critiques des nouvelles œuvres de Schoenberg qui paraissent plus tard la même année¹²⁰.

Le système est ainsi établi. Le *Pierrot lunaire* de Schoenberg, combiné au soutien de Indépendants, des Six et de tous ceux qui ont adhéré à la musique du compositeur viennois forment le noyau principal de la force centrifuge de ce scandale à déploiement étalé dans le temps. Les implications et les bouleversements apportés par la théorie atonale vont également œuvrer en arrière-plan pour faciliter l'acceptation de Schoenberg, mais également préparer le terrain pour le débat en 1922. En opposition à cette force centrifuge, une série de réactions négatives provenant tant du domaine musical que de la société en général va former une force centripète diffuse mais visible néanmoins à travers la presse. La résistance à l'atonalisme en est le premier degré, mais rapidement on tombe dans des enjeux qui sortent des considérations musicales. La nationalité et la race vont faire dérailler les échanges sur l'œuvre et teinter profondément le discours de certains critiques et opposants particuliers. À cela s'ajoute le fait que la figure non-conformiste du

¹²⁰ Émile Vuillermoz, « La Musique », *Excelsior*, 1 mai 1922, p. 4.

compositeur, qui œuvre en partie dans le direction centrifuge, entraîne nécessairement une réaction négative de la part du champ, dans la direction centripète.

La dynamique se perpétue durant les années suivantes, que ce soit pour les représentations du *Pierrot* ou bien de nouvelles œuvres de Schoenberg. Le compositeur viennois est devenu un nom incontournable de la scène musicale française au cours des années 1920. Il fait son premier voyage en France en 1927, mais il est déjà en terrain partiellement conquis. Partiellement parce que, peu importe la qualité de la musique ou la réception réelle, Arnold Schoenberg est viennois, parle allemand et compose de la musique que lui-même considère comme allemande. Il se heurtera toujours au sentiment nationaliste qui s'est exacerbé depuis 1870 et qui amènera de nombreux auditeurs, critiques et experts à le percevoir tout d'abord comme un étranger, un « métèque » venu déranger l'ordre établi.

Il faut également prendre en compte qu'à partir de 1922-23, Schoenberg entame le développement de sa méthode de composition dodécaphonique. Cela répond à plusieurs de ses inquiétudes quant à la possibilité de composer systématiquement de façon atonale, mais la méthode pose des problèmes en elle-même. Koechlin, en 1931 dans un article intitulé « Musique et mathématiques¹²¹ », met en garde contre la musique répliquable et fabriquée par la machine. Il n'a possiblement pas en tête la musique sérielle lorsqu'il parle de la musique mathématique, mais on peut tenter de faire le lien, ou plutôt de mettre en opposition les deux philosophies de la musique, celle d'une liberté de l'invention (Koechlin) et celle d'une contrainte technique imposée à l'invention (Schoenberg). La première, une conception de la musique comme un art avant tout, dans lequel la créativité prévaut sur les règles et les chiffres. La deuxième, une conception de la musique comme étant le terrain de l'esprit avant tout, peu importe son utilisation.

¹²¹ Charles Koechlin, « Musique et mathématique », *Revue Musicale* (mai 1931), dans Koechlin *Esthétique et langage musical*, p. 345-360.

CHAPITRE 5 : LES BALLETS DE SATIE : SIXIÈME CAS : *PARADE* (1917) ET SEPTIÈME CAS : *RELÂCHE* (1924)

Érik Satie et le scandale

Le personnage d'Érik Satie dans ce mémoire est fort important. Non seulement est-il une des figures les plus reconnaissables du premier quart du XX^e siècle, mais il exerce une influence considérable sur plusieurs compositeurs qui marqueront l'évolution de la musique savante avant et après sa mort en 1925.

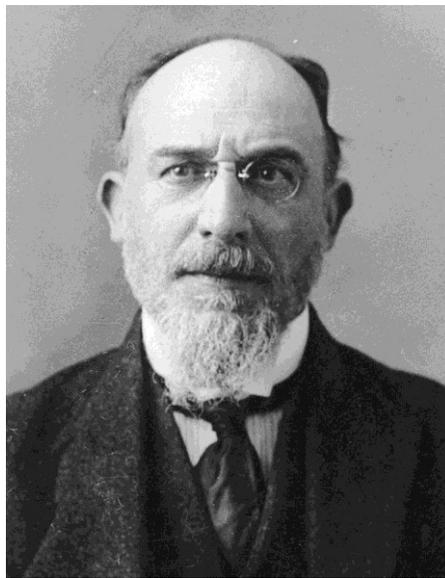


Figure 23 : Érik Satie (Wikipedia Commons, circa 1919)

Le scandale a bien souvent fait partie de la vie du compositeur. En réalité, il est possible de faire le raccourci suivant : l'ensemble de sa vie active a été scandaleuse à travers les nombreux masques et habits qu'il a portés au fil des décennies¹. Il s'est plus souvent qu'autrement mis en opposition avec les consensus esthétiques de son époque. Enfant peut-être trop sérieux à l'école, sans toutefois y connaître du succès², il débarque assez jeune dans un Paris (montmartrois) fasciné

¹ Les « masques » de Satie sont une expression utilisée par Ornella Volta dans sa biographie en image du compositeur et reprise dans de nombreux ouvrages qu'elle a réalisés sur celui-ci. Sans pour autant être des personnalités ou des personnages différents, ces masques correspondent à des esthétiques particulières et à des états d'esprits distincts reflétés tant dans son apparence physique que dans sa musique. Ornella Volta, *Erik Satie*, Paris, Hazan, 1997.

²*Ibid.*, p. 18.

par la musique de Wagner. Il a cependant le regard sur la musique du passé avec ses *Gymnopédies* en 1888 qui évoquent la musique de la Grèce antique³. Alors que la musique religieuse connaît un déclin considérable vers la fin du XIX^e siècle, il devient le maître de chapelle pour la Rose + Croix⁴, et fonde même sa propre église et confession, dont il sera le seul et unique participant⁵. Il devient par la suite une icône des Boulevards alors qu'il adopte une tenue vestimentaire particulière et reconnaissable, son fameux veston en velours moutarde et son chapeau mou de la même couleur. Ce style contrastait avec l'allure intentionnellement pauvre qu'il avait cultivée auparavant. Le « velvet gentleman » devient une figure reconnaissable des lieux artistiques du quartier, comme en témoignent de nombreux tableaux réalisés à l'époque⁶.

C'est peu après cet épisode, et le succès de son ami Claude Debussy en 1902 avec *Pelléas*, qu'il s'installe à Arcueil, en banlieue de Paris, et qu'il semble prendre au sérieux le métier de compositeur. Il entre alors étonnamment à la Schola Cantorum pour y apprendre le contrepoint et avoir un diplôme de composition, qu'il obtient en 1908⁷. Il y troque ses habits de velours pour le chapeau melon, le faux-col et l'éternel parapluie qui deviendront les éléments phares de son style jusqu'à la fin de sa vie. Par ses habits et son parcours, il reste en permanente dissonance, parfois légère et parfois remarquée, avec le reste du milieu musical français nettement moins original.

C'est également à cette époque qu'il commence à connaître le succès, un peu malgré lui. Il sera en effet propulsé au statut de précurseur de la musique française moderne par de nombreux jeunes compositeurs, notamment Maurice Ravel qui s'efforçait de minimiser le caractère innovateur de la musique de Debussy (à son profit peut-être)⁸. Satie voit alors ses œuvres précoces, comme les *Gymnopédies* ou encore sa 2^e *Sarabande* composée en 1887, soudainement jouées dans certaines des salles et événements les plus prestigieux de la scène musicale parisienne, comme aux concerts de la SMI⁹.

Satie va cependant rapidement regretter ce développement soudain de sa carrière, ou plutôt les implications qui en découlent. Ayant récemment déménagé à Arcueil, il se voit alors tiraillé

³ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

⁶ *Ibid.*, p. 13, 27.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ Ornella Volta, « Maurice Ravel (1875-1937) dans Erik Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, deuxième édition entièrement révisée, Paris, Fayard, 2003, p. 1057.

entre le centre culturel parisien et la vie de banlieue qu'il a adoptée¹⁰. De plus, le stratagème de Ravel a eu pour conséquence, au grand regret de Satie, de nuire à sa relation amicale auparavant fort intime avec Debussy, relation qui fut complètement rompue quelques années avant la mort de ce dernier en 1918 pour cette raison. Satie avait initialement espéré se valoriser aux yeux de son ami avec son nouveau succès, mais c'est l'inverse qui est arrivé¹¹.

Depuis son jeune âge, sa tendance à aller à l'encontre de la mode et du consensus l'amena à développer une aversion face aux institutions en place à l'époque de la III^e République. En 1892, dans le but de « faciliter » la création de son ballet *Upsud*, il provoque en duel le nouveau directeur de l'opéra de Paris, Eugène Bertrand (1834-1899), après le refus initial de ce dernier de présenter l'œuvre¹². Après son retour en 1910 au premier plan de la scène musicale, suite à son passage à la Schola, il va rapidement se distancier de ses œuvres de jeunesse qui sont entrées dans le répertoire, préférant composer de nouvelles musiques ancrées dans des concepts plus humoristiques et surtout moins conventionnels¹³. Il commence également à s'inquiéter de l'association entre lui et Ravel, entretenue par ce dernier, ainsi qu'avec ses autres protégés au fil des années et au fur et à mesure que ceux-ci entrent graduellement dans le système institutionnel français. En effet, son attachement à ses jeunes élèves et collègues, notamment les Six, s'est souvent terminé en une amère déception de sa part alors que, un par un, ils ont décidé de se rapprocher des institutions et de se contenter d'occuper l'espace plus conventionnel du champ musical français¹⁴.

Sa musique est également un témoin de son opposition aux institutions et aux tendances compositionnelles de son époque. Comme on l'a vu plus tôt, ses *Gymnopédies* étaient une réponse au wagnérisme de la scène parisienne, tandis que *Parade* était une réponse au ton grave de la guerre et de la musique trop sérieuse ou prétentieuse à ses yeux. *Relâche* va encore plus loin dans cette opposition, puisque, assez ironiquement, ce ballet vient s'opposer aux préceptes établis dans *Parade* qui sont devenus généralement une norme acceptée pour la musique des Six (notamment, l'ouverture vers de nouvelles influences extérieures, comme le jazz, ou bien encore une forme d'irrévérence assumée dans la composition) en les parodiant à l'extrême. Satie va tenter au cours de sa vie de rester à l'avant-garde de la musique française, non par prétention personnelle, mais

¹⁰ Volta, *Erik Satie*, p. 28.

¹¹ Volta, « Claude-Achille Debussy (1862-1918) » dans Satie, *Correspondance presque complète*, p. 788.

¹² Ornella Volta et David Vaughan, *Satie et la danse*, Paris, Ed Plume, 1992, p. 58.

¹³ Volta, *Erik Satie*, p. 30.

¹⁴ Volta, « Georges Auric (1899-1983) » dans Satie, *Correspondance presque complète*, p. 657-662.

parce qu'il croyait profondément qu'il s'agissait de son devoir d'artiste de chercher ou de faciliter la découverte des nouveaux horizons. Le scandale était une conséquence naturelle de sa vision jusqu'à l'arrivée du dadaïsme qui intervertit la recherche l'horizon nouveau avec le scandale.

Érik Satie est sans doute le compositeur qui personnifie le mieux la dynamique de l'évolution du scandale sous la IIIe République. Alors que la plupart des artistes n'en connaissent qu'un seul, il en connaît une multitude au cours de sa carrière de musicien. Beaucoup de critiques et de membres de la scène culturelle musicale parisienne ont assez mal vu son ascension en tant que maître ou précurseur de la musique moderne. Il provoque chez plusieurs des réactions négatives face à son manque apparent de sérieux ou au caractère apparemment enfantin et absurde de ses œuvres. Il possédait des détracteurs importants, notamment certains de ses anciens protégés comme George Auric, mais il a su garder son cap et devenir une des figures les plus reconnaissables et influentes de la musique française du début du XX^e siècle. Ce chapitre se penche sur deux de ses ballets, probablement les plus célèbres, et sur leur place sous la loupe du modèle théorique de ce mémoire, notamment dans l'identification des limites de ce modèle.

Parade

Le cas de Satie permet d'explorer d'autres exemples qui présentent des caractéristiques similaires aux autres scandales présentés jusqu'à présent, mais qui apportent leurs propres systèmes assez complexes et qui vont éprouver le modèle proposé. Dans les cas suivants, la question suivante se pose : est-il possible d'avoir une force centrifuge excessive par rapport à sa contrepartie centripète? Cette force qui émane de l'œuvre en elle-même est le phénomène fondamental du scandale moderne. Il est cependant difficile de trouver des exemples présentant presque exclusivement cette force en action et non une combinaison de la seconde force à l'étude, soit la force centripète. Voilà pourquoi le modèle gravitationnel proposé comporte la notion d'équilibre entre les forces. Même le *Sacre*, qui est l'exemple conventionnel du scandale « explosif », comporte certains a priori, comme l'implication de Nijinsky ou l'étiquette de la nouveauté associée à la musique de Stravinski, qui ont affecté la réception de l'œuvre. *Pelléas et Mélisande* est une opposition de forces similaires qui vont propulser le débat dans les mois qui suivent la création. Le cas Schoenberg est indissociable, comme *Salomé*, de son contexte nationaliste et politique, et les *Histoires naturelles* sont bien plus le témoin d'une lutte au sein du

champ musical que d'une œuvre réellement scandaleuse. À la liste des scandales abordés s'ajoute Satie, qui vient remettre en question le scandale type établi ici.

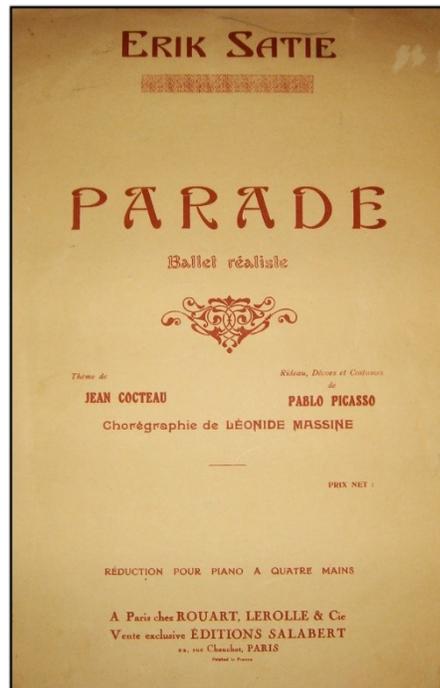


Figure 24 : Réduction pour piano à quatre mains de Parade (Rouart, Lerolle & Cie, Wikipedia Commons, 1917)

Présenté à l'initiative des Ballets Russes, le premier ballet qui nous intéresse est *Parade*, créé le 18 mai 1917. L'équipe derrière le ballet rassemble Satie (musique), Pablo Picasso (1881-1973) (design et costumes), Léon Massine (chorégraphie) et Jean Cocteau comme directeur artistique, pour utiliser un concept plus propre à notre époque qu'à celle de *Parade*, mais qui nous semble utile pour caractériser le rôle de l'écrivain qui conçoit le scénario et qui travaille à l'ensemble de la réalisation de l'œuvre. En effet, le projet est né d'une idée de Cocteau et de Satie à laquelle les autres créateurs vont se rattacher graduellement. La pièce, qui devait initialement avoir quelques lignes de texte récitées par les « managers » sur scène et par Cocteau en coulisse, devient finalement complètement sans paroles et dominée par les excentricités musicales de Satie et chorégraphiques de Massine, mais surtout par l'influence des décors cubistes de Picasso. Assuré d'une liberté totale par Diaghilev, l'emprise du peintre sur la pièce était totale selon Cabanne¹⁵, ce

¹⁵ Pierre Cabanne, *Le scandale dans l'art*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 129.

dernier considérant que Cocteau était relégué au second plan. Le biais pictural de Cabanne minimise cependant l'importance de la présence du poète. Dans une entrevue publiée avant la première de l'œuvre¹⁶, Cocteau indique bel et bien qu'il a perdu une partie du contrôle sur l'œuvre en faveur de la vision artistique des autres créateurs, notamment après le retrait des parties déclamées, mais la réalité est un peu plus complexe. Le scénario, allant des acrobates au concept narratif des managers animant la parade, est presque entièrement le résultat du travail de Cocteau, de même pour l'argument final et les doubles sens qui jalonnent la pièce. Son apport n'est peut-être pas aussi éclatant et visible sur scène que celui de ses collègues, mais les éléments qui font de *Parade* un des premiers ballets modernes viennent de sa vision et de son travail qui a cimenté les différentes influences artistiques au sein du projet.

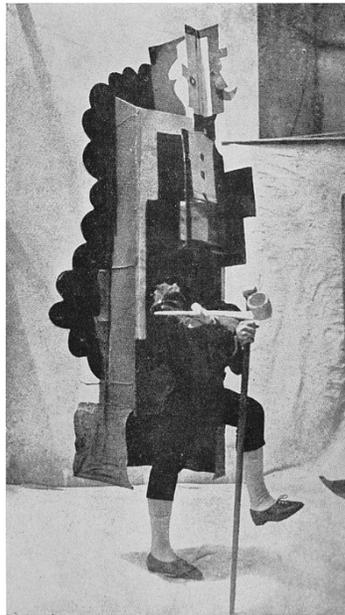


Figure 25 : Costume pour un des Managers par Pablo Picasso (Wikipedia Commons, 1917)

Parade étonne par ses décors, sa chorégraphie et ses éléments qui sortent du dogme classique du ballet (Figure 27), mais une grande partie du scandale réside également dans sa musique qui inaugure un mouvement musical important qui redéfinit la musique française. Le ballet marque le coup de départ retentissant du mouvement qui va projeter à l'avant de la scène pendant quelques temps le célèbre Groupe des Six, dont Satie fait office de mentor. Le compositeur, donne à *Parade*

¹⁶ Anonyme, « Bloc-notes [Petites rencontres] », *Excelsior*, 8 mai 1917, p. 4.

une sonorité qui s'attache à l'ésotérisme cubique inhérent des images et de la danse. Par son néoclassicisme surréaliste, voire son cubisme, la partition détonne¹⁷. Comme pour le *Sacre du Printemps*, la critique conteste son esthétique fondamentale. Alors qu'on remet en question le primitivisme de l'œuvre de Stravinski, c'est le sérieux de l'œuvre de Satie et du ballet en entier qui est mis en doute.

Une partie non négligeable du discours négatif autour de la musique de Satie se concentre sur le choix des instruments utilisés. Au-delà des considérations acoustiques et orchestrales qui sont la cible des critiques plus informés tout au long de la première moitié du XX^e siècle, par exemple sur les œuvres de Richard Strauss ou encore sur le gigantisme symphonique de Gustav Mahler, *Parade* simplifie considérablement la tâche pour les critiques qui peuvent s'en donner à cœur joie lorsqu'il s'agit de décrire l'instrumentation de *Parade* dont la liste amuse : machine à écrire, pistolet, sirènes et bouteillophones (instruments construits à l'aide de bouteilles, souvent jouées comme percussions tonales). La présence de ces instruments devient en quelque sorte le bouc émissaire d'une frustration d'un public plus conservateur.

Parade est, peut-être plus que le *Sacre*, construit pour la controverse. La France en 1917 est enlisée dans une guerre brutale contre son voisin allemand et le nationalisme français à son apogée. Les musiques étrangères, notamment allemandes, deviennent controversées et sont vues avec méfiance par de nombreux musiciens et institutions. *Parade* est présentée comme une fierté française, une démonstration que la fine pointe du ballet et de l'art se trouve toujours dans la Ville-Lumière et non à l'est du Rhin. L'œuvre est précédée d'une anticipation inévitable et se présente comme le clou de la saison des Ballets Russes plusieurs mois avant son début. Elle rassemble les chefs de file dans leur art respectif et est encensée par nombre de personnalités, en commençant par Cocteau lui-même à travers plusieurs articles d'auto-promotion, mais aussi par d'autres poètes comme Guillaume Apollinaire qui met la barre très haute dans une introduction au programme de *Parade*. Il présente la pièce comme une évolution moderne du ballet et utilise pour la première

¹⁷ Jacinthe Harbec explique l'étiquette cubiste de l'œuvre par son rapprochement au processus créatif de Picasso. Elle énumère également les procédés compositionnels principaux de la partition : le collage, la forme ouverte, la juxtaposition et la fragmentation. Jacinthe Harbec, *Ballets russes et Ballets suédois : la musique à la croisée des arts : 1917-1924*, Paris, Vrin, 2021, p. 79.

fois le terme « sur-réalisme »¹⁸. Les attentes sont désormais grandes pour le ballet et on s'attend à une œuvre phare pour la scène culturelle européenne.

Ce que le public ne savait pas, c'est que les gens en coulisse n'avaient pas en tête le coup d'éclat tant attendu lors de la préparation de *Parade*. À part possiblement Diaghilev, qui semblait chercher l'émotion et peut-être le scandale à travers l'œuvre¹⁹, les auteurs n'avaient pas les intentions que la presse leur accordait. *Parade* se voulait beaucoup moins sérieux que la presse et le public avaient anticipé et le ballet devait être l'aboutissement d'une idée abstraite plutôt qu'une œuvre vouée au grandiose. Par son caractère circassien, l'œuvre semble en réalité servir d'exutoire émotionnel pour le sérieux et le pessimisme de la guerre et encourager une forme de légèreté dans le ton de la vie culturelle parisienne. Cocteau semble vouloir mitiger les attentes dans un article paru dans *Excelsior* le jour même de la première. Il incite les gens à s'attendre à être surpris, mais de ne pas trop lire entre les lignes, malgré certains doubles sens qu'il ne peut s'empêcher d'évoquer sans trop de détail :

Nous souhaitons que le public considère *Parade* comme une œuvre qui cache des poésies sous la grosse enveloppe du guignol. Le rire est de chez nous ; il importe qu'on s'en souvienne et qu'on le ressuscite même aux heures les plus graves.

[...]

Les trompe-l'œil et les trompe-l'oreille de *Parade* suscitent la réalité qui, seule, même bien recouverte, possède la vertu d'émouvoir.²⁰

Même si Cocteau déclare une forme de réalisme inhérent à l'œuvre, le produit présenté sur les planches du Théâtre du Châtelet semblait dénudé de ses attaches conventionnelles à la réalité.

¹⁸ L'article d'Apollinaire, également publié dans l'édition du 11 mai 1917 d'*Excelsior*, est particulièrement surprenant sur plusieurs points. Premièrement, il existait une rivalité entre lui et Jean Cocteau à cette époque. Apollinaire détestait les œuvres de Cocteau. Il encense la pièce, mais ne met qu'en lumière les collaborateurs de Cocteau et ne mentionne ce dernier qu'au passage. Deuxièmement, l'utilisation du terme « surréaliste », trois ans avant l'arrivée du mouvement artistique témoigne possiblement d'un opportunisme de la part d'Apollinaire, puisque qu'il utilise la même étiquette et le même concept qui sera plus tard apposé à son propre spectacle « Les Mamelles de Tirésias » présenté une semaine après *Parade*. Steven Moore Whiting avance qu'Apollinaire aurait utilisé l'opportunité pour faire de la publicité pour sa propre œuvre en écrivant pour *Parade*. Haine, Malou, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts » dans Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (éd.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 74.

¹⁹ Plusieurs sources semblent indiquer que Diaghilev, après l'arrivée des Ballets Russes en France, avait développé une stratégie de marketing articulée autour de la surprise et de l'émotion, voire du scandale, afin de s'assurer une place à l'avant-garde artistique et un public assidu. Ce renouvellement était nécessaire même pour une institution aussi bien regardée que les Ballets Russes. Il avait vu le potentiel scandaleux dans le *Sacre du Printemps* en 1913 (Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, p. 6) et a soutenu les projets de Cocteau avec les Six pour la même raison. Cabanne (Cabanne, *Les scandales dans l'art*, p. 130) souligne la satisfaction de Diaghilev après les réactions de *Parade*. De tous les collaborateurs du projet, il est possiblement le plus satisfait.

²⁰ Cocteau, Jean, « Les Théâtres : Avant "Parade" », *Excelsior*, 18 mai 1917, p. 5.

Comme il le fut mentionné plus tôt, l'esthétique visuelle, qui amena l'étiquette « cubiste » au ballet, était grandement influencée par Picasso. Satie compose une musique qui se distingue plus dans sa forme que son contenu musical. Outre l'ajout d'instruments inusités, la particularité de la partition réside dans le contraste intentionnel des parties qui suscitent tantôt le burlesque, tantôt le ridicule, tantôt le cirque et entrecoupées de passages qui rappellent le ballet classique. Ces dernières semblent servir de parodie au genre artistique que *Parade* vient bousculer. On sent aussi le choc entre une ligne mélodique qui déborde de légèreté et une section rythmique qui appuie souvent la lourdeur de certains pas de danse.



Figure 26 : Léonide Massine en costume du
Prestidigitateur chinois de Parade
(Bibliothèque nationale de France, 1917)

Contrairement au *Sacre* qui, de notre œil moderne, semble avoir été plus une composition sur laquelle une chorégraphie fut apposée, *Parade* témoigne plus clairement de l'étroitesse de la relation entre la musique et la danse. La plupart des motifs évoquent explicitement les pas des danseurs et on ne peine pas à imaginer la chorégraphie à l'écoute de la musique et vice et versa, chose qui est moins aisée chez Stravinski. Il existe cependant quelques comparaisons entre les deux pièces qui méritent d'être soulevées, notamment autour du traitement des motifs. Il est impossible d'attribuer à Satie le même rapport motivique que Stravinski adopte dans le *Sacre*, mais on ne peut s'empêcher de remarquer la présence de thèmes qui rappellent des passages de l'œuvre de 1913, notamment à la clarinette et autour de l'utilisation des cordes. Le terme « thème » est ici utilisé parce que Satie, contrairement à Stravinski, n'hésite pas à reprendre des séries de motifs deux ou trois fois dans le même mouvement, souvent dans un ordre et une configuration presque identique. On pense notamment à la séquence du premier mouvement officiel, le « Prestidigitateur

chinois » (Figure 28) qui met en début de mouvement une transition, après une section *tutti*, un motif aux flûtes soutenu par une roue de loterie, autre instrument incongru, en continu avant de reprendre avec le motif *Si-Ré-Mi* aux cuivres, qui sert de thème iconique, et qui est repris de façon identique pour la finale de mouvement.

Satie est une figure particulière dans le paysage musical de la France du début du XX^e. Il n'invente et ne réinvente pas la musique française, mais chapeaute un mouvement de reconstruction philosophique de la musique avec ses disciples, les fameux Six. Il est le chef de file de la révolution annoncée par *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau, soit l'établissement d'une musique française plus pure qui fait fi des influences traditionnelles et debussystes. *Parade* est un pas important vers cet idéal. La musique reste ancrée dans une atmosphère de cirque, mais on se distancie des images impressionnistes et de la subordination wagnérienne. La musique est frivole, irrévérencieuse et suffisamment éclectique pour se marier aux autres facettes de la pièce. *Parade* n'est pas réellement cubiste parce que Picasso a dessiné le rideau et les costumes, mais plutôt parce que toutes les facettes, toutes les dimensions de la production musicale ont collaboré pour offrir au public une œuvre différente qui repousse, sur tous ces aspects, les limites du ballet.

La réception du ballet est, en revanche, assez désastreuse. Le public le trouve tout bonnement ridicule. On qualifie l'œuvre de farce d'atelier et on sent une frustration palpable dans les propos des critiques. Dans *Le Gaulois*, un journal jadis monarchiste et généralement conservateur, on en voit l'exemple le plus clair et complet :

M. Pablo Picasso est un éminent cubiste. C'est vous dire que ses dessins sont impénétrables. [...] Je n'y vois aucun inconvénient. Mais lorsque le « manager en frac » apparaît, surmonté d'une construction monumentale qui est un assemblage chaotique de non-sens, il m'est permis de ne pas partager entièrement les vues insolites de M. Picasso quant à la vraie Beauté.²¹

La critique continue plus loin sur l'œuvre en elle-même :

Si *Parade* est une parodie, une farce de rapins spirituels, tout va bien. Mais les manifestations de ces messieurs me font craindre qu'ils aient voulu atteindre au sublime, et que leur ballet réaliste ne soit la manifestation d'avant-garde d'une esthétique inouïe. Il leur faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde. Voilà pourquoi ils s'exercent à mettre au point la psychologie de la perspective et de la plastique rythmée²².

Sur un ton déjà conservateur, la colonne se termine sur la musique de Satie :

²¹ Simone de Caillavet, « Ballets Russes », *Le Gaulois*, 25 mai 1917, p. 1.

²² *Idem*.

La partition de M. Eric Satie est pleine de dissonances énigmatiques, dont le sens caché échappe au vulgaire. Sachons gré, toutefois, à ce compositeur d'avoir su être très « music-hall », sans cesser d'être musical dans ses improvisations.²³

Le chef d'œuvre tant anticipé n'atteint pas les attentes vertigineuses qu'il a suscité avant la première. Les critiques négatives évoquent un certain manque de respect envers le public par l'absence de sérieux de l'œuvre, tandis que les critiques les plus positives sont celles qui voient *Parade* comme elle est pensée : une pièce sans réelle prétention et qui se veut légère, mais riche en idées visuelles et narratives. D'autres critiques, Comme Simone de Caillavet citée plus haut, y voient une prétention et une arrogance démesurée (en voulant « atteindre au sublime »²⁴) de la part des organisateurs.

Il existe un désir de faire scandale dans la philosophie artistique de Cocteau et des Six, malgré les propos du poète²⁵, et *Parade* entre dans ce cadre. L'équipe derrière le ballet a cherché à étonner et à surprendre, mais derrière la notion de succès du scandale se trouve également une vision artistique indépendante et sincère. *Parade* n'est pas de l'anti-art, mais bien une œuvre qui, de façon irrévérencieuse vis à vis la tradition classique, a une structure, un argument, au sens double du terme, et une qualité esthétique spécifique qui a entraîné des répercussions considérables pour la musique et le ballet au XX^e siècle. Quand la critique du *Gaulois* mentionne le désir de « mettre au point la psychologie de la perspective et de la plastique rythmée »²⁶, elle met ironiquement le doigt sur ce que *Parade* représente pour l'évolution du ballet moderne. L'œuvre connaît également un grand succès à l'étranger avant de revenir à Paris en 1920 dans les mêmes circonstances scandaleuses, au grand malheur de Cocteau²⁷.

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ Peut-être pour séparer sa vision artistique de celle du Dada chahuteur, Cocteau affirme à quelques reprises de n'avoir jamais cherché le scandale, affirmation qui peut être sincère si on accepte une définition plus restreinte de « chercher le scandale ». Dans le Paris-Midi du 21 décembre 1920, Cocteau écrit au tournant d'une phrase destinée à souligner la désensibilisation du public parisien face à la nouveauté de *Parade* : « Je le souhaite, car nous ne cherchons jamais le scandale. » Un manuscrit du même article possède la variante suivante, démontrant une forme de réflexion de la part de Cocteau sur la formulation : « Je l'espère beaucoup, car je ne cherche jamais le scandale. » Jean Cocteau, *Écrits sur la musique*, textes rassemblés, présentés et annotés par David Gullentops et Malou Haine, Paris, Vrin, 2016.

²⁶ Simone de Caillavet, « Ballets Russes », p. 1.

²⁷ *Ibid.*, p. 195-196. *Parade* est un succès presque total à l'étranger, notamment à Londres, mais Cocteau a toujours le désir du succès parisien. Il voit le ballet comme ayant perdu son étiquette d'avant-garde et espère que le public accepte finalement la proposition artistique. Cependant, comme en 1917, ce n'est pas l'aspect d'avant-garde qui cause le mécontentement, mais plutôt le manque de sérieux apparent de l'œuvre. Il compare également, dans un texte qui prédate la reprise parisienne de 1920, *Parade* au mouvement Dada et se distancie de l'idée du scandale pour le scandale.

On peut ainsi concevoir le système de cette façon. La proposition audacieuse, mais apparemment sincère de la part de Cocteau, Satie, Picasso et Massine, est assez poussée pour exercer une force centrifuge considérable sur le champ musical. L'anticipation importante liée au ballet contribue à accentuer ce poids. La surprise face au visuel cubiste, mais aussi face aux nouveautés et incongruités apportées tant par la chorégraphie, les décors, les costumes et la mise en scène que par la musique provoque une force centripète importante. Cette force est causée par la critique n'ayant pas apprécié le manque de sérieux. Plus subtilement, une autre forme de la force centrifuge se déploie sur le long terme, à travers l'influence que *Parade* a eu au cours des années à suivre sur les futurs compositeurs, notamment les jeunes membres des Six. C'est pourquoi, plus qu'un système de scandale classique de proposition-réaction, le ballet est intéressant pour ce mémoire puisqu'il est le témoin, comme *Pelléas*, de l'impact du dépassement du scandale et de son impact potentiel sur le champ à moyen et plus long terme. La période entre 1900 et 1924 a été choisie pour plus d'une raison. Comme il a été possible de constater, il s'agit d'une époque foisonnante d'œuvres dont l'impact et l'ampleur des scandales ont traversé les époques. Une autre raison repose cependant dans une des limites du modèle pseudo-newtonien. En effet, le modèle proposé est adapté à un type particulier de scandale qui, à partir des années 1920, a commencé à disparaître. Le scandale moderne est apparu avec l'avènement de la modernité de Baudelaire²⁸ et disparaît en même temps qu'elle, avec la progression graduelle vers le post-modernisme, ou plutôt vers la relativisation inévitable des normes esthétiques, à partir des années 1930. Le scandale musical observé dans ce mémoire est dépendant d'une forme de consensus face à ce que la musique peut être ou ne peut pas être. L'avant-garde qui propose les nouvelles valeurs esthétiques doit entrer en opposition avec le noyau plus conservateur de la scène musicale. Or, après la Première Guerre mondiale, le milieu musical est confronté à une explosion des styles et des genres et par conséquent à un mouvement de repoussoir de plus en plus affirmé des normes et des barrières stylistiques.

Cela n'empêche cependant pas l'apparition de scandales sur la scène musicale et artistique, au contraire. On peut même affirmer que les scandales se sont multipliés au cours des années 1920. On retrouve encore quelques scandales modernes jusqu'aux années 1950 en musique savante et jusqu'à la fin du XX^e siècle dans la musique populaire, mais ils se font de plus en plus rares. Ils

²⁸ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

vont également se heurter à un autre type de scandale, soit le scandale intentionnel ou le scandale « Dada », en référence au mouvement pictural originaire de Zurich qui a eu une influence marquante à partir des années 1920 sur l'ensemble de la scène culturelle européenne. En musique également, on peut voir un nombre non négligeable d'œuvres « dadaïstes » prendre l'affiche, mouvement auquel Satie va contribuer accidentellement, avec l'irrévérence de *Parade*, et intentionnellement avec *Relâche*.

Relâche

Le second ballet de Satie n'a pas du tout le même rapport avec le scandale, du moins au premier regard. *Relâche*, présentée en première le 4 décembre 1924 (figure 29), est le fruit de la collaboration entre Satie, Francis Picabia et les Ballets Suédois. Picabia est un des artistes dadaïstes français les plus connus à l'époque²⁹ et il voit à travers *Relâche* une expression de l'art « instantané ». L'instantanéisme est une forme d'art qui appuie l'idée que l'art est parfait dans l'instant, et que la forme la plus pure de l'art n'est pas dans le passé, mais uniquement dans le présent. On en retrouve les échos les plus clairs dans les œuvres de Yves Klein durant les années 1960³⁰, mais cette idée de l'art unique et éphémère n'est pas nouvelle. Picabia, parodiant le *Manifeste du surréalisme*, publie avant la première de *Relâche* son *Manifeste de l'instantanéisme* :

L'instantanéisme : ne veut pas d'hier.

L'instantanéisme : ne veut pas de demain. [...]

L'instantanéisme : ne croit qu'à aujourd'hui.

L'instantanéisme : veut la liberté pour tous.

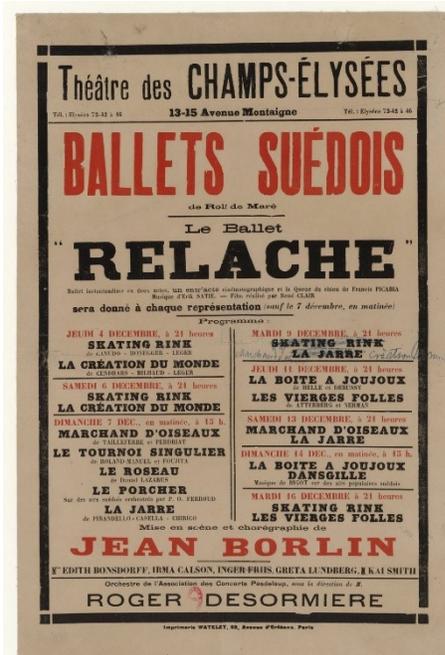
L'instantanéisme : ne croit qu'à la vie.

L'instantanéisme : ne croit qu'au mouvement perpétuel.³¹

²⁹ Cabanne, *Les scandales dans l'art*, p. 136.

³⁰ *Ibid.*, p. 145.

³¹ Jacinthe Harbec, « Satie, Relâche and the Critics: Controversies and Legacy » dans Barbara L. Kelly et Christopher Moore (Éd.), *Music Criticism in France, 1918-1939*, Boydell & Brewer, 2018, p. 268. Le manifeste n'est pas un document à part entière, il vient plutôt du *Journal de l'Instantanéisme*, une publication de 1924, qui affiche en couverture les formules citées ici, en plus d'autres concepts plus abstraits et provocateurs, tels que « Il n'y a qu'un mouvement, c'est le mouvement perpétuel! », ainsi que « L'Instantanéisme : Est pour ceux qui ont quelque chose à dire. ». Il semble que ce soit une édition spéciale du journal 391, le no. 19, qui est écrite par Picabia. https://monoskop.org/images/7/75/391_19_1924.pdf



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 27 : Affiche promotionnelle pour les Ballets Suédois et Relâche (Bibliothèque nationale de France, 1924)

Le ballet est en effet en grande partie improvisé. Seules quelques directions de scène encadrent le spectacle, mais aucune chorégraphie n'est écrite. On y présente volontiers des scènes et des idées assez grossières pour l'époque, notamment le strip-tease collectif des danseurs et l'affichage de phrases de propagande et provocatrices sur les murs³². La pièce se termine avec Picabia et Satie conduisant une voiture sur scène et saluant le public, alors que des phrases comme « Érik Satie est le plus grand musicien du monde » défilent derrière eux³³.

Le ballet semble vouloir être un coup d'éclat dont l'objectif premier semble être de rendre inconfortable le public. Contrairement à *Parade* ou au *Train bleu*, dont l'esthétique évoquait le cirque ou la vie quotidienne à travers des esthétiques plus raffinées ou recherchées, *Relâche* appuie sans gêne sur le sentiment de chaos burlesque et parfois vulgaire du chapiteau. Les critiques comme le public sont outrés. Habités aux autres ballets de Cocteau et des Six, ils ont su, de prime

³² Volta et Vaughan, *Satie et la danse*, p. 88.

³³ *Idem*.

abord, prendre avec un peu moins sérieux *Relâche*, mais on sent tout de même la défaveur. Huée à la première³⁴, l'œuvre est la cible de critiques acerbes dans la presse des jours suivants :

Tous mes suffrages sont acquis à l'inspiration si heureusement cynique qu'ont eue MM. Picabia et Satie d'exploiter commercialement le dédain justifié qu'ils professent à l'égard de leurs contemporains. [...] Or rien de plus mesquin que les évolutions d'un corps de ballet de gommeux en habit autour de la bonne femme dont la rustique santé faisait craquer les mailles d'un lamé de chez Poiret. [...] Le décor du premier acte dont les disques rappellent le revers d'un sommier métallique aurait été tout à fait amusant si les chargements d'éclairage tenaient compte des acteurs en scène.³⁵

La musique de Satie est particulièrement critiquée par des musiciens comme Georges Auric, André Messager ou encore Roland-Manuel et Émile Vuillermoz, précédemment un grand défenseur de Satie. Le compositeur utilise certains thèmes qu'il emprunte à des chansons de cabaret, notamment *Le Marchand de navet* et d'autres chansons grivoises. Roland-Manuel semble déçu de Satie :

La musique de M. Erik Satie accompagne sans rigueur les péripéties de *Relâche*. Le prodigieux annonciateur du debussysme, le compositeur des *Sarabandes*, de *Jeux et divertissements* et de *Socrate* n'a pas rougi de produire une imitation des flonflons les plus éhontés qui renchérit sur ses modèles et s'en distingue surtout par une construction plus lâche, une harmonie plus plate, une instrumentation plus opaque.³⁶

Et il continue trois jours plus tard :

La première représentation de *Relâche* marque à tout le moins une date importante dans l'histoire de la musique française : le 4 décembre 1924, le prétendu 'classicisme' du bon maître d'Arcueil nous a fait toucher le fond de la vulgarité, la prétendue école du plaisir nous a conduit aux extrêmes limites de l'ennui.³⁷

Messager et Vuillermoz vont quant à eux critiquer en particulier cette œuvre de Satie. Messager, probablement plus frustré par l'absence de Satie aux répétitions de *Parade* pour les reprises à venir et possiblement pour se venger de son manque de présence³⁸, se penche sur le manque d'impact, de subtilité ou encore de pertinence de la méthode de Satie et de ses évocations :

³⁴ *Idem.*

³⁵ André Levinson, « "Relâche" Ballet instantanéiste en 2 actes et 1 entr'acte cinématographique et la queue du chien de Francis Picabia. Musique de M. Erik Satie. Entr'acte cinématographique de M. René Clair. Chorégraphie de M. Jean Borlin », *Comœdia*, 6 décembre 1924, p. 2, dans Harbec, « Satie, Relâche and the Critics: Controversies and Legacy », dans Kelley and Moore, *Music Criticism in France, 1918-1939*, p. 280.

³⁶ Alexis Roland-Manuel, « Les Ballets suédois au théâtre des Champs-Élysées », *L'Éclair*, 9 décembre 1924, dans Harbec, « Satie, Relâche and the Critics: Controversies and Legacy », p. 284.

³⁷ Alexis Roland-Manuel, « Adieu Satie », *Revue Pleyel*, 15 décembre 1924, p. 21, dans Harbec, « Satie, Relâche and the Critics: Controversies and Legacy », p. 284-285.

³⁸ Harbec, « Satie, Relâche and the Critics: Controversies and Legacy », p. 282. En partie dû à la présence de Cocteau, qu'il voulait éviter à tout prix.

Je reconnais un certain courage à M. Erik Satie d'avoir écrit sur ce scénario de la musique à laquelle personne ne prête la moindre attention. Il arrive de temps à autre, aux oreilles, quelques bribes de thèmes populaires que M. Satie qualifie d'évocations et qui n'évoquent rien du tout. Ce sont, tout bonnement, des braves motifs de chansons qui ne sont pas spécialement désignés plutôt que d'autres pour accompagner ce qui se passe sur le théâtre, et qui ne m'ont paru frapper personne. Le reste se passe presque exclusivement entre les musiciens de la batterie, grosse caisse et tambour qui font preuve d'une endurance remarquable, mais n'ont pas réussi à exaspérer les auditeurs, comme on l'espérait.³⁹

Vuillermoz, quant à lui, attaque plus personnellement Satie, en associant sa musique à de la musique de province, sur un ton bien dérogatoire : « Ce qui caractérise ce divertissement, c'est une sorte d'ingénuité et d'ignorance que l'on pourrait qualifier de provinciale. »⁴⁰

Auric, ancien protégé de Satie et membre des défunts « Nouveaux Jeunes »⁴¹, ira plus loin en se servant de l'occasion pour s'attaquer à Satie et à sa musique en général :

La musique ici fait trêve. Satie nous l'avait dit : ses thèmes seraient « fortement évocateurs ». Entraînés dans une aventure qui n'est pas drôle, que se devaient-ils d' « évoquer » ? Le néant, un laborieux néant en deux actes. Ah ! l'auteur de cette Parade, de ce Socrate que nulle palinodie ne nous fera oublier peut se réjouir : il a miraculeusement réussi son entreprise. Suivez jusqu'au bout si vous en avez le courage, le ramassis de bouts de thèmes, d'ébauches de rythmes présentés par les Suédois tout au long de leur dernier spectacle. Rhapsodie nigaude où pas une harmonie, pas un accent ne tombe à sa place.⁴²

Face à autant de critiques, Satie restera muet, mais Picabia vient à sa rescousse dans le *Paris-Journal* du 19 décembre :

Messieurs les critiques, je crois entrevoir ce que vous baptisez nouveauté, c'est la nouveauté d'il y a trois ans [...]. / Il me semble pourtant étrange de constater que tous ceux qui disent du mal de Satie l'ont imité [...].

C'est chose facile, Messieurs, en parlant d'Erik Satie de prédire son passé ! Moi, je vais vous prédire l'avenir, tout comme Freia : cet avenir, je ne le vois pas aussi brillant que celui de l'auteur de Parade ! Donnez-moi la main, Monsieur Messenger ! Vous êtes un artiste dont le train est parti ... mais vous êtes arrivé à la panne ! Il ne vous reste plus qu'à repartir, la Morgue n'est pas loin.

Monsieur Roland Manuel, vous risquez bien de faire ce même voyage, mais à pied et avec quelles bottines !...

Auric, vous ressemblez trop à Beethoven lorsqu'il devint sourd et aveugle; cela me trouble pour suivre les lignes de votre main. / [...] / Dans la main de Satie, j'ai lu quelque chose qui m'a fait un

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 284.

⁴¹ Volta, « Georges Auric (1899-1983) », dans Satie, *Correspondance presque complète*, p. 657-662.

⁴² Harbec, « Satie, Relâche and the Critics: Controversies and Legacy », dans Kelley et Moore, *Music Criticism in France, 1918-1939*, p. 284.

certain plaisir: il les enterrera tous et il ira regarder leurs tombes anonymes, où se lira, cette seule inscription: « Ci-gît un critique ! » J'allais écrire un crétin ! Excusez-moi.⁴³

Le ballet suscite des émotions violentes de tous les côtés. Mécontent du traitement de son collègue, Picabia reste cependant satisfait de la réaction du public face à l'œuvre, qu'il anticipait assurément lorsqu'il avertit le public de « venir avec des lunettes noires et du coton pour se boucher les oreilles »⁴⁴.

Relâche n'est pas totalement dénuée d'intérêt artistique ou esthétique, au contraire. On y retrouve plusieurs idées intéressantes qui seront développées et saluées plus tard au cours du XX^e et XXI^e siècle par d'autres artistes de la scène. L'ouverture du ballet, par exemple, inclue la projection sur les spectateurs de plus de 300 réflecteurs et lumières aveuglantes⁴⁵. Cette manœuvre a pour objectif d'importuner le public, certes, mais aussi de renverser la dynamique normale du spectacle. La salle devient la scène et la scène la salle. Dans l'optique de l'interaction fondamentale entre la scène et le public, cela ne manque pas d'intérêt. Et la musique de Satie non plus. Malgré les critiques, le travail évocateur et presque parodique de la partition communique l'intention de « relâche » de la pièce et de son manque de sérieux. On y reconnaît le pastiche de nombreux thèmes populaires et folkloriques qui s'entremêlent⁴⁶, un peu à l'image des sons burlesques et joueurs de la partition de *Parade*. Le spectacle comprenait également un interlude cinématographique fait du court métrage, *Entracte* par René Clair qui lui, fut chaleureusement applaudi. Il y a dans le ballet un message, une idée transcendante, soit la réaction dans l'instant.

Malgré les intentions artistiques et idéologiques véhiculées par *Relâche*, le ballet conserve dans son essence même une affirmation dadaïste. Ce qui rend l'étude du scandale dadaïste compliquée ou encore presque inutile, c'est qu'il est la source de la philosophie de Dada. À force de vouloir surprendre, choquer, scandaliser ou outrer le public, les œuvres dadaïstes font fi de l'horizon d'attente du public. On ne cherche que la limite maximale du faisable et du possible, sans se soucier réellement de la réaction ou de la réception du public. En voulant aplanir les réactions afin d'en obtenir qu'une seule, le choc, l'œuvre ne devient qu'un objet, un outil, ou encore un prétexte pour le réel objectif artistique de Dada, soit le scandale en lui-même. On ne

⁴³ *Ibid.*, p. 285.

⁴⁴ Volta et Vaughan, *Satie et la danse*, p. 88.

⁴⁵ Harbec, « Satie, *Relâche* and the Critics: Controversies and Legacy », dans Kelley et Moore, *Music Criticism in France, 1918-1939*, p. 274.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 272.

retrouve plus les scandales qui sont inséparables des œuvres parce qu'ils sont, dans l'absolu, les mêmes entités, mais plutôt des coquilles, ou des bombes destinées à provoquer un émoi.

À travers l'épreuve du dadaïsme, le modèle gravitationnel du scandale n'en fait plus. Dada est construit autour d'une force centrifuge violente qui est conçue et pensée pour déchirer le tissu du champ et débouler dans la presse. Il s'attaque à des valeurs sociales et vise des formes, des groupes ou des conceptions particulières dont les artistes savent pertinemment que la réaction sera négative et intense. La notion d'équilibre est ici perdue. Le modèle gravitationnel du scandale est un outil dont l'objectif premier est de comprendre le scandale, mais également de comprendre la société, le public et l'œuvre qui s'insèrent dans cette dynamique. Pour le dadaïsme, dont une œuvre n'apparaît que comme un prétexte pour provoquer une réaction, le modèle ne révèle plus autant d'informations sur les limites de l'acceptation du public, son horizon d'attente, que pour les scandales antérieurs, ce qui amène pragmatiquement la fin du cadre de cette étude à l'arrivée ou plutôt l'acceptation du dadaïsme en France, soit du scandale pour le scandale.

Dadaïsme et non-conformisme

À travers la figure de Satie, il est possible de voir *Relâche* sous un autre angle ou une autre perspective. L'année 1924 est une année importante mais tragique pour le compositeur. Sa santé allant en se détériorant⁴⁷, il est également affecté par le fait que ses anciens protégés se sont rapprochés définitivement du « fourneau L. L. », soit de Louis Laloy⁴⁸, et de la vision esthétique qu'il rejette, soit d'avoir choisi le succès commercial sur la liberté artistique. Sa séparation définitive avec Cocteau dans cette transformation, suite aux manipulations et aux insistances de ce dernier, devait être moins difficile ou surprenante puisqu'il semble avoir toujours abordé leur relation avec une forme de méfiance⁴⁹, mais le plus douloureux a sûrement été pour lui sa séparation avec Poulenc et Auric, ce dernier qu'il côtoyait depuis les quatorze ans du jeune homme⁵⁰. Satie acceptait mal que ses protégés, déjà aisés financièrement, aient choisi de consacrer leur art à une forme plus institutionnalisée, ou encore plus rentable, au lieu de se concentrer sur la

⁴⁷ Volta, « 1924 », dans Satie, *Correspondance presque complète*, p. 579.

⁴⁸ Lettre de Satie à George Auric (11 janvier 1924), dans *Ibid.*, p. 582. Laloy représente en 1924, pour Satie, l'institutionnalisme de la musique française et Satie ne le portait pas haut dans son estime pour cette raison.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 726-754.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 657-662.

recherche de la nouvelle frontière artistique, à l'avant-garde et à la nouveauté, une quête que Satie considère comme courageuse et à laquelle il s'était lui-même dédié. Il exprime son regret à plusieurs reprises, notamment dans une lettre écrite à Charles Koechlin en février 1924 :

Je suis très mécontent de l'attitude morale de Poulenc & d'Auric, & je me vois dans la nécessité de me séparer d'eux. Le manque de courage & de tenue est une des choses qui me répugnent le plus au monde. Et dire que ces deux jeunes gens sont riches!..

Les lauriers fanés de Reynaldo Hahn les font « *loucher* »...

Milhaud, lui, reste « *épatant* ». ⁵¹

Ce commentaire fait écho à deux lettres écrites le 11 janvier de la même année à Auric et Poulenc⁵² et aux événements qui ont suivi. Dans cette lettre à Koechlin, Satie souligne comment pour lui la décision des deux compositeurs d'entrer au sein des institutions soulèvent un enjeu moral et fondamental en plus des émotions associées à la trahison de ses idéaux.

Relâche est pour Satie le moyen de montrer à Cocteau et aux désormais fractionnés Six ce qu'il considère comme étant la bonne direction de la musique, soit vers « l'avant », comme en témoigne cet extrait d'une lettre destinée à Marcel Raval en octobre 1924 :

C'est de « *Relâche* » que sera donné le signal de « départ ». Nous commençons, de « *Relâche* », une nouvelle période. Je le dis immodestement, mais je le dis... Picabia crève l'œuf, & nous partons en « avant », laissant derrière nous les Cocteau & autres « bridés »... Oui...⁵³

Le ballet devenait en quelque sorte sa réponse aux Six, les « bridés », comme pour leur rappeler ce qu'il leur avait enseigné auparavant. Il y avait donc dans *Relâche* un désir de communiquer un message artistique, du moins du côté de Satie. Picabia lui aussi avait son message. À travers son approche instantanéiste et la destruction des symboles et des limites du spectacle conventionnel, il se met lui-même en position d'opposition face aux conventions de l'époque. Il se met également en opposition, assez ironiquement, face à Dada. Parce que oui, même s'il a gardé une partie de son esthétique, Picabia a publiquement renié le dadaïsme et critiqué le mouvement à partir de 1920⁵⁴, alors que certains de ses membres se sont égarés selon lui. Il se rapproche, en pratique, plus de la conception de l'art d'un Marcel Duchamp des futurs *ready-made* (Voir Figure

⁵¹ Lettre de Satie à Charles Koechlin (6 février 1924), dans *Ibid.*, p. 586.

⁵² Lettres MXXXI et MXXXII (Lettre de Satie à Auric (Voir note 43) et lettre de Satie à Francis Poulenc (11 janvier 1924)). Les deux lettres, même si les formulations sont différentes, encouragent Auric et Poulenc à se méfier de Louis Laloy et qu'ils lui sont « mille fois supérieur » (à Poulenc). Satie, *Correspondance presque complète*, p. 582.

⁵³ Lettre de Satie à Marcel Raval (21 octobre 1924), dans Satie, *Correspondance presque complète*, p. 637.

⁵⁴ Cabanne, *Les scandales dans l'art*, p. 136 et Volta et Vaughan, *Satie et la danse*, p. 85.

30). *Relâche* peut ainsi être considéré autant comme une œuvre dadaïste, que comme une expression de l'anti-art. Il est en effet plus facile de comprendre le ballet comme un « anti-ballet » qui renverse les dynamiques et cherche à déplaire plutôt que plaire⁵⁵. Par cette négation des conventions du spectacle, mais aussi du public, *Relâche* est construite pour le scandale, tel que défini par le dadaïsme et l'anti-art.



*Figure 28 : Exemples de Ready-made
(Marcel Duchamp, 1913-1917)*

Satie est à la recherche d'une nouvelle frontière de l'art. Pour autant, il n'est pas aussi habile que Picabia pour ridiculiser les conventions, il s'efforce à sa manière de bousculer et de faire frémir les fondations de l'art musical. La musique « pornographique⁵⁶ » qu'il compose, selon lui, pour le ballet se veut la négation de la recherche conventionnelle du nouveau et de l'inusité exquis dans les cadres établis. En puisant son inspiration dans les musiques grivoises de cabaret, il crée dans sa musique un paradoxe qu'il entretient habilement, sans cacher son plaisir. Il crée du nouveau avec de l'ancien, du raffiné avec du grivois.

Il payera cher ce choix auprès des critiques de l'époque. Certains de ses anciens amis proches verront dans cette composition un signe de l'affaiblissement de son génie musical. Il s'est associé à un mouvement qui était fondamentalement en opposition avec la conception traditionnelle de l'art. Son ancien milieu tente de le répudier, comme lui-même avait auparavant répudié Cocteau, Poulenc et Auric pour avoir failli à la mission de l'artiste indépendant. L'article de Picabia à la

⁵⁵ Volta et Vaughan, *Satie et la danse*, p. 90-91.

⁵⁶ René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, 1970, p. 24, dans Harbec, « Satie, *Relâche* and the Critics: Controversies and Legacy », p. 272.

défense de Satie témoigne de ce changement de camp⁵⁷. Satie lui-même ne semble pas très surpris par les réactions et semble même y trouver une certaine satisfaction comme il en témoigne d'une façon assez sarcastique dans une lettre à Marcel Raval en fin d'année 1924 :

Cher Directeur & Ami.

Combien votre mot au sujet de « *Relâche* » m'a fait plaisir !... Vous avez vu ce qu'en pense la Critique, cette vieille taupe...

Et certains de mes amis ?... Charmants !... Oui...⁵⁸

On peut également comprendre les scandales d'Érik Satie en les replaçant au sein de leur époque. Un peu à l'image de sa musique, Satie s'est toujours amusé à demeurer en décalage perpétuel avec son temps et bien de ses contemporains. Ayant d'une certaine façon conservé un point de vue d'artiste, il a toujours voulu appuyer sa distance avec les milieux où il évoluait par l'entremise de stratagèmes. Son habillement et ses œuvres ayant été évoqués, il est possible de voir dans ses actions la preuve de ce désir d'indépendance. En 1888, alors que la scène musicale est obnubilée par Wagner, il s'inspire de la musique grecque. En 1895, alors que la tendance est de s'éloigner de la religion, il écrit de la musique religieuse et fonde sa propre église. Au cours des années 1910, alors que le public découvre la musique de sa jeunesse, il s'obstine à développer son nouveau style satirique et irrévérencieux qui mena à *Parade* et ultimement *Relâche*.

Satie semble toujours, un peu à l'image de Debussy, avoir apprécié la société plus bourgeoise de la scène artistique parisienne. Il a adopté de nombreux codes de ces milieux au cours de sa vie et était très en vue dans les différents salons de son époque. Sa mère étant écossaise, il fut exposé à certains hobbies, comme le golf, qui sont au début du XX^e siècle en France généralement réservés à la haute société. Il existe quelques photos témoignant de cet intérêt⁵⁹. Il existe également certaines preuves que, malgré son intérêt pour les environnements plus aisés, il cherchait également à choquer les bonnes gens, notamment à travers son adhésion temporaire au parti communiste en 1909, simplement pour pouvoir affirmer dans les salons qu'il appartenait au « soviet d'Arcueil »⁶⁰.

⁵⁷ Voir note 43.

⁵⁸ Lettre de Satie à Marcel Raval (26 décembre 1924) dans Satie, *Correspondance presque complète*, p. 641.

⁵⁹ Volta, *Erik Satie*, p. 159.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

Le compositeur, tout comme sa musique, n'a jamais réellement été engagé d'un point de vue politique. À part une implication au niveau municipal, et une tendance plutôt vers la gauche, il a toujours semblé se plaindre de l'accaparant sérieux du discours politique. Cela n'a pas empêché le fait que, accidentellement ou intentionnellement, il a évolué et agit activement autour d'enjeux qui affectaient fortement la société sous la III^e République. Lorsqu'il entre dans la vie adulte et jusqu'à la guerre de 1914, la question des enjeux de classes sociales était très importante. C'est durant cette période que Satie adopte notamment la figure du pauvre, puis celle du gentleman de velours, qui contraste avec le style des artistes de l'époque. En effet, il joue alors avec les codes de classes et s'identifie par son habillement à d'autres classes sociales, brouillant les limites conventionnelles. Lorsque les questions de classes sont moins importantes après le début de la Guerre, il continue à refléter certaines tendances politiques dans ses actions. Si *Parade* en laisse présager l'ascension, *Relâche* est une affirmation du mouvement de pensée anarchiste qui se développe après la guerre.

Par cette association, les scandales de Satie, comme celui de Debussy avec *Pelléas*, relèvent également d'aspects socio-politiques. *Relâche*, malgré sa force centrifuge excessive et son scandale intentionnel, a quand même capté une série d'enjeux et d'éléments de scandale qui flottaient au-dessus de la scène culturelle de l'époque. La présence de telles idées sur les planches d'une scène comme celle du Théâtre des Champs-Élysées et avec une compagnie assez prestigieuse comme les Ballets suédois a probablement contribué à l'onde de choc vécue par certains des critiques. Au même titre que l'arrivée en force de la musique de Schoenberg vers 1922 a initié un mouvement de liberté fondamentale dans l'écriture musicale, les projets de transformation du ballet et du spectacle comme *Parade*, *Relâche* et, d'une certaine façon, *Train Bleu*⁶¹ annoncent une liberté augmentée dans la forme et dans l'essence même de l'art musical.

⁶¹ Liste à laquelle on peut également jouter *La création du monde* de Milhaud par son sujet inusité.

CONCLUSION

À travers cette courte histoire et analyse des scandales musicaux marquants du début du XX^e siècle en France, quelques conclusions tant sur le phénomène du scandale en lui-même que sur la société française de l'époque et sur l'état de la culture et du champ musical s'imposent. On peut tirer des réactions du public en salle et des réactions de la presse les informations nécessaires pour établir une image de la scène musicale entre 1902 et 1924, et finalement pouvoir répondre à la question initiale, soit : Comment les forces en action qui entourent la présentation d'une œuvre au potentiel scandaleux affectent-elles sa réception et son acceptation auprès du public et du champ musical?

Au fil de ce mémoire, l'utilisation du modèle gravitationnel du scandale a permis de souligner de quelle façon les actions des différents acteurs du milieu musical ont affecté la réception des œuvres, et comment les œuvres en elles-mêmes nourrissent le scandale dans une dialectique fascinante. Le modèle, même s'il est métaphorique dans l'absolu, a démontré comment les propositions audacieuses des compositeurs, notamment dans le cas de *Pelléas et Mélisande*, le *Sacre du Printemps* ou encore *Relâche*, ont exercé une force centrifuge importante sur le tissu du champ qui a été contrée par une réaction négative, une résistance proportionnelle de la part du milieu et d'une partie du champ n'étant pas prête à accepter les changements esthétiques et de valeurs proposés par ces œuvres. Grâce à ce modèle, il est possible de diviser les différents aspects qui construisent un scandale et en faciliter la compréhension.

La force centrifuge est le point de départ de l'ensemble des cas illustrés dans cette recherche. Cette force émane des œuvres en elles-mêmes. Les réactions positives, mais surtout négatives à cette force, la force centripète, donnent écho à la proposition de valeur qui choque. C'est à partir de cette dynamique que l'on peut jeter un regard sur le scandale qui fait ressortir sa composition, sa mise en scène et ses acteurs.

Dans le cas de *Pelléas*, l'abandon des anciens repères de la tradition lyrique et l'élaboration d'une nouvelle esthétique a éclairé les tensions qui existaient à l'époque entre l'ancienne et la nouvelle génération et le fossé qui se creusait entre la nouvelle avant-garde et le reste du champ au tournant du siècle. Ce débat s'est poursuivi pendant quelques mois après la création de l'opéra

avant de reprendre soudainement après l'indignation de Sérieyx et des scholistes face à la musique de Ravel dans le scandale « forcé » des *Histoires naturelles* en 1907, entraînant ultimement au fractionnement de la scène musicale française entre les modernistes et les traditionalistes

Une réaction similaire face à la violence de la rythmique et de l'étrange chorégraphie du *Sacre* a embrasé le public de la première du ballet, qui allait représenter pour les Indépendants la nouvelle frontière de la musique. Cette nouvelle frontière ne connut qu'une courte existence, puisque dès 1917, *Parade* se plaçait déjà comme le manifeste et le phare de la musique des Six et du rejet autant du debussysme que du franckisme de la SMI et de la SNM, respectivement. Les instigateurs des scandales d'hier deviennent alors les gardiens de l'orthodoxie.

Cette course à la nouveauté, qui a eu pour effet de contrarier l'arrière-garde qui souhaite conserver la tradition musicale établie, était également, comme nous l'avons constaté, le cas autant en France que de l'autre côté du Rhin au sein du monde germanique. *Salomé* et la conception musicale de Strauss ont beau avoir été marqués par les accusations d'immoralité du livret, ce sont Schoenberg et sa révolution atonale qui ont laissé une réelle empreinte sur les musiciens français au cours des décennies 1910 et 1920. L'audace de la musique libérée de la tonalité a été en soi un coup d'éclat pour le champ musical, bouleversant les règles et les normes établies.

La force centrifuge, qui est le moteur initial du scandale, peut également en être la finalité. Une proposition esthétique qui sort « trop » des cadres établis est en danger de passer entre les mailles du tissu du champ et d'être ignorée. Ce sont des œuvres qui sont passées inaperçues, puisqu'elles ont été perçues comme des farces, des expériences, ou des tours, et non comme des tentatives sérieuses de repositionner le milieu.

Cette perspective change drastiquement avec l'arrivée du dadaïsme en France qui met en place une mécanique du scandale par le scandale. Avec des œuvres comme *Relâche*, dont la proposition artistique sort du cadre habituel du ballet contemporain de l'époque, on est devant un scandale qui éclipse complètement l'œuvre. La force centrifuge est trop dominante pour laisser percevoir non seulement les composantes esthétiques du débat, mais également les réactions face à l'œuvre en elle-même. On ne réagit plus à l'œuvre, mais au scandale présenté.

Il reste tout de même dans chaque scandale des attaches incontournables au monde dont il est issu. Il s'agit des réactions directes du public et de la presse en lien avec les enjeux suscités par

les œuvres et des normes remises en question. Il s'agit également du positionnement des compositeurs et des créateurs à travers leurs œuvres dans les différents débats du champ culturel et de la société en général. Les forces exercées contre la force centrifuge, soit les forces centripètes, sont à la fois responsables de la formation des systèmes scandaleux, mais également de la perpétuation des débats dans le temps, à travers la formation d'équilibres entre les deux directions.

Les forces centripètes peuvent avoir diverses origines. La première est évidemment les réactions liées à la résistance du champ, comme on peut le voir dans le cas du *Sacre*. La critique de *Pelléas* est également, dans sa dimension principale, un acte de résistance de l'élite culturelle face à une nouvelle conception musicale qui met en question ses certitudes esthétiques. Satie était, quant à lui, le champion pour susciter cette résistance tout au long de sa carrière de compositeur. Cette opposition aux institutions et aux œuvres qui leurs sont rattachées qui préservent les dynamiques et les règles du champ, culmine avec *Parade* puis avec *Relâche*, son dernier coup d'éclat.

Les réactions négatives sont souvent le fruit de luttes plus larges entre les acteurs du champ. *Les Histoires naturelles*, en plus d'avoir été mal reçues initialement par une partie du public, a été la cible d'une campagne de dénigrement « manufacturée » qui résulte des tensions déjà présentes au sein de la SNM entre Ravel et les membres attachés à la Schola. On peut également ranger les réactions négatives face aux musiques de Strauss et de Schoenberg sous la bannière du rejet des conceptions germaniques de la musique, mais cela serait évidemment une simplification excessive d'enjeux qui sortent des limites du champ musical.

Parce qu'en effet, à travers les manifestations de la force centripète du scandale, on peut déceler et comprendre les enjeux qui affectent la société française en général et pas uniquement le monde des artistes et des musiciens. La politisation de la culture au cours de la III^e République à l'issue des luttes entre monarchistes et républicains dans les premières décennies du régime et des événements politiques tels que l'Affaire Dreyfus a eu pour effet de transposer un nombre important de crises idéologiques vers le champ culturel, et notamment sur les cas observés dans ce mémoire. Les scandales qui prirent place avant la guerre de 1914 (*Pelléas*, *Salomé*, *Histoires naturelles* et le *Sacre*) sont tous rattachés de près ou de loin à la question de classes sociales qui était au centre de nombreux débats de la société française. Les tentatives de changements des rapports de force, notamment avec *Pelléas*, sont perçus comme des attaques du statu quo qui est défendu par les

couches supérieures du champ et de la société. Les milieux de droite occupant les positions conservatrices sont naturellement et instinctivement en opposition avec toute intervention de la gauche revendicatrice et progressiste, et vice-versa. *Pelléas*, perçu comme une manifestation progressiste, est opposée systématiquement par les journaux et critiques conservateurs. Les *Histoires naturelles* de Ravel, similairement, ont fait face à l'opposition de Sérieyx, dont les positions étaient plus conservatrices, sur le principe plus que le contenu. Satie et les Six ont également connu cette opposition, notamment à travers le manque de sérieux apparent de *Parade*.

Après la guerre, l'unité forcée de la société sous le stress des affrontements a grandement agi pour désamorcer le débat sur les classes pour un certain temps, mais une nouvelle conception idéologique des relations socio-politiques fait alors surface, soit le courant anarchiste qui, à défaut de convaincre l'entièreté de la population, a inspiré un bon nombre d'artistes dans leurs explorations. La musique des Six et la révolution atonale de Schoenberg, même si cette dernière est issue d'un contexte politique différent, ont résonné avec ces nouvelles idées de liberté et de destruction des cadres. Satie avec ses ballets en a été l'exemple le plus clair, comme en témoigne la représentation du chaos du cirque dans *Parade* et le renversement des barrières symboliques du spectacle dans *Relâche*.

Outre ces enjeux idéologiques, il faut tenir compte de la rivalité avec l'Allemagne et le monde germanique qui reste un sentiment profondément ancré dans la conscience collective française. L'immoralité qu'on a reprochée au livret de *Salomé*, en plus de remettre en question les codes moraux de l'opéra, n'a en réalité été un scandale que par l'anticipation démesurée causée par l'imaginaire collectif enflammé par un héritier de la tradition allemande avant tout. Il en est de même pour Schoenberg, qui en plus de représenter l'évolution de la musique germanique, a soulevé la colère des nationalistes et des antisémites par sa figure complexe perçue comme anticonformiste et déstabilisatrice.

Le scandale musical est construit main dans la main avec le politique et le social. L'étude du phénomène permet de soulever les trames idéologiques sous-jacentes qui serpentent sous les actions des compositeurs « scandaleux » et de leurs œuvres qui bouleversent le champ musical. Il est possible que certains des compositeurs mis en vitrine dans ce mémoire n'aient pas eu l'intention de causer le scandale et de se limiter strictement au domaine esthétique, mais leurs œuvres ont servi à alimenter les débats qui transcendaient la société française du début du XX^e siècle. Le

scandale est une forme de jeu entre les acteurs du champ. Alors que certains l'ont évité, plusieurs l'ont recherché, même poursuivi. Le choix de la France comme terrain pour établir le modèle gravitationnel du scandale n'est pas anodin. La relation unique que Paris et la culture française partagent avec le scandale est spéciale et unique.

Alors qu'à Paris ou à Londres l'occupation consistant à choquer le bourgeois prenait parfois l'aspect d'un jeu, à Vienne on ne s'y livrait qu'avec un âpre sérieux, très épisodiquement tempéré par l'humour.¹

L'espoir d'une étude des publics et de la réception à l'aide d'une approche musicologique, sociologique et historique, comme celle présentée ici, est de pouvoir, à travers l'étude d'un objet culturel défini, en apprendre suffisamment sur la société et le champ qui l'a produit. La tentative de schématisation d'un système aussi complexe que le scandale permet une compréhension plus ordonnée et rationnelle d'un événement qui, de prime abord, semble complexe à démêler. L'objet de cette étude a été la musique française sous la III^e République française, mais il est également possible de transposer ce modèle vers d'autres genres ou styles et d'autres périodes ou encore d'autres lieux. La musique populaire, comme le rock ou le folk, ou encore la musique jazz sont des terrains intéressants pour de futures recherche basée sur cette approche. Cela demande bien-sûr de revoir certains aspects fondamentaux du modèle, afin de notamment répondre à l'impasse que semble représenter le dadaïsme ou encore afin d'intégrer l'éclatement des limites du champ culturel depuis la seconde moitié du XX^e siècle.

L'avenir de l'application d'un modèle théorique comme celui que nous avons proposé semble tout de même positif. En démontrant son application dans des cas précis ayant une signification historique et en observant comment la schématisation des dynamiques sous une forme vectorielle simple, en essentiellement une dimension, est bénéfique dans la compréhension des différents scandales, il est excitant de penser aux applications futures. L'étude d'un certain nombre d'œuvres de la musique populaire de la fin du XX^e pourrait être une continuation logique, avec la multiplication foisonnante des scandales causé par les artistes et les mouvements qui se sont greffés à une industrie en croissance vertigineuse et qui carbure au scandale, devenu essentiel dans la culture populaire. La musique ancienne pourrait également être un autre terrain d'application de notre modèle. Nous avons en tête la musique et la culture grecque, dont l'étroite relation avec la politique à l'époque classique dans certaines cités telles qu'Athènes sous Périclès, serait presque

¹ Charles Rosen et Pierre-Étienne Will, *Schœnberg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 17.

inconcevable aujourd'hui. Ces applications possibles dans le domaine musical et culturel sont prometteuses dans la mesure où elles ouvriraient une perspective historique du phénomène en fonction de contextes socio-culturels variés. Le potentiel le plus excitant du modèle gravitationnel du scandale restera cependant toujours la possibilité de le transposer un jour hors du champ culturel et, à partir de son mécanisme, d'observer la société dans son ensemble, même si cela nécessiterait des ajustements importants au cadre théorique actuel.

BIBLIOGRAPHIE

Livres et articles (sources secondaires)

- Aebi, Delphine, *Le scandale au théâtre des années 1940 aux années 1960*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2017.
- Andrieu, Pierre, *Souvenirs des Frères Isola - Cinquante Ans de Vie Parisienne*, Flammarion, 1943.
- Astruc, Gabriel, Myriam Chimènes, *Mes scandales*, Paris, C Paulhan, 2013.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- , *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- Bourdieu, Pierre, Marie-Claire Bourdieu, Pascale Casanova, Patrick Champagne, Charles Christophe, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, *Manet : une révolution symbolique : cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2013.
- Bourion, Sylveline, *Le style de Claude Debussy: duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris, Vrin, 2011.
- Branger, Jean-Christophe, Sylvie Douche, Denis Herlin, *Pelléas et Mélisande cent ans après: études et documents*, Lyon, Symétrie, 2012.
- Brody, Elaine, « Review of Debussy on Music, François Lesure », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 31, n° 2, 1978, p. 376-382.
- Cabanne, Pierre, *Le scandale dans l'art*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.
- Caddy, Davinia, « Picturing the Paris Salome, May 1907 », *The Opera Quarterly*, vol. 32, n° 2-3, 2016, p. 160-191.
- Calico, Joy H., « Noise and Arnold Schoenberg's 1913 Scandal Concert », *Journal of Austrian Studies*, vol. 50, n° 3-4, 2017, p. 29-56.
- Canales, Jimena, « Einstein, Bergson, and the Experiment That Failed: Intellectual Cooperation at the League of Nations », *MLN*, vol. 120, n° 5, 2005, p. 1168-1191.
- Caron, Sylvain, François de Médicis et Michel Duchesneau (éd.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006.
- Chandler, Katharine, « The Ritual Sacrifice of Women: Misogyny and Art in Fin-de-Siècle Vienna* », *CONCEPT*, vol. 34, 2010.
- Cocteau, Jean, *Écrits sur la musique*, Paris, Vrin, 2016.
- Cocteau, Jean et Georges Auric, *Le coq et l'arlequin: notes autour de la musique, 1918.*, Paris, Stock, 1979.
- Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

- Debussy, Claude, *Correspondance: 1872-1918*, Paris, Gallimard, 2005.
- Debussy, Claude et François Lesure, *Claude Debussy: lettres 1884-1918.*, Paris, Hermann, 1980.
- Duchesneau, Michel, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Belgique, P Mardaga, 1997.
- Elias, Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.
- Emmanuel, Maurice, *Pelléas et Mélisande de Debussy: étude et analyse*, Paris, Editions Mellottée, 1950.
- Fauquet, Joël-Marie 19, *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2003.
- Fulcher, Jane Fair, *French cultural politics & music: from the Dreyfus affair to the First World War*, New York, Oxford University Press, 1999.
- Garafola, Lynn, « Le Train Bleu and Its Aftermath », dans Lynn Garafola (éd.), *La Nijinska: Choreographer of the Modern*, Oxford University Press, 2022, p. 170-194.
- Goubault, Christian, *La Critique musicale dans la presse française: de 1870 à 1914*, Slatkine, Genève, 1984.
- Haine, Malou, « Chapitre 3 : Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts », dans Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (éd.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 69-134.
- Harbec, Jacinthe, « Satie, Relâche and the Critics: Controversies and Legacy », dans Barbara L. Kelly et Christopher Moore (éd.), *Music Criticism in France, 1918-1939*, Boydell & Brewer, 2018, p. 267-292.
- , *Ballets russes et Ballets suédois: la musique à la croisée des arts : 1917-1924*, Paris, Vrin, 2021.
- Heinich, Nathalie, « L'art du scandale : Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, vol. 71, n° 3, 2005, p. 121.
- Hill, Peter, *Stravinsky: the rite of spring*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Holloway, Robin, *Debussy and Wagner*, London, Eulenburg Books, 1979.
- Indy, Vincent d', *Écrits de Vincent d'Indy*, Arles, Actes sud, 2019.
- Jauss, Hans Robert, Claude Maillard et Jean Starobinski, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.
- Kelly, Barbara Lucy, *Music and ultra-modernism in France a fragile consensus 1913-1939*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013.
- Kendal, Willmoore et George W. Carey, « Towards a Definition of "Conservatism" », *The Journal of Politics*, vol. 26, n° 2, 1964, p. 406-422.
- Koechlin, Charles, *Écrits : Esthétique et langage musical*, vol. 1, Sprimont, Belgique, Mardaga, 2006.
- Koechlin, Charles et Michel Duchesneau, *Écrits : Musique et société*, vol. 2, Wavre, Mardaga, 2009.

- Laloy, Louis, *La musique retrouvée: 1902-1927 ...*, Paris, Desclée De Brouwer, 1974.
- Lesure, François, « *Le Sacre du printemps* »: *Igor Stravinsky : dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1980.
- Lesure, François et Emily Good, *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire: dossier de presse*, Genève, Minkoff, 1985.
- Marnat, Marcel, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986.
- Mussat, Marie-Claire, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de Musicologie*, vol. 87, n° 1, 2001, p. 145-186.
- Mrozowicki, Michał Piotr, Katarzyna Kotowska et Gilles Quentel, *Richard Wagner et sa réception en France*, Volume 3, Lyon, France, Symétrie, 2016.
- Neighbour, O. W. [Oliver Wray], « Schoenberg [Schönberg], Arnold », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 20 janvier 2001.
- Nichols, Roger, *Ravel*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- Pasler, Jann, « Stravinsky and the Apaches », *The Musical Times*, vol. 123, n° 1672, 1982, p. 403-407.
- , « “Pelléas” and Power: Forces behind the Reception of Debussy’s Opera », *19th-Century Music*, vol. 10, n° 3, 1987, p. 243-264.
- , « A Sociology of the Apaches: ‘Sacred Battalion’ for Pelléas », dans *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*, Routledge, 2007.
- , *Composing the citizen: music as public utility in Third Republic France*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Perazzolo, Paola, « Delphine Aebi, Le scandale au théâtre des années 1940 aux années 1960 », *Studi Francesi*, n° 191 (LXIV | II), 2020, p. 439-440.
- Petit, Vincent, « Jann Pasler, La République, la musique et le citoyen 1871-1914 », *Lectures*, 2015.
- Ravel, Maurice et Manuel Cornejo, *L’intégrale: correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Paris, Le Passeur éditeur, 2018.
- Rosen, Charles et Pierre-Étienne Will, *Schœnberg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Saint-Saëns, Camille, *Merdiflor & Cacahouette*, Les petites allées, 1920.
- Satie, Erik et Ornella Volta, *Correspondance presque complète*, Paris, Fayard, 2003.
- Schoenberg, Arnold, Leonard Stein et Danielle Cohen-Levinas, *Le style et l’idée = Style and idea*, Paris, Buchet/Chastel, 2002.
- Schwartz, Vanessa R., *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Seroff, Victor, *Maurice Ravel*, New York, Holt, 1953.

- Stravinsky, Igor, *The rite of spring / Le sacre du printemps : sketches 1911-1913*, London, Boosey & Hawkes, 1969.
- Volta, Ornella, *Erik Satie*, Paris, Hazan, 1997.
- Volta, Ornella et David Vaughan, *Satie et la danse*, Paris, Ed Plume, 1992.
- Vuillermoz, Émile, *Histoire de la musique*, Paris, Arthème Fayard, 1967.
- Wellesz, Egon, « Schönberg et la jeune école viennoise », *Revue Musicale SIM*, vol. 6, n° III, 1912, p. 21-26.
- Zank, Stephen, *Irony and sound: the music of Maurice Ravel*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2009.

Articles d'encyclopédie et autres sources

- « Salome », dans, *Britannica*, 20 janvier 2023.
- « Arnold Schoenberg | Biography, Compositions, & Facts | Britannica », dans, *Britannica*, 24 janvier 2023.
- « Dreyfus affair », dans, *Britannica*, 5 février 2023.
- Ancery, Pierre, « L'Après-midi d'un faune » : le scandale Nijinski en 1912, *RetroNews - Le site de presse de la BnF*, 31 mai 2018.
- Buja, Maureen, *Musicians and Artists: Schoenberg and Kandinsky, Interlude*, 13 avril 2019.
- Hoedemaeker, Liesbeth, *The Chesterian (London, 1915-1940, 1947-1961)*, *RIPM*.
- Smith, Roberta, « ART REVIEW; Kandinsky and Schoenberg, Seen and Heard on Canvas », *The New York Times*, sect Arts, 24 octobre 2003.
- « Le scandale Stravinsky », *RetroNews - Le site de presse de la BnF*, 12 août 2016, <https://www.retronews.fr/arts/echo-de-presse/2016/08/12/le-scandale-stravinsky>.

Articles de presse d'époque

- Anonyme, « Nouvelles diverses [Paris et départements] », *Le Ménestrel*, 16 juillet 1905, p. 231.
- , « Nouvelles diverses - Étranger », *Le Ménestrel*, 10 septembre 1905, p. 294.
- , « Nouvelles diverses - Étranger », *Le Ménestrel*, 27 octobre 1906.
- , « Nouvelles diverses - Étranger », *Le Ménestrel*, 22 décembre 1906, p. 400-402.
- , « Nouvelles diverses - Étranger », *Le Ménestrel*, 2 février 1907, p. 38.
- , « Nouvelles diverses - Étranger », *Le Ménestrel*, 30 mars 1907, p. 101.
- , « Paris - Théâtres : Théâtre des Champs-Élysées », *Comædia*, 29 mai 1913, p. 3.

- , « Au théâtre des Champs-Élysées : “Le Sacre du Printemps” », *Comœdia*, 31 mai 1913, p. 1-2.
- , « Échos : Aménités », *L’Homme libre*, 3 juin 1913, p. 1.
- , « Échos », *Comœdia*, 4 juin 1913, p. 1.
- , « Échos », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 mars 1917, p. 2.
- , « Courrier des théâtres : De Rome », *Le Figaro*, 5 avril 1917, p. 4.
- , « Bloc-notes [Petites rencontres] », *Excelsior*, 8 mai 1917, p. 4.
- Appollinaire, Guillaume, « Les spectacles modernistes des Ballets Russes : “Parade” et l’esprit nouveau », *Excelsior*, 11 mai 1917, p. 5.
- Azaïs, Marcel, « Concerts Wiéner : Pierrot Lunaire, de M. A. Schoenberg ; Cinq pièces, de M. Webern », *L’Action française*, 19 décembre 1922.
- , « La musique [Les Ballets Russes] », *Revue française politique et littéraire*, 13 juillet 1924, p. 48.
- Bidou, Henry, « Concerts et ballets », *L’Opinion*, 28 janvier 1922.
- Blanvillers, Jacques, « Les ballets et les opéras russes au théâtre des Champs-Élysées », *Le Figaro*, 6 mai 1913, p. 1.
- Boschot, Adolphe, « La musique [Le “Sacre du Printemps”, Ballet de MM. Roerich, Stravinsky et Nijinsky] », *L’Écho de Paris*, 30 mai 1913, p. 6.
- Boutarel, Amédée, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 14 mai 1910, p. 154-155.
- Bret, Gustave, « Concerts Jean Wiener - Pierrot Lunaire, de M. Arnold Schoenberg », *L’Intransigeant*, 20 décembre 1922.
- Caillavet, Simone de, « Ballets Russes », *Le Gaulois*, 25 mai 1917, p. 1.
- Chantavoine, Jean, « Au théâtre des Champs-Élysées : “Le Sacre du Printemps” », *Excelsior*, 30 mai 1913, p. 6.
- Chennevière, Georges, « La Musique », *L’Humanité*, 28 avril 1922, p. 2.
- Claretie, Léo, « Le Théâtre : “Le Sacre du Printemps” au Théâtre des Champs-Élysées », *L’Événement*, 31 mai 1913, p. 3.
- Cocteau, Jean, « Les Théâtres : Avant “Parade” », *Excelsior*, 18 mai 1917, p. 5.
- Covielle, « Prix de Rome: Au Conservatoire », *Le Matin*, 21 mai 1905, p. 2.
- Désormière, Roger, « Le « Pierrot Lunaire » de Schoenberg », *Le courrier musical*, janvier 1922.
- Dezarnaux, Robert, « Une nouvelle audition du Pierrot Lunaire, d’Arnold Schoenberg », *La Liberté*, 19 décembre 1922.
- Epardaud, Edmond, « Chronique : La Guerre n’a pas tué le Futurisme », *La Presse*, 17 mai 1917, p. 1-2.

- , « Chronique : À Propos de Cubes », *La Presse*, 23 mai 1917, p. 1.
- Faure-Favier, Louise, « La vie à Paris : Ballets Russes de guerre », *Le Siècle*, 13 mai 1917, p. 3.
- Hahn, Reynaldo, « La Musique », *Le Journal*, 2 juin 1913, p. 2.
- Koechlin, Charles, « Pierrot Lunaire », *Le Monde musical*, 13 février 1922.
- , « Évolution et Tradition : À propos du Pierrot Lunaire de M. Schoenberg », *Le Ménestrel*, 17 mars 1922, p. 3.
- , « Musique et mathématique », *Revue Musicale SIM*, vol. 12, n° 115, 1931, p. 424-439.
- Lalo, Pierre, « La musique », *Le Temps*, éd 16705, 19 mars 1907, p. 3.
- , « Feuilleton du Temps - La Musique », *Le Temps*, 3 juin 1913, p. 3.
- Le Flem, Paul, « La Vie Musicale : La Musique au Concert », *Comœdia*, 23 janvier 1922, p. 4.
- , « La Musique au Concert : Audition du « Pierrot Lunaire » de Schoenberg », *Comœdia*, 18 décembre 1922.
- Le Planton, « Nos échos : À l'orchestre », *L'Action*, 21 mai 1917, p. 2.
- Linor, G., « Au théâtre des Champs-Élysées : Le Sacre du Printemps », *Comœdia*, 30 mai 1913, p. 3.
- Lux, Jacques, « Chronique de l'Étranger : La crise de l'opéra en Allemagne », *La Revue politique et littéraire*, 2 octobre 1909, p. 446-448.
- Manuel, Roland, « Arnold Schoenberg et "Pierrot lunaire". -- Concerts Colonne et Lamoureux », *L'Éclair*, 19 décembre 1921.
- Marnold, Jean, « Musique [Don Perosi et Gustav Mahler; Opéra-Comique: "Le mariage de Télémaque", Terrasse] », *Mercure de France*, vol. 85, n° 311, 1910, p. 541-545.
- , « Musique [Concerts Colonne: "Tableaux symphoniques", Fanelli; Opéra National: "Le Cobzar", Ferrari; "Les deux Pigeons", Messenger] », *Mercure de France*, vol. 96, n° 356, 1912, p. 851-857.
- , « Musique [Saint-Saënsiana] », *Mercure de France*, vol. 112, n° 418, 1915, p. 325-327.
- Mauclair, Camille, « Les chapelles musicales en France », *La Revue*, 1907, p. 186-189.
- Myers, Rollo H., « Schönberg's "Pierrot Lunaire." », *The Chesterian*, mai 1922.
- Ollone, Max d', « La crise du théâtre lyrique. Les musiciens et le public. Réponse à M. Charles Koechlin (III) », *Le Ménestrel*, vol. 94, n° 50, 12 septembre 1932, p. 497-499.
- P. B., « Ballet nouveau ! », *La Petite Gironde*, 13 mai 1917, p. 1.
- P. R., « Ça et là : La matinée russe au Chatelet », *Le Gaulois*, 19 mai 1917, p. 2.
- Pougin, Arthur, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 11 mai 1907, p. 146-148.
- , « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 30 avril 1910, p. 138-139.

- Quittard, Henri, « Théâtre des Champs-Élysées : Le Sacre du Printemps, tableaux de la Russie païenne, en deux actes, musique de M. Sgor Strawinsky ; chorégraphie de M. Nijinsky ; Décors et costumes de M. Roerich », *Le Figaro*, 31 mai 1913, p. 5.
- , « Courrier des théâtres [Les ballets russes au Châtelet] », *Le Figaro*, 20 mai 1917, p. 3.
- Samazeuilh, Gustave, « Richard Strauss and France », *Tempo*, n° 12, 1949, p. 31-33.
- Schmitt, Florent, « Les Sacres du Printemps, de M. Igor Strawinsky, au Théâtre des Champs-Élysées », *La France*, 6 avril 1913.
- Semenoff, Marc, « Une heure avec Nijinsky », *L'Action*, 23 juin 1912, p. 4.
- Solvay, Lucien, « Correspondance de Belgique », *Le Ménestrel*, 30 mars 1907, p. 99.
- Sordet, Dominique, « La semaine musicale », *L'Écho national*, 18 décembre 1922, p. 3.
- Souday, Paul, « La semaine théâtrale et musicale : Un Ballet Cubiste », *L'Action*, 23 mai 1917, p. 3.
- Stravinsky, Igor, « Gloires et Misères du Théâtre Actuel [Ce que j'ai voulu exprimer dans Le Sacre du Printemps] », *Montjoie*, 29 mai 1913.
- Vallas, Léon, « Le Sacre du Printemps », *Revue Française de Musique*, Juin-Juillet 1913.
- Vuillemin, Louis, « Musique et Concerts symphoniques », *Comœdia*, 14 décembre 1907, p. 4.
- Vuillermoz, Émile, « Feuilleton du Temps : l'édition musicale [Arnold Schoenberg : "Pierrot Lunaire", mélodrame pour voix et petit orchestre, d'après 21 poèmes d'Albert Giraud] », *Le Temps*, 27 janvier 1922, p. 4.
- , « La Musique », *Excelsior*, 24 avril 1922, p. 4.
- , « La Musique », *Excelsior*, 1 mai 1922, p. 4.
- Warnod, André, « Petit Courrier des Arts et des Lettres : Parade », *L'Heure*, 23 mai 1917, p. 2.