

La musique est-elle de droite ?

Socialisme et musique à la Belle Epoque

Qui pénètre dans le périmètre de la culture ordinaire des socialistes français au tournant des XIXe et XXe siècles y rencontrera surtout des références littéraires, un intérêt certain pour le théâtre et un petit musée imaginaire composé de quelques œuvres de peintres ou de sculpteurs. Rien de bien démarqué, somme toute, de la culture républicaine qui depuis les années 1880 se répand progressivement dans l'ensemble du corps social par le truchement de l'école. Si la musique n'est pas tout à fait absente de ce bagage, elle relève d'abord d'une *musique sociale*, conçue comme un instrument dans la fabrique de la citoyenneté ou dans la mobilisation des énergies militantes. La musique telle que les socialistes la connaissent et la pratiquent est d'abord celle des chansons et des hymnes, des chorales, des fanfares et des orphéons, une musique qui rassemble, unit et pousse à l'action.

Les exemples ne manquent pas à une époque à laquelle, il faut le souligner, la musique demeure souvent à l'écart des horizons populaires pour demeurer dans le cadre de pratiques élitistes. Hors le concert, il n'est en effet pas d'accès démocratique à elle. Les quelques places gratuites de l'Opéra ne suffisent pas à la peine. Seule la « musique sociale » atteint le plus grand nombre. Dans le cadre éducatif des Universités populaires, souvent proches du mouvement socialiste, ayant surgi dans le cours des années 1890, la musique dispose d'une place, bien moins grande sans doute que celle qui est accordée à l'art dramatique, mais qui n'est pas tout à fait négligeable. On y organise des concerts et dans leur sillage se créent de façon plus ou moins durable chorales et orphéons¹.

Le mouvement socialiste ne négligea pas ces groupes musicaux qu'il put concevoir comme des lieux possibles de politisation. Pour couvrir ses propres besoins militants lors de rencontres et de rituels faisant appel à la musique, il se dota aussi de sociétés musicales propres. Localement on vit se constituer des associations musicales socialistes ou des chorales ouvrières comme en connaissaient tant l'Allemagne et l'Autriche², auxquelles d'ailleurs pu se joindre des sociétés de musique subventionnées par des municipalités socialistes dont l'histoire reste encore à écrire. A Paris, existent plusieurs « harmonies socialistes » dont celle du 12^e arrondissement est l'une des plus actives. C'est surtout dans le Nord de la France que

¹ Voir Philippe Gumpłowicz, *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 1987.

² Voir Maurizio Ridolfi, *Il PSI e la nascita del partito di massa*, Rome-Bari, 1992 et Vernon Lidtke, *The Alternative Culture. Socialist Labor in Imperial Germany*, Oxford, 1985.

l'on trouve les sociétés musicales les plus nombreuses et les plus actives. Les sociabilités politiques propres au socialisme septentrional³ favorisent cet appel à la musique. Les fanfares ouvrières municipales, celle de Lens étant l'une des plus réputées, sont régulièrement mobilisées lors des fêtes et ducasses que les socialistes ont su s'approprier.

Dans les réunions, meetings et congrès socialistes, les chansons et hymnes socialistes retentissent. De ceux-ci pourtant, tout semble indiquer qu'on retient d'abord les paroles. La musique est seconde, tant et si bien d'ailleurs que la mémoire socialiste – comme l'attestent quelques articles commémoratifs – n'ont retenu de *l'Internationale*, l'hymne socialiste par excellence à partir de 1889 que le nom du parolier, Eugène Pottier. Il est vrai qu'une malencontreuse querelle opposa les deux frères Adolphe et Pierre Degeyter, l'un et l'autre revendiquant la paternité de la partition⁴.

Dans les colonnes des revues et journaux socialistes, on accorde peu d'espace à la musique, quel que soit son genre. Un intérêt pour la musique s'est pourtant peu à peu répandu, au-delà des cercles les plus élitistes, au cours des années 1890. La principale revue socialiste, *La Revue socialiste*, créée en 1885, consacre alors aux œuvres musicales une attention soutenue. Entre novembre 1895 et janvier 1898, il y eut même une rubrique quasi mensuelle de critique musicale confiée à Jacques-Gabriel Prod'homme (1871-1956). Musicologue et germaniste, ayant étudié à l'Ecole pratique des hautes études, grand voyageur ayant parcouru l'Italie, l'Allemagne et l'Angleterre, Prod'homme avait été l'un des fondateurs de la Société française de musicologie. En 1902, il créa avec Lionel Dauriac et Jules Ecorcheville la section française de la Société Internationale de Musique⁵. Collaborateur du *Temps*, du *Mercure de France*, de la *Revue de Paris*, de la *Revue musicale* et de plusieurs autres périodiques, il devint donc le critique de *la Revue socialiste* où il fut en mesure d'exprimer des options musicales inspirées de ses passions multiples, allant de Wagner à Berlioz, mais en oubliant Debussy.

Plus inattendu est l'absence d'intérêt pour la musique émanant de deux revues d'avant-garde qui jouèrent un rôle important dans la promotion d'une nouvelle culture socialiste à la veille de la Grande Guerre. *L'Effort*, bientôt devenu *l'Effort libre*, revue lancée en 1910 par l'écrivain Jean-Richard Bloch, qui plus est ami de Romain Rolland dont on

³ Voir Bernard Ménager, Jean-François Sirinelli, Jean Vavasseur-Desperriers (dir.) *Cent ans de socialisme septentrional*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille III, 1995.

⁴ Voir Jacques Estager et Georges Bossi, *L'Internationale, 1888-1988*, Paris, Messidor-éditions sociales, 1988.

⁵ Madeleine Garros, « J-G Prod'homme (1871-1956) », *Revue de musicologie*, 39, juillet 1957, p.3.

connaît l'importance dans l'histoire de la musicologie⁶ et les *Cahiers d'aujourd'hui*, fondés en 1912 par le critique d'art et collectionneur George Besson, ne ménagèrent aucun accueil particulier à la musique. La révolution culturelle à laquelle l'une et l'autre appelaient semblait donc pouvoir faire l'économie d'une dimension musicale. Absence d'autant plus étonnante dans le cas des *Cahiers d'aujourd'hui* que, bien qu'il n'y contribuât pas (à l'inverse de Maurice Ravel), Debussy n'en fréquenta pas moins les allées⁷.

L'Humanité fit aussi à la musique une place très seconde au regard du quotidien socialiste italien *L'Avanti*⁸. Même en ces belles années culturelles, dans les premiers mois de son lancement puis à partir du 25 janvier 1913, lorsque le quotidien socialiste passa à 6 pages qui permirent l'ouverture de nouvelles rubriques, les articles consacrés à la musique sont rares. Si les programmes des concerts et drames lyriques sont fidèlement publiés, les critiques musicales sont beaucoup moins nombreuses et régulières que celles vouées à la présentation de spectacles théâtraux, d'œuvres littéraires ou d'expositions. A l'inverse de *L'Avanti*, l'équipe rédactionnelle de *L'Humanité* n'a pas réservé les questions musicales à un seul de ses collaborateurs. Outre quelques textes anonymes, ce sont des non spécialistes, qui interviennent aussi sur des sujets littéraires voire politiques, encore que quelques-uns fassent preuve de véritables compétences musicologiques comme l'attestent leurs commentaires de l'écriture musicale. Se distinguent parmi eux un militant socialiste bien connu, issu d'un milieu aisé et cultivé, François Crucy (pseudonyme de Maurice Rousselot) et, plus encore, du plus mystérieux « B. Marcel », auteur d'un acte, *La Valise*, édité en 1889 et d'un récit *Petits Bonshommes*, paru en 1903 et dont *L'Humanité* publia quelques bonnes feuilles l'année suivante. Si *L'Humanité* consacre des rubriques spéciales à la littérature, aux sciences voire à l'art dramatique, le quotidien socialiste disperse la musique en de très irréguliers articles de critique ou d'histoire musicale. Lorsqu'on y parle d'« art », la musique est curieusement absente : seuls les arts plastiques, l'architecture voire les arts décoratifs sont considérés.

Depuis la fin du XIXe siècle, ouvrages et périodiques socialistes s'échinaient à développer les lignes d'un « art social » s'en prenant aux esthétiques autonomistes de l'art pour l'art⁹. Ce qui vaut pour la peinture, la sculpture ou l'architecture, vaut aussi pour la musique. « En quelle estime, s'interroge l'écrivain Georges Chennevière dans les colonnes de

⁶ Selon l'historienne Jane Fulcher, « une importante figure dans l'acculturation musicale de la gauche politique avant la Première Guerre mondiale » (« an important figure in mediating the perspectives and concerns of the political Left and the musical world before World War I. ») (Jane Fulcher, *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p.128).

⁷ Francis Jourdain, « D'une amitié », *Europe*, 135-136, mars-avril 1957, p.26-27.

⁸ Marco Gervasoni, « Musique et socialisme en Italie (1880-1922) », *Le Mouvement social*, 208, juillet-septembre 2004, p.31 et 38.

⁹ Christophe Prochasson, *Les intellectuels et le socialisme*, Paris, Plon, 1997, p.243-260.

L'Effort libre, pourrions-nous donc tenir un compositeur qui regarde la musique comme un moyen d'expression, et non pas comme une fin en soi ; qui se sert des sons pour traduire et suggérer des sentiments, des idées, des émotions, et qui, aggravation inexcusable, prétend régénérer son inspiration au contact de la vie et du lyrisme *contemporains* ? C'est pourtant lui qui a raison¹⁰. » Dans le même mouvement, Chennevière s'en prend vivement moins à Debussy, dont l'œuvre parfaitement singulière, impose le respect, mais aux « musiciens d'aujourd'hui » qui « piétinent sur place », arrêtés par le formalisme musical qu'ils ont tiré de l'œuvre de Debussy. De ce dernier, ils n'ont retenu que des « procédés » et n'ont d'autre souci, selon Chennevière, que « l'enrichissement du langage sonore ». : « A force de n'envisager que la valeur *sonore* de la musique, on réduit celle-ci à une énervante virtuosité. Car le son ne se suffit pas à soi-même, un accord isolé ne signifie rien et une mesure, à elle seule, ne crée pas un rythme. Ainsi conçue, la musique actuelle a atteint deux points extrêmes, qu'il lui sera impossible de dépasser sans se nier en tant qu'art : c'est d'une part la description purement matérielle de Stravinsky, qui n'est pas si éloignée qu'on le pense de l'onomatopée ; et de l'autre, la pure abstraction sonore de Schoenberg. »¹¹

Georges Chennevière n'est nullement isolé. La critique musicale des socialistes, telle qu'on peut la lire par exemple dans *L'Humanité*, soutient des points de vue analogues qui font de Debussy le grand oublié des quelques chroniques musicales publiées. Lorsque *L'Humanité* évoque « les plus grands noms de notre musique nationale », la liste se limite aux cinq compositeurs suivants : Charles Gounod, Ambroise Thomas, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns et Vincent D'Indy¹². Gustave Charpentier, non cité, relève pourtant du canon socialiste où il figure d'ailleurs en première place. Dans les pages de *La Revue socialiste*, Jacques-Gabriel Prod'homme fait de Charpentier « le chef de notre école contemporaine »¹³ et salue aussi César Franck comme « l'un des plus grands parmi les modernes »¹⁴. Quelque qu'en soient leurs auteurs, les chroniques musicales publiées s'inscrivent dans le même système de valeurs esthétiques valorisant « simplicité », « authenticité », « santé », quitte à ce que l'œuvre en perde une profondeur que n'apprécient guère que les élites.

Exprimé par des choix et des goûts dans le quotidien socialiste qui vise à encourager ses lecteurs, militants ou électeurs, à se rendre aux spectacles, le système musical des socialistes trouve sa théorie dans la *Revue socialiste* sous la plume de Jacques-Gabriel

¹⁰ Georges Chennevière, « Sur une œuvre d'Albert Doyen », *L'Effort libre*, mars 1914, p.375.

¹¹ *Ibid*, p.374-375.

¹² *L'Humanité*, 14 juin 1913.

¹³ J.-G. Prod'homme, « L'Evolution de la Musique vers une forme sociale », *La Revue socialiste*, 131, novembre 1895, p.575.

¹⁴ « Chronique des concerts » par J.-G. Prod'homme, *La Revue socialiste*, 144, décembre 1896, p.758.

Prod'homme. La première de ses chroniques explicite le rôle qu'il assigne à la musique : « Il ne faut donc pas que la musique soit rabaissée – pas plus qu'aucun autre art – au rôle d'amuser, ou de délasser, à l'usage des digestions lentes d'estomacs fatigués par la bonne chère, ou encore de dilater la rate des gens enclins à l'hypocondrie. »¹⁵ Le thème est récurrent : la musique demeure encore par trop un divertissement de classe. Il convient donc de l'émanciper de cet enfermement en lui conférant une dimension universelle. Le snobisme fin-de-siècle, porté par une bourgeoisie aux goûts avilis, est souvent visé par les critiques socialistes. Il affecte, en les dégradant, littérature, arts plastiques, musique.

La promotion de nouvelles valeurs artistiques et d'un véritable art moderne sont à l'ordre du jour. Selon Prod'homme, au même titre que l'architecture, dont elle partage aussi la même dépendance à l'égard des progrès techniques, la musique fait partie de l'environnement moderne. A ce titre, elle « se doit être la grande éducatrice de l'avenir¹⁶ ». La musique n'échappe pas à la mission sociale assignée à tous les arts. *Sociale* et non *socialiste*, populaire mais non vulgaire : « *La Damnation (de Faust, CP)* est aujourd'hui de la *musique populaire* dans le bon sens du mot. », note Prod'homme¹⁷. Ces critiques n'appellent pas les musiciens à mettre leur art au « service du parti » et à se muer en propagandistes serviles, ligotés par des priorités politiques. Ils n'en délivrent pas moins la musique du seul carcan d'injonctions esthétiques venues d'élites coupées du peuple pour lui proposer une fonction : assurer l'élévation morale des peuples.

Sur fond de ces principes esthétiques se dégagent des choix dont nous avons cités les principaux bénéficiaires du côté de la musique française, Charpentier étant le compositeur contemporain sur lesquels les critiques s'accordent le plus uniment. Du côté de la musique allemande, la grande rivale, Wagner continue d'emporter tous les suffrages, jusqu'à la Première Guerre mondiale, quand bien même ses premiers soutiens français avaient entamé depuis plusieurs années une opportune retraite. Dans la presse socialiste, le génie de Bayreuth ne subit aucune érosion. En une de *L'Humanité*, le 28 mai 1913, François Crucy célèbre le centenaire de Wagner, tout en s'en prenant certes vigoureusement au « wagnérisme ». Il n'empêche, Wagner est le « plus grand génie musical moderne », est-il écrit dans un « chapeau » présentant des extraits du neuvième volume des *Œuvres* de Wagner traduites par Prod'homme en cours de parution¹⁸.

¹⁵ J.-G. Prod'homme, « L'Evolution de la Musique vers une forme sociale », *op.cit.*, p.574.

¹⁶ *Ibid.*, p.575.

¹⁷ « Chronique des concerts » par J.-G. Prod'homme, *La Revue socialiste*, 136, avril 1896, p.490.

¹⁸ « Richard Wagner et le patriotisme », *L'Humanité*, 28 mai 1913.

Parmi les grandes figures du socialisme français, rares sont ceux qui ont fait état de leurs goûts musicaux. Ceux qui le firent font aussi de Wagner le grand génie musical de leur temps. L'un d'entre eux, Charles Bonnier, l'un des intellectuels marxistes les plus en vue de la fin du XIXe siècle, théoricien du mouvement guesdiste, fut même dans les années 1880 un « pèlerin » de Bayreuth. Il fait le récit de ses pèlerinages dans des *Souvenirs* sans doute rédigés avant 1914 et publiés de façon posthume. La singularité même du cas Bonnier est intéressante tant il se distingue de la culture musicale moyenne des intellectuels socialistes dont on a vu à quel point la musique était chez elle un horizon très lointain. Ayant obtenu une chaire à Liverpool en 1900, il y fit vite la connaissance de Cyril Scott (1879-1970), le « Debussy » britannique, très en vogue au début du siècle et ami de l'écrivain Stefan George. Les deux hommes partagèrent la même demeure, cinq années durant.

Bonnier avait été tôt initié à la musique. Etudiant préparant l'Ecole des Chartes à Lille, il se rendait souvent à l'opéra-comique de la capitale du Nord où, au début des années 1880, il découvrit les œuvres de Meyerbeer et d'Halévy. Aux concerts Martin de l'Hippodrome, il s'immergea dans celles de Saint-Saëns et de Massenet. Mais ce fut surtout Wagner qui emporta alors son enthousiasme. En 1882, avec quelques amis, il se rendit à Bayreuth, entendit du Wagner dans plusieurs villes allemandes (Cologne et Francfort-sur-le-Main) mais arriva à Bayreuth après la fin des représentations¹⁹ ! En 1883, il reprit la route de Bayreuth, cette fois-ci avec des places retenues. Il y retourna en 1888. Durant ce séjour, il eut même l'occasion de se compter parmi les invités d'un dîner donné en l'honneur de Cosima Wagner, en compagnie de quelques élèves de Franck. Charles Bonnier fut le plus wagnérien des socialistes français, collaborateur de la *Revue wagnérienne* que l'écrivain Edouard Dujardin dirigea entre 1885 et 1888. Bonnier introduisit aussi le wagnérisme au sein du mouvement socialiste français. Il est sans doute le premier auteur à avoir rédigé une étude sur Wagner dans la presse socialiste²⁰ comme il est l'un des rares intellectuels socialistes à disposer d'une véritable culture musicale, plus encore d'une sensibilité aux avant-gardes, à l'exclusion, encore une fois, de Claude Debussy auquel il ne consacre pas la moindre ligne de ses *Souvenirs*.

Son cas est assez proche de celui de Léon Blum. Ce dernier avoua aussi son wagnérisme. Né dans un milieu bourgeois, Blum est familier de musique et de musiciens. Le milieu amical qui l'entoure avant 1914 comprend Thérèse Pereyra, qui devint en 1933 sa

¹⁹ *Les souvenirs de Charles Bonnier. Un intellectuel socialiste européen à la belle époque*, présentés et annotés par Gilles Candar. Préface de Madeleine Rebérioux, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p.89.

²⁰ Charles Bonnier, « Art et socialisme », *Le Socialiste*, 10 avril 1886.

deuxième épouse, femme très férue de musique, dont la sœur Suzanne épousa Paul Dukas. Autour de Lise et Léon Blum, interprètes et compositeurs se comptent nombreux. Parmi eux, l'ami « Fred », Alfred Cortot, de cinq ans plus jeune que Blum, entamait déjà dans la décennie qui précède la Grande Guerre sa carrière internationale de virtuose. Reynaldo Hahn (qui tenta en vain de convaincre Proust du talent de Blum) figure aussi parmi les visiteurs les plus assidus du salon Blum. Il arrive aussi à Maurice Ravel et à Gabriel Fauré de s'y rencontrer²¹. De Claude Debussy, en revanche, nulle trace, alors même que le compositeur fréquenta le milieu de la *Revue blanche* (il y collabora six mois durant en 1901), périodique auquel Blum contribuait aussi et où il publia en 1892 un article consacré à Debussy. Blum n'en fut pas moins un wagnérien pendant de longues années²².

Reste un dernier cas à côté duquel il n'est guère possible de passer, tant il incarne le socialisme français au temps de Debussy. A l'inverse de Bonnier ou de Blum, Jean Jaurès dispose d'une culture musicale plus ténue. Il lui arrive certes de se rendre à l'Opéra, comme le font tous ceux qui appartiennent à la bourgeoisie intellectuelle de ce temps mais dans cette habitude il convient sans doute de reconnaître plus qu'une passion une routine, un style de vie, un divertissement un peu mécanique, qui irrite tant, comme on l'a vu, les critiques de *L'Humanité* ou de la *Revue socialiste*. De formation classique et universitaire, Jaurès est un homme du livre. Le peu de temps libre que lui laisse une vie saturée de tâches politiques est consacré d'abord à la lecture.

Dans l'une de ses conférences les plus connues, prononcée le 13 avril 1900 à la Porte Saint-Martin, Jaurès développe sa propre conception des relations entre l'art et le socialisme. Au regard de ce qui a déjà été dit, on ne s'étonnera pas de voir les exemples puisés surtout dans la littérature et les arts plastiques. Jaurès y défend une conception collective de l'art, contribution à sa manière à l'édification théorique d'un « art social », où l'artiste est appelé à sortir « des limites étroites et misérables de son individualité » pour donner « à son œuvre une valeur impersonnelle et éternelle »²³. Annonçant l'avènement d'un artiste réconcilié avec le tout, ayant renoncé à son individualisme pour embrasser l'humanité tout entière, Jaurès reconnaît en Wagner un précurseur.

Dès lors, il faut bien chercher dans le corpus des textes socialistes disponibles traitant d'art et de musique pour faire son miel d'une référence à Debussy. Dans ses *Cahiers noirs*,

²¹ Ilan Greilsammer, *Blum*, Paris, Flammarion, 1996, p.83 et 110-111.

²² *Ibid.*, p.474.

²³ Jean Jaurès, « L'art et le socialisme » dans *Œuvres de Jean Jaurès*, t.16 : *Critique littéraire et critique d'art*, éditions établie par Michel Launay, Camille Grousselas et Françoise Laurent-Prigent, Paris, Fayard, 2000, p.412-413.

Marcel Sembat est l'un de ceux qui y renvoie sans doute le plus souvent. Encore ses notes sont-elles très lapidaires. Debussy est néanmoins le musicien dont le nom est le plus fréquemment cité. Ainsi, à la page du 12 avril 1905, Sembat mentionne une représentation de *Pelléas et Mélisande*, créée à l'Opéra-Comique trois ans auparavant : « Revenu hier et nous avons été à *Pelléas et Mélisande*. Plus enthousiaste et plus remué chaque fois que je réentends ce chef d'œuvre²⁴. » Lors de sa création, en 1902, le journal socialiste, *La Petite République*, avait également salué l'œuvre de Debussy en soulignant le « classicisme »²⁵.

Dans les organes socialistes, comme déjà signalé, il est très peu fait de cas de Debussy. On peut néanmoins s'interroger sur le fait de savoir si les propos anti-élitistes de la critique musicale socialiste concernent ou non, moins Debussy lui-même, que ses amis et partisans, les « debussistes ». L'une des critiques les plus détaillées de Debussy fut publiée dans *L'Humanité* fin janvier 1913. Elle a trait à *Images* interprétée au Concert Colonne. L'auteur (« Cyrille ») fait état de sentiments mitigés : « La principale attraction du concert était *Images*, de M. Debussy, fraîchement orchestrées. Comme l'indique son titre, *Images* est une suite d'impressions, sortes d'aquarelles colorées et vivantes, mais légèrement factices. Cette suite débutait par la *Ronde de printemps*, brouillard musical, fouillis d'instruments – le mouvement s'accélère, c'est le tournoiement de la ronde – mais une ronde grisaille sans reliefs. – Le n°2 est intitulé *Gigue*, mélancolique et âpre, c'est une déformation en mineur du motif connu de la gigue nationale écossaise. Ici on retrouve la griffe du maître. C'est du Debussy sincère. – N°3, *Iberia*, Espagne de l'imagination, Espagne factice et connue avec des bruits de castagnettes, de tambourins, ses chants d'amour et de gaieté ; Espagne inspirée par les souvenirs de Carmen, d'Albeniz et, peut-être aussi... de petites danseuses espagnoles de Montmartre. Malgré tout, rien de cela n'est indifférent.

La dernière partie d'*Iberia* dépeint le matin d'un jour de fête. On assiste au réveil des rues avec le calme de la nuit, c'est la joie populaire qui éclate, brillante et bruyante²⁶. »

On décèle à l'œuvre dans cette critique bien des valeurs propres à la critique esthétique des socialistes que l'on a déjà mis en évidence : l'« art social » que beaucoup souhaitent promouvoir en appelle à la « sincérité » et à l'évocation d'une modernité où les foules doivent occuper toute l'attention de l'artiste. Le « Debussy sincère » s'oppose ainsi à un Debussy factice, intellectualisé par des disciples trop zélés. Dans *Images*, rien n'est meilleur que la

²⁴ Marcel Sembat, *Les Cahiers noirs. Journal, 1905-1922*, Paris, Viviane Hamy, présentation et notes de Christian Phéline, 2007, p.92-93.

²⁵ Jane Fulcher, *French Cultural Politics and Music...*, op.cit., p.179.

²⁶ *L'Humanité*, 30 janvier 1913.

peinture de la « joie populaire » où le talent du musicien semble se redresser après qu'il a brossé une « Espagne de l'imagination », au mauvais sens du terme, une « Espagne factice ».

L'œuvre, trop identifiée avec le snobisme bourgeois, ne pouvait attirer la sympathie des socialistes. La sensibilité politique du compositeur n'était pas non plus à même de rencontrer les idées socialistes. On impute parfois à Debussy un tempérament anarchiste dont il aurait hérité d'un père non conformiste. Il n'est pas avéré que cet « anarchisme » soit bien différent de celui que partageaient bien des artistes de ce tournant du siècle, prompts à défendre leur indépendance absolue, sous la forme d'un individualisme radical, et où se mêlent symbolisme, décadentisme provocateur et mépris pour les élites bourgeoises. Rien chez Debussy n'atteste vraiment l'homme de gauche. Durant l'affaire Dreyfus, à l'encontre des anarchistes politiques très engagés dans la défense du capitaine injustement condamné, il manifesta beaucoup de prudence, signant la pétition de troisième voie qu'était l'Appel à l'Union²⁷. A partir de 1903, son itinéraire politique le déporta progressivement vers la droite nationaliste et le conduisit d'ailleurs à se rapprocher de la Schola Cantorum dans une France devenue « radicale »²⁸.

Dans sa conférence de la Porte Saint-Martin, Jaurès rassurait les artistes en leur annonçant la bonne nouvelle socialiste de la démocratisation des arts. Le socialisme assurerait aux artistes la conquête de nouveaux publics. Car aux yeux des socialistes, l'art nouveau relève de l'ordre collectif, rompant ainsi avec une conception bourgeoise qui fait de l'expérience esthétique une aventure strictement individuelle. On comprend mal dans ses conditions que la musique ait si peu retenu leur intérêt comme art social. Sauf à mettre en évidence le statut encore réservé à la musique à la fin du XIXe siècle et au début du siècle suivant : un art élitiste, inaccessible au plus grand nombre. La musique savante est ainsi renvoyée par les socialistes à un divertissement accaparé par une classe où pullulent les snobs. L'attaque en règle contre les wagnériens, et dans une moindre mesure contre les « debussystes », illustre cette représentation négative de la musique. La musique, dans ses développements les plus contemporains, semblait enfin s'offrir par des voies différentes que celles empruntées par la littérature. Les notes font appel à l'émotion, les mots à la raison. Les socialistes savent manier la première mais, en héritiers des Lumières qu'ils se veulent, font davantage confiance à la seconde.

²⁷ Déirdre Donnellon, « The anarchist movement in France and its impact on Debussy », *Cahiers Debussy*, 23, 1999. Je remercie Myriam Chimènes d'avoir porté cet article à ma connaissance.

²⁸ Cf. Jane Fulcher, *French Cultural Politics and Music...*, *op.cit.*, *passim*.

Christophe Prochasson

EHESS-CESPR