



HAL
open science

L'opéra français, une identité hésitante

Philippe Gumplowicz

► **To cite this version:**

Philippe Gumplowicz. L'opéra français, une identité hésitante. Hervé Lacombe. Histoire de l'opéra français, De la belle époque au monde globalisé, Fayard, 2022, 9782213709918. hal-04502118

HAL Id: hal-04502118

<https://hal.science/hal-04502118>

Submitted on 13 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'opéra français, une identité hésitante Pelléas et Mélisande auraient-ils une patrie ?

Être apparu dans un mariage princier, avoir prospéré sous les ors des cours royales ne prédestinait pas l'opéra à endosser la question démocratique de l'identité. Au regard de la quête à hauts risques d'un être aimé (*Orfeo, Fidelio*), du désir mené aux extrêmes (*Salomé*), de la soif de vengeance (*Elektra*)¹, l'identité apparaît à la fois emphatique et de peu de poids. Il n'en reste pas moins que l'opéra a contribué aux stratégies de prééminence des monarchies au XVII^e siècle puis a enregistré, voir nourri, l'éveil des nationalités deux siècles plus tard. Face à un tyran ou à une occupation étrangère, l'« amour sacré de la patrie » (*La Muette de Portici*, Auber, 1828) ont enflammé le parterre jusqu'à servir d'amorce à l'indépendance de la Belgique, en 1830. « Les grands auditoires tumultueux et passionnés ont remplacé les petites assemblées façonnées et raffinées [...] Ce n'est pas seulement notre âme, mais un grand nombre de nos âmes qui s'exprime par les sons »², notait le critique musical Camille Bellaigue à la fin du XIX^e siècle. Auber, Meyerbeer, Wagner et Verdi étaient passés par là.

Suffit-il de mettre une foule, une communauté en musique (*Les Huguenots*, Meyerbeer, 1836) pour susciter les élans émotionnels qui tissent un sentiment d'identité ? Pour être partie prenante d'une construction identitaire, il faut un livret dans la langue nationale, des mélodies issues de la tradition populaire, un creuset rural et par dessus tout, l'idée d'un peuple. *Der Freischütz* (Weber, 1821), *Une vie pour le Tsar* (Glinka, 1836, « premier opéra russe [...] fresque épique largement imprégnée d'intonations et de chants populaires ruraux ou citadins »³) *La Fiancée Vendue* (Smetana, 1866) ont accompagné une émancipation politique en s'écartant d'un modèle musical hégémonique via le Singspiel, l'opéra-bouffe, l'insert de chants populaires. Mais dans un État-nation comme la France, constitué depuis la monarchie, la souveraineté de l'État s'exerce dans un territoire le plus souvent en extension. Le peuple n'y sert pas de force d'appoint, les chants populaires ont une ancienneté peu établie, les personnages populaires sont invités à prospérer à l'opéra-comique, la question du français a été réglée aux premiers temps de l'Académie Royale de musique, en 1673, avec la première tragédie lyrique écrite par Lully, *Cadmus et Hermione* et par la comédie mêlée d'ariettes. Cela ne veut pas dire, loin s'en faut, que la question des influences et du détachement de modèles, italien ou allemand, soit réglée.

« Le Diable en personne, et d'une *immense importance* »⁴ notait Ludwig Wittgenstein à propos de l'identité. Diabolique, en effet, par ses effets imprévisibles, diabolique encore par le caractère insaisissable de la notion. Nous privilégierons les usages qui en sont faits dans le monde lyrique, les services attendus, les projections ou justifications chez deux compositeurs d'opéras français, Claude Debussy et Vincent d'Indy, en passant par la doxa musicographique et l'opérette. Une approche préférable à une

¹ Voir Dominique Jameux, *Opéra, Éros et le pouvoir*, Paris, Fayard, 2012.

² Camille Bellaigue, *Études musicales*, Paris, Delagrave, [1898], p. 33.

³ André Lischke, *Guide de l'opéra russe*, Paris, Fayard, 2017, p. 84.

⁴ Lettre de Ludwig Wittgenstein à Bertrand Russell, 29 octobre 1913. Citée par Pierre-André Taguieff, « Diversité et métissage : un mariage forcé. La pensée-slogan dans le débat sur l'identité française », *Le Débat*, n° 159, mars-avril 2010, p. 39.

définition improbable qui reposerait sur une stabilité supposément créée et incompréhensible pour ceux qu'elle ne concerne pas, un ensemble

Beauté et nation

« Nous aimons les Italiens bien italianisants, les Français bien francisants, les Allemands bien germanisants. L'inspiration de l'artiste a plus de chance d'être sincère, originale et vive, quand elle est non seulement personnelle, mais nationale »⁵, écrit en 1872 le critique musical Gustave Bertrand, collaborateur du *Ménestrel*.

C'est une conviction largement partagée en Europe chez ceux qui écrivent sur le sens de la musique tout au long d'un XIX^e siècle : pour juger de la sincérité de l'inspiration d'un artiste, sa vivacité, son originalité, la manière dont il se fait l'écho des voix profondes de sa nation est nécessaire. Wagner a trouvé « les ressources infinies du Leitmotiv au fond de sa nature d'Allemand » alors que Verdi est « fermé à l'esprit germanique »⁶. La vie de l'art se déploie désormais dans un territoire bordé par les frontières nationales⁷. Non content d'être française, allemande, italienne (ou russe, tchèque, norvégienne), chaque musique obéit, à l'instar d'un organisme vivant, à une théorie des cycles rythmée par des phases d'ascendance et de déclin. Comme une terre contient un peuple, un siècle abrite une prédominance musicale. Que le ressort de la beauté ne réside plus dans l'imitation de la nature ou dans l'expression singulière d'un artiste⁸, mais dans la capacité du musicien à se saisir, tel une harpe éolienne, d'une histoire collective, cela devient une certitude renforcée en France par la défaite de 1870. Le pasteur philosophe Johann Gottfried Herder avait amorcé la pompe identitaire à la fin du XVIII^e siècle d'une manière autrement plus puissante, quand il repéra dans des *Volkslieder*, le génie d'une nation⁹, voire d'une race – terme obscur appelé à devenir commun qu'il entendait comme un lignage¹⁰ augmenté par une langue, une histoire, une géographie, autrement dit une respiration collective nervée d'émotions, de frustrations, de deuils, d'espoirs.

Nationalisme : « source jaillissante », « nappe », « fontaine de la cité »¹¹. Maurice Barrès n'est pas avare de métaphores bibliques pour convaincre ses lecteurs de la nécessité d'une plongée collective dans les eaux lustrales de l'origine. Il a inventé le mot dans un article du *Figaro* en 1892, il s'emploiera alors à lui donner un contenu et en faire le « point fixe » et l'« axe » d'une existence. Ce « chant naturel » plutôt qu'une « cantilène apprise » sera caractérisé par Charles Maurras comme « la sauvegarde due à tous ces trésors qui peuvent être menacés sans qu'une armée étrangère ait passé la

⁵ Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le Drame lyrique*, Paris, 1872, p. 7. et p. 342.

⁶ Henry Quittard, « Verdi », in *La Plume*, 1^{er} Mars 1901.

⁷ Voir Jacques Cheyronnaud, « Éminemment français, Nationalisme et musique », *Terrain n° 17* ; Didier Francfort, *Le Chant Des Nations, Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004 ; Philip V. Bohlmann, *The Music of European Nationalism*, Santa Barbara, ABC Clio, 2004.

⁸ Voir Violaine Anger, *Le sens de la musique*, Paris Éditions rue d'Ulm, 1905.

⁹ Philippe Gumpłowicz, *Les résonances de l'ombre*, Paris, Fayard, 2012.

¹⁰ Voir Pierre-André Taguieff, « Race (histoire) », in Pierre-André Taguieff, *Dictionnaire historique et critique du racisme*, Paris, Puf, 2013, p. 1477.

¹¹ Maurice Barrès, *Romans et voyages, Les Amitiés françaises*, Paris, Robert Laffont, 1994, t. 2, p. 126.

frontière, sans que le territoire soit physiquement envahi »¹². Quels « trésors » ? Issu du même terreau idéologique d'Action française, Robert Brasillach précise : « as seulement le pain, la pierre et le vin, mais aussi Racine, Chartres, le théâtre de Giraudoux, les femmes rondes et dures de Maillol »¹³. Ce petit échantillon choisi dans un corpus plus vaste renvoie à une perception partagée, au plus intime d'une nation, au plus diaboliquement difficile à définir : le goût.

Un goût menacé d'altération, de perte. Notre sensibilité contemporaine encline à privilégier la dimension suprématiste du nationalisme a négligé cet aspect immatériel. Par qui, sans invasion militaire du territoire, s'exercerait cette menace sur les valeurs ? Dans *La France juive*, livre brûlot (1885) à l'audience considérable¹⁴, Edouard Drumont a désigné l'ennemi intérieur : « À partir de 1865, tout est envahi par le Juif allemand, le Juif allemand est le maître en tous les endroits où la vie sociale se manifeste. Le Juif Offenbach, uni au Juif Halévy [...] après avoir obéi à sa race en travestissant, aux éclats de rire de la foule, les pures créations du génie aryen de la Grèce, travaillait pour la Prusse en apprenant aux soldats à outrager leurs généraux »¹⁵.

De *Pelléas à Mélisande* à *La Légende de Saint Christophe* : l'identité à l'œuvre.

Nationaliste, Claude Debussy ? Il le sera fanatiquement lors de la Grande Guerre. Anti boche que le bombardement de la Cathédrale de Reims a rendu fou furieux, il confiera à Stravinsky « cette vieille haine de race qui ne finira qu'avec le dernier des Allemands ? Y aura-il un dernier des Allemands ? Car je reste persuadé que les soldats allemands [se] reproduisent entre eux »¹⁶. Dans les années qui précèdent et bordent la composition de *Pelléas*, ce stricte contemporain de Barrès (ils sont nés à quelques jours d'intervalle) ne participe à aucune des fièvres nationalistes de la III^e République naissante : la perte de l'Alsace-Moselle ne le tracasse pas plus que cela, les scandales financiers de Panama ne l'atteignent pas. L'Affaire Dreyfus même le laisse indifférent. Par ses déclarations sur des trésors menacés, il partage pourtant un nationalisme culturel, finalement pas si éloigné de celui de Maurras, exception faite de l'antisémitisme. Il cherche à se libérer d'une invasion qui pour ne pas être militaire, n'en est pas moins (pré)occupante.

Cette invasion porte un nom : Richard Wagner. C'est une influence, un poids, une entrave, mais c'est aussi ce qui a nourri sa démarche de compositeur d'opéra, ce dont il lui a fallu se détacher. Achevée la partition de *Pelléas et Mélisande* en 1902, « chercher après Wagner et non d'après Wagner¹⁷ » ne désigne plus une ambition mais une réussite : une prosodie adaptée à la langue française. À la suite de quoi, il rejoue son évocation comme critique musical : « ombre fuligineuse et inquiétante » de Wagner, « effluves de marais » de son écriture, « empreinte de fièvre inguérissable » de son univers. Debussy n'a désormais de cesse de souligner sa rupture avec Wagner. Parce

¹² Charles Maurras, *Mes idées politiques*, Paris, A. Fayard, 1937, p. 264.

¹³ Robert Brasillach, Éditorial de *La Chronique de Paris*, novembre 1943.

¹⁴ Reprise d'une communication faite lors du colloque de Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach, musicien européen*, à l'Opéra-comique, les 21 et 22 juin 2019.

¹⁵ Édouard Drumont, *La France juive*, Paris, 1886, t. I.

¹⁶ Lettre de Claude Debussy à Igor Stravinsky, 24 octobre 1915. Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, éditions Gallimard, 2005, p. 1953.

¹⁷ Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit « Pelléas », repris dans *Monsieur Croche*, p. 62.

qu'il se sent encore lié à ce modèle par autre chose que le rejet des cadences parfaites ? Il souhaitait combattre le « règne de Richard Wagner sur le drame lyrique¹⁸. Il ressent le besoin, après coup, de justifier son indépendance. Une audition de *Castor et Pollux*, tragédie lyrique de Rameau lui en donne le prétexte. Dirigée par Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, il y entend les « accents justes », la « déclamation rigoureuse du récit » la « tendresse délicate et charmante » lui on fait redécouvrir « une pure tradition française »¹⁹, dans laquelle, bien sûr, il s'inscrit. Désir d'origine. Pensée du retour. Après Lassus et Palestrina, goûtés lors de son séjour italien en son temps de jeune Prix de Rome, le chemin de la décroissance wagnérienne passe par Rameau. L'esprit de la musique française ? Il en donne en 1915 une définition clinique : « Une émotion sans épilepsie Pas besoin pour cela d'emprunter à une tradition populaire, il laisse cela à Vincent d'Indy. Qui lui aussi souffre d'une invasion. Qui lui aussi rêve d'un retour. Mais la figure de cette invasion, il l'emprunte à la meute.

Saint Christophe, ou l'identité par répulsion

Le climat antidreyfusard des dernières années de « l'Affaire » est pour beaucoup dans l'écriture de *La Légende de Saint Christophe*, œuvre étendard d'une anti-modernité catholique. Son personnage principal, Auférus, géant frustré et naïf, cherche à se mettre au service du « roi le plus puissant » mais dans sa quête, il ne rencontre qu'un pouvoir entre les mains du Roi de l'Or, des théories ineptes, un désir sexuel omniprésent qui se veut connaissance et qui n'est que péril (« la volupté commande à tous les hommes »). Débarrassé de ses illusions, Auférus devient Christophore, porteur de divin et mourra en odeur de sainteté.

Ce « drame sacré » rend compte de l'ascension symbolique d'un homme vers le divin. Un thème qui aurait pu être exaltant, si son compositeur n'avait recouru à des clichés complotistes dans un livret, écrit par ses soins, lourdement démonstratif. Vincent d'Indy l'a porté en lui pendant vingt ans avant qu'il ne soit donné à l'Opéra de Paris, le 9 juin 1920. Au premier acte de *La Légende de Saint Christophe*, « un homme replet et réjoui, avec des cheveux crépus et un nez busqué » s'affaire à la domination du monde (« J'ai aussi acheté tous vos ministres [...] Je t'achèterai aussi »). C'est le Roi de l'Or (« le monde entier se courbe sous mon sceptre »), personnage à l'identité transparente. *La Légende de Saint Christophe* est un « drame anti-juif », selon les propres termes de Vincent d'Indy.

Inspiré les [mystères](#) et les [farces](#) du théâtre médiéval, *La Légende de Saint Christophe* fait grand usage du figuralisme : large ambitus de deux octaves pour faire entendre le contrôle du monde, dissonances transgressives²⁰ dans la partition du Roi de l'Or (l'argent mène le monde et corrompt le goût), arabesques pour les sinuosités de la volupté, préciosités de langage pour des artistes imbus d'eux-mêmes.

¹⁸ Claude Debussy, « L'Ouragan », *La Revue blanche*, 15 mai 1901, repris dans *Monsieur Croche*, p. 41.

¹⁹ Claude Debussy, « À la Schola cantorum », *Gil Blas*, 2 février 1903, *op. cit.* p. 88.

²⁰ Jane Fulcher, « Vincent d'Indy's 'Drame Anti-Juif' and its Meaning in Paris, 1920, » *Cambridge Opera Journal* 2, n° 3 (nov. 1990): 301. « Concert et propagande politique en France au début du XX^e siècle », *Annales*, Années 2000, 55-2, pp. 389-413.

L'identité introuvable : l'esprit français par les Juifs ?

À l'orée de ses quatre-vingt ans, Vincent d'Indy se fend d'un dernier manifeste : *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*²¹. C'est l'occasion pour lui de présenter l'histoire de la musique lyrique en France par périodes séculaires, selon l'usage musicographique désormais établi : une longue ère monodique, rappel heureux d'une communauté chrétienne assemblée autour de la foi, l'arrivée de l'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles où de « rudes champions français » (Lully et Gluck, *sic*) repoussèrent des musiciens italiens. Et puis, le XIX^e siècle : valeurs artistiques de bas étage, œillades au public, dégradation du goût, décadence de l'art. Vincent d'Indy a emprunté chez Richard Wagner l'explication du phénomène : *Verjudung*, enjuivement.

D'un côté, « le grand art baigné dans la sueur sacrée de deux millénaires », de l'autre les « jongleries maniérées »²². Le « Juif cultivé » a transformé « ce que les grands artistes des siècles passés ont conquis au prix d'efforts qui ont dévoré leur joie en commerce artistique (*Kunstwarenwechsel*) »²³. Il en ressort un art dont la « véritable nature est l'industrie, le but moral l'argent, le prétexte esthétique, la distraction des ennuyés »²⁴. Exécration partagée par d'Indy, lorsque l'argent fait corps avec la distraction.

À ce moment-là, la musique d'opéra devient un métier « de rapport », où chaque succès se solde en importants bénéfices. Quoi de plus naturel que le juif se jetât, en masse, dans cette nouvelle carrière qui s'offrait à son avidité, et qu'il employât alors tous les moyens pour obtenir ce succès à tous prix ?²⁵

« Ce moment-là », cela pourrait être le grand opéra de Meyerbeer et « cette forme dramatique et musicale si naturelle, si française [incarnée par Scribe et Auber] dont le livret est une œuvre véritable, spirituellement et consciencieusement faite »²⁶. C'est ainsi que le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* désigne l'opéra-comique « né en France », qui y a « grandi », s'y est « épanoui », ce « conservatoire du génie national », ce « théâtre français, tout à fait français »²⁷, comme l'écrivit *Le Figaro*, sous

²¹ Vincent d'Indy, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris, Librairie Delagrave, 1930.

²² Richard Wagner, *La juiverie dans la musique*, 1850, cité par Pierre-André Taguieff, *Wagner contre les Juifs*, Paris, Berg International éditeur, Paris, 2012, p. 98. Sur le même sujet, voir Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite, Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2015 ; Philippe Gumpłowicz, *Les résonances de l'ombre*, op. cit.

²³ cité par Pierre-André Taguieff, *Wagner contre les Juifs*, Paris, Berg International éditeur, Paris, 2012, p. 98.

²⁴ Richard Wagner, *L'Art et la Révolution* (1849); Voir le corpus des écrits sur l'art de Wagner entre 1849 et 1851 : *L'Art et la Révolution* (1849); *La juiverie dans la musique* (1850) *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1850); *Art et climat* (1850), *Opéra et drame* (1851), *Essai autobiographique et critique* (1851)

²⁵ Vincent d'Indy, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, op. cit., p. 12-14.

²⁶ *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome 17, éd. Pierre Larousse, rééd. 1992 p. 1365. Cité par Philippe Blay, art. cit., p. 122.

²⁷ Alfred Bruneau, « Petite enquête sur l'opéra-comique », *Le Figaro*, 4 février 1898, cité par Philippe Blay, « Un théâtre français, tout à fait français », *Revue de Musicologie*, LXXXVII (2001), p. 106.

la plume d'Alfred Bruneau. Vincent d'Indy débusque ces représentants de l'esprit français : ils sont juifs. Dans sa liste, chacun nom qu'il révèle est assorti d'une prise de parts de marché : la méthode avait fait ses preuves dans *La France juive*.

Scribe fournisseur patenté de tous les canevas sur lesquels les musiciens hébraïques viennent plaquer leurs formules; Auber, [...] d'incontestable atavisme israélite, avec ses 44 opéras; Halévy, dont les 38 opéras, délices des ténors de province, semblent porter un constant défi aux règles de la prosodie française. David, avec 5 opéras, et enfin Adolphe Adam, l'auteur de l'ignoble chanson à boire qu'on osait chanter naguère à Noël, dans toutes les églises sous le vocable : « Minuit, chrétiens ». Les 82 opéras d'Adam semblent constituer une gageure, à savoir laquelle de ces œuvres peut être la plus vulgaire et la plus dénuée de sens artistique.²⁸

Dernier nommé dans cette liste de musiciens industriels affairés dans les circuits obscurs, ces faiseurs qui dénaturent le goût artistique public : Offenbach.

Et ce fut encore un juif, Jacques Offenbach qui prit la tête de ce mouvement, renouveau bien amoindri de l'ancien opéra comique et qui ne produisit, en somme, que de mauvais fruits. Or, comme tout art qui ne marche pas en avant décline forcément vers la décadence, l'époque judaïque aboutit naturellement à l'intrusion d'un art inférieur, sorte de champignon parasite éclos sur la pourriture, que l'on appela : l'Opérette.²⁹

Pelléas et Mélisande, 1940

Septembre 1940, la guerre est terminée, du moins le ressentirait-on ainsi à Paris, n'étaient des uniformes allemands et quelques absences parmi les habitués. La défaite est consommée, l'armistice signé depuis trois mois, l'absence des prisonniers ne se fait pas encore trop sentir, les mesures d'exception récentes contre les Juifs ne concernent que les intéressés. Français et Allemands en uniforme assistent à la première de *Pelléas et Mélisande*, le 12 septembre 1940 à l'Opéra Comique. Ils ont pu consulter, dans un programme bilingue³⁰ la distribution des rôles principaux : Irène Joachim, Jacques Jansen, Henri Etcheverry . L'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire est dirigé par Roger Désormière.

« Jamais l'humanité si profonde dont sont pleines tant de scènes de *Pelléas* ne nous a semblé aussi proche ou aussi précieuse »³¹, s'exclame le compositeur Georges Auric oubliant ses ruades anti-debussystes de l'après Grande Guerre. L'humiliation de la défaite est refoulée sous la célébration d'une humanité réunie par le drame et les larmes. Aucune attaque, même voilée, à l'encontre du nouvel ordre nazi. Rhétorique de la dissimulation ? Pour la soprano Irène Joachim, l'émotion n'était pas de convenance : « Quand Mélisande fut rouée de coups, flanquée par terre par Golaud qui essayait de se

²⁸ Vincent d'Indy, *op.cit.*,

²⁹ *Id.*

³⁰ Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, collection perpetuum mobile, 2009. p 216.. Cette partie de cet article emprunte à ses recherches.

³¹ Article de la *Nouvelle Revue Française* (dirigée par Drieu la Rochelle) cité par Yannick Simon, « Claude de France, notre Wagner. Le culte de Debussy sous l'Occupation », *Cahiers Debussy*, n° 30, 2006 ; voir aussi, Sara Iglesias, *Musicologie et Occupation, Science, musique et politique dans la France des « années noires »*.

venger, et qu'Arkel dit "Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes", on chialait tous, que ce soit sur le plateau ou dans la salle... »³². Un unanimité qui, bien sûr, convient aux occupants et, parmi les occupés, à ceux qui entendent collaborer avec l'occupant ou qui s'en accommodent³³. Deux ans plus tard, une nouvelle production vient commémorer le quarantième anniversaire de la création³⁴. Entre 1940 et 1944, écrit Yannick Simon, « Debussy et quelques-unes de ses œuvres sont l'objet d'un engouement et d'une diffusion qui dépassent le cadre traditionnel d'une admiration compréhensible pour l'un des principaux compositeurs français : *Pelléas et Mélisande* est repris quarante et une fois à l'Opéra-Comique; un enregistrement intégral en est réalisé en 1941 »³⁵. Une unanimité qui ne peut que se craqueler.

De quel Debussy parle-t-on ? le Debussy anti boche qui raillait les « boniments haut casqués et sans mandat bien précis » et les « faisandés chefs-d'œuvre de Richard Wagner³⁶ » pourrait être revendiqué par Georges Auric et Roger Désormière, membres du comité de Front national de la musique, organisation proche du Parti communiste qui reprend cette réflexion de Camille Saint-Saëns : « Si l'art n'a pas de patrie, les artistes en ont ». Du côté des collaborationnistes, un « francisme » symétrique au « germanisme » de Wagner. « Deux univers dont chacun a son principe irréductible et qui paraissent antithétiques. Wagner a l'abondance pathétique, Debussy a la nuance. Wagner explique, Debussy suggère, Wagner est hanté par un symbole dramatique, Debussy poursuit la recherche d'un secret »³⁷, écrit André Cœuroy, ancien rédacteur en chef de la *Revue musicale* dans son introduction au « Debussy » de Heinrich Strobel, publié en 1940. Une même famille, celle de l'Europe nouvelle opposée au bolchevisme et au monde anglo-saxon ? Avec l'autorité du témoin qui assista, vers 1896, à des auditions wagnériennes de Claude Debussy dans un salon parisien, le compositeur Gustave Samazeuilh, membre de la section musique du groupe Collaboration, écarte toute idée de rupture entre eux. Dans la plaquette qui accompagne l'enregistrement de *Pelléas et Mélisande* réalisé par Pathé Marconi en 1941 : « Certes déjà à cette époque, Debussy s'était affranchi de l'envoûtement wagnérien de ses jeunes années. Mais au contact de certaines pages immortelles, telle « La malédiction du philtre » de *Tristan*, et « L'enchantement du Vendredi-Saint » de *Parsifal*, il était pris au fond de lui-même, et savait nous le prouver »³⁸.

Une atmosphère proche de *La Légende de Saint Christophe*. On peut se demander pourquoi Jacques Rouché, directeur de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (Opéra et Opéra-comique) s'est abstenu de la programmer : elle offrait toutes les correspondances possibles à l'esprit de collaboration.

³² <https://www.francemusique.fr/emissions/les-tresors-de-france-musique/memoire-retrouvee-irene-joachim-une-archivage-de-1994-86317>.

³³ Yannick Simon rapporte cet extrait d'*Antigone* (Cocteau-Honegger) où Créon prononce cette phrase : « Mais l'envahi et l'envahisseur ne doivent pas être traités également ». *op. cit.* p. 225)

³⁴ Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, *op. cit.*, p. 240.

³⁵ Yannick Simon, « Claude de France, notre Wagner. Le culte de Debussy sous l'Occupation », *art. cit.*, p. 5.

³⁶ Claude Debussy, « La "Neuvième symphonie" », *La Revue blanche*, 1^{er} mai 1901, repris dans *Monsieur Croche*, p. 37.

³⁷ André Cœuroy, in Heinrich Strobel, *Claude Debussy*, Librairie Plon, 1940, p. 9 (préface).

³⁸ Gustave Samazeuilh, « Autour de Pelléas et Mélisande », in Plaquette de l'édition des seize « soixante dix-huit tours » publié en 1942. Texte introductif d'Abel Bonnard, « de l'Académie française », ministre de l'Éducation nationale.

Conclure

Le « génie français [porté] au plus haut point de perfection », écrit Alfred Cortot en 1943, pour désigner la musique française. Il précise : « la sensibilité et [la] fantaisie, toutes deux mêlées et contenues dans un souci raffiné de la forme³⁹ ». Ni quête du brio, ni appel à l'indicible. Métaphores multipliables à l'infini : une architecture légère, qui s'évanouit dans le frémissement, l'esquive, la syntaxe ordonnée ; l'intensité des sentiments rendue par une écriture élégante, parfois railleuse. Des qualificatifs auto-célébrants qui puisent dans la comparaison avec les nations voisines : ni Italie, ni Allemagne. En 1943, l'humiliation de la défaite s'accompagne de la rumination d'une grandeur passée et l'angoisse d'un avenir qui a perdu sa valeur d'évidence. « On ne parle jamais tant de vodka que lorsqu'il n'y a plus de vodka », énonce un proverbe russe, cité par Pierre-André Taguieff.

La longue durée d'un État souverain ne prémunit pas des comparaisons désavantageuses, des foudrades dépressives ou auto-dépréciatrices, du sentiment ravageur d'un déclin. « Le Diable en personne », disions-nous dans notre introduction. Il s'incarne dans une figure attentatoire au bon goût chez d'Indy et sous la forme d'un aiguillon chez Debussy.

Quand l'identité, sentiment construit sur un maillage d'identifications, d'appropriations, mais aussi de détachements salutaires (Debussy), se délite, de répulsions (Vincent d'Indy). quand la blessure narcissique est profonde, la sacralisation des valeurs patrimoniales devient irrépressible. L'imagination remplace l'action. Ce qui a été défait sur les champs de bataille de 1940 se regagne dans une « France de l'esprit »⁴⁰.

Le choix s'élargit à une permanence reconduite ou éconduit, toujours pensé comme un socle, à des identifications qui puisent dans un passé présumé pur, à une figure contrariante propre à entretenir une blessure narcissique et, dans les périodes de grande crise, alors que le territoire sera physiquement envahi, à la nostalgie d'une grandeur tombée.

Si l'émergence de la notion d'identité dans sa dimension polémique est récente⁴¹, le discours savant s'est empressé d'en saisir le caractère flottant pour la déconstruire sans

³⁹ Alfred Cortot, « Position de la musique française », in *La France de L'esprit, Enquête sur les nouveaux destins de l'intelligence française*, Paris, Sequana, 1943, p. 167.

⁴⁰ *La France de l'esprit*, Sequana, 1943.

⁴¹ « Lorsque j'ai commencé à faire de la sociologie à la fin des années 1970, témoigne la sociologue Nathalie Heinich, la notion d' "identité" était à peu près inconnue dans ma discipline. J'ai mis longtemps à en comprendre l'intérêt et le sens, à mesure que je la voyais s'installer dans le discours ambiant. » Citée par Pierre-André Taguieff, *L'identité : un problème pour la pensée*, texte inédit.

Car si le mot peut abriter une identité acceptable, celle l'identité sexuelle ou de genre, une identité sélectivement admissible, « la race », si tant est elle s'applique à une minorité insoupçonnable de racisme, une identité variable, l'identité générationnelle ou de goût, il désigne aussi une identité inacceptable : l'identité nationale, d'autant plus inquiétante ou incompréhensible dans un. L'opéra français aurait-il cristallisé une identité ? Aussi loin qu'il en souviennne, dans le deuxième tiers du XVIIe siècle, il se l'est forgé en se détachant du modèle italien, en adoptant le français comme langue du livret, en se définissant comme tragédie lyrique et se dotant d'une institution – l'Académie Royale de Musique.

Et ensuite ? A l'exception de Vincent d'Indy, dont *La Légende de Saint Christophe*, entendait illustrer une identité catholique anti-moderne appuyée sur une pureté originaire l'identité a servi de poncif à des considérations sur l'aspect « éminemment français » de l'opéra-comique et l'opérette⁴², sur Ce qui a été défait dans la bataille de 1940 se regagne dans une « France de l'esprit »

En ces temps d'incertitude profonde est la blessure narcissique, irrépressible le repli sur la sacralisation des valeurs patrimoniales. Rien étonnant si un « révèle » la « vraie » origine du jazz : française⁴³.

Philippe Gumplowicz
RASM CHCSC
Université d'Evry Val d'Essonne Paris Saclay

⁴² Florent Bruyas, *Histoire de l'opérette en France*, Lyon, Emmanuel Vitte, 1974, « Comme ses parents, l'opéra-comique et la comédie à ariettes, l'opérette est née en France, c'est chez nous qu'elle a grandi et s'est épanouie. Ses cousines, l'opérette viennoise et l'opérette anglo-saxonne n'ont fait que suivre la voie qu'elle leur avait indiquée. », p. 15.

⁴³ André Cœuroy, *Histoire générale du Jazz, Strette, Hot, Swing*, Paris Denoël, 1942,