HAL
open science

Debussy, Un nationalisme au miroir du Cake-Walk

Philippe Gumplowicz

To cite this version:

Philippe Gumplowicz. Debussy, Un nationalisme au miroir du Cake-Walk. Myriam Chimènes; Alexandra Laederich. Regards sur Debussy, Fayard, 2013, 978-2-213-67258-8. hal-02171965

HAL Id: hal-02171965

https://univ-evry.hal.science/hal-02171965v1

Submitted on 3 Jul 2019

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.

– « Debussy, Un nationalisme au miroir du Cake-Walk », in Myriam Chimènes et Alexandra Laederich, *Regards sur Debussy*, Préface, Pierre Boulez, Paris, Fayard, 2013.
Document de travail complété le 9/04/2014.

Un nationalisme au miroir du cake-walk

> Le nationalisme est la sauvegarde due à tous ces trésors qui peuvent être menacés sans qu'une armée étrangère ait passé la frontière, sans que le territoire soit physiquement envahi.
> Charles Maurras[1]

Dans une critique musicale publiée dans le quotidien *Gil Blas* le 2 février 1903, Claude Debussy rend compte d'une audition des premier et deuxième actes de *Castor et Pollux* dirigée par Vincent d'Indy à la Schola cantorum. Dans un auditoire où se coudoient « l'aristocratie, la bourgeoisie tranquille de la Rive gauche, des artistes et de rudes artisans », les « accents justes », la « déclamation rigoureuse du récit » la « tendresse délicate et charmante », de cette tragédie lyrique lui ont révélé une « pure tradition française »[2]. L'interprétation musicale n'a compté pour rien dans cette révélation mais l'atmosphère de probité musicale de la Schola cantorum, « petit coin de Paris, où l'amour seul de la musique commande »[3], la composition de l'auditoire où la nation tout entière semble représentée ont concouru à susciter une émotion encore persistante le mois suivant[4]. Révélation : apparition d'un état sous-jacent par delà l'apparence, comme dans l'invention récente de la photographie ; choc émotionnel qui *révèle* une vérité de l'être, comme dans la conversion religieuse.

---

[1] Charles Maurras, *Mes idées politiques*, Paris, A. Fayard, 1937, p. 264, cité par Pierre–André Taguieff, « Le nationalisme des « Nationalistes » Un problème pour l'histoire des idées politiques en France », in Gil Delannoi et Pierre–André Taguieff, *Théories du nationalisme, Nation, Nationalité, Ethnicité*, Paris Editions Kimé, 1991, p. 56.

[2] Claude Debussy, « À la Schola cantorum », *Gil Blas*, 2 février 1903, *in Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 88.

[3] Cité par François Lesure, *Claude Debussy, biographie critique*, Paris, Fayard, 2003, p. 236.

[4] Lettre à Jacques Durand, datée du mercredi 18 février 1903, « Rameau, par votre amicale volonté a vraiment récompensé au-delà de mon désir, un méchant article où j'avais très sincèrement essayé de dire mon émotion en même temps que mon regret qu'on ne la partage pas davantage » Voir Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 718.

Impression de « source jaillissante » enfin trouvée, sentiment d'une « magnifique douceur [qui] apaise »[5] ; « la nappe qui fournit toutes les fontaines de la cité », la « filiation » retrouvée devient « point fixe », « axe » de l'existence[6] : l'expérience de la conversion embrasse aussi la sphère politique. Les expressions de Maurice Barrès ne dépareraient pas sous la plume de Debussy ; tout comme la métaphore musicale qu'il utilise pour définir le nationalisme : plutôt le « chant naturel » qu'une « cantilène apprise »[7]. Les deux hommes sont nés à trois jours d'intervalle durant l'été 1862. La comparaison de leurs itinéraires serait factice si l'un et l'autre n'avaient connu la révélation du national ; wagnériens, ils s'opposeront au « germanisme »[8]. Au-delà des différences perceptibles, la similarité des parcours justifie à elle–seule la comparaison.

Le sentiment « nationaliste » traverse différents milieux, le terme nourrit des enjeux singuliers, recoupe une panoplie d'idées, d'opinions, de comportements[9]. Il ne figure portant pas dans les articles ou la correspondance de Debussy. Pas plus, à l'exception d'une occurrence, que Maurice Barrès[10] ou Charles Maurras. Si ce n'est que les thèmes abordés dans les écrits de Debussy à partir de 1903 – authenticité associée à une origine, action dissolvante de l'étranger, communion d'un auditoire par delà les classes sociales, aspiration à restaurer une grandeur tombée – en sont empreints.

---

[5] Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du Nationalisme*, [1902], [1925], rééd. 1987, Editions du Trident, p. 14.

[6] *Id.*

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

[8] Voir Philippe Bedouret, *Barrès, Maurras et Péguy face au germanisme*, 1874-1914, Thèse soutenue à l'EPHE 2002.

[9] Les travaux sur le nationalisme dans la France du tournant du siècle sont légion. En voici une liste non exhaustive. Philippe Bedouret, *Barrès, Maurras et Péguy face au germanisme*, 1874-1914, Thèse soutenue à l'EPHE 2002 ; Isaiah Berlin, « Le nationalisme : dédains d'hier ; puissance d'aujourd'hui », in *À contre-courant, Essai sur l'histoire des idées,* Paris, Albin Michel, 1988 ; Isaiah Berlin, *Le Bois tordu de l'humanité, Romantisme, nationalisme et totalitarisme, Paris*, Albin Michel, 1992, p. 79 ; Pierre–André Taguieff, « Le nationalisme des « Nationalistes » Un problème pour l'histoire des idées politiques en France », *in* Gil Delannoi et Pierre–André Taguieff, *Théories du nationalisme, Nation, Nationalité, Ethnicité*, Paris Editions Kimé, 1991 ; Jacques Droz, *Le Romantisme Politique en Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1963, et aussi : *Le Romantisme Allemand et l'Etat. Résistance et Collaboration dans l'Allemagne napoléonienne*, Paris, Payot, 1966 ; Ernest Nolte, *Le fascisme dans son époque*, 1. L'action française, Julliard 1970 ; Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le Nationalisme Français*, [1972], rééd. Paris, Fayard, 2000,. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1982.

[10] Pierre Louÿs mentionne Barrès à propos d'un écrivain mineur dans une lettre envoyée à Debussy le 6 février 1899. « C'est moins élégant que du Maurice Barrès » *in* François Lesure et Denis Herlin, *op. cit.*, p. 469.

Celui qui s'arque–boute désormais à tout crin dans ses écrits contre l'influence musicale étrangère avait considéré la musique de Bali en 1885, le cake-walk en 1900, Moussorgski en 1901[11] comme des ferments de renouvèlement de son langage musical. Déjà, lors de son voyage en Russie en 1879, la rencontre émerveillée avec la liberté mélodique de la musique populaire russe se répercuta sur son œuvre. Le tournant nationaliste de 1903 pourrait être considéré comme une fermeture à l'endroit de ce qui advient de l'extérieur, une sclérose à laquelle le cortège de « craintes limitantes »[12] qui conduit un révolutionnaire de vingt ans à devenir réactionnaire à l'aube de la quarantaine, ne serait pas étranger. Ce tournant éclaire l'itinéraire singulier de l'un des grands créateurs du siècle (quels enjeux musicaux recouvre le terme « nationalisme » ?) *et* sur l'histoire de la réception sociétale du nationalisme dans les milieux intellectuels et artistiques. Les frontières élevées par Monsieur Croche ne sont–elles pas contredites par l'œuvre de Claude Debussy qui abolit les frontières au profit des fondus enchaînés harmoniques ? Faudrait-il séparer les propos de Monsieur Croche, musicographe idéologue et les compositions de Claude Debussy ? Entre nationalisme doctrinal et nationalisme d'opinion, le cas Debussy permet d'ouvrir une réflexion sur le nationalisme culturel[13].

Une tradition (re)trouvée ?

Le converti se heurte d'ordinaire à la difficulté de rapporter le sentiment d'évidence éprouvé lors de la révélation. Comme Barrès, Debussy franchit aisément l'obstacle. La voici donc, la « pure tradition musicale française » : opposée à l'« affectation à la profondeur allemande », elle évite de « souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine… »[14]. Naturelle et raffinée, libre de toute « affèterie », elle échappe aux

[11] Claude Debussy, « La chambre d'enfants de Moussorgsky », *La Revue blanche*, 15 avril 1901, *Monsieur Croche, op. cit.*, p. 29. « Personne n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules desséchantes. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples; cela ressemble à un art de curieux sauvage ».

[12] André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, [1927], Œuvres complètes t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 54.

[13] Pierre–André Taguieff établit un examen critique de la distinction de Jean Touchard entre nationalisme doctrinaire et nationalisme sociétal. Voir Pierre–André Taguieff, « Le nationalisme des « nationalistes », Un problème pour l'histoire des idées politiques en France », *in* Gil Delannoi et Pierre–André Taguieff, *Théories du nationalisme, Nation, Nationalité, Ethnicité*, Paris Editions Kimé, 1991, p. 47. « Les historiens des idées politiques postulent notamment que les textes signés par des auteurs se déclarant « nationalistes » sont les matériaux privilégiés de leurs investigation. Telle est la situation de la recherche française sur « le nationalisme » : hégémonie traditionnelle, toujours constatable, des historiens, centration sur l'analyse des textes réputés nationalistes, et plus particulièrement des textes de doctrine, analysés selon les méthodes classiques de l'histoire littéraire (analyse des contenus avec un souci comparatif), parfois complétées par des enquêtes portant sur la diffusion et la réception des « œuvres ». Car les exposés expressément doctrinaux constituent l'objet privilégié des analyses historiennes ».

[14] Claude Debussy, « À la Schola cantorum », *art. cit.* p. 89.

« tortillements de grâce louche »[15]. Que le « naturel » soit le fruit d'un raffinement relève du paradoxe mais qu'importe : l'oxymore nourrit le souci des nuances, l'architecture légère, invisible qui s'efface dans le frémissement, l'esquive, la syntaxe ordonnée. Les sentiments fugitifs sont rendus par une écriture maîtrisée, spirituelle, élégante, parfois railleuse. Une définition clinique de cette tradition tombe sous la plume de Debussy : « une émotion sans épilepsie »[16]. La formule touche à l'os.

Comme toute révélation, celle de Debussy avait été précédée de prémices. Entre mai 1901 et février 1903, les écrits du « jeune » critique musical (sa vocation naît à l'âge de 39 ans) cinglent de philippiques qui visent les « boniments haut casqués et sans mandat bien précis » des « faisandés chefs-d'œuvre de Richard Wagner »[17]. Combattre le « règne de Richard Wagner sur le drame lyrique »[18] devient chez lui une idée martelée. La partition de *Pelléas et Mélisande* vient d'être donnée à l'éditeur après des mois d'efforts. La phrase souvent citée – « chercher *après Wagner* et non *d'après Wagner* »[19] - ne désigne plus l'objectif d'un conquérant mais la réussite d'un projet.

En octobre 1902, le combat contre Wagner et le wagnérisme devient une opposition d'essence entre des traditions nationales. D'un côté, « la clarté », le « ramassé dans l'expression et dans la forme », posées comme « qualités du « génie français » ; de l'autre côté, « la métaphysique wagnérienne » et le « fait divers italien »[20]. La chronique de janvier 1903 vise « l'influence allemande dans la musique française »[21] ; une influence qui « n'a jamais d'effet néfaste que sur les esprits susceptibles d'être domestiqués »[22]. Le même mois de la même année, Debussy se laisse aller à un déchaînement anti–Wagner, « ombre fuligineuse et inquiétante ». Les contours de cette ombre sont aussi indistincts que ses effets sont repérables. Les « effluves de marais » de sa musique auraient laissé en héritage « une empreinte de fièvre inguérissable, un étirement de cavale

---

[15] *Ibid.,* p. 91.

[16] Claude Debussy, Lettre à Robert Godet, 14 octobre 1915, *Correspondance (1872–1918), op. cit.,* p. 1948. Citation entière : « Où sont nos vieux clavecinistes, où il y a tant de vraie musique ? Ceux-là avaient le secret de cette grâce profonde, de cette émotion sans épilepsie, que nous renions comme des enfants ingrats »

[17] Claude Debussy, La « Neuvième symphonie », *La Revue blanche*, 1er mai 1901. *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.,* p. 37.

[18] Claude Debussy, « L'Ouragan », *La Revue blanche*, 15 mai 1901, *in Monsieur Croche, op. cit.,*p. 41.

[19] Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit « Pelléas », *in Monsieur Croche, op. cit.,* p. 62.

[20] Claude Debussy, « L'orientation musicale », *Musica,* octobre 1902, *in Monsieur Croche, op. cit.,* p. 67.

[21] Claude Debussy, « L'influence allemande dans la musique française », *Mercure de France*, janvier 1903, *in Monsieur Croche, op. cit.* p. 64.

[22] *Id.*

fourbue tellement Wagner, tyrannique et volontaire la trainait sans pitié à la suite de son égoïste besoin de gloire »[23].

Nationalismes

Le nationalisme de Debussy est le plus souvent interprété comme une incongruité, une étrangeté sans conséquence, un travers mineur sur lequel il serait inutile – voire sacrilège – de s'appesantir. L'outrance des propos les ferait relever, écrit François Lesure « du billet d'humeur »[24]. Dans les dernières années de sa vie, le contexte de la Grande Guerre, la perception des réelles atrocités allemandes en Belgique et dans le nord de la France exagérées par la presse, les avancées de sa maladie pourraient servir de circonstances atténuantes à la violence de certains de ses écrits[25]. Les déclarations fracassantes de 1915 reprendront ce qu'il écrivait quelques dix ans auparavant : « Voilant et étouffant les fines ramures de l'arbre généalogique de notre art, combien de végétations parasites ont trompé les observateurs inattentifs ! Car notre indulgence pour les naturalisés est sans bornes. En fait, depuis Rameau, nous n'avons plus de tradition nettement française. Sa mort a rompu le fil d'Ariane qui nous guidait au labyrinthe du passé. Depuis, nous avons cessé de cultiver notre jardin, mais, par contre, nous avons serré la main des commis–voyageurs du monde entier. Nous avons écouté respectivement leurs boniments et acheté leur camelote. Nous avons rougi de nos précieuses qualités dès lors qu'ils se sont avisés d'en sourire »[26]. Le nationalisme musical de Debussy est pourtant bien antérieur aux bombardements allemands – qu'il croit volontaires - sur la cathédrale de Reims. C'est bien en 1903 que la découverte de Rameau précipite la révélation de cette « pure tradition française ». La récurrence de ce thème dans les écrits ultérieurs de Debussy indique que ce n'est pas une tocade.

Ce nationalisme est si peu politique qu'il permet à son auteur d'éviter de se voir stigmatisé comme « réactionnaire ». Rien à voir ici avec le nationalisme – certes très engagé – de Barrès à propos duquel André Breton et Aragon évoqueront en 1921 une *chute* dans les « idées conformistes les plus contraires à celles de sa jeunesse »[27]. « Comment l'auteur d'*Un Homme libre* a-t-il pu devenir le propagandiste de *l'Écho de*

---

[23] Claude Debussy, « Le Prince Louis-Ferdinand de Bavière », *Gil Blas*, 19 janvier 1903, *in Monsieur Croche, op. cit.* p. 78–79.
[24] François Lesure, *op. cit.*, p. 237.
[25] Voir article d'Annette Becker …….. dans ce même ouvrage.
[26] Claude Debussy, « Enfin seuls !… », *L'Intransigeant*, 11 mars 1915, in *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Édition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes de François Lesure, Paris, Gallimard, 1971, p. 259-260.
[27] Cité par Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Presses de Sciences-po, 1972, rééd. Fayard, 2000 pour l'avant-propos et la préface, p. 11-12.

Paris ? »[28]. La conversion que les surréalistes assimilent à une apostasie a été vécu par Barrès comme une épanouissement[29]. « Il me faut m'asseoir un point exact d'où les choses se disposent à la mesure d'un Français. […] Le nationalisme net, ce n'est rien d'autre que de savoir l'existence de ce point, de le chercher et, l'ayant atteint, de nous y tenir pour prendre de là notre art, notre politique et toutes nos activités »[30]. En 1892, l'auteur anarchisant du « culte du moi » avait consacré le terme nationaliste dans un article du *Figaro*. « Les littératures étrangères nous donnent ces curiosités de bouche si nécessaires à des lettrés français fatigués de la table nationale trop bien servie. Vive la France. Elle est parfaite. Mais surtout Vive l'Europe ! Elle a pour nous ce mérite d'être un peu inédite. Elle nous réveille par des poivres et des épices nouveaux. Nos maîtres français sont des épiciers dont nous avons épuisé la boutique »[31].

Voici donc qu'une dizaine d'années plus tard, Debussy découvre à son tour un maître français – Rameau. Il émanerait de sa musique un « esprit du sol » qu'aucune influence étrangère ne « domestiquait ». Debussy complète cet « esprit du sol », par l'incapacité contemporaine à parer les influences étrangères, le sentiment d'injustice à réparer[32], l'aspiration à retrouver la saveur d'une grandeur tombée, la conviction que son œuvre s'y nourrira en son meilleur . Il était pourtant toujours passé à côté de la ferveur, de l'engagement ou de l'expression d'idées politiques nationalistes. La création de la Ligue des Patriotes en 1882 (il a vingt ans à l'époque), l'avait laissé indifférent. Rien, dans sa correspondance, ne transparaît des émois nationaux qui électrisent la IIIe république. Peu après son retour de la Villa Médicis, en mars 1887, éclate l'affaire Schnaebelé[33]. Pour Barrès, c'est le début de la révélation du nationalisme. « Un sentiment se substitua au souci particulier : un état parut qu'on peut appeler l'âme nationale »[34]. On connaît peu de choses de Debussy dans une période où *Lohengrin* est donné à Paris, mais on l'imagine plus préoccupé par son début de carrière, ses devoirs vis-à-vis de l'Institut[35] et

---

[28] *Id.*

[29] Maurice Barrès, *Scènes et doctrines du Nationalisme*, op. cit. p. 16. « Je n'abjure point mes erreurs car je les connais point. … elles demeurent, toujours fécondes, à la racine de toutes mes vérités.

[30] Maurice Barrès, *op. cit.,*, p. 15.

[31] Maurice Barrès, « La querelle des nationalistes et des cosmopolites », *Le Figaro*, 4 juillet 1892, cité par Philippe Bedouret, *Barrès, Maurras et Péguy face au germanisme*, 1874-1914, Thèse soutenue à l'EPHE 2002, p. 94.

[32] Pour beaucoup de personnes, Rameau est l'auteur du rigodon de *Dardanus* et c'est tout ». Claude Debussy, « À la Schola cantorum », *art. cit.*. p. 88.

[33] Un espion français d'origine mosellane, Guillaume Schnæbelé avait été interpellé par des policiers allemands déguisés en ouvriers agricoles sur le territoire annexé puis retenu en Allemagne et menacé d'être déféré devant une cour martiale. Cela fut interprété comme un *casus belli* par l'opinion française rangée derrière le général Boulanger.

[34] Maurice Barrès, « L'appel au soldat », *Romans et voyages, Les Amitiés françaises*, Robert Laffont, 1994, t. 1, p. 778. Cité par Philippe Bedouret, *op. cit.* p. 22.

[35] François Lesure, *op. cit.* p. 96.

la vie de café que par les tressaillements nationalistes de l'opinion. Apolitique par excellence, Debussy ne s'engage ni de dit mot durant l'affaire Dreyfus, alors que « les journaux et les passants ne parlent que de ça », comme lui écrit Pierre Louÿs dans une lettre datée du 5 février 1898[36]. Le séisme civil qui divise la France en deux camps le laisse indifférent : quoi qu'il en soit, il ne manifeste pas le moindre sentiment antidreyfusard d'autant plus qu'il est soutenu par des salons dreyfusards. Esprit libre dans sa pensée comme dans sa vie privée, Debussy est si peu prédisposé à adhérer aux thèses d'un nationalisme alors indissociable de l'antisémitisme, qu'à la fin de l'année 1903, quelques mois après son article sur Rameau, il amorce une relation amoureuse avec Emma Bardac, née Moyse, supposée être d'ascendance juive, qu'il épousera quelques années plus tard et dont il aura cet enfant – Chouchou – dont nous reparlerons. Le tournant de 1903 pourrait-il se rabattre sur un simple dévissé réactionnaire ?

Nationalisme musical

Le monde musical ne pouvait pas ne pas être touché par le nationalisme post–Sedan qui « refonde sur de nouvelles bases l'idée et la définition même de la nation »[37]. La Société nationale de musique s'était créée en février 1871 autour de la revendication d'un *Ars Gallica*. Marquer les oppositions entre les traditions musicales nationales devient banal dans les colonnes de la presse musicale française[38]. Du constat posé de la différence entre traditions, on glisse vers la dénonciation des influences étrangères, allemandes et italiennes et on expurge les programmes de concerts de toute présence du musicien « étranger »[39]. Ce qui sera le cas jusqu'en 1880. Face à une Allemagne qui connaît des réussites industrielles, démographiques commerciales, culturelles, la France se perçoit comme affaiblie, craintive, malgré des conquêtes coloniales et une créativité artistique sans précédent. Saint-Saëns ou d'Indy représentent cette France sur la défensive, porte–paroles du « nouveau nationalisme qui condamne et rejette la conception généreuse, universaliste et ouverte de la nation qui prévalait depuis Valmy, au profit d'une « nation citadelle » fermée au monde »[40].

---

[36] Pierre Louÿs à Claude Debussy, in Denis Herlin et François Lesure, *op. cit.* p. 390.
[37] Philippe Bedouret, *op. cit.*, , p. 10.
[38] Didier Francfort, *Le Chant des Nations, Musique et Cultures en Europe, 1870–1914*, Paris, Hachette Littérature, 2004, p. 11.
[39] La propension à séparer des traditions musicales, consécutive à la débâcle de 1870, peut être comparée avec l'aspiration d'un Joseph d'Ortigue à réunir « le style vocal de Rossini [et] le style instrumental de Beethoven », écrit François Lesure dans son introduction aux écrits de Joseph d'Ortigues, Voir la préface de François Lesure, Joseph d'Ortigues, *Écrits sur la musique, Textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Écuyer*, Paris, Société française de musicologie, 2003, p. 8.
[40] Philippe Bedouret, *op. cit.*, , p. 11.

Comment expliquer la présence de Debussy dans ce tableau mental de citadelle assiégée ? Il est le dernier dont on s'attendrait qu'il verse dans un nationalisme de « crise ». Alors que la création récente de *Pelléas et Mélisande* le hisse au sommet de la notoriété, rien ne le prédispose au « ressentiment »[41]. La revendication d'un *Ars Gallica* à la Société nationale de musique le laisse indifférent ; la limitation du nombre de compositeurs étrangers dans les programmes de concert est hors de son horizon mental ; l'harmonisation de la musique populaire des provinces de France aiguise son ironie[42]. Ce nationaliste n'adhère pas plus au nationalisme politique qu'au nationalisme musical d'un Camille Saint-Saëns ou des disciples de Vincent d'Indy. Mais il perçoit la nation sous les auspices d'un patrimoine spirituellement envahi : « La sentimentalité particulière au peuple français […] le pousse à adopter frénétiquement aussi bien des formules d'art que des formules de vêtements, qui n'ont rien à faire avec l'esprit du sol »[43]. Cette insistance est la contribution de Debussy à l'arsenal idéologique du nationalisme musical.

Restauration

Un mois avant la parution de la chronique musicale de Claude Debussy, Charles Maurras publie « Intelligence et patriotisme » dans *La Gazette de France*[44]. Cet article entend refonder le corps du nationalisme sur le terrain des idées et non sur l'humeur ou sur le seul dépit de la revanche. Il incrimine les « patriotes timorés qui prétendent tout résoudre par un appel au cœur », pourfend les dreyfusards universalistes et universitaires habitués à faire remonter des « lamentables associations de vocables » à « l'héritage intellectuel de la Révolution »[45]. Maurras fait ressortir la « durée de la réalité française » en deçà de l'enchaînement coupable Luther–Rousseau–Kant– Principes de 1789– Fichte–pangermanisme–judéité– Franc-maçonnerie, qu'il perçoit comme pièce rapportée, accident de l'histoire, dévoiement. « On nous parle d'idées françaises : il faut montrer, et ce n'est pas très difficile, que ces prétendues idées françaises sont des suisses ou des juives, encore reconnaissables sous le déguisement

[41] Pierre–André Taguieff, *art. cit.*, p. 52.
[42] « Nous entendîmes aussi – Un jour d'été à la montagne de Vincent d'Indy. C'est du d'Indy « de derrière les Cévennes ». Il m'a semblé qu'on y faisait un emploi immodéré du basson, on s'y étonne d'y entendre un piano », Denis Herlin et François Lesure, *op. cit.* p. 941.
[43] Claude Debussy, « À la Schola cantorum », *art. cit.* p. 88-89.
[44] *Charles Maurras,* « Intelligence et Patriotisme » *La Gazette de France*, 5 janvier 1903.
[45] *Id.*
[46] *Id.*
[47] Voir Laurent Joly, « Les débuts de l'Action française (1899-1914) ou l'élaboration d'un nationalisme antisémite », *Revue historique*, 2006/3, n°639, p. 695-718.

que leur ont imposé, depuis Jean-Jacques, nos écrivains romantiques »[46].

Le nationalisme maurassien voit dans la restauration un remède et un programme . Debussy ne partage ni l'antisémitisme de l'Action française ni le rejet de la République[47]. Mais l'idée selon laquelle que seul, un retour en arrière du temps permettrait de remédier aux désordres du temps s'enracine dans un terreau qui dépasse la sphère monarchiste. La quête d'un état premier par delà une modernité cannibale sert de ressort à des écrivains aussi différents que Huysmans, Barrès ou Proust[48] ; elle sous–tend l'idéal d'une grande partie de l'élite artistique européenne du tournant du siècle (« *Tornate all'Antico, Sarà un progresso* », proclamait Verdi) ; elle colore les récits de conversion[49]. Les programmes politiques, les démarches spirituelles, les projets artistiques qui visent à renouer avec une éthique ancienne ou exhumer les trésors écartés par la marche de la civilisation recherchent désormais la vérité ou la beauté *à rebours*.

Situé à l'intérieur de ce cadre de pensée « originiste »[50], Debussy exalte un territoire dont les frontières n'apparaissent sur aucune carte mais qui transparaît dans la manière de percevoir le monde et de le dire (composer, écrire, écouter, voir, aimer). Ce n'est pas l'enlèvement de l'Alsace–Moselle qui aiguise son nationalisme mais l'effritement du goût public. L'inspiration créatrice dont l'art, la langue, le geste, l'intonation ont traduit l'écho à travers les siècles lui semble en passe de disparaître dans le panier percé du libre-échange musical. Le goût étranger, surtout allemand, obscurcit le goût ancien, promesse de restauration créatrice.

« Ancien » est-il synonyme de « Français » ? C'est là que tout se joue. Depuis Berlioz, les musiciens français font aller de pair élargissement du langage musical et exhumation d'un socle enseveli. Le moyen ? Le

---

[48] Voir Philippe Gumplowicz, *Les Résonances de l'ombre*, Paris, Fayard, 2012.
[49] Voir Frédéric Gugelot, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France 1885-1935*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 1998.
[50] Philippe Gumplowicz, *Les Résonances de l'ombre*, op. cit.
[51] Romain Rolland, *Jean-Christophe* [1907] 1948, p. 686, cité par Jacques Cheyronnaud, « Éminemment français, Nationalisme et musique », *Terrain n° 17*, octobre 1991, p. 92.

recours aux modes archaïsants du Moyen Âge et de la Renaissance. Les compositeurs français du tournant du siècle voient dans les modes anciens un sol nourricier et matériau de renouvèlement de leur langage musical. Simultanéité des contraires. Le lien entre tradition et innovation, principe de répétition et principe d'aventure, désir d'ancien et besoin de renouveau a été épinglé par un témoin bien informé, Romain Rolland. « Au rebours des écoles laïques de France, qui font dater le monde de la Révolution française, les musiciens regardaient celle-ci comme une chaîne de montagne qu'il fallait gravir pour contempler, derrière, l'âge d'or de la musique, l'Eldorado de l'art »[51].

Déjà, lors de ses études au Conservatoire de Paris, Debussy s'était montré rétif à l'harmonie tonale. Pourquoi s'en tenir au pré carré de la résolution des accords ? *La Demoiselle élue* (1887-1888) use du coloris modal. Jusqu'au *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* composé lors de la Grande Guerre, le recours au mode ancien répond au chromatisme post–wagnérien. Il épouse l'aspiration primitiviste à une simplicité d'écriture qui se traduirait par un oxymore de primitivité et de raffinement. L'obsession de l'origine, la recherche de forces d'expression que la civilisation aurait laissées en chemin est un mouvement de longue durée né avec le romantisme. La proclamation de Gustave Flaubert – « La civilisation n'a point usé chez moi la bosse du sauvage »[52] – permet de comprendre à quelles attentes répond la vogue de l'art nègre dans les arts plastiques, contemporaine de Debussy. « Je crois qu'il y a en moi du Tartare et du Scythe, du Bédouin et du Peau-Rouge »[53] continuait Flaubert.

Claude Debussy *versus* Monsieur Croche

Une aspiration comparable se retrouve chez Debussy. Elle se traduit par une écriture débarrassée des principes appris de l'harmonie d'école. Cette quête d'une fraîcheur première, d'une d'innocence, d'une pureté originelle transparaît dans ses goûts musicaux. De son séjour romain où il fit de Roland de Lassus et de Palestrina, compositeurs du XVIe siècle, ses modèles jusqu'à la sympathie que lui inspirent les « Russes [qui] ont ouvert, dans notre triste salle d'études où le maître est si sévère, une fenêtre qui donne sur la campagne »[54], le recours à l'ancien – ce qu'il perçoit comme archaïque – fait office de source d'inspiration qui se démarquerait du projet wagnérien. De ce point de vue, l'anti–germanisme du Français Debussy et l'anti–wagnérisme du musicien se recoupent mais doivent être distingués.

L'anti–germanisme de Debussy s'inscrit dans l'histoire du nationalisme en France. Son retournement anti–wagnérien épouse une nouvelle époque

dans laquelle l'Allemagne n'est plus tant alors le pays victorieux de 1870 qui a enlevé l'Alsace–Moselle que la deuxième puissance mondiale qui fait rétrograder la France à la quatrième place. Le sentiment d'un péril germanique est devenu une hantise intérieure chez Monsieur Croche. Le temps fort du wagnérisme en France se repérait à travers la qualité éditoriale de la *Revue Wagnérienne,* entre février 1885 à juillet 1888. Une dizaine d'années plus tard, Debussy perçoit le wagnérisme sur le mode d'une invasion des consciences et d'un dévoiement du goût.

52 Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Collet », mercredi 10 décembre 1855.
53 *Id.*
54 Claude Debussy, « Jeux », *Le Matin*, 11 mai 1913, *Monsieur Croche, op. cit.*, p. 237.

L'aspiration primitiviste de Debussy, marquée par la dilection pour le Franco-flamand Lassus, le Romain Palestrina, les Russes Moussorgski ou Stravinski mue dès lors vers l'« originisme ». A la différence du primitivisme, celui-ci ne voit pas dans l'origine une pure référence esthétique mais en fait un modèle identitaire à atteindre. Pure disposition esthétique, le primitivisme devient nationalisme lorsque qu'elle se réfracte en un territoire supposé être origine spirituelle de la communauté nationale. C'est le chemin qu'emprunte Debussy en 1903 lorsqu'il évoque la patrie des « vieux clavecinistes où il y a tant de vraie musique […] que nous renions comme des enfants ingrats[55] ». Le choix unique de Rameau signale une réfraction vers le national. C'est le choix d'une frange de l'opinion française cultivée.

Reste le moyen d'expression principal utilisé par Debussy, par delà les qualités littéraires de Monsieur Croche : la musique. Le langage musical de Debussy grandit selon une courbe qui lui est propre et qui n'épouse pas forcément les opinions de Monsieur Croche. Il s'avère qu'entre *Pelléas et Mélisande,* 1902 et *La Mer*, entreprise en 1903, Debussy « trouve en lui-même – et seulement en lui-même – les sources de son développement[56] ». Ses proclamations nationalistes signalent la réussite de cette émancipation ; leur véhémence montre le travail acharné qu'il lui a fallu abattre pour y parvenir; elle témoigne aussi de la crainte constante de retomber sous la coupe de la « domestication wagnérienne », perceptible au moment où, par exemple, Debussy avait dû rallonger les intermèdes musicaux de *Pelléas*, qui ont immanquablement fait penser à du Wagner. La hantise de l'étranger n'est pas tant l'étranger à soi-même que l'étranger en soi-même. L'ange opposé à l'épanouissement créatif n'est pas posté aux frontières mais dans les méandres de l'intime. L'empreinte de Wagner a été plus influente que l'« usine à néant » du bel canto italien[57]. Le nationalisme de Debussy est la transcription d'une

aspiration artistique à un geste naturel, personnel en somme, culte du moi artiste.

Cake-Walk

Cinq ans plus tard, entre *Pagodes* et les *Préludes*, Debussy publie *Children's Corner*. Ces pièces didactiques destinées à sa fille pourraient représenter une pause récréative. Elles sont à prendre avec sérieux, ne serait-ce que pour la place qu'occupe leur dédicataire dans l'univers du

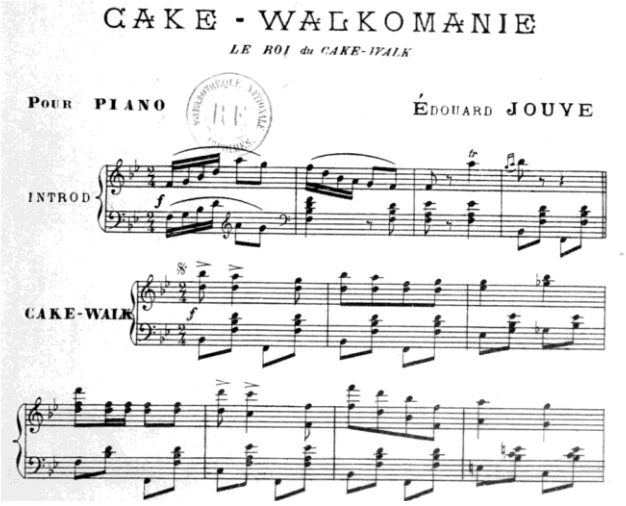
55 Claude Debussy, « Reprise de la Traviata à l'Opéra-Comique », *Gil Blas*, 16 février 1903, *Monsieur Croche, op. cit.*, p. 94.

[56] François Lesure, op. cit., p. 67.

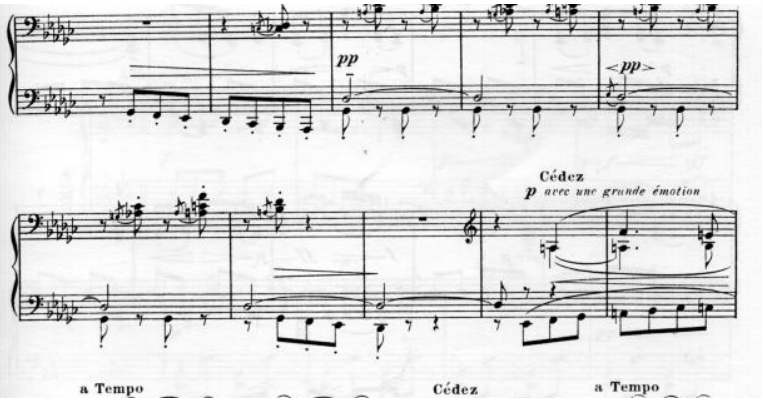
[57] Claude Debussy, « Reprise de la Traviata à l'Opéra-Comique », *Gil Blas*, 16 février 1903, *Monsieur Croche, op. cit.*, p. 94.

compositeur. Arrivée tardivement dans l'existence du compositeur, Chouchou est si choyée qu'aucun correspondant de Debussy n'omettrait d'écrire un petit mot pour elle dans les lettres envoyées à son père. Une ironie corsetée court au long de ces pièces que les variations de dynamique et quantité d'indications expressives ne rendent pas si faciles à jouer. Qui plus est, le thème de l'enfance permet des résonances avec la préoccupation esthétique du compositeur : la recherche d'un naturel en art. Le primitif des civilisations est leur âge premier. Il trouve son répondant et sa projection dans l'enfance.

Le cake-walk est une danse qui accompagne le ragtime dont elle est produit d'appel et produit dérivé. Popularisés durant l'Exposition universelle de Chicago en 1893, ses mouvements spectaculaires (un pied levé très haut pour atteindre un gâteau imaginaire) avait frappé les esprits et contribué à la diffusion du ragtime. Un même élan s'était produit lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900. À la suite d'une prestation de l'orchestre de la marine des Etats-Unis, une « cake–walkomanie » avait gagné Paris et donné lieu à l'édition de nombreuses « fantaisies nègres » et autres danses de salon.

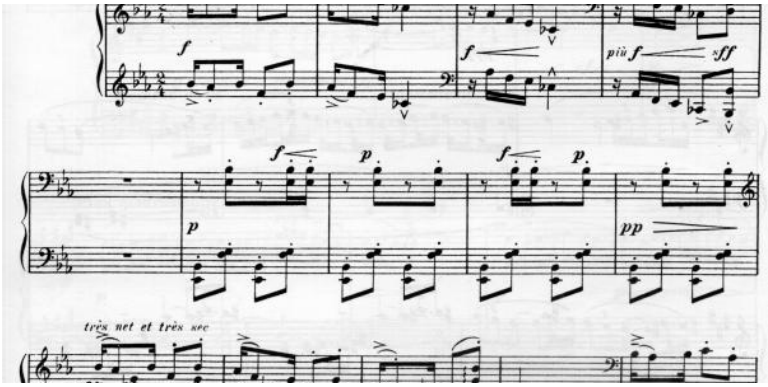


Enclin à se décrire comme un nègre au travail, Debussy hérite de ce que les Américains appellent une « obsession nationale ». *Golliwogg's cake walk* conserve le modèle du ragtime : séquences de plus ou moins huit mesures, pulsation marquée à la main gauche avec une basse qui précède un renversement d'accord, « syncopettes » à la main droite, traits piqués : procédés d'écriture que Jean Wiener désignera après guerre comme une « rhapsodie sur du béton armé ». Une première écoute laisse entendre les quatre parties (*strains*) du ragtime, mais la troisième partie est drolatique et rapsodique : une citation des premières mesures de *Tristan et Isolde*, *la*, *fa*, *mi*, *ré #*, sous-titrée par une indication ironique : « avec une grande émotion ».



Ragtime, pentatonisme, réminiscence de forme sonate : le libre échange musical est plus affirmé que jamais. Où est la « pure tradition française » prônée par Monsieur Croche ? Debussy joue les emprunts les uns contre les autres. Les influences s'annulent dans l'esprit du jeu. En premier, la plus vénéneuse d'entre elles, celle de Wagner. L'ironie signale une déprise des influences. Chose remarquable : le pentatonisme du thème A préfigure le déploiement de l'accord de Tristan (*fa*, *si*, *ré#*, *sol#*) avec

l'ajout d'un *si* bémol.



L'écriture de *Golliwog's cake–walk* oppose un démenti à la véhémence nationaliste des déclarations de Monsieur Croche. Claude Debussy aurait pu nourrir sa fille de berceuses du terroir. Il préfère des emprunts qu'il concasse. Conjuguée au singulier, l'identité est meurtrière ; les cumuler les annihile. Telle est la quête de la nudité première que Vladimir Jankélévitch associe à un espace borné d'aucune frontière : « Impression d'immensité, d'espace et de plein air. On a envie de crier pour faire penser à Pelléas : « Et maintenant, tout l'air de toute la mer"[58]. »

Comment comprendre aujourd'hui le nationalisme de Debussy alors que la mixophobie sonore nationaliste a laissé la place à une mixophilie planétaire généralisée ? Au XIXe siècle, les influences étrangères étaient peu avouables, tant elles étaient susceptibles de verser dans des *fantaisies* ou des *airs variés*, synonymes de musique légère connotée par une facture musicale hâtive et caricaturale (songeons aux *espagnolades*, ou aux *viennoiseries*). Au soupçon que Debussy faisait peser sur l'influence étrangère, s'est substitué l'éloge inconditionnel des influences et des sons mêlés. Le caractère *varié* d'une musique la rend musicalement correcte et mondialement consommable. L'humanité d'antan était séparée par des anamnèses particulières. Notre modernité lui préfère un principe de transversalité généralisée : elle rassemble en un brouet infini les brouillons épars – souvent ravagés – des parties. A l'âge où les « communautés imaginaires » sont proposées à la déconstruction, la seule mention d'une « pure tradition française » fait sourire, suscite le ricanement ou pire, inquiète.

Entre-temps, il y eut la Grande Guerre. Et, pour ce qui nous concerne dans le monde musical, la réinvention par les « Six » de la notion d'emprunt dans l'immédiate sortie de guerre. Pour un temps – pour un temps seulement – le nationalisme s'ébrèche. « Aujourd'hui, et ceci fixe bien la

fatigue d'une époque, nous avons dû réinventer le « nationalisme ». Je veux penser comme je l'entends, maintenant que me voici d'aplomb. Le Jazz-band nous a réveillés : bouchons-nous les oreilles pour ne plus l'entendre »[59]. Un auditeur contemporain renverrait les propos « réactionnaires » de Debussy à une « crispation » hexagonale. Il pourrait en faire la matrice de l'hypertrophie identitaire qui gagne les milieux musicaux des années trente[60]. Il oublierait que l'homme et le musicien ne sont pas si dissociables et que le musicien Debussy avait besoin de l'« enfermement » de Monsieur Croche pour que son langage s'épanouisse.

Philippe Gumplowicz

[58] Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1949, p. 60.
[59] Georges Auric, *Le Coq*, n° 2, Juin 1920.
[60] Philippe Gumplowicz, « Musicographes réactionnaires des années trente », *Le Mouvement Social*, Juillet-septembre 2004, p. 91-123.