



HAL
open science

Autonomisation du champ musical entre nationalisme et internationalisme : étude des trajectoires de trois compositeurs français au tournant du XXe siècle

Léa Koenig

► To cite this version:

Léa Koenig. Autonomisation du champ musical entre nationalisme et internationalisme : étude des trajectoires de trois compositeurs français au tournant du XXe siècle. Sociologie. 2020. hal-03020015

HAL Id: hal-03020015

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03020015v1>

Submitted on 23 Nov 2020

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-memoires-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Lorraine

UFR SHS - Nancy

Année universitaire 2019-2020

Mémoire de master 1 - Sociologie

Pratiques et Recherches d'Intervention Sociologique

Autonomisation du champ musical entre nationalisme et internationalisme.
Etude des trajectoires de trois compositeurs français au tournant du XX^e siècle



Présenté et soutenu par Léa KOENIG

Sous la direction de Ali BOULAYOUNE

Membres du jury : Lionel JACQUOT

Paul DIRKX

SOUTENU LE 24 JUIN 2020

RÉSUMÉ

A partir d'une description statistique des influences littéraires des œuvres de trois compositeurs français de la fin du XIX^e siècle (Claude Debussy, César Franck et Vincent d'Indy), articulée à une analyse de leur trajectoire socio-biographique, ce mémoire interroge la circulation internationale de références culturelles, au prisme du concept d'autonomie artistique développé par Pierre Bourdieu dans sa théorie des champs. En s'appuyant sur une démarche historique et sociologique, il vise à faire apparaître certaines des logiques internes et externes au champ musical français entre 1882 et 1910 et ainsi apporter des éléments de réponse à la question transnationale.

SINTESI

A partire da una descrizione statistica delle influenze letterarie delle opere di tre compositori francesi della fine del XIX secolo (Claude Debussy, César Franck e Vincent d'Indy), articolata ad un'analisi della loro traiettoria socio-biografica, questa memoria si interroga sulla circolazione internazionale di riferimenti culturali, al prisma del concetto di autonomia artistica sviluppato da Pierre Bourdieu nella sua teoria dei campi. Avvalendosi dell'approccio storico e sociologico, questa ricerca mira a far apparire alcune delle logiche interne ed esterne al campo musicale francese tra il 1882 e 1910 e così apportare elementi di risposta alla questione transnazionale.

ABSTRACT

This dissertation, based on a statistical description of the literary influences of three French composers of the late 19th century (Claude Debussy, César Franck and Vincent d'Indy) articulated with an analysis of their socio-biographical trajectory, questions the international circulation of cultural references through the prism of artistic autonomy concept developed by Pierre Bourdieu in his field theory. Based on a historical and sociological approach, this research aims to reveal some of the internal and external logics in the French musical field between 1882 and 1910 in attempt to provide response elements to the transnational question.

REMERCIEMENTS

Il me tient à cœur de témoigner toute ma gratitude aux personnes qui ont rendu possible ce travail de recherche :

Mon directeur de mémoire M. Ali Boulayoune pour son encadrement et sa confiance, ainsi que M. Lionel Jacquot, pour avoir accepté d'être mon second lecteur.

M. Paul Dirx, pour m'avoir ouvert le chemin de la Sociologie, pour sa formation aux méthodes de recherche et la transmission de son éthique, pour l'intérêt porté à mon travail, ainsi que pour son soutien.

Les enseignant·es-chercheur·es de Sociologie, d'Histoire, de Musicologie et de Lettres m'ayant guidée et offert leurs précieux conseils de lectures et de méthodes.

Mes ami·es, qui se reconnaîtront, pour nos discussions enrichissantes, leurs encouragements, leurs relectures et leurs retours.

Enfin, ma mère, pour sa relecture, pour sa patience, ses encouragements et son soutien.

SOMMAIRE

Introduction	6
Première partie - Cadres sociologiques et historiques	8
I. Cadres théoriques et méthodologiques	8
A) L'espace social étudié à travers la notion de champ	8
B) Le champ : national, international, supranational ou transnational ?	12
C) Circulation et internationalisation	14
II. Contexte historique et géopolitique	17
A) Des éléments favorables aux échanges	17
B) La construction des Etats-nations européens et ses fondements culturels	18
C) Evolution vers une fermeture nationale	21
Bilan de la première partie	23
Deuxième partie - Méthodologie d'enquête et d'analyse	24
I. Délimitation du terrain et constitution de l'échantillon	24
A) Construction de l'objet d'enquête	24
B) Cadrage historique et géographique de l'enquête	25
C) Choix des agents de l'échantillon	26
II. Protocole d'enquête, récolte et traitement des données	28
A) Présentation du matériel de terrain	28
B) Elaboration et traitement d'une base de données quantitative	29
C) Questionnaire d'enquête et traitement des données socio-biographiques	33
III. L'approche comparative comme méthode heuristique	35
A) Considérations préliminaires à l'usage de la comparaison internationale	35
B) La comparaison dans l'espace social national	37
C) Pour une mise en perspective transnationale	38
Bilan de la méthodologie	38
Troisième partie – Analyse	39
I. Positions et prises de position des agents	39
A) Dispositions des compositeurs à l'autonomie	39
B) Imbrication du champ musical dans le champ du pouvoir	45
C) Eléments de structure du champ musical et liens avec le champ littéraire	49
Bilan d'étape	52
II. La question des références littéraires étrangères et de l'autonomie	55
A) Trajectoires des compositeurs dans un système esthétique international	55
B) Stratégies de conservation et annexions littéraires	60
C) Stratégies d'innovation et esthétique nationale	62
Bilan de l'analyse	64
Conclusion générale	65

« Le bellicisme entre nations ou blocs de nations modernes est souvent entretenu par les mythes, les traditions et les symboles par lesquels s'exprime l'orgueil national et qui sont transmis de générations en générations. Un grand nombre de symboles sociaux actuellement en vigueur portent encore l'emprunte nationaliste. Ils s'opposent à ce que la pensée puisse librement traverser les frontières politiques qui divisent un monde dont toutes les parties sont pourtant, aujourd'hui, devenues interdépendantes. »

« Déclaration relative aux conflits menaçant l'entente internationale », § IV,
Comité de représentants des sciences sociales pour l'Organisation des Nations unies
pour l'Education, la Science et la Culture,
Paris, 1948.

INTRODUCTION

« Comprendre, c'est d'abord comprendre le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait¹ »

De nos jours, la question européenne fait l'objet de nombreuses fractures sociales, culturelles et politiques. Si le modèle de l'Etat-nation se défait, les catégories nationales de pensée restent dominantes et l'exacerbation des nationalismes revient de manière récurrente. Les changements sociaux imposeraient pourtant un nécessaire « dépassement du cadre national² », dont la construction européenne est aujourd'hui toujours présentée comme un aboutissement.

En 1932 l'écrivain autrichien Stefan Zweig appelait déjà de ses vœux, dans une conférence intitulée « La désintoxication morale de l'Europe », à établir une « nouvelle culture historique³ » affranchie du patriotisme des histoires nationales et fondée sur l'histoire des transferts culturels, plutôt que celle des guerres et des conflits. Pourtant, cette sociabilité européenne, qu'il considérait comme l'utopie solide de l'Europe de la culture et des arts jusqu'à l'été 1914, n'est pas exempte de conflits et de luttes patriotiques déjà bien avant ce bouleversement.

La construction des identités nationales européennes a été le fruit d'un perpétuel processus de circulation de modèles transnationaux, d'échanges, de transferts, d'emprunts et d'annexions symboliques d'idéaux, de codes et de traditions esthétiques. Ce processus s'est précisé au XVIII^e siècle puis s'est intensifié considérablement au cours du XIX^e siècle⁴. Alors que l'on pourrait encore le penser, ces échanges symboliques ne sont donc pas nécessairement l'indice d'une internationalisation. D'un autre côté, au sein du champ de production culturelle, la défense d'un modèle artistique national serait a priori le produit d'une logique politique, allant à l'encontre du principe fondateur de ce champ : *l'art pour l'art*, et donc du principe d'autonomie⁵. Enfin, selon Pierre

¹ Pierre BOURDIEU, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir, Paris, 2004, p. 15.

² Jan SPURK, « Epistémologie et politique de la comparaison internationale : quelques réflexions dans une perspective européenne » dans Michel Lallement et Jan Spurk (dir.), *Stratégies de la comparaison internationale*, CNRS éditions, 2003, p. 71-81.

³ Jacques LE RIDER « Préface. L'Europe, "monde d'hier" et idée d'avenir », dans Stefan ZWEIG, *Appels aux européens*, Editions Bartillat, Paris, 2014, p. 27.

⁴ Anne-Marie THIESSE, *La création de identités nationales : Europe, XVIII^e - XX^e siècle*, Editions du Seuil, Paris, 1999.

⁵ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, coll. Points, Paris, 1992.

Bourdieu, la « circulation internationale des idées » se fait toujours dans le cadre des luttes qui structurent les champs. Celle-ci illustre ainsi différentes stratégies qui visent à la défense de différents types de positions sociales⁶.

A partir du champ artistique de la fin du XIX^e siècle, nous chercherons ainsi à démontrer si l'importation d'un matériel littéraire étranger dans le champ musical français pourrait être un indice de son autonomie.

Pour tenter d'apporter des éléments de réponse à notre problématique, nous procéderons par une description systématique de l'ensemble de l'œuvre et des influences littéraires de trois compositeurs incarnant trois positions différentes du champ musical français, en fonction de leur trajectoire sociale. Il s'agit de César Franck (1822-1890), Claude Debussy (1862-1918) et Vincent d'Indy (1851-1931). La démarche se focalisera essentiellement sur les relations culturelles de la France avec la Belgique et l'Allemagne, dans une période allant de 1882 à 1910. Si le premier critère de sélection des compositeurs de l'échantillon a été la présence d'influences littéraires internationales dans leur œuvre, l'enquête de terrain nous a conduite à observer une prédominance de logiques nationales, voire nationalistes.

Imprégnée par l'idée de "l'Art" comme vecteur d'émancipation de la pensée, je m'interrogeais de longue date sur le "cosmopolitisme", les échanges culturels, et la dimension géographique des arts, en particulier de la musique. Les Etudes culturelles, domaine par lequel je suis entrée à l'Université, m'ont permis de préciser ces questionnements, mais également de comprendre le poids des cultures, des langues et des expressions artistiques sur nos représentations. Par le prisme de la Sociologie, j'ai alors mesuré la puissance du franco-universalisme⁷ et sa capacité à occulter l'existence même des apports culturels étrangers. Mon parcours de formation m'a également convaincue de l'importance d'une approche interdisciplinaire pour traiter de ces questions.

⁶ Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, décembre 2002. p. 3-8.

⁷ Paul DIRKX, *Les "amis belges". Presse littéraire et franco-universalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2006.

PREMIÈRE PARTIE - CADRES SOCIOLOGIQUES ET HISTORIQUES

La première partie, théorique et descriptive, est un préalable indispensable à l'élaboration de la problématique et des hypothèses initiales, ainsi qu'à la construction de l'enquête, grâce à des outils sociologiques adaptés au terrain étudié.

I. Cadres théoriques et méthodologiques

A) L'espace social étudié à travers la notion de champ

Il paraît indispensable d'aborder notre sujet par une approche qui puisse replacer chacun des agents et leurs productions dans leur contexte sociologique historique, c'est-à-dire dans la configuration singulière des jeux et des enjeux de positions dans lesquels ils s'inscrivent. Pour cela il a semblé pertinent d'utiliser le concept de champ construit par Pierre Bourdieu, non pas pour révéler la structure d'un champ spécifique ou l'articulation entre plusieurs champs, mais pour élaborer une analyse explicative et compréhensive des types de relations entre la littérature et la musique, de la formation de réseaux entre écrivains et compositeurs de différents espaces nationaux et également des intérêts et des logiques sociales qui motivent leurs actions.

En nous basant ainsi sur les travaux menés par Bourdieu sur le champ littéraire⁸, mais également sur d'autres travaux⁹, nous retiendrons du concept de champ qu'il est un espace social en constante évolution, dans lequel des agents sociaux sont réunis autour de l'exercice d'une activité sociale spécifique et également engagés dans une lutte de concurrence pour le monopole de l'autorité et pour la définition légitime de cette activité. Le champ constitue donc un espace structuré par des rapports de force — toujours déterminés par les luttes antérieures — entre des positions incarnées par des agents sociaux ou des institutions. Le « principe fondateur » qui est au centre du champ, le *nomos*, fonctionne sur la croyance en la valeur de la défense de cette activité sociale, « la valeur du jeu » comme écrit Bourdieu. Ce *nomos* sous-tend l'opposition entre autonomie et hétéronomie¹⁰. L'autonomie, c'est-à-dire la capacité du champ à

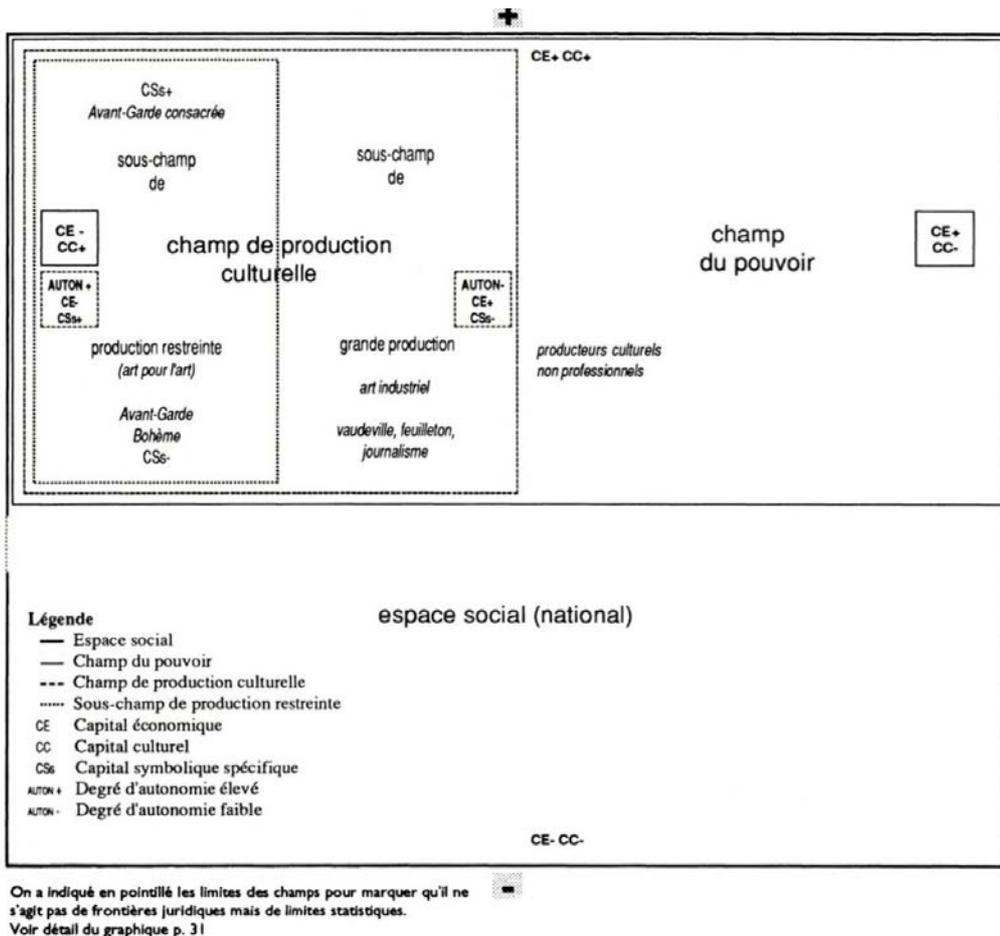
⁸ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'Art. Structure et genèse du champ littéraire*, op.cit.

⁹ Je me réfère en particulier au chapitre « Quelques propriétés des champs » dans : Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Editions de minuit, 1980, p. 113-120 ; à l'article de Paul DIRKX, « Champ », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, ressources-socius.info ; ou encore à l'ouvrage de Paul DIRKX, *Sociologie de la littérature*, Armand Colin, coll. Cursus, Paris, 2000, 176p.

¹⁰ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'Art. Structure et genèse du champ littéraire*, op. cit. p. 367.

faire adhérer les agents au nomos et à établir ses propres règles en fonction, résulte du processus socio-historique de la division des activités sociales et de la différenciation des groupes sociaux. Chaque agent social possède un habitus, qui est un « système de dispositions à la pensée et à l'action¹¹ » en fonction de son acquisition de capital symbolique spécifique, mais aussi de capital social, économique et culturel. Ces capitaux conduisent les agents à avoir des positions orthodoxes ou hétérodoxes dans le champ face à l'ordre qui y est plus ou moins établi et ainsi agissent sur leur engagement qui tendra davantage vers l'autonomie ou vers l'hétéronomie. Dans un souci de cohérence théorique, nous privilégierons d'ailleurs le terme « agent social » à « individu » ou « acteur » qui — sans le figer dans un déterminisme absolu — permet de concevoir le sujet dans la continuité de sa trajectoire, c'est-à-dire en *réaction* constante avec son environnement social.

« Le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social¹² »



¹¹ Paul DIRKX, art. cit.

¹² Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Structure et genèse du champ littéraire*, op. cit., p. 207.

Chaque champ fonctionne selon ces propriétés générales, mais possède également des propriétés spécifiques, en fonction de ses enjeux et de ses intérêts. Pour ce qui est du champ de production culturelle (schéma page précédente), il a un lien fort avec le champ du pouvoir et il s'organise en deux sous-champs : le pôle de grande production, le plus hétéronome, notamment en raison des logiques de profit économique et/ou de sa proximité avec le champ du pouvoir, ainsi que le pôle de production restreinte, plus autonome. C'est à ce pôle autonome que nous nous intéresserons en particulier.

Nous nous sommes attachés à effectuer des recherches en sociologie de la musique, afin de savoir s'il était possible d'appliquer le modèle théorique des champs au domaine musical, ou s'il en existait d'autres plus pertinents. Après avoir consulté l'ouvrage assez généraliste de Marcel Belvianes¹³, il semble que ses travaux relèvent davantage d'un essai de philosophie sociale de la musique et qu'ils ne proposent pas de modèle théorique ou méthodologique viable. Nous ne trouvons d'ailleurs que très peu d'informations sur l'auteur. Nous avons également tenté de comprendre la méthode d'analyse de Norbert Elias¹⁴ mais — bien que son ouvrage soulève des questions sociologiques et des éléments de contexte qui seront incontournables pour notre recherche — nous n'y trouvons pas de méthode explicite ni d'outils efficaces allant au delà des méthodes de recherche historique (analyse de documents, de correspondances écrites, etc.). Pour autant, il ne s'agit pas d'un récit historique mais bien d'une étude sociologique. Parallèlement, la majorité des autres travaux existants portent sur l'analyse de pratiques musicales plus ou moins contemporaines ou sur l'ethnomusicologie. L'approche sociologique de la musique en termes de champ n'en est qu'à ses débuts, relativement à d'autres secteurs culturels comme la littérature, la peinture, la photographie ou le journalisme¹⁵.

En partant donc du principe que l'univers musical de cette époque fonctionne comme un espace social qui a des règles qui lui sont propres et qui s'articulent autour du *nomos* musical (faire de la musique pour la musique) et que cet espace s'est pro-

¹³ Marcel BELVIANES, *Sociologie de la musique*, Payot, Paris, 1951, 256 p.

¹⁴ Norbert ELIAS, *Mozart. Sociologie d'un génie*, traduit de l'allemand par Jeanne ETORÉ et Bernard LORTHOLARY, Paris, Editions du Seuil, 1991.

¹⁵ Un colloque sur la question a eu lieu récemment à Paris, mais n'apporte de réponse appropriée pour notre recherche : « Bourdieu et la musique. Bilan et perspectives » appel à contributions, *Calenda*, publié le 25 décembre 2014, <https://calenda.org/306428>.

gressivement émancipé des logiques externes qui le contraignaient dans son activité fondamentale, il semble possible de l'envisager comme un champ. En effet, cet espace — qui est d'ailleurs plus institutionnalisé que le champ littéraire — a ses propres modes de codification des pratiques, d'intériorisation de croyances spécifiques, de recrutement social et de consécration, par l'intermédiaire d'écoles, de conservatoires, de "maîtres", de postes professionnels, ou de revues et d'éditeurs spécialisés, de salles de concert consacrées à différents types de création, de prix et de distinctions spécifiques, comme nous le verrons, issus de longs processus historiques. Par ailleurs, comme l'explique notamment Elias avec ses concepts d'« art artisanal » et d'« art indépendant », les musiciens et les compositeurs ont pris une indépendance relative et progressive vis à vis des pouvoirs religieux et politique, au gré des modifications des rapports de pouvoir dans le courant du XIX^e siècle¹⁶. On note toutefois que bien que ce processus soit européen, il prend des aspects très différents en fonction de la configuration des Etats dans lesquels il s'opère. Enfin, il faut également voir l'autonomisation des champs culturels comme un « équilibre fragile entre les différentes forces¹⁷ », qui tendent toutes à imposer leur loi fondamentale. L'Etat et l'autonomisation de la raison permettent notamment aux champs artistiques de s'affranchir du contrôle de l'Eglise, l'essor du marché des biens symboliques conduit également à une autonomisation relative vis à vis de l'Etat, mais ce dernier continue à avoir un rôle de soutien aux champs artistiques permettant ainsi de limiter une forte hétéronomie économique¹⁸.

Le champ comme outil théorique apparaît alors comme la méthode la plus pertinente dans ce domaine particulier. Il permettra de dépasser l'individualisme méthodologique d'une simple analyse formelle, c'est-à-dire « textualiste¹⁹», qui accorde une valeur transcendantale aux oeuvres et à leurs "créateurs" et également de ne pas se limiter aux perceptions relativement figées qu'impliquerait la seule analyse historique.

¹⁶ Norbert ELIAS, *Ibid.*, p. 231-233.

¹⁷ Gisèle SAPIRO, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, no. 5, 2013, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹ Paul DIRKX, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.* chap. 1.

B) Le champ : national, international, supranational ou transnational ?

Éléments de définition²⁰ :

- « Le terme *international* désigne, si l'on s'en tient à son sens strict, les rapports interétatiques entre États-nations, qui s'officialisent dans des conventions bilatérales (lesquelles jouent un rôle dans les échanges culturels et l'enseignement des langues étrangères par exemple) ou multilatérales (par exemple la Convention de Berne sur la propriété intellectuelle) [...]. Ces organisations ne remettent pas en cause la souveraineté des États qui les composent mais favorisent la circulation de modèles entre eux, et la formation de champs intellectuels internationaux. »
- « Certaines alliances régionales conduisent à un transfert d'une partie des fonctions régaliennes à des instances *supranationales*, comme dans le cas de l'Union européenne. ces instances supranationales sont susceptibles de jouer un rôle dans la vie intellectuelle en incitant à des coopérations et en soutenant la circulation des idées par des aides à la traduction »
[Nous n'utiliserons pas ce terme pour cette recherche, puisqu'il ne semble pas y avoir de fonctionnement supranational avant la création de la Société des Nations en 1920.]
- « Le *transnational* caractérise un espace fonctionnant par-delà les frontières nationales, sans être organisé par une instance internationale ou régionale. Les champs religieux sont souvent tiraillés entre de telles logiques transnationales (dans la mesure où une institution comme l'Église parvient plus ou moins à monopoliser la légitimité) et des logiques nationales. Ce concept de transnational est également utile pour désigner des réseaux informels comme ceux que constituent les mouvements d'avant-garde [...]. La langue favorise également la transnationalisation des champs littéraires ou intellectuels, notamment lorsqu'elle est soutenue par l'émergence d'un marché de biens symboliques (en l'occurrence, du marché du livre). »

Nous privilégierons pour cette recherche le terme "international" à "transnational", au delà des rapports interétatiques, lorsque les échanges se rapportent à des définitions nationales.

Les travaux de Bourdieu amènent dans un premier temps au constat que les champs semblent essentiellement exister à l'échelle nationale, ce qui serait dû au moins en partie à un système national d'éducation et donc à la constitution d'un système national de croyances et de dispositions. C'est pourquoi nous chercherons à déterminer si les champs littéraire et musical peuvent exister à une échelle transnationale. On peut remarquer par ailleurs une multiplication récente des travaux sur les dimensions transnationales de la culture²¹. Dans le cas du champ littéraire, il existe, au moins

²⁰ Gisèle SAPIRO, Tristan LEPELIER et Mohamed Amine BRAHIMI, « Qu'est ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, no. 4, 2018, p. 8-9.

²¹ Voir entre autres le numéro thématique de *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, no. 4, 2018, consacré aux champs intellectuels transnationaux ; ou encore : Anna BOSCHETTI (dir.), *L'espace culturel transnational*, Nouveau Monde, 2010, 509 p.

depuis le XVIII^e siècle, un « marché d'échange mondial universel²² » et ainsi un espace de concurrence pour la légitimité littéraire et artistique, légitimité qui tient à l'histoire des relations et des positions, à l'ancienneté relative aux textes fondateurs²³, etc., ce qui s'apparente fortement au fonctionnement d'un champ. Parallèlement, Gisèle Sapiro démontre les effets bien réels des frontières en révélant comment les Etats modernes ont ce « pouvoir de production des identités légitimes²⁴ ». En effet, l'imposition des identités nationales au XIX^e siècle a privilégié la formation de champs nationaux, mais ce processus ne pouvait limiter les champs culturels et savants à des frontières géographiques. Le processus de nationalisation s'accompagne donc inévitablement d'une internationalisation, qui est visible dans les champs littéraire, artistique et scientifique, au travers de la mise en place d'institutions et de conventions internationales à partir de la fin du XIX^e siècle (il s'agit ici davantage d'encourager des échanges sans mettre en doute l'appartenance nationale), ainsi que par le développement d'identités transnationales (la longue construction européenne en est un exemple)²⁵.

Dès lors, on pourrait émettre l'hypothèse selon laquelle les règles du champ seraient définies au niveau national (au sein de chaque groupe national, ou espace linguistique, on semble observer une conception ou une définition de *la Musique, la Littérature, la Culture* etc. qui lui est propre et dépend de son histoire politique et culturelle²⁶) mais que le principe fondamental qui est au centre de ces champs, le *nomos*, (*l'art pour l'art*) pourrait s'être universalisé à une échelle transnationale, au point qu'il y aurait lieu de parler de champ artistique transnational. Sapiro identifie un certain nombre d'indicateurs de l'existence des champs transnationaux mais il faut ici bien veiller à ne pas faire d'anachronisme. Par exemple, certains de ces indicateurs — comme la plupart des instances (internationales, supranationales ou transnationales) de consécration littéraire — n'existent pas avant le XX^e siècle. Il n'existe pas non plus de

²² Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, Editions du Seuil, Paris, 1999, p. 27.

²³ Pascale CASANOVA, *Ibid.*, p. 34-40.

²⁴ Gisèle SAPIRO, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », art. cit., p. 75.

²⁵ Gisèle SAPIRO, Tristan LEPELIER et Mohamed Amine BRAHIMI, « Qu'est ce qu'un champ intellectuel transnational ? », art.cit., p. 4-11.

²⁶ Voir entre autres l'explication de Norbert ELIAS sur les significations de Culture et Kultur en France et en Allemagne dans *La civilisation des mœurs*, Calmann-Levy, Paris, 1973, chap. 1.

société internationale de musique avant 1899. D'ailleurs cette organisation, bien qu'ayant une structure non-centralisée et véritablement transnationale (il ne s'agit « pas [d']une fédération d'associations nationales²⁷ ») semble avoir des motivations complexes en dehors des ambitions qui sont énoncées dans ses statuts. Ceci dit, d'autres indicateurs mentionnés par Sapiro existaient auparavant tels des réseaux d'artistes, ou encore « l'espace de réception des révolutions symboliques » qui permet selon elle de vérifier dans le temps et l'espace s'il y a un champ transnational. Et l'auteure de préciser que c'est effectivement le cas depuis très longtemps pour la musique, qui n'est pas contrainte par le langage — mais également pour la littérature²⁸.

Nous retiendrons ainsi que ce qu'il y a de *national* dans la constitution et le fonctionnement des champs a des effets indiscutables notamment sur les représentations culturelles et donc sur les productions artistiques, mais comme l'affirme Sapiro, « cet ancrage a longtemps masqué l'histoire transnationale qui sous-tend la formation de ces champs nationaux²⁹ ».

C) Circulation et internationalisation

A première vue, on pourrait penser que la mise en circulation de biens symboliques par les intellectuels ou les artistes se fait forcément dans une logique internationale ou transnationale, ou du moins par opposition aux nationalismes. La réalité s'avère plus complexe et en plus de se faire la plupart du temps sur la base de quiproquos, ces échanges peuvent parfois alimenter de vifs nationalismes intellectuels ou être motivés par des logiques hétéronomes dans les champs de production culturelle. Selon Pierre Bourdieu, les échanges internationaux subissent les décalages structuraux qui s'expliquent par la méconnaissance du champ de production d'origine, ce qui est dû au fait que les textes ou les idées qui circulent dans l'espace international ne voyagent pas avec leur contexte ; ils sont donc toujours réinterprétés et transformés. L'auteur évoque à titre d'exemple ce qu'explique Karl Marx dans *Le Manifeste du Parti communiste*, à

²⁷ Stefan KEYM, « Une organisation internationale à des fins nationales ? La Société Internationale de Musique et la musicologie française », *Revue de musicologie*, T. 104, no. 1-2, 2018, p. 739-772.

²⁸ Gisèle SAPIRO, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », art.cit., p. 84. Néanmoins, l'auteure ne date pas précisément cette « réception des révolutions symbolique » dans l'espace musical ou littéraire, mais d'autres travaux confirment qu'elle s'observe dès le début du XVIII^e siècle, voir *infra*.

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

savoir le fait qu'en Allemagne certains intellectuels ont eu une tendance à importer des textes français comme s'ils étaient "purs" et autonomes du contexte politique de leur champ de production³⁰, ce qui ne peut qu'aboutir à une compréhension limitée et altérée de ces idées. Par ailleurs, la mise en circulation et l'utilisation internationale de ces idées se font dans le cadre des luttes de positions sociales des agents qui structurent les champs. Selon l'auteur, il faudrait pour cela mener une « science des relations internationales en matière de culture » qui prendrait en compte ces luttes en fonction des champs de production et de réception des œuvres ainsi que les « opérations sociales » qu'elles subissent au cours de ces échanges. Ce vers quoi nous tendrons ici aussi rigoureusement que possible.

Selon Bourdieu il y a en premier lieu une « opération de sélection », c'est-à-dire simplement de la sélection de textes qui sont importés par les agents d'un champ national depuis un autre. Il ajoute que cette sélection répond à des *intérêts*, en précisant bien l'usage de ce terme, qui pourrait paraître terriblement utilitariste, mais qui en réalité est essentiel pour comprendre. En effet, s'il y a une homologie de style, de parti-pris ou de dessein artistique et plus globalement une homologie structurale entre les positions des agents dans leurs champs respectifs, l'importation d'une œuvre peut permettre à celui qui se l'approprie de renforcer sa position dans son champ d'appartenance ; il peut s'agir alors de défendre une position dominée, mais aussi dans d'autres cas, de maintenir « l'ordre culturel » lors de transferts entre positions dominantes³¹. Gisèle Sapiro émet d'ailleurs l'hypothèse selon laquelle chaque champ va favoriser des stratégies de préférence nationales ou internationales en fonction de sa place dans les rapports de force internationaux. Ainsi elle écrit que « plus un champ national occupe une position dominante dans l'espace international, [...] plus les dominants [du groupe en question] se concentreront sur l'accumulation de capital symbolique au niveau national³² », ayant déjà un pouvoir de légitimité dans l'espace international. Ces stratégies peuvent se modifier en fonction de l'évolution des rapports de force. Ainsi, tout en sachant que l'idée de nation désigne des paradigmes très différents entre la France et l'Allemagne, l'apparition d'une conscience nationale en Allemagne a eu pour effet de

³⁰ Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 145, décembre 2002, p. 4.

³¹ *Ibid.*, p. 5.

³² Gisèle SAPIRO, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *art.cit.*, p. 78.

soulever en France un esprit de concurrence et un intérêt à l'appropriation des références culturelles allemandes³³.

Sapiro démontre également que ces stratégies peuvent illustrer plusieurs types d'hétéronomie. Dans le « pôle mondain » par exemple, les agents peuvent s'affirmer comme des représentants de leur champ national ; le « pôle de grande production » peut avoir des intérêts à l'internationalisation ou à la dénationalisation dans une logique d'augmentation des profits économiques, tandis que l'*avant-garde* y verrait « un moyen de lutter contre les voies nationales d'accumulation de capital symbolique³⁴ ». Ce constat pourrait expliquer le fait que dans la seconde moitié du XIX^e, on remarque en France l'utilisation de références étrangères et une tendance à "l'exotisme" (permise entre autres par les Expositions universelles de Paris) tandis qu'en Europe centrale ou en Allemagne la tendance semble encore être davantage à la tradition nationale. Cette supposition reste néanmoins à nuancer, puisque comme nous le verrons, il y a encore de forts courants nationalistes dans le champ musical français de la fin du siècle.

Au delà du mécanisme de sélection dont parle Bourdieu qui semble fondamental dans cette recherche, il faut considérer les autres opérations qu'il mentionne. L'auteur révèle une « opération de marquage », importante ici moins dans ses effets de « transfert de capital symbolique » (de l'agent importateur au texte qu'il s'approprie, par l'ajout d'une préface ou par l'intermédiaire d'un éditeur, par exemple) que dans son effet « annexionniste » c'est-à-dire l'emploi de ce qui est importé à travers des problématiques propres au champ national. Enfin, « l'opération de lecture » consiste en l'application de catégories de pensée, également nationales, à l'œuvre importée³⁵. Les effets de ces opérations donnent ainsi les moyens d'expliquer sociologiquement les stratégies de sélection et donc les intérêts que pourraient avoir les agents à s'approprier une œuvre. En outre, Bourdieu évoque le fait qu'une lecture hors du champ national de production de l'œuvre pourrait permettre une certaine liberté vis à vis des contraintes d'une lecture nationale, il parle « [d']autonomie relative à l'égard des contraintes sociales du

³³ Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 17.

³⁴ Gisèle SAPIRO, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », art.cit., p. 79.

³⁵ Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées » art. cit., p. 5-7.

champ³⁶ » mais il indique que ces contraintes se retrouvent par delà les frontières et que les opérations sociales qui s'effectuent lors des transferts culturels ne permettent pas réellement l'application de cet effet. Nous retiendrons toutefois cette idée qui semble pertinente à l'égard de notre problématique, en veillant à considérer avant tout les enjeux et les luttes qui structurent les champs artistiques, au regard des « opérations sociales » qui s'appliquent à la circulation des œuvres.

II. Contexte historique et géopolitique

A) Des éléments favorables aux échanges

Nous savons que les échanges et les transferts culturels sont issus de processus historiques et existaient en Europe déjà bien avant l'émergence des Etats-nations ou de l'autonomisation d'espaces comme le champ littéraire ou le champ musical. Il existe de nombreux travaux empiriques et théoriques sur ces relations culturelles entre les différents groupes sociaux européens. L'historien Michel Espagne met en lumière le fonctionnement des réseaux franco-allemands aux XVIII^e et XIX^e siècles en analysant leurs rouages à travers la conservation des archives inter-culturelles *de* et *dans* ces deux espaces nationaux, notamment la conservation de documents et de manuscrits allemands dans les collections françaises dès le XVIII^e siècle puis au long du XIX^e siècle, mais également par une approche démographique : il analyse les mouvements de migrations de certaines populations allemandes vers la France aux début du XIX^e, populations qui souvent sont constituées de groupes familiaux ou de corps de métier et qui formeront des communautés allemandes à part entière. Il précise d'ailleurs qu'avant la guerre de 1870, nombreux sont celles et ceux qui ont refusé la naturalisation française³⁷.

Pour ce qui est de la vie musicale au XIX^e siècle, il apparaît également que l'on enseigne dans les Conservatoires de musique français les grands classiques allemands, de compositeurs largement consacrés tels que Beethoven, Haydn ou Bach, par exemple. Tous ces éléments permettent ainsi de confirmer qu'il existe bien des voies et des supports physiques et historiquement cristallisés qui favorisent et canalisent ces échanges inter-culturels ainsi qu'une ouverture internationale.

³⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁷ Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op.cit.*, p. 86-99.

B) La construction des Etats-nations européens et ses fondements culturels

Par ailleurs, la construction de ces Etats-nations européens s'est faite sur la base de modèles communs mais pluriels et dans le cadre d'intenses échanges et transferts transnationaux, chaque groupe ayant été soucieux d'observer et de convertir les innovations des autres³⁸. A partir de la moitié du XVIII^e siècle puis plus intensément au XIX^e, cette construction et le conservatisme national apparaissent en effet comme une nécessité face aux vives transformations économiques et sociales qui gagnent inexorablement l'espace européen — potentiellement menacé par l'anomie — pendant que le libéralisme et la lutte contre l'absolutisme de la noblesse se développent, dans une partie de la classe bourgeoise. Il faut donc inventer l'héritage culturel qui deviendra les supports de représentations de la cohésion des groupes nationaux et obtenir une adhésion unanime à ces nouvelles représentations³⁹. Les dimensions culturelles et esthétiques jouent un rôle particulièrement important dans cette construction : « l'invention des nations coïncide avec une intense création de genres littéraires ou artistiques et de formes d'expression⁴⁰ ». Pour établir cet héritage on cherche à identifier des ancêtres communs dans les groupes nationaux. Le XVIII^e siècle voit ainsi apparaître de nombreuses expéditions rustiques et d'ambitieuses quêtes de culture populaire, qui serviront de base à la création de littératures, de musiques ou de représentations esthétiques nationales. Pour justifier de la consécration des héros nationaux, les Britanniques par exemple, se découvrent en Ecosse le personnage celtique d'Ossian, qui serait le plus ancien fondateur de leur esprit national. Il devient une importante figure littéraire (puis représentée par les arts picturaux et la musique) pour toute l'Europe, ce qui donne lieu à un mouvement général de promotion du peuple celte alors considéré comme le plus authentique des peuples européens⁴¹. D'abord initiée par les Britanniques et les Suisses, cette « révolution esthétique » selon l'auteure, se fait en réaction à l'hégémonie culturelle française — incarnée par un culte au classicisme gréco-romain — et prendra vite son plein essor dans l'espace germanique⁴². Ainsi pendant plus d'un

³⁸ Anne-Marie THIESSE, *La création de identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e*, *op.cit.*, p.11.

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 23-28.

⁴² *Ibid.*, p. 30-33.

siècle les lettrés sont chargés de redécouvrir les mythologies des peuples du Nord et le genre épique marque fortement les productions littéraires nationales. Ce mouvement de promotion du peuple celtique, paradoxalement, gagnera aussi les productions culturelles françaises. En effet la France — qui au début du XIX^e siècle, a plus que jamais besoin d'une stabilité politique et d'une unité nationale populaire — rénove ses fondements culturels en convertissant ses racines gréco-latines afin de ne pas perdre sa position de domination culturelle sur l'Europe⁴³.

En Allemagne, les écrivains affiliés au mouvement littéraire du *Sturm and Drang* comme Herder, Goethe ou Schiller, s'attachent à limiter les influences étrangères de la "culture allemande" et à promouvoir la langue germanique au rang de « véritable langue de culture » (jusqu'à l'usage du français par la classe aristocratique en faisait la langue de référence dans les productions littéraires⁴⁴), encourageant les nations naissantes à une lutte commune contre « la tyrannie du classicisme⁴⁵ ». Des compositeurs consacrés comme Beethoven ou Haydn s'engagent également dans d'importants travaux de recensement des musiques populaires et des chants folkloriques européens. Les travaux sur la littérature populaire se poursuivent au XIX^e avec l'œuvre des frères Grimm entre autres. Grâce à une importante activité de traduction, les collectes françaises et allemandes auront une fonction de « parrainage international » dans l'élaboration des ouvrages de littérature populaire, ce qui aura d'ailleurs un rôle décisif dans la construction des langues nationales⁴⁶.

En effet, outre la détermination des ancêtres et du folklore, il faut travailler à la construction et à la diffusion d'une langue proprement nationale. Ce processus revêt des formes différentes en fonction de l'espace dans lequel il s'opère, mais nous retiendrons ici simplement le cas de l'Allemagne, puisqu'il est révélateur d'une situation sociologique bien particulière. Il y a entre la classe de la noblesse, qui s'exprime en langue française, et la classe intellectuelle bourgeoise qui s'exprime en allemand et qui travaille à construire la "culture allemande", une opposition structurelle nette qui marque la création littéraire dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. En développant une

⁴³ *Ibid.* p. 53-54.

⁴⁴ Norbert ELIAS, *La civilisation des mœurs*, *op.cit.*, chap. 1.

⁴⁵ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e*, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 66.

littérature en langue allemande, une partie de l'intelligentsia bourgeoise entre alors dans une lutte contre la pensée « schématique et standardisée [de] la couche dominante francophone⁴⁷ » européenne, qui estimerait que la langue vernaculaire ne peut être digne d'une langue littéraire, et « le sentiment national [est] encore mal défini⁴⁸ » et « comme une attitude typiquement *bourgeoise*⁴⁹ ». C'est donc en grande partie les productions littéraires du *Sturm und Drang* qui vont normaliser et consacrer la langue allemande ainsi que la diffuser via les salons et le théâtre en particulier. Ceci illustre ainsi un double enjeu de lutte contre le pouvoir politique, mais également contre le pouvoir religieux, qui utilise alors le latin. Il faut également noter que la configuration géopolitique de l'Empire allemand implique un certain isolement de la classe intellectuelle, qui est répartie sur l'ensemble du territoire et concentrée dans les Universités, celle-ci n'est pas homogène et centralisée comme cela peut être le cas en France, d'où la nécessité d'établir une langue écrite commune⁵⁰. Plus tard au XIX^e siècle, c'est le genre littéraire romanesque qui permettra la diffusion des représentations du national, notamment avec le développement du roman historique et du roman social et concomitamment avec l'accroissement exponentiel de l'industrie et donc du lectorat. Le genre social entre également au théâtre et à l'opéra, lieux d'expression politique, où l'on observe une recrudescence des pièces à caractère national ainsi que la création des scènes nationales indépendantes des cours, ce qui est alors un moyen pour la classe bourgeoise d'exprimer son pouvoir dans l'espace⁵¹.

Enfin, nous retiendrons qu'en Europe, la seconde moitié du XIX^e siècle voit l'émergence d'une culture de loisirs dans les classes bourgeoises et dans une autre mesure dans les classes laborieuses⁵². La vie musicale y joue un rôle important pour les classes bourgeoises ; les factures d'instruments s'industrialisent, les innovations sont présentées aux expositions universelles et le piano devient un élément éminent

⁴⁷ Norbert ELIAS, *La civilisation des mœurs*, *op.cit.*, p. 28.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 47-55.

⁵¹ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e*, *op. cit.*, p. 134.

⁵² Notamment avec l'apparition des expositions universelles, précédées par les expositions nationales de l'industrie dont « les travailleurs formeront la première clientèle » : Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Editions Allia, Paris, 2009, p. 20.

dans le mobilier bourgeois par exemple⁵³. Le théâtre, fortement lié à la vie musicale et libéré de la censure politique par un décret impérial en 1864, joue également un rôle considérable dans cette culture de loisirs⁵⁴ ; mais par ailleurs sa fonction politique est bien différente de celle du théâtre allemand que nous avons évoquée précédemment.

C) Evolution vers une fermeture nationale

Vers la fin du XIX^e siècle on observe en Europe une tendance générale à l'évolution du sentiment d'appartenance nationale et des formes de nationalisme et de patriotisme. Alors que la construction de ces nouvelles représentations politiques, sociales et culturelles s'était jusqu'alors effectuée dans un contexte d'échange globalement pacifique et ouvert, ce processus s'imprègne peu à peu d'un sentiment de xénophobie et le critère national devient alors un prétexte générant un climat d'agressivité et d'exclusivité. Pour illustrer cela, Anne-Marie Thiesse cite l'exemple de l'instrumentalisation des travaux de Charles Darwin, de l'expansion des recherches de la "raciologie" et de la banalisation de l'usage du terme de "race" qui met en évidence comment l'arbitraire biologique se substitue au critère linguistique et devient un prétexte d'exclusion⁵⁵. Malgré cette évolution, la construction identitaire se poursuit dans le cadre européen transnational. Dans les champs artistiques et en particulier dans le champ musical, certains agents qui défendent l'innovation trouvent toujours la richesse de leurs productions dans le cosmopolitisme⁵⁶. L'auteure cite le projet de Béla Bartók, qui puise son inspiration dans le fondement des musiques populaires européennes, en fait un projet d'avant-garde qu'il souhaite voir rivaliser avec la musique consacrée. Ce projet va notamment avoir des répercussions directes dans l'œuvre de Claude Debussy⁵⁷. Dans le champ musical français, ce tournant général à l'exclusivité et à la hiérarchisation des valeurs culturelles trouve un écho dans l'organisation de la Schola Cantorum (institution

⁵³ Jean-Claude YON, « La démocratisation de la culture », *Le Second Empire. Politique, société, culture*, Armand Colin, 2012, p. 207-233, § 15-17.

⁵⁴ *Ibid.*, § 18.

⁵⁵ Anne-Marie THIESSSE, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e*, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁶ Ce mot, qui est lui aussi à utiliser avec prudence, signifie tout au long de ce travail l'attachement à une visée transnationale qui peut être liée à une aversion à l'égard du nationalisme.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 182-184. Le cas de Bartók est particulier puisque son œuvre vise essentiellement à la création d'une musique hongroise proprement nationale, le compositeur déplore le manque de sens national dans l'intelligentsia de Budapest, alors très cosmopolite.

d'enseignement de la musique à Paris), à partir de 1894. Cette école, entend promouvoir la musique liturgique et préserver la musique religieuse des influences mondaines, mais également concurrencer plusieurs autres institutions, comme l'Ecole Niedermeyer de Paris ou le Conservatoire de Paris ; elle œuvre à la création et à la promotion d'un « art purement français⁵⁸ ». Nous reviendrons sur le rôle de ces institutions pour l'analyse des trajectoires des agents sociaux de l'enquête.

Enfin, il serait possible d'imaginer qu'entre la France et l'Allemagne la guerre de 1870 ait exacerbé ce sentiment de xénophobie et de hiérarchie. Bien que ce contexte politique particulier soit évidemment à prendre en compte, il ne faut pas négliger le fait que les effets structuraux liés aux événements historiques, aux conflits et aux changements de régimes politiques n'ont jamais un impact synchronique dans les échanges entre les espaces nationaux et dans les transferts culturels. Comme l'indique Michel Espagne, « la césure de 1870, césure politique par excellence, n'a donc, en termes de transferts culturels, qu'une portée limitée⁵⁹ » et ce décalage est encore plus marqué lors des « transferts culturels triangulaires⁶⁰ ». La Belgique, neutre dans ce conflit, joue un rôle d'intermédiaire notable dans les transferts culturels entre ces deux nations. Parallèlement, l'autonomisation des champs suppose que le contexte politique ne soit qu'indirectement déterminant dans le champ musical, en dehors des contraintes strictement logistiques ou juridiques qui entraveraient la liberté de création.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 180-182.

⁵⁹ Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰ *Ibid.*, p.3.

Bilan de la première partie

Pour interroger les importations culturelles au prisme de la notion d'autonomie, nous chercherons à analyser les stratégies nationales ou internationales des artistes en fonction de leur position dans l'espace social national, mais également dans un contexte de rapports de force internationaux. Nous tenterons ainsi de comprendre dans quelle mesure nous pourrions parler d'un fonctionnement transnational du champ de production culturelle, à l'aide d'un appareil théorique sociologique nécessaire à l'analyse des rapports de luttes et des intérêts spécifiques de cet espace social.

Ici, la description du contexte et des enjeux politiques propres à l'époque retenue permet de s'orienter sur un terrain historique, afin d'en avoir une lecture rigoureuse en évitant les interprétations anachroniques des faits sociaux. Nous devons alors tenir compte de la diversité des fonctions politiques et sociales de la culture et des arts, en fonction des contextes nationaux, et des rôles tenus par les classes aristocratique et bourgeoise ainsi que de l'instrumentalisation de la culture populaire. Ces deux approches, sociologique et historique, nous permettront par la suite de mettre en lumière les enjeux liés aux luttes de classes et de pouvoir.

L'enquête empirique permettra alors de situer les agents de l'échantillon dans ces rapports de force et dans la structure du champ de production culturelle, à l'échelle nationale, puis internationale ou transnationale. Nous pourrions également en dégager quelques unes des grandes tendances qui structurent le champ musical ainsi que des logiques hétéronomes qui existent dans son pôle autonome et alors proposer des éléments permettant de répondre à la problématique.

DEUXIÈME PARTIE - MÉTHODOLOGIE D'ENQUÊTE ET D'ANALYSE

Nous exposerons ici la délimitation du terrain et la construction de l'enquête qui devra mettre en lumière la corrélation entre les indices d'une production artistique d'inspiration nationale ou internationale et les éléments qui permettront d'évaluer le degré d'autonomie des compositeurs, en fonction de leurs positions et trajectoires sociales, de leurs intérêts et de l'accumulation de leurs différents types de capitaux.

I. Délimitation du terrain et constitution de l'échantillon

A) Construction de l'objet d'enquête

« toute œuvre est produite dans la confusion des systèmes⁶¹ »

Pour étudier les conditions sociologiques de production d'œuvres d'art dans leur fondement international, il paraît indispensable d'aborder la question en évitant d'isoler les disciplines artistiques. Nous ferons donc le choix de traiter ce sujet en nous penchant sur les relations entre littérature et musique. Bien que ces sous-champs artistiques soient relativement autonomes, ils sont, comme les autres, interdépendants : il s'agit de systèmes complexes qui s'enrichissent mutuellement et se combattent⁶². Il faudrait pouvoir tenir compte d'autres expressions artistiques, tels que les arts picturaux, par exemple.

Sans donc entrer dans les détails, il apparaît que les domaines musical et littéraire sont systématiquement liés — et cela au delà des frontières géographiques — aussi bien au niveau des relations et de la correspondance entretenues par les artistes eux-mêmes, que dans la production de leurs œuvres, leurs sujets, leurs inspirations, les écoles de pensée, les controverses, etc. On pourra noter à titre d'exemple (l'ensemble des jeux d'influences étant impossible à décrire) l'impact indéniable qu'ont eu les conceptions esthétiques de la musique wagnérienne sur des écrivains français tels que Charles Baudelaire dans les années 1860, ou Stéphane Mallarmé dans les années 1880, ce malgré l'échec relatif de la réception du « système wagnérien » dans l'élite intellectuelle parisienne des années 1860⁶³. Il en va de même et encore plus largement,

⁶¹ José LAMBERT, « Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème », Katholieke Universiteit Leuven, *Contextos*, vol. 5, n°9, 1987, p.15.

⁶² Nous empruntons cette idée aux travaux de José LAMBERT sur le polysystème.

⁶³ Serge MEITINGER, « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », *Romantisme*, 1981, n°33. Poétiques. p. 75-90.

pour les grandes tendances philosophiques qui structurent les champs intellectuels et artistiques, tendances qui s'influencent et se combattent à travers et au delà des espaces nationaux. Pour illustrer cela en poursuivant sur notre exemple, nous retiendrons que l'on ne peut penser les dispositions esthétiques de Richard Wagner (et ainsi les prises de positions et les oppositions d'autres agents à ses idéaux artistiques) en faisant abstraction de l'influence de la philosophie de Schopenhauer sur sa pensée. La notion philosophique allemande de *Zeitgeist* permet de penser ces jeux d'influences comme un ensemble de conceptions culturelles et intellectuelles propres à un moment de l'Histoire.

B) Cadrage historique et géographique de l'enquête

Afin de définir géographiquement le terrain, nous limiterons cette recherche au champ artistique français, dans ses relations avec l'Allemagne et la Belgique. Pour cela, nous aborderons le sujet à partir de l'espace national français et en nous limitant aux échanges dans le sens des importations, à l'exclusion des exportations. Cependant il sera pertinent dans l'analyse des trajectoires socio-biographiques de relever si les agents usent de stratégies de diffusion internationale de leurs œuvres. Nous étudierons ces importations dans au moins deux cas de relations internationales, notamment pour pouvoir les comparer : l'Allemagne, car elle entretient alors avec la France une relation de concurrence pour l'hégémonie des modèles culturels, et la Belgique pour sa relation de dépendance culturelle avec la France. Par ailleurs, la Belgique assure une position d'intermédiaire dans les échanges franco-allemands, en particulier au XIX^e siècle.

Parce que la problématique s'est attachée dès les premières recherches à démontrer si les importations internationales dans la production artistique pouvaient, dans certains cas, être un indice mesurable de l'autonomie de ce champ, nous retiendrons la période historique de la fin du XIX^e siècle — moment où « les champs artistiques, scientifiques et intellectuels accèdent à l'autonomie⁶⁴ », et plus précisément la période allant de 1882 à 1910. Cette autonomisation s'illustre d'ailleurs assez clairement dans un discours prononcé par Jules Ferry, alors Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à l'intention des artistes du Salon des refusés en 1881 :

« Messieurs, vous voilà en République vous aussi, et, bien que vous ayez été un peu surpris au premier abord, je crois que vous commencez déjà à vous y accoutumer. C'est, en effet, un très bon régime, que celui qui consiste à se gouverner soi-même ; vous venez d'en donner la preuve

⁶⁴ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op cit., p. 549.

dans des conditions nouvelles, difficiles, mais que je considère, quant à moi, comme absolument satisfaisantes. On est particulièrement propre, en effet, à vivre en République, quand on est, comme vous, une élite intellectuelle assez nombreuse, assez fortement constituée pour avoir un idéal élevé et pour faire passer, avant les visées particulières et avant les intérêts privés, les grands intérêts de l'Art français. [...] Le rôle de l'État n'est pas de faire les affaires des artistes ; le rôle de l'État n'est pas d'être votre ménagère, Messieurs ; vous devez régler vous-mêmes vos propres affaires. Le rôle de l'État est exclusivement un rôle d'enseignement et un rôle d'encouragement. Il doit bien concevoir et bien définir ce rôle d'encouragement : qu'il se garde bien d'encourager les fausses vocations, de multiplier les médiocrités besogneuses ; la séparation que nous avons faite a précisément pour but de couper court, en enfermant l'État dans sa véritable fonction, à des abus sur lesquels je n'insiste pas.⁶⁵ »

Cette période marque également, comme évoqué *supra*, une transformation des nationalismes, qui deviennent fortement exclusifs, notamment dans le champ artistique⁶⁶. Nous retiendrons cependant que l'esprit du nationalisme en France en cette fin de siècle est déjà une idée conservatrice et dominante. L'année 1882 correspond à la date à laquelle César Franck, compositeur belge et premier des agents retenus pour cette enquête, écrit son poème symphonique *Le chasseur maudit*, d'après le poème *Der wilde Jäger* de l'écrivain allemand Gottfried August Bürger — son unique oeuvre qui emprunte à la littérature allemande, et la première qui puise pleinement dans la littérature étrangère. Nous devons bien entendu mobiliser des éléments (notamment biographiques) antérieurs à cette date. Enfin, nous arrêterons la période à 1910, un an après la fondation de la Société musicale indépendante, évènement révélateur du fonctionnement du champ musical à cette époque, notamment sur la question de la musique étrangère. Il faudra toutefois garder à l'esprit qu'une définition dans le temps et dans l'espace de la réalité socio-historique est nécessaire pour des raisons méthodologiques, mais une limitation stricte est impossible et restera toujours quelque peu arbitraire.

C) Choix des agents de l'échantillon

La première étape pour déterminer les agents qui allaient constituer l'échantillon de l'enquête a été de constituer un corpus d'une quinzaine d'oeuvres de compositeurs appartenant au champ français, avec un transfert entre les nations allemande et belge

⁶⁵ Discours entièrement disponible sur https://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/1504794#cite_ref-0. Pour un exposé plus complet sur le rôle de l'Etat dans le champ artistique à ce moment de l'Histoire, voir Vincent DUBOIS, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, no. 1, 2001, p. 229-261.

⁶⁶ Ce qui correspond donc par opposition à un fort internationalisme.

dans leurs origines littéraires. Ce point de départ nous a mis sur la piste de César Franck, compositeur belge naturalisé français, Paul Dukas, Claude Debussy et Gabriel Fauré, compositeurs français dont les œuvres empruntaient aux littératures allemande et belge. La priorité donnée aux questions de recherche a permis d'élargir systématiquement ce corpus, puis de le réduire en fonction des critères de représentativité de trajectoires sociales des agents. Au fil des recherches sur ces compositeurs et de l'évolution de nos connaissances sur le champ musical de l'époque, nous arrêtons notre choix sur trois compositeurs incarnant trois positions idéales-typiques : César Franck (1822-1890) du fait de sa nationalité belge⁶⁷ et de son intégration sociale dans le champ musical français (aujourd'hui communément considéré comme un compositeur français) ; Claude Debussy (1862-1918) en raison notamment de son origine socio-économique modeste et de son progressisme ainsi que de sa réputation d'avant-gardiste ; enfin Vincent D'Indy (1851-1931) pour son origine sociale aristocratique et son engagement politique fort (conservatisme nationaliste et anti-républicain) en tant qu'artiste. C'est en « entrant sur le terrain » que nous avons pu avoir une idée plus précise des éléments qui déterminent les structures de ce champ et ainsi affiner les critères de ces choix. Ces trois compositeurs ont puisé dans la littérature étrangère. Ils incarnent effectivement des positions très différentes mais sont liés par leur appartenance au même champ et se situent en fonction de l'ensemble des positions, c'est-à-dire les uns par rapport aux autres.

Ces agents sont représentatifs d'une certaine "élite" bourgeoise et aristocratique, même s'ils ont des trajectoires socio-économiques diverses. Ils ne sont évidemment pas représentatifs de l'ensemble du champ musical français de l'époque, bien qu'ils aient eu une incidence majeure sur sa structure, aussi bien au niveau des institutions que des autres agents sociaux, ainsi sur les différents champs qui lui sont liés, littéraire et pictural notamment. Nous aurions pu choisir de nous pencher sur des agents représentant les classes populaires⁶⁸ par exemple, mais la mise en œuvre de l'enquête aurait été beaucoup plus aléatoire. La postérité des compositeurs retenus a eu pour effet d'avoir accès à un matériel empirique riche.

⁶⁷ Du moins à partir de 1830, date de proclamation de l'Etat belge qui prend alors son indépendance du Royaume uni des Pays-Bas.

⁶⁸ Bien qu'il existe alors des oppositions entre les musiques populaires et bourgeoises, nous retiendrons qu'elles sont interdépendantes et s'influencent fortement.

II. Protocole d'enquête, récolte et traitement des données

A) Présentation du matériel de terrain

Plusieurs étapes ont été nécessaires pour appréhender le terrain. La première a été la consultation de la *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft (Bibliographie d'histoire littéraire)* d'Otto Klapp⁶⁹ pour établir une liste de références (littéraires, musicologiques, voire historiques et sociologiques) relatives au terrain et avoir une idée panoramique des aspects déjà étudiés et des questions qui restent peu explorées.

Une fois certaines des questions de recherche précisées et une partie des variables du questionnaire qualitatif esquissée, nous avons commencé une recherche exploratoire dans la base de données *Grove Music Online* en utilisant également l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* afin de compléter et vérifier les données⁷⁰. Cela dit, nous utilisons moins cette dernière base, celle-ci étant rédigée en allemand, dont nous n'avons pas une maîtrise suffisante. L'avantage est que ces sources offrent un très grand nombre de données homogènes (notices biographiques, catalogues exhaustifs, articles encyclopédiques, etc.). Ce sont également des données internationales issues de collaborations entre éditeurs. Toutefois, après avoir constaté un nombre important d'erreurs mineures dans le *Grove*, il a fallu croiser toutes les données avec des sources d'appui telles que les notices de la Bibliothèque nationale de France via le site *data.bnf* (dont la fiabilité n'est pas non plus absolue), la base de données *International Music Score Library Project*, des documents d'archives d'institutions ou de groupes artistiques, des publications littéraires et partitions originales quand cela était possible, mais également d'autres articles, ouvrages et dictionnaires biographiques⁷¹. Dans un dernier temps, nous précisons certaines données avec les correspondances et les écrits des compositeurs. Le contexte exceptionnel de ce printemps 2020 nous a contraint à annuler un déplacement programmé aux archives de la BNF.

⁶⁹ Otto KLAPP, et al. *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, bearbeitet und herausgegeben von Otto Klapp, V. Klostermann, 1960.

Nous avons consulté les volumes de 1986 à 2013 à partir des *index nominum* et *index rerum* et en utilisant des entrées telles que « musique » « transfert » « international » « correspondance » « impressionnisme » « symbolisme » « Debussy » « Maeterlinck » « Wagner » etc.

⁷⁰ *Grove Music Online*, published in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001.

Friedrich BLUME, et al. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter (Kassel, Basel, New York, Praha) and J. B. Metzler (Stuttgart) together with Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) (New York).

⁷¹ Voir la bibliographie des références utilisées en qualité de matériel de terrain.

Enfin, par crainte d'un matériel empirique trop franco-centré et "universaliste" — risque qui existe inéluctablement dans cette recherche — nous nous astreignons à internationaliser les données et les sources dans la mesure du possible.

B) Elaboration et traitement d'une base de données quantitative

Il a fallu commencer la construction d'une base de données à partir des catalogues d'œuvres du *Grove*. Il s'agit d'une base de données quantitatives pour un traitement statistique bien que certaines des informations de cette base ne soient pas quantifiables ; elles viennent enrichir les données socio-biographiques et feront donc l'objet d'un traitement qualitatif. Pour déterminer la manière de classer les œuvres (par catégories de genre, de publication, etc.) nous respectons au mieux les plans de classement du *Grove*, qui sont analogues d'un artiste à l'autre et relativement fidèles aux catalogues de référence des compositeurs. Les œuvres restées à l'état de projet ont été exclues de la base de données lorsqu'elles l'étaient des catalogues de référence. Nous suivons également les modèles d'éditions originales de ces œuvres (par exemple en les faisant correspondre dans la base de données à une seule ligne lorsqu'elles ont été éditées comme un ensemble, et dans des lignes séparées dans le cas contraire). Sont aussi exclus les arrangements et les transcriptions des compositeurs sur leurs propres œuvres, pour éviter les doublons. Pour le cas de Debussy, la base est un peu plus fiable car nous disposons d'un catalogue très complet, en plus de celui du *Grove*⁷². Nous ne retenons d'informations détaillées que sur les œuvres musicales qui empruntent directement leur source dans le champ littéraire, en comptant tout de même l'ensemble des œuvres, ce qui nous fait obtenir un sous-ensemble statistique d'œuvres musicales d'inspiration littéraire. Nous excluons également de la base de données les œuvres postérieures à 1910, ce qui biaise légèrement les résultats statistiques pour Claude Debussy et Vincent d'Indy (sont retenues les œuvres composées entre 1879 et 1910 pour le premier et 1869 et 1910 pour le second) par rapport à ceux concernant César Franck (dont nous traitons l'ensemble de l'œuvre, composée entre 1840 et 1890). Toutefois, ce biais reste moindre que l'anachronisme qu'aurait impliqué l'inclusion d'œuvres composées entre 1910 et 1918 pour Debussy et jusqu'à 1931 pour d'Indy. D'un autre côté, il a semblé nécessaire d'inclure au résultat les travaux anté-

⁷² Francois LESURE, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Fayard, Paris 2003, 614p.

rieurs à la date de 1882, les premières œuvres étant déterminantes dans l'analyse de la période définie.

Variables

La base de données est renseignée à partir d'un ensemble de variables simples sur les œuvres musicales et plus détaillées sur leurs sources littéraires. Nous retenons le titre, le genre musical ainsi que la date de composition (car dans ce cas précis la date de publication est peu signifiante), puis l'auteur du texte, du livret ou du programme. Ces informations sont répertoriées dans les catalogues mais nous procédons à une vérification croisée systématique. Viennent ensuite des variables pour l'affiliation éventuelle des auteurs à un mouvement littéraire, le genre littéraire du texte, sa date de publication (et non sa date de production, suivant le principe que c'est à partir de cette première date que le compositeur aurait pu, dans la plupart des cas, accéder aux textes), la nationalité de l'auteur du texte et enfin deux autres colonnes de remarques sur les œuvres musicales, sur leurs sources littéraires ou sur les auteurs. Il s'agit de remarques de précisions sur le contexte politique des œuvres musicales ou des textes, le capital symbolique des auteurs ou leur appartenance à des groupes politiques ou réseaux artistiques, sur les traductions et les traducteurs, les publications des textes ou leur apparition dans des réseaux de musiciens, etc.

Traitement statistique :

Pour obtenir un résultat statistique concernant les influences littéraires des compositeurs, nous calculons la proportion des différentes nationalités de ces littératures à partir des nationalités des auteurs, dans le sous-ensemble des œuvres ayant une source littéraire⁷³. Nous utilisons une unité par nationalité et une demie-unité lorsqu'un auteur d'une nationalité A a réécrit le texte d'un auteur d'une nationalité B ou lors d'une collaboration internationale, ce qui n'est pas appliqué lors d'une simple traduction. Il semblerait d'ailleurs que la plupart des textes étrangers utilisés aient été « importés » préalablement par des traducteurs et non pas par les compositeurs eux-mêmes. Nous relevons alors ces traducteurs autant que possible et nous y intéresserons davantage dans l'analyse qualitative. Cette demie-unité n'est pas non plus appliquée pour un texte

⁷³ Nous aurions pu calculer cette proportion sur l'ensemble du catalogue, ce qui aurait conduit à un résultat différent du fait que le sous-ensemble littéraire de l'œuvre de Debussy équivaut à 61% de son œuvre totale, contre 28% et 34% pour Franck et d'Indy. Or les œuvres qui n'ont pas leur source dans le champ littéraire sont également marquées par des influences transnationales qu'il serait beaucoup plus difficile de quantifier, ce qui conduirait à distordre davantage le résultat. Voir les tableaux suivants.

dont l'influence est incertaine. Dans un souci de synchronicité, nous retenons les nationalités en fonction des représentations en vigueur au moment de l'écriture des œuvres musicales. Par exemple, un texte écrit au XV^e siècle par un auteur florentin sera rattaché fin XIX^e à l'identité nationale italienne. Nous obtenons alors le résultat suivant :

César Franck (1822-1890) œuvres entre 1840 et 1890.
part des textes étrangers = 7,5%

\sum œuvres = 137
dont 39 avec une source littéraire (28%)

Type de musique / Nationalité de l'auteur du texte	musique de scène	musique orchestrale	musique vocale profane	chanson	TOTAL	pourcentage
France	3	4	7	17	31	79,5 %
Belgique	0,5	0	1	0	1,5	3,8 %
Norvège	0,5	0	0	0	0,5	1,2 %
Allemagne	0	1	0	0	1	2,5 %
NA	0	0	3	0	5	13 %
TOTAL	4	5	11	17	39	100 %

Vincent d'Indy (1851-1931) œuvres entre 1869 et 1910.
part des textes étrangers = 28,3%

\sum œuvres = 89
dont 30 avec une source littéraire (34%)

genre musical / nationalité de l'auteur du texte	musique de scène	musique orchestrale	musique vocale profane	chanson	TOTAL	pourcentage
France	5	2	4	8,5	19,5	65 %
Allemagne	2	2	0	0,5	4,5	15 %
Suède	2	0	0	0	2	6,7 %
Italie	0	1	0	0	1	3,3 %
Angleterre	0	1	0	0	1	3,3 %
NA	0	1	0	1	2	6,7 %
TOTAL	9	7	4	10	30	100 %

Claude Debussy (1862-1918) œuvres entre 1879 et 1910.
part des textes étrangers = 12,5%

\sum œuvres = 131
dont 80 avec une source littéraire (61%)

Type de musique / Nationalité de l'auteur du texte	musique de scène	musique orchestrale	musique vocale profane	chanson	TOTAL	pourcentage
France	8	2	8,5	49,5	68	85 %
Allemagne	0	1	0,5	0,5	2	2,5 %
Belgique	1	0	0	1	2	2,5 %
Italie	0,5	0	0	0	0,5	0,6 %
Angleterre	1	0	2	0	3	3,8 %
Espagne	0,5	0	0	0	0,5	0,6 %
Etats-unis d'Amérique	2	0	0	0	2	2,5 %
NA	0	0	0	2	2	2,5 %
TOTAL	13	4	12	53	80	100 %

Ce résultat soulève une contradiction notable : c'est Vincent d'Indy — l'agent qui revendique le plus explicitement son nationalisme — qui a la plus grande proportion d'influences internationales dans son œuvre. Cela dit, bien que cette proportion soit

plus faible chez Claude Debussy, ses influences littéraires sont plus hétéroclites, notamment en termes de nationalités⁷⁴.

De la même manière, nous pouvons quantifier les périodes de publication des textes par coupes de quarts de siècles, ce qui apporte un résultat statistique des types de littérature mobilisés, de leur capital symbolique et des prises de position des compositeurs en fonction de celles des auteurs, que nous pourrons alors comparer (littérature contemporaine ou avant-gardiste, textes anciens et positions conservatrices, etc.) Ce résultat est complété par une statistique sur les mouvements littéraires auxquels sont rattachés ou non les auteurs⁷⁵. Il a été plus aisé de retrouver les textes originaux lorsque *l'incipit* était donné par le catalogue ou quand ce texte était contemporain du compositeur. Cela dit, la facilité ou non de retrouver ces textes nous informe sur leur capital symbolique postérieur, mais cette information reste légèrement déformée par la qualité des catalogues. Par exemple, pour Franck nous ne pouvons pas retrouver les dates de publication de 54% des textes qu'il a utilisés, 23% chez d'Indy et 6% chez Debussy. En outre, il a parfois été difficile de déterminer s'il s'agissait de la date de publication originale, d'une réédition ou d'une traduction. Il aurait été pertinent de pouvoir relever également le lieu de publication des textes et les éditeurs, ce que les sources ne permettent pas systématiquement. Enfin, bien que n'ayant pas retenu d'informations précises sur la musique sacrée⁷⁶ ni sur la musique purement instrumentale⁷⁷, nous en calculons tout de même la proportion, ainsi que celle de tous les genres musicaux écrits par ces compositeurs dans le but de comparer les trois catalogues. En comparant l'ensemble de ces statistiques nous pourrons également déterminer s'il existe des correspondances d'un compositeur à l'autre dans leurs usages littéraires en fonction des auteurs, des périodes de publication des textes ou encore des mouvements littéraires. La date d'écriture des œuvres musicales permettra de déterminer si l'usage de

⁷⁴ Le résultat est plus faible en termes de proportions, ce qui est lié à une surreprésentation notable des chansons, pour lesquelles le compositeur a mobilisé majoritairement la littérature romantique française.

⁷⁵ Voir annexes I. B. et I. C.

⁷⁶ Les influences dans la musique sacrée sont plus complexes à analyser et plus éloignées de la problématique, d'autant que l'Église est une institution historiquement transnationale. Cette exclusion est légèrement biaisée par le fait que l'on retrouve des éléments qui font allusion au registre sacré dans la musique profane. Nous en répertorions deux dans les œuvres profanes de Debussy et aucun pour d'Indy, ce qui est plus difficile à déterminer chez Franck. La question du religieux ainsi sera traitée par l'approche qualitative.

⁷⁷ Il ne s'agit pas de toute la musique instrumentale, mais celle dans laquelle on ne trouve pas de thème littéraire, comme expliqué dans la note n°73. Voir annexe I. D.

textes nationaux ou internationaux correspond statistiquement à un moment spécifique des trajectoires des compositeurs.

Cette méthode statistique produit inévitablement un résultat en partie artificiel. Nous devons inmanquablement créer des catégories et homogénéiser le traitement des données, alors qu'une réécriture et une collaboration d'auteurs par exemple, ne correspondent assurément pas à la même opération sociale, ou encore que certaines œuvres mineures sont sur-représentées (comme les chansons, par rapport aux travaux symphoniques ou dramatiques). Cependant ce protocole appliqué strictement de la même manière pour toutes les données et dont nous avons fait apparaître les limites, permet d'obtenir un résultat d'ensemble d'une fiabilité satisfaisante. Les résultats sont davantage descriptifs qu'explicatifs. D'aspect a priori contradictoires, ils pourront être confrontés à une méthode d'analyse qualitative.

C) Questionnaire d'enquête et traitement des données socio-biographiques

Pour pouvoir recueillir les données socio-biographiques, il a fallu déterminer les variables pour la construction d'un questionnaire initial, à la manière d'une recherche prosopographique, mais sans l'aspect quantitatif. Nous nous inspirons de deux enquêtes sur le champ littéraire⁷⁸ en ajustant les variables aux questions de recherche et en précisant le questionnaire au cours de la collecte des données. Ces variables sont classées en quatre pôles principaux : les données socio-démographiques élémentaires (auxquelles sont incluses les variables de capital économique et de trajectoire géographique), le capital culturel, le capital symbolique et enfin le capital social. Ces deux derniers sont divisés en deux parties pour le capital spécifique et non-spécifique au champ artistique. Parallèlement, nous avons deux autres tableaux de classement : « engagement » (artistique, politique ou religieux)⁷⁹ et « trajectoire artistique » dans le but d'établir un lien entre les œuvres et les périodes des carrières où ont eu lieu des importations. Les données ont été renseignées avec les variables en lignes et les années de vie des agents en colonnes, jusqu'aux années 1906-1907. Pour des raisons techniques, il aurait été compliqué de récolter les données socio-biographiques allant

⁷⁸ Gisèle SAPIRO, *La guerre des écrivains. 1950-1953*, Fayard, Paris, 1999 et Tristan LEPELIER, « Un champ littéraire transnational ? Le cas des écrivains algériens » *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, no. 4, 2018, p.12-33.

⁷⁹ En prenant garde de ne pas opposer « autonomie » et « engagement ». L'engagement politique, par exemple, ne sera pas nécessairement un indice d'hétéronomie s'il se fait *en tant qu'artiste*, ce que nous verrons avec l'analyse.

jusque 1910. Cela dit, il est déjà possible d'expliquer l'organisation de la Société musicale indépendante (1909) avec les éléments antérieurs à 1907. Pour le capital social nous procédons différemment puisque les individus sont placés en lignes et les variables en colonnes.

Les données ayant été collectées à partir de notices et d'ouvrages références au croisement de l'histoire et de la musicologie, il a fallu opérer une distinction précise entre les deux disciplines pour ne retenir exclusivement que des données factuelles et référencées, en prenant garde aux effets hagiographiques, émaillant particulièrement les travaux en musicologie. Cet écueil se retrouve également dans le récit historique, ce que Jean-Claude Passeron appelle la « dérive "littéraire" de l'analyse biographique⁸⁰ ». Il s'agit du postulat inhérent à la prénotation, qu'une vie serait un « ensemble cohérent » intentionnel et avec une finalité⁸¹. La démarche ainsi doit relever les « mécanismes sociaux qui favorisent ou autorisent⁸² » ces événements biographiques. Par conséquent il faudra utiliser la notion de « carrière » avec précaution et y préférer celle de « trajectoire ». A titre d'exemple, l'usage d'un texte (par un compositeur) résulte bien souvent de ses usages dans certains espaces du champ, ou plus simplement d'une contrainte financière, de commandes, etc. Il est donc difficile de considérer les événements biographiques comme s'ils résultaient de "choix" non contraints. En revanche, certaines de ces contraintes nous renseigneront sur le degré d'autonomie des agents.

Ces données sont ensuite reclassées dans un ensemble de "capital international spécifique" que nous pourrons relier avec les prises de position des compositeurs et ainsi les indices de leur *tendance* vers l'autonomie ou l'hétéronomie, en fonction du nomos musical ainsi que des positions et grandes oppositions qui structurent le champ musical. Nous retrouvons déjà certaines de ces oppositions dans le croisement des données, notamment en fonction des courants artistiques ou des institutions qui s'opposent et sur lesquels nous effectuerons des recherches complémentaires. Par exemple, nombre d'institutions académiques ou de sociétés musicales se font concurrence ou s'opposent explicitement, dans les principes qu'elles défendent mais égale-

⁸⁰ Jean-Claude PASSERON, *Le raisonnement sociologique. L'espace non poppérien du raisonnement naturel*, Nathan, Paris, 1991.

⁸¹ Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.

Jean-Claude PASSERON, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, XXXI, 1989, p.3-22.

⁸² Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *art. cit.* p. 70.

ment les unes par rapport aux autres. Pour évaluer les indices d'autonomie il sera essentiel de considérer l'ensemble des variables. Il faudra être attentif, entre autres, au principe de l'économie inversée mis au jour par Bourdieu (qui structure les champs culturels qui émergent à cette époque), selon lequel « l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique [...] et inversement⁸³ ». Nous analyserons les revenus et les moyens de subsistance des agents en fonction de l'origine de ces revenus, et non de leur montant, les données n'étant pas assez homogènes d'un agent à l'autre pour pouvoir les comparer.

A l'évidence, nombre de variables se croisent entre les types de capitaux et une même donnée peut renseigner sur plusieurs aspects. Par exemple, un poste académique ou institutionnel renseigne à la fois sur le capital symbolique et le capital économique, tout comme les enseignants qui ont formé les compositeurs nous renseignent sur le capital culturel et symbolique. En conséquence, aucun élément biographique ne saurait être expliqué par une seule cause, et il faudrait toujours pouvoir prendre en compte des variables multiples. Le questionnaire et l'organisation des catégories risquent ainsi de "forcer les données" et d'influer sur le résultat, qui aura alors plus de pertinence dans la comparaison des trois agents, que dans leur analyse isolée.

III. L'approche comparative comme méthode heuristique

Pour répondre entièrement à la problématique, il aurait fallu dans l'idéal procéder à une description détaillée de l'ensemble des positions du champ musical, notamment en utilisant la méthode statistique d'analyse des correspondances multiples et l'analyse des réseaux. Cela étant irréalisable dans le cadre de cette recherche — et puisqu'il n'existe pas de modèle détaillé du champ musical comme c'est le cas pour le champ littéraire — nous devons procéder à partir d'une comparaison à variables égales des trois agents sociaux étudiés.

A) Considérations préliminaires à l'usage de la comparaison internationale

Si la comparaison internationale pose d'importants problèmes épistémologiques à l'époque de la globalisation, elle semble envisageable dans la configuration des

⁸³ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 141.

Etats-nations, ces modèles existant empiriquement⁸⁴. Partant de l'épistémologie de Michel Espagne, on comprend que la méthode comparatiste devra être appliquée avec une grande précaution. En effet, elle aurait le défaut « d'opposer les groupes sociaux au lieu de mettre l'accent sur les mécanismes d'acculturation⁸⁵», les structures sociales étant « perçues comme spécifiques de l'espace national⁸⁶ » et donc relativement autonomes. Ceci occulterait le fait que la notion d'identité n'est que le produit d'influences et d'imbrications réciproques. Si, en effet, interroger la circulation des idées ne pourra pas se faire en considérant les groupes sociaux comme des ensembles définis, mais en raisonnant par une logique de flux, il n'en demeure pas moins qu'une approche comparatiste, construite selon certaines conditions, pourra être appliquée comme une méthode heuristique pour positionner les agents les uns en fonction des autres, mais également comme un moyen de mettre en perspective certaines des opérations et luttes sociales qui s'appliquent à la circulation de la littérature. Pour l'historien Christophe Charles, il y a lieu de comparer les groupes intellectuels comme des groupes sociaux qui revendiquent une identité collective porteuse de « valeurs universelles⁸⁷ ». Son critère de comparaison est alors précisément la « prétention à l'autonomie⁸⁸ » de ces groupes. Si l'on tient suffisamment compte de la chronologie des interférences culturelles, les « cohérences transnationales⁸⁹ » auxquelles cette approche conduit l'auteur (ce que Michel Espagne considère comme les « ressemblances sémantiques⁹⁰ » d'une comparaison synchronique) pourront être analysées comme autant de phénomènes d'acculturation, d'oppositions et de distinctions dans la lutte pour définir la légitimité de la création musicale.

⁸⁴ Jan SPURK, « Epistémologie et politique de la comparaison internationale : quelques réflexions dans une perspective européenne », dans Michel LALLEMENT et Jan SPURK (ed.), *Stratégies de la comparaison internationale*, CNRS éditions, 2003, p. 71-81.

⁸⁵ Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op.cit.*, p. 39.

⁸⁶ *Ibid.* p. 42.

⁸⁷ Christophe CHARLES, « Les intellectuels en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle », dans Gisèle SAPIRO, *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des Etats-nations à la mondialisation, XIX^e - XXI^e siècle*, La Découverte, Paris, 2009, p. 69.

⁸⁸ *Ibid.* p. 70.

⁸⁹ *Ibid.* p. 106.

⁹⁰ Michel ESPAGNE, *op. cit.*, p. 37.

B) La comparaison dans l'espace social national

Le choix méthodologique qui consiste à limiter l'enquête à l'espace musical français autorise une approche comparative tout en gardant à l'esprit l'inscription de cet espace dans des réseaux plus vastes. Il sera possible de comparer l'engagement des agents dans le champ musical, à partir de leurs trajectoires et de leurs pratiques. Les conditions de la comparaison sont alors construites par l'ensemble des variables statistiques et socio-biographiques de l'enquête ainsi que par la définition d'une période relativement courte, qui permet une analyse synchronique tout en tenant compte de l'antériorité des trajectoires sociales des agents. Si la comparaison systématique des résultats statistiques permet une description satisfaisante des emprunts littéraires des trois compositeurs, la comparaison socio-biographique reste légèrement limitée par la qualité et la quantité des données disponibles, ce qui nous conduira à nous concentrer essentiellement sur les données obtenues de manière systématique. Nous pourrons alors, non seulement déduire les positions des agents les uns par rapport aux autres, mais également dégager un lien de causalité entre des usages nationaux ou internationaux des textes et la tendance à l'autonomie des compositeurs. Cela dit, contrairement à ce qu'écrit Emile Durkheim sur la méthode comparative et comme expliqué précédemment, nous ne pouvons pas écarter « l'axiome de la pluralité des causes⁹¹ ».

Parallèlement il est possible d'établir une homologie des positions avec le champ littéraire, entre les compositeurs du champ musical et les auteurs qu'ils mettent en musique, ce qui viendra appuyer les résultats.

Enfin, grâce à un travail approfondi de recontextualisation, nous pourrons envisager une comparaison en « termes relationnels⁹² », c'est-à-dire des types de relations entre les compositeurs et les différents espaces nationaux auxquels ils sont liés, en fonction de leurs dispositions et de leurs positions sociales.

⁹¹ Emile DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, [1937] p.124-126.

⁹² Michel LALLEMENT, « Pragmatique de la comparaison », dans Michel LALLEMENT et Jan SPURK, *op. cit.* p. 305.

C) Pour une mise en perspective transnationale

A partir des données récoltées et d'une reconstruction du contexte de ces relations internationales, nous pourrions comparer les importations littéraires françaises de Belgique et d'Allemagne, pour déterminer si ces importations illustrent des stratégies d'innovation artistique, donc d'autonomie. Nous comparerons les relations France-Belgique et France-Allemagne. Nous raisonnerons également en comparant, non pas les courants esthétiques, mais les fonctions politiques ou sociales des littératures mobilisées par les compositeurs dans leur champ de production originel et dans leur champ de réception. Dans le dernier temps de l'analyse, il sera possible de mettre en perspective les stratégies de production d'une esthétique nationale, dans d'autres espaces que la France, afin d'éclairer ces stratégies par des angles différents, et éventuellement en déduire des logiques transnationales.

Bilan de la méthodologie

La partie quantitative de ce protocole est descriptive dans la mesure où elle offre des résultats statistiques sur les influences littéraires internationales dans la création musicale. Elle permet d'éclairer l'hypothèse selon laquelle César Franck, incarnant une position dominée dans le champ français, aurait eu davantage recours à une littérature nationale. Parallèlement, elle semble invalider celle selon laquelle Claude Debussy, compositeur plus autonome, aurait eu recours à des influences plus internationales dans son œuvre, ce qui reste à analyser par l'approche qualitative (trajectoire géographique, réseau international, etc.). Enfin, le paradoxe dans le résultat statistique tient au fait que c'est Vincent d'Indy qui montre le plus haut score d'influence littéraire internationale (28,3%). A ce niveau, les informations de la base de données quantitatives peuvent expliquer partiellement ce résultat, s'agissant d'une littérature internationale majoritairement consacrée (textes anciens ou du mouvement du *Sturm und Drang* c'est-à-dire un nationalisme préromantique allemand). L'aspect descriptif du protocole semble également infirmer provisoirement l'hypothèse selon laquelle une pratique plus autonome serait liée à une production plus internationale. Bien entendu, pour infirmer ou confirmer ces hypothèses et ainsi répondre à la problématique, il faut confronter tous ces résultats par une analyse rigoureuse, qui associe les aspects quantitatif et qualitatif, descriptif et explicatif.

TROISIÈME PARTIE — ANALYSE

Pour comprendre les utilisations de références culturelles étrangères par les compositeurs de notre enquête, nous devons saisir leurs prises de positions en fonction de leurs intérêts dans l'espace social national et international. Nous procéderons pour cela par plusieurs niveaux d'analyse, en articulant l'organisation de « l'espace des possibles et les dispositions à l'égard de ces possibles⁹³ ». Parce qu'il s'agit de trajectoires propres à trois agents, nous commencerons par une première phase de restitution et de lecture des résultats en partant de leurs dispositions les plus élémentaires, puis de leurs positionnements par rapport au champ du pouvoir et dans le champ artistique à l'échelle nationale, en fonction de la distribution de leurs capitaux. Dans une seconde phase, nous pourrons alors comprendre leurs prises de positions dans un système esthétique international et ainsi mettre en évidence si la sélection de leurs influences littéraires illustre des stratégies d'autonomie artistique ou non.

I. Positions et prises de position des agents⁹⁴

A) Dispositions des compositeurs à l'autonomie

Il faudra nous attacher dans un premier temps à décrire et à analyser la constitution des habitus des trois compositeurs, ce qui nous permettra de faire une brève synthèse de leur trajectoire biographique. Nous chercherons pour cela à identifier les principaux facteurs de dépendance externes au champ musical ainsi que le prisme par lequel s'effectue leur adhésion au nomos musical.

Ainsi nous devons commencer par considérer les dispositions initiales d'entrée dans le champ musical, héritées de la famille. César Franck est né à Liège en 1822, dans une famille modeste de la petite bourgeoisie. Sa mère est originaire d'Aix la Chapelle en Allemagne et son père, petit employé de banque au chômage au moment de sa naissance, est originaire d'un village frontalier avec l'Allemagne et les actuels Pays-Bas, dans la province de Liège. D'un tempérament autoritaire et ambitieux, il souhaite faire de son fils un musicien et exploiter ses capacités de création dès son plus jeune

⁹³ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 3-46.

⁹⁴ Afin de fluidifier la lecture, seules les citations textuelles sont référencées dans le texte parmi le matériel de terrain ; nous renvoyons le lecteur à la méthodologie ainsi qu'à la bibliographie de littérature primaire.

âge. Pour cela il lui inculque une éducation musicale, l'inscrit au Conservatoire de Liège à l'âge de huit ans (1830) et l'enrôle dans une série de concerts en Belgique et en Allemagne dans les années suivantes. C'est également le père de Franck qui l'installe à Paris avec son frère en 1835 et qui s'occupe de sa naturalisation française afin de pouvoir le faire inscrire au Conservatoire de Paris ; il continue d'organiser ses concerts en 1842 et en 1843 à Paris et également en Belgique.

Vincent d'Indy, lui, est né en 1851 à Paris dans une famille aristocratique et militaire originaire d'Ardèche. Nous savons également que son arrière-grand-père, officier sous Louis XVIII, a été révoqué en 1819 pour « royalisme excessif⁹⁵ ». D'Indy a un oncle musicien du côté paternel mais sa mère étant décédée à sa naissance, c'est sa grand-mère, pianiste amateur, qui lui donne ses premières leçons de musique et qui veille à une éducation à la culture classique qui lui sera dispensée par un précepteur. Elle le recommande auprès de figures éminentes du Conservatoire⁹⁶ pour des leçons particulières entre 1862 et 1865. D'Indy souhaitant dans un premier temps se consacrer à une carrière militaire, il s'engage dans la Garde nationale pendant le siège de Paris après l'obtention de son baccalauréat en 1869, puis il poursuit des études de droit à la Sorbonne entre 1871 et 1872 et n'entre au Conservatoire qu'en 1873. En porte-à-faux avec l'enseignement dispensé, il le quittera d'ailleurs en 1875.

Enfin, Claude Debussy est né en 1862 à Saint-Germain en Laye dans la banlieue parisienne. Sa famille, d'origine paysanne du côté paternel et ouvrière du côté maternel, est installée à Paris depuis 1800 — elle a d'ailleurs conservé la particule "de" Bussy attachée à une petite noblesse bourguignonne, que Claude abandonnera au cours de sa carrière⁹⁷. Ayant échoué dans leur entreprise en tant que commerçants, ses parents enchaînent divers emplois en qualité d'ouvriers et d'artisans. Le père rejoint la Commune de Paris, ce pour quoi il est condamné en 1871 et qui déstabilisera un peu plus la famille. Ayant été engagé dans la marine nationale, ce dernier souhaitait voir son fils devenir marin. La famille, installée à Cannes pendant l'emprisonnement du père, compte des musiciens dans son entourage. C'est ainsi que Debussy accèdera à ses

⁹⁵ Paul LANDORMY et M.D. Herter NORTON, « Vincent d'Indy », *The Musical Quarterly*, vol. 18, n°4, 1932, Oxford University Press, p. 507-518.

⁹⁶ Il s'agit des élèves Louis Diémer (1843-1919) et Albert Lavignac (1846-1916) ainsi que du professeur Antoine Marmontel (1816-1898).

⁹⁷ Nous n'avons pas réussi à déterminer le moment précis, mais ce changement semble s'effectuer aux alentours de 1900.

premières leçons de musique en 1870. Il manifeste immédiatement un intérêt pour la musique et prépare dès l'année suivante, à Paris, son admission pour le Conservatoire avec Antoinette Mauté, pianiste amie de sa mère et belle-mère de Paul Verlaine. Il est admis en 1872 à l'âge de dix ans, grâce à la recommandation d'une connaissance de son père. Il n'aura fréquenté aucune autre école que le Conservatoire.

L'attachement des agents à la religion est également un élément déterminant pour comprendre leurs dispositions à l'autonomie musicale.

Nous n'avons pas beaucoup d'éléments sur l'éducation religieuse de Franck. Cependant nous savons qu'il enseigne au collège jésuite Vaugirard dès l'âge de dix-huit ans (en 1844) et l'année suivante son père exige de lui qu'il voue sa musique au registre sacré. Il obtient son premier poste d'organiste d'église en 1847 ; il en occupera plusieurs, jusqu'à devenir maître de chapelle en 1858, poste qu'il conservera toute sa vie. Nous savons également qu'il effectue des voyages de pèlerinage en Suisse entre 1851 et 1853. A partir de 1861, il est de plus en plus occupé par la seule musique sacrée, qu'il communique à ses disciples. L'influence religieuse est indiscutable dans sa musique. Dans son catalogue, 24% de ses œuvres sont classées dans le registre de la musique sacrée, soit cinq fois plus que Vincent d'Indy. Par ailleurs nous relevons 8% d'œuvres pour orgue et harmonium dont nous imaginons qu'elles ont été écrites pour être jouées dans des églises. Un grand nombre d'éléments littéraires explicitement liturgiques apparaissent également dans ses œuvres classées comme profanes.

La religion prend également une place importante dans l'œuvre de Vincent d'Indy. Son éducation ayant été basée sur des valeurs catholiques aristocratiques, il adopte dès le début de sa carrière d'artiste un positionnement intellectuel sur la place de la religion dans les arts. Il a d'ailleurs approfondi sa formation musicale auprès de César Franck à partir de 1873. Plus tard, il défendra ce positionnement artistique dans ses publications dans des revues et des congrès⁹⁸. Par ailleurs, au moment de l'Affaire Dreyfus, ses convictions religieuses prennent une tournure politique le conduisant ainsi à exprimer un vif antisémitisme ; il accuse alors le judaïsme de corrompre la musique en contribuant à en faire une « source de profits⁹⁹ ». Malgré cela, la musique sacrée ne représente que 6% de son œuvre, en plus de deux œuvres pour orgue. Nous retrou-

⁹⁸ Il participe notamment au premier Congrès de l'Art chrétien, dont il préside une commission en 1893 et il adhère au Congrès de la musique religieuse de Rodez en 1895.

⁹⁹ Vincent D'INDY, « Notre enquête sur les rapports de l'art et des religions », [1900], dans Gilles Saint AR-ROMAN, *Ecrits de Vincent d'Indy vol. 1 : 1877-1903*, Actes Sud, Paris, 2019, p. 392-393.

vons des éléments littéraires liturgiques dans seulement deux œuvres profanes avant 1910 : le poème sacré *Divina Commedia*¹⁰⁰ de Dante et le *Mahomet* de Goethe. Ainsi la part de musique sacrée ne permet pas d'affirmer a priori son attachement religieux comme une dépendance externe à son travail de composition, bien que l'influence du religieux soit omniprésente dans sa trajectoire artistique et intellectuelle. Il considère dans ses écrits que "l'Art" et la "Foi" sont indissociables.

Nous retiendrons l'absence de convictions religieuses des parents de Claude Debussy, même si celui-ci a été baptisé en 1864. Son admission précoce au Conservatoire aurait été une priorité avant son éducation religieuse. Bien qu'il fréquente des réseaux occultistes parisiens en 1892, il se garde de tout engagement et refuse la mise en musique de textes ésotériques en invoquant des raisons « musicales et éthiques¹⁰¹ ». La musique sacrée n'est pas présente dans son catalogue. Il écrira simplement un opéra, *Le Martyr de Saint-Sébastien*, qu'il commence en 1910, après une proposition de l'écrivain Gabriele d'Annunzio, ainsi qu'un opus, *Deux Danses*, commandé par le Conservatoire de Bruxelles en 1904 et dont l'une est intitulée *Danse sacrée*. Ces deux œuvres ne sont pas pour autant considérées dans son catalogue comme de la musique sacrée.

Enfin nous abordons l'origine des revenus des agents ainsi que leur relation à la question financière.

Il est difficile d'affirmer que Franck ait pu vivre de son travail de composition. Nous n'avons d'ailleurs retrouvé aucun de ses éditeurs ; nous savons simplement qu'en 1851 il échoue à se faire publier en Allemagne. Il quitte le domicile familial à l'âge de vingt-quatre ans et assure ses revenus par des postes d'enseignement dans des écoles publiques ou institutions religieuses, ainsi que par des postes d'organiste d'église. A partir de 1845 il est également rémunéré par l'Institut d'Orléans, où il donne régulièrement des concerts avec son frère, pendant plusieurs années.

Vincent d'Indy, quant à lui, arrêtera ses études de droit à la faveur d'un héritage venant de sa grand-mère en 1872, qui lui permettra de se consacrer exclusivement à l'art et à la musique. Il doit tout de même trouver des ressources entre 1874 et 1878 en

¹⁰⁰ Dont la date d'édition retenue dans la base de données est 1555.

¹⁰¹ Francois LESURE, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, op. cit., p. 127. Selon l'auteur, Debussy a fréquenté le groupe artistique de l'ordre du Temple de la Rose-Croix (où étaient présents notamment Erik Satie, Paul Verlaine et Emile Zola) semble-t-il par mondanité.

étant salarié¹⁰². Il est alors accompagnateur des Concerts Padeloup de 1874 et 1875, puis devient chef de chœur des Concerts Colonne jusque 1876 et timbalier remplaçant de l'Opéra-Comique, et enfin comme organiste jusque 1878. Parallèlement sa fortune lui permet de voyager régulièrement et de travailler en dehors de toute contrainte économique à partir de 1882. Cette année marque sa consécration par la création de *Attendez-moi sous l'orme* à l'Opéra-Comique ; il affirme alors ne plus être « obligé de faire le métier de musicien militant¹⁰³ ». Dix ans plus tard il refusera une chaire de professeur au Conservatoire et déclarera par la suite qu'il est « préférable de rester libre et de ne pas dépendre d'une institution¹⁰⁴ ». D'Indy vit de ses activités de compositeur et de pédagogue (ses cours sont édités par Auguste Durand en 1902) mais également d'une riche activité de conférencier, en France comme à l'étranger. Il publie régulièrement dans la presse ou par l'intermédiaire des bulletins de la Schola ou de la Société nationale de musique et s'adonne également quelques fois à la critique, bien qu'il affirme : « je ne crois pas, en effet, qu'à part celui de banquier ou d'homme politique, il existe un métier plus tristement inutile que celui de critique¹⁰⁵ ».

Si Debussy apparaît également attaché à une certaine liberté vis à vis de ses revenus, contrairement à d'Indy il ne bénéficie pas d'une rente ni d'aucun revenu régulier, et rencontre des difficultés financières sur toute la période de notre enquête. Il commence à gagner sa vie pendant les saisons estivales de 1879 et 1880, en se produisant chez de riches propriétaires ou nobles — ce qui l'éloigne progressivement du Conservatoire et lui permettra d'avoir ses premiers contacts avec la musique étrangère. Debussy donnera aussi occasionnellement des leçons particulières. Il occupe brièvement deux postes d'accompagnateur de chorale, qu'il ne prend pas au sérieux du fait de leur proximité avec le milieu mondain¹⁰⁶. Il peut vendre des compositions grâce aux rela-

¹⁰² Nous savons que son père lui avait alors coupé les vivres suite à l'abandon de ses études de droit. Pour affiner notre connaissance de cette situation matérielle, il aurait fallu pouvoir consulter Léon VALLAS, *Vincent d'Indy, La jeunesse*, tome 1, Albin Michel, Paris, 1946, p. 119.

¹⁰³ Vincent D'INDY, « Nos gravures », [1896], Gilles Saint ARROMAN, *Ecrits de Vincent d'Indy vol. 1 : 1877-1903, op. cit.*, p. 262.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 264.

¹⁰⁵ Vincent D'INDY, « A propos de *Pelléas et Mélisande*. Essai de psychologie du critique d'art. », [1902], Gilles Saint ARROMAN, *op. cit.*, p.546.

¹⁰⁶ François LESURE écrit à ce propos : « tandis que beaucoup de musiciens cherchaient leur voie dans les salons, où leurs œuvres trouvaient tout naturellement un débouché, [Claude] Achille préfère, comme de nombreux hommes de lettres, journalistes et artistes, ces rencontres de cafés, où l'on échange librement ses idées », *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre, op. cit.* p. 98.

tions éditoriales de son père et à quelques tâches qu'il effectue pour de petits éditeurs mais il s'endettera toujours auprès de ses relations jusqu'en 1897. Au début des années 1890 il accepte un livret d'opéra sous la contrainte financière (sur lequel il renonce à travailler) et soumet quelques œuvres plus commerciales à l'un de ses éditeurs. Cependant il dépend toujours de ses parents et de ses amis pour subvenir à ses besoins et privilégie alors ses relations avec la Librairie de l'art indépendant. Selon François Lesure « en 1892 les projets et les contacts sont toujours très nombreux [...] plus que les réalisations de nature à faciliter sa vie matérielle. Il ne donne aucunement l'impression d'être hanté par une réussite auprès du public, encore moins par le désir d'occuper un poste¹⁰⁷ ».

Son train de vie change en 1893, il bénéficie du mécénat d'un noble proche de réseaux littéraires parisiens. Debussy s'installe ainsi dans un mode de vie plus bourgeois et accepte alors à des fins intéressées de jouer dans les salons mondains à partir de 1894, bien qu'il continue de se moquer de ce milieu qu'il intègre. C'est également en 1894 qu'il se lie avec un éditeur plus stable, Georges Hartmann, qui lui assure un revenu annuel pérenne et le fait entrer à la S.A.C.E.M. Debussy publie quelques articles et commence une activité de critique en 1901, à laquelle il consacra plus de temps qu'à son activité de composition pendant au moins deux ans. La mort de son éditeur en 1900 déstabilisera à nouveau sa situation financière. Il signe son premier contrat d'exclusivité en 1905 avec l'éditeur Jacques Durand (ancien camarade du Conservatoire qui l'éditait occasionnellement depuis 1889). Debussy se tiendra éloigné de tout poste académique ou officiel et ce n'est qu'en 1904 qu'il accepte d'être membre du jury pour le concours de la Ville de Paris. Cette année il recevra également une commande d'œuvres pour les concours du Conservatoire de Bruxelles. Le seul poste officiel qu'il acceptera est celui de membre du Conseil supérieur du Conservatoire de Paris, en 1909.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 125

B) Imbrication du champ musical dans le champ du pouvoir

Pour expliquer les logiques internes qui structurent le champ culturel et ainsi les positions prises par les agents, il faut les replacer dans la hiérarchie sociale des types de capitaux, en lien avec les intérêts du champ du pouvoir¹⁰⁸. Il ne s'agit pas de décrire l'état de ce champ englobant, mais de se pencher sur certaines des relations des agents de l'enquête avec les agents dominants des espaces sociaux dans lesquels ils évoluent, et ainsi de saisir si leurs positions sont intéressées ou désintéressées à l'égard des questions politique ou économique. Les trois agents de l'échantillon étant éloignés des logiques de profits économiques, nous nous concentrerons essentiellement sur leurs relations avec le champ politique en termes de « profits politiques ».

L'espace musical français — centralisé à Paris, à l'instar de tout le champ intellectuel — est d'ailleurs caractérisé par un lien fort avec le monde politique. La Troisième République véhicule la croyance républicaine que la musique porte une influence morale sur les comportements et les institutions, qu'elle doit servir « le bien commun » et qu'elle joue un rôle majeur pour la réputation du pays dans l'espace international¹⁰⁹, ce qui explique qu'elle soit largement subventionnée par l'Etat. Si la République contribue à l'autonomisation des champs artistiques, nous pouvons tout de même interroger les logiques politiques et morales externes qui continuent de les structurer.

Pour entrer dans le champ musical français, César Franck est d'emblée contraint par une logique externe à la musique. En dépit du fait qu'il possède déjà un capital symbolique en Belgique (il joue pour le roi Léopold Ier dès 1834), il doit d'une certaine manière prouver sa soumission à la logique nationale française. Il est refusé au Conservatoire de Paris en 1835 en raison de sa nationalité belge et n'y sera admis qu'en octobre 1837, lorsqu'il pourra justifier de l'obtention de lettres de naturalisation¹¹⁰. Ayant commencé à composer dès 1840, il écrit en 1842 une chanson d'après le poème *Souvenir au pays de France* de Chateaubriand. Franck est par ailleurs officiellement décoré par l'Etat belge l'année suivante¹¹¹. En 1848, il adopte un positionnement républicain et

¹⁰⁸ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire » *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991.

¹⁰⁹ Jann PASLER « After 1870 », § VII., in Elisabeth COOK et al. « Paris », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001.

¹¹⁰ La décision du refus est prise d'autorité par Luigi Cherubini (1760-1842), alors directeur-fondateur du Conservatoire.

¹¹¹ Il reçoit une médaille d'or du roi Léopold Ier en 1843, après lui avoir dédié des œuvres qui seront publiées la même année.

il écrit à ce moment deux « œuvres de circonstance¹¹² » à caractère explicitement patriotique : *Les trois exilés* à l'occasion d'un concours pour la composition d'un chant national et *Hymne à la patrie* de sa propre initiative. Plus tard, pendant le siège de la capitale, il composera deux odes patriotiques : *Paris* en 1870 d'après un auteur inconnu « capitaine de la garde mobile¹¹³ », et *Patria* en 1871 d'après Victor Hugo. Si ces œuvres coïncident avec les événements politiques d'alors, on ne relève dans son travail pas un seul auteur étranger à la France avant 1879, excepté celui d'un livret d'opéra¹¹⁴ en 1851 (produit d'une collaboration entre un auteur français et un auteur belge, le texte a visiblement été écrit à Paris). Franck n'obtiendra la nationalité française qu'en 1873. Il avait été contraint de la demander en 1871 pour l'obtention d'un poste au Conservatoire de Paris, alors qu'il occupait déjà d'autres postes dans des institutions publiques et religieuses françaises. Par ailleurs, il obtient les Palmes académiques en 1884 et est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1885.

Des trois agents, Vincent d'Indy est celui qui a la plus grande proximité avec le champ du pouvoir. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1892. Parallèlement, il est membre d'une commission d'Etat chargée de réformer le Conservatoire et devient inspecteur de l'enseignement musical pour la Ville de Paris en 1894. Il obtient l'année suivante la distinction de commandeur ordinaire de l'Ordre de Charles III d'Espagne. C'est à partir de ce moment qu'il exprime son profil intellectuel anti-républicain. En effet, d'Indy s'oppose à ce qu'il considère comme une domination de l'Etat sur la musique (via le Conservatoire) en fondant en 1894 sa propre école, la Schola Cantorum, et il rejoint la Ligue de la patrie française, qui compte de nombreux artistes, suite à l'Affaire Dreyfus. C'est dans ce contexte que la Ligue « place la culture et les arts au centre de ses intérêts politiques¹¹⁵ » afin de s'attribuer la définition de la culture française. La Schola compte également des membres de l'Action française, alors que d'autres se revendiquent républicains. Ayant accumulé un certain capital social à Weimar dès 1873 à la faveur de son appartenance aux milieux proches de Franz Liszt et Richard Wagner,

¹¹² Norbert DUFOURCQ, « FRANCK (César), compositeur, organiste (1822-1890) », *Biographie nationale*, Académie royale des Sciences des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, vol. XXXIII, 1965-1966, p. 325.

¹¹³ Seule information trouvée sur l'auteur, d'après la note du musicologue Julien TIERSOT dans la partition rééditée en 1917 : César FRANCK, « Paris, ode patriotique. » Ed. B. Roudanez, Paris, 1917.

¹¹⁴ *Le valet de ferme*, collaboration du traducteur et dramaturge belge Gustave Vaëz (1812-1862) et du librettiste français Alphonse Royer (1803-1875).

¹¹⁵ Emile POULAT, compte rendu de « RIOUX (Jean-Pierre) Nationalisme et Conservatisme. La Ligue de la Patrie française (1899-1904) ». *Archives de Sciences Sociales des Religions* vol. 45, n° 2, 1978, p. 296.

c'est plus tard que d'Indy revendiquera une position nationaliste et antisémite homologue de celle de Wagner en Allemagne¹¹⁶. Bien qu'il s'oppose à la séparation de l'Etat et de l'Eglise, son positionnement politico-religieux coïncide avec la période où il est directeur de la Schola, ce qui influence sa théorie pédagogique en même temps que son œuvre. Cependant, sa conception du nationalisme, nourrie de littérature étrangère, marque ses œuvres avant ce tournant politique affiché : il est déjà consacré par sa mise en musique de l'ode nationale de Schiller¹¹⁷, *Le chant de la cloche*, pour laquelle il reçoit le prix de la Ville de Paris en 1885. Parallèlement, il manifeste dès 1869 un intérêt pour les textes folkloriques de l'écrivain Robert de Bonnières (1850-1905) (qui deviendra également membre de la Ligue).

A une autre échelle et malgré sa carrière essentiellement parisienne, d'Indy revendique un régionalisme politique et esthétique. Outre les artistes et intellectuels membres de groupes nationalistes ou royalistes, on remarque dans son capital social une certaine proximité avec des partis politiques régionalistes¹¹⁸. Cette tendance semble alors relever d'une réaction d'opposition au pouvoir politique républicain centralisé. En 1902 il tient une conférence où il plaide pour un régionalisme musical et contre les institutions d'Etat¹¹⁹. La Schola Cantorum ouvre à cette période d'autres établissements en province. En 1903 d'Indy deviendra par ailleurs chevalier de l'Ordre de Léopold de Belgique.

Dès le début de sa carrière de compositeur, en 1879, Claude Debussy est envoyé par son professeur de Conservatoire pour travailler l'été auprès de la famille Wil-

¹¹⁶ Selon Gilles Saint ARROMAN, il a rencontré Wagner en 1882 et aurait lu son essai *Le judaïsme dans la musique* autour de 1886. Le texte, publié anonymement en 1850 en Allemagne, avait été traduit en français, du nom de l'auteur, en 1869 à Bruxelles ; *Ecrits de Vincent d'Indy vol. 1 : 1877-1903, op. cit.*, p. 67.

¹¹⁷ *Das Lied von der Glocke*, publié en Allemagne en 1798, a été traduit en français de nombreuses fois à partir de 1828. Gustave Fortin écrit en 1884 dans la préface à la traduction d'Adolphe Krafft : « on sait que l'ode nationale, dont l'Allemagne peut se glorifier à juste titre, a été traduite dans toutes les langues ; les imitations et les parodies qui en existent sont innombrables ». Néanmoins nous ne pouvons affirmer que Vincent d'Indy ait utilisé cette traduction, ce dernier commence à travailler sur le texte dès 1879.

¹¹⁸ Voir par exemple les liens de Guy Ropartz (1864-1955) avec le parti conservateur Union régionaliste bretonne. D'Indy est également proche de membres de Fédération régionaliste française.

¹¹⁹ Dans cette conférence sous l'égide de la Fédération régionaliste française, d'Indy reproche à l'Etat français d'envoyer les jeunes musiciens diplômés à l'Institut de France à Rome, et d'en faire des « fonctionnaires dans quelque administration [ou de les placer à des] postes subalternes dans quelque entreprise subventionnée ». Par la même occasion, il qualifie l'Italie de « pays dégénéré au point de vue de l'Art » : Gilles Saint ARROMAN, *Ecrits de Vincent d'Indy vol. 1 : 1877-1903, op. cit.*, [1902], p. 509.

son¹²⁰ et pour Nadejda von Meck¹²¹ l'année suivante. Si ces relations ne le positionnent pas tout de suite dans le champ du pouvoir, on sait qu'il rencontre un certain nombre de musiciens étrangers chez M. Wilson et qu'il voyage beaucoup avec la famille von Meck jusque 1882. Il a ainsi fréquenté l'aristocratie russe en 1881 et il a eu ses premiers contacts importants avec la musique étrangère. Il est envoyé deux fois à l'Institut de France à Rome par le Conservatoire, où il rencontre en 1884 le comte Guiseppe Primoli, dont il restera plus ou moins proche et qui le soutiendra financièrement. Enfin, il rencontre le prince polonais André Poniatowski en 1891, via les réseaux artistiques parisiens qu'il fréquente ; ce dernier sera également son mécène à partir de 1893. Malgré ces liens — qui ne semblent pas immédiatement participer à sa promotion sociale — Debussy évite le milieu mondain jusqu'en 1894 et nous savons qu'il a également « une certaine méfiance¹²² » envers les universitaires. Le seul avec lequel il va se lier sera le musicologue, traducteur et homme politique Louis Laloy (1874-1944) en 1904, à l'origine de sa participation au jury du concours de la Ville de Paris. Laloy a aussi été à l'initiative de l'obtention du titre de chevalier de la Légion d'honneur de Debussy¹²³, ce qui lui vaudra un changement important de position dans l'espace social que l'on remarquera notamment dans les institutions et les salles qui programment sa musique.

Enfin, de toutes les relations artistiques de Debussy, celle qui pourrait retenir notre attention au niveau de l'implication politique serait son amitié avec l'écrivain Pierre Louÿs à partir de 1895. Lui aussi est membre de la Ligue de la patrie française et de la Ligue anti-dreyfusarde modérée, mais les deux hommes n'échangent pas sur ce plan, Debussy n'étant impliqué dans aucune activité politique. Leur seul sujet de discorde sera à propos de l'influence wagnérienne sur la musique française. Ainsi, Debussy ne compose pas une seule œuvre politique. Bien qu'il critique l'Institut de France, ses

¹²⁰ Famille britannique d'industriels et de parlementaires qui a fait fortune en France. Debussy travaille pour Marguerite Wilson (1836-1902), à Chenonceaux où elle possède un château. Cette dernière organise des soirées mondaines dédiées à Wagner à Paris et fait partie des "pèlerins français" du festival de Bayreuth, notamment avec d'Indy. Son frère, Daniel Wilson (1840-1919), député de la III^{ème} République, est le gendre du Président de la République Jules Grévy (1807-1891).

¹²¹ Aristocrate russe fortunée, Nadezhda von Meck (1831-1894) a notamment été mécène de Tchaikovsky (1840-1893) et de Nikolai Rubinstein (1835-1881). Elle soutiendra aussi Debussy financièrement.

¹²² François LESURE, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, op. cit., p. 251.

¹²³ En 1902 Debussy avait mentionné Daniel Wilson à Laloy pour le soutien de sa candidature à la Légion d'honneur. Alors que le compositeur n'est pas candidat, Laloy sollicite Jules Combarieu (1859-1916), alors directeur de la *Revue musicale* et chef de cabinet du Ministère de l'Instruction publique. Debussy est fait chevalier en 1903.

écrits restent exclusivement spécifiques au champ artistique (par comparaison avec d'Indy qui désigne directement l'Etat). Debussy composera une seule pièce patriotique pendant la Guerre, en 1916.

C) Eléments de structure du champ musical et liens avec le champ littéraire

Les trajectoires des trois compositeurs de l'enquête révèlent les grandes lignes constitutives des structures du champ musical français et de ses liens avec le champ littéraire. Parallèlement, leurs relations avec les milieux artistiques belge et allemand révèlent l'interdépendance propre à chacun de ces pays dans leurs relations artistiques internationales. En amont, nous devons analyser les positions des agents dans l'espace musical national. Celles-ci se cristallisent à partir de distinctions et d'oppositions élémentaires qui peuvent s'exprimer par les institutions, les éditeurs, les salles de concerts et les théâtres mais également par une partie de la critique. Par la suite, nous analyserons leurs prises de positions esthétiques en lien avec le champ littéraire, dans l'espace national.

Les trois compositeurs retenus pour l'enquête évoluant dans le pôle de production restreinte, nous nous limiterons à analyser les polarités de cet espace à partir de certaines de certaines des institutions et sociétés musicales dans et contre lesquelles ils sont engagés. En effet, ces institutions apparaissent comme plus représentatives de la structure de ce pôle de production restreinte. La Société nationale de musique est fondée en 1871 pour instituer et promouvoir la musique française, notamment contre la prééminence de l'opéra italien ainsi que de la tradition symphonique germanique. César Franck, qui compte parmi les membres fondateurs, est programmé pour le concert inaugural, ce qui marque pour lui une consécration. Vincent d'Indy est également membre depuis 1871. Si la Société engage des interprètes étrangers dès le début de ses activités — comme le violoniste belge Eugène Ysaÿe (1858-1931) — les premiers clivages au sujet de l'acceptation de la musique étrangère apparaissent dès les années 1880. Alors que d'Indy et Franck y sont favorables contre les fondateurs Romain Busine (1830-1899) et Camille Saint-Saëns (1835-1921), le premier devient Secrétaire adjoint en 1885 et le second est élu Président en 1886, à l'issue d'une scission consécutive à ce conflit avec les fondateurs. Debussy, remarqué en 1887 pour son avant-gardisme, y est reçu l'année suivante. Si d'Indy et Franck militent pour l'acceptation de la musique étrangère à la Société nationale, la question y reste délicate. En effet, nous sa-

vons grâce aux rapports d'activités de la Société — rédigés par d'Indy — qu'entre 1886 et 1887, quatre-vingts œuvres françaises y ont été exécutées, contre neuf œuvres étrangères. D'Indy déclare dans ce rapport : « l'adjonction de la musique étrangère ancienne et moderne a été une mesure salutaire pour l'existence de la Société Nationale [et pour] la vitalité de notre Art français¹²⁴ » et le Secrétaire de conclure : « nos compositeurs savent tenir leurs drapeaux haut et ferme en face de leurs confrères étrangers¹²⁵ ». D'Indy devient Président en 1890 à la mort de Franck. En 1893 Debussy est introduit à l'assemblée préparatoire qui décide de la politique à suivre par la Société. Alors qu'il avait proposé d'admettre des œuvres étrangères pour les concerts d'orchestre, il est élu membre du comité lors de l'assemblée générale suivante, mais ses propositions restent minoritaires, alors que les idées représentées par d'Indy restent plus largement plébiscitées¹²⁶.

Par ailleurs, à partir de 1894 d'Indy participe avec d'autres compositeurs¹²⁷ à la fondation de la Schola Cantorum de Paris, en opposition au Conservatoire national d'Etat¹²⁸, institution alors dominante dans la définition et l'instruction des classiques de la musique française. La Schola fait également concurrence à une autre institution, l'école Niedermeyer, mais elle ne s'y oppose pas directement. Fondée en 1853 par le pédagogue suisse Louis Niedermeyer avec le soutien de Napoléon III, cette école privée et subventionnée par l'Etat enseigne l'art religieux et la musique d'Eglise en s'opposant fermement à l'art mondain ou de "café" (comme la Schola). Un nombre important des agents du champ y ont été formés ou y ont enseigné. En outre, sous la Troisième République, l'école Niedermeyer participera à une diffusion large du patriotisme et de la « morale civique¹²⁹ ». La Schola quant à elle base son programme pédagogique

¹²⁴ Vincent D'INDY, « Rapport sur l'exercice 1886-1887 de la Société nationale de musique », [1887], Gilles Saint ARROMAN, *Ecrits de Vincent d'Indy vol. 1 : 1877-1903, op.cit.*, p. 175.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁶ Lors de cette assemblée générale, d'Indy et Fauré obtiennent 43 voix, suivis de Bordes qui en obtient 42. Debussy lui obtient 28 voix. Nous ne connaissons pas la nature exacte des propositions de l'assemblée préparatoire. Pour comprendre la nuance entre les positions de d'Indy et Debussy sur les œuvres étrangères il aurait fallu pouvoir consulter le rapport conservé à la BnF. Francois LESURE, *Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre, op. cit.* p. 134 ; BnF, Mus., Rés. F.994E, 2.

¹²⁷ Notamment Charles Bordes (1863-1909) et Alexandre Guilmant (1837-1911).

¹²⁸ Institué en 1795 en lieu et place de l'Académie royale de musique créée par Louis XIV.

¹²⁹ Alexandre FONTAINE, *Aux heures suisses de l'école républicaine : Un siècle de transferts culturels et de déclinaisons pédagogiques dans l'espace franco-romand*, Demopolis, Paris, 2016, p. 189-190.

sur la musique sacrée (baroque, de l'époque médiévale et de la Renaissance) et sur l'Histoire de la musique. L'institution fonde son nationalisme sur la "redécouverte" de la musique populaire. En 1905, Gabriel Fauré (1845-1924) écrit à Bordes, co-fondateur de l'école, que « [les chants populaires sauraient] apprendre aux musiciens français à quelle source ils peuvent puiser des inspirations, s'ils souhaitent contribuer à la renaissance d'un art vraiment national¹³⁰ ».

Cependant Fauré (formé à l'école Niedermeyer) ne se positionnera jamais du côté de la Schola. Parmi les membres dominants de la Société nationale avec d'Indy, il réforme le Conservatoire dont il est devenu directeur en 1905 et rompt avec la Société nationale, pour devenir Président-fondateur d'une institution plus hétérodoxe. En effet, toujours à la suite des controverses à propos de la définition de la musique française et de l'acceptation des œuvres étrangères, un petit groupe de compositeurs¹³¹ crée en 1909 la Société musicale indépendante. Ils reprochent notamment à la Société nationale, autrefois « centre de la musique moderne¹³² », d'être conservatrice et trop attachée à César Franck, dont la musique illustre encore la tradition germanique. Bien que les membres de la Société musicale indépendante soient « attachés pour la plupart aux manières d'écrire et de composer que le debussysme a mises à la mode¹³³ » et malgré la proximité sociale et esthétique de Debussy avec certains de ses membres, ce dernier restera fidèle à la Société nationale. On pourrait alors expliquer ce maintien de position par la concurrence qu'entretient Debussy avec Fauré¹³⁴ mais également par son intérêt à conserver sa place au sein d'un groupe dominant.

Concernant les relations des agents avec le champ littéraire¹³⁵ dans l'espace national, nous retiendrons que Franck — malgré ses inspirations musicales très fidèles à la tradition austro-allemande — met en musique presque exclusivement des textes

¹³⁰ Joseph CANTELOUBE, *Les chants des provinces françaises*, Didier, Paris, 1947, p. 60.

¹³¹ Il s'agit entre autres de Maurice Ravel (1875-1937), Emile Vuillermoz (1878-1960), ou encore Charles Koechlin (1867-1950).

¹³² Pierre LALO, « La guerre des deux sociétés », *Le Temps*, 31 août 1910, p. 3.

¹³³ *Ibid.*, p. 3.

¹³⁴ En 1898 Koechlin dirige à Londres *Pelléas et Mélisande* de Fauré, ce qui embarrasse l'éditeur de Debussy, ce dernier travaille sur la pièce depuis 1893. A cette occasion, il se moque publiquement de Fauré et sa de musique. Nous savons que Debussy omettra volontairement Fauré dans les critiques qu'il rédige pour la *Revue blanche* entre 1900 et 1902. Cependant, en 1909, il accepte la proposition que lui fait Fauré de devenir membre du Conseil supérieur du Conservatoire.

¹³⁵ Voir l'ensemble des mouvements littéraires et des dates de publication dans les annexes I. B. et I. C.

français. Au moins 80% des textes sont écrits par des auteurs de nationalité française, majoritairement entre 1825 et 1875 et issus du romantisme français. Bien que d'Indy entretienne quelques relations avec le milieu symboliste et que ses inspirations littéraires soient statistiquement plus internationales que celles de Franck et de Debussy, son œuvre se rapproche davantage du romantisme littéraire français. Il met en musique beaucoup plus de textes antérieurs au XIX^e siècle. Nous savons par ailleurs qu'il se positionne contre le réalisme et le naturalisme littéraire et musical¹³⁶. Néanmoins, certaines de ses relations littéraires résistent aux oppositions politiques. En 1892 d'Indy se rapproche de Romain Rolland (1866-1944) qui l'avait sollicité au sujet de la collecte de textes anciens en Italie, ce qui participera à la fondation de la Schola Cantorum. Présenté comme un « grand lecteur¹³⁷ » d'Indy ne semble pas pour autant directement impliqué dans les réseaux littéraires comme l'est Debussy. A la fin des années 1880, ce dernier est plus engagé dans « le Paris littéraire [...] que le Paris musical¹³⁸ ». Il écrit une pièce de théâtre, *Frères en art*, entre 1898 et 1900. Si Debussy met également en musique la littérature romantique française, il est nettement plus proche des mouvements autour du Parnasse (l'art pour l'art), du décadentisme puis du symbolisme. Des trois compositeurs, les influences littéraires de Debussy sont les plus contemporaines de ses œuvres musicales.

Bilan d'étape

César Franck et Claude Debussy entrent dans le champ musical tôt dans leur enfance, alors que Vincent d'Indy y entre à son passage à l'âge adulte, déviant de sa trajectoire initiale. Les trois agents ont des dispositions à devenir compositeurs liées à leur entourage familial, mais elles sont plus importantes pour Franck et également plus hétéronomes, car motivées par des logiques financières et religieuses. Ces facteurs externes auront une grande influence sur sa musique et son capital symbolique et économique. Si d'Indy a le privilège de ne pas avoir de contrainte financière contrairement à Debussy et Franck, la place de la religion chez lui détermine tout de même sa posi-

¹³⁶ Ce courant est représenté à ce moment notamment par l'écrivain Emile Zola (1840-1902) et le compositeur Alfred Bruneau (1857-1934). On notera cependant que cette opposition semble davantage d'ordre politique qu'esthétique. Elle fait écho à la prise de position de d'Indy dans l'Affaire Dreyfus et au fait que Bruneau soit membre du Conseil supérieur du Conservatoire entre 1900 et 1909.

¹³⁷ Gilles Saint ARROMAN, *Ecrits de Vincent d'Indy vol. 1 : 1877-1903, op.cit.* p. 40.

¹³⁸ Francois LESURE, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre, op. cit.* p. 93.

tion d'intellectuel, malgré ses fortes revendications d'indépendance économique et politique.

En effet la logique religieuse s'apparente directement à un facteur de dépendance externe pour Franck : son écriture musicale, sa trajectoire professionnelle et ses revenus sont fortement déterminés par le champ religieux. Par ailleurs nous n'avons pas retrouvé chez lui de discours propres à la définition de l'art ou de l'art sacré, ni au principe de *l'art pour l'art*. En revanche, ce principe est fréquemment défendu dans les discours de Vincent d'Indy et lié à ses dispositions religieuses. Dans son cas, il faut considérer le contexte religieux, à savoir les influences de la pensée catholique, qui associées à une logique politique, le conduisent à rejeter les courants artistiques liés aux religions protestante et judaïque. La religion détermine alors sa position sociale et plus indirectement son œuvre. Il a une posture ambiguë entre une indépendance économique fortement revendiquée — au nom de la religion — comme une nécessité pour "l'Art", mais également un besoin d'indépendance des institutions officielles de l'Etat, contrairement à son professeur César Franck. D'Indy se place ainsi proche du champ du pouvoir, mais reste dans le pôle autonome du champ artistique. Cette ambivalence explique alors ses relations à l'international.

Claude Debussy, lui, apparaît nettement plus indépendant face aux logiques économiques, religieuses, morales ou politiques, ce qu'il revendique explicitement. Il reste cependant difficile d'établir un lien direct entre son origine socio-économique et sa position d'avant-garde, puisque son entrée précoce dans le champ musical le conduit à s'intégrer à la bourgeoisie dès sa jeunesse. Ainsi, en l'absence de patrimoine personnel et devant les difficultés financières, il sera longtemps contraint d'accepter des travaux à des fins alimentaires, mais il s'attachera à préserver ses travaux personnels d'écriture musicale de ces influences.

Si des trois agents, César Franck est celui qui a le plus été primé par le champ musical (notamment par le Conservatoire) ce n'est que dans les dix dernières années de sa vie qu'il se place parmi les dominants de ce champ spécifique et qu'il est reconnu dans le champ du pouvoir, alors que Vincent d'Indy et Claude Debussy s'y placent plus tôt dans leurs trajectoires. Ils sont tous les deux décorés de la Légion d'honneur à l'âge de 41 ans — Franck n'obtiendra cette distinction qu'à 63 ans malgré son implication plus importante dans les institutions de l'Etat et son positionnement en faveur de la

République. Si nous ne pouvons pas situer dans le temps l'entrée de d'Indy dans le champ du pouvoir, tout porte à supposer que son origine sociale et ses dispositions politico-religieuses ont été déterminantes. Des trois agents, il est celui qui sera le plus récompensé par l'Etat français, mais également à l'international, par d'autres Etats. D'Indy se positionne pourtant contre la bourgeoisie, en particulier sur les questions artistiques et morales, et en concurrence avec l'Etat français. Enfin, nous retiendrons de Debussy qu'il a eu une proximité avec des agents du champ du pouvoir à l'échelle internationale (aristocratie, industrie) dès son entrée dans le champ musical. Bien qu'il rejette toute implication dans le milieu politique — y compris au moment de l'Affaire Dreyfus — une partie de son entourage anti-dreyfusard, le rapproche des positions politiques nationalistes dominantes¹³⁹. Ce positionnement s'opère en particulier après sa consécration liée au succès de son opéra *Pelléas et Mélisande*, moment où il intègre pleinement la bourgeoisie. Ces éléments nous amènent à questionner l'homologie des positions esthétiques et politiques. Nous chercherons alors à déterminer dans quelle mesure nous pourrions les dissocier.

Enfin, nous retiendrons des relations avec le champ littéraire qu'il est impossible de définir les courants et les mouvements esthétiques, ceux-ci faisant précisément l'objet de luttes de définition perpétuelles. Cependant, ils se matérialisent par des rapprochements sociaux et des réseaux d'influences. En outre, nous devons considérer la dimension temporelle de ces mouvements littéraires. Ainsi, l'affiliation des compositeurs avec les auteurs consacrés du mouvement romantique suggère une plus grande proximité avec le public bourgeois et les goûts dominants¹⁴⁰.

¹³⁹ Francois LESURE, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, op. cit., p. 422.

¹⁴⁰ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op.cit., p. 264-268.

II. La question des références littéraires étrangères et de l'autonomie

A) Trajectoires des compositeurs dans un système esthétique international

A l'échelle internationale, l'espace de création musicale apparaît également comme un ensemble de rapports de luttes et de domination pour le monopole de la définition légitime de la musique, où chaque prise de position esthétique soulève des réactions d'opposition. Le dernier quart du XIX^e siècle va ainsi voir la confrontation de deux grandes tendances esthétiques, qui malgré leur spécificité artistique sont liées aux représentations esthétiques du national, instituées entre les XVIII^e et XIX^e siècles. Si l'on s'en tient aux données récoltées sur les implications des trois agents dans le champ, en fonction des rapports avec l'Allemagne et la Belgique, une opposition fondamentale se dessine¹⁴¹. D'un côté un expressionnisme dominant et diffusé en Europe via le romantisme allemand, dès le XVIII^e siècle, qui trouvera son relais dans la diffusion des conceptions esthétiques wagnériennes¹⁴² dans la seconde moitié du XIX^e siècle. De l'autre côté, alors que ces conceptions sont importées en France, l'impressionnisme musical se développe en réaction à celles-ci. Ce courant est fortement lié au symbolisme français et belge, lui-même lié au symbolisme wagnérien. Si cet impressionnisme emprunte certaines innovations techniques au style wagnérien, ses intentions esthétiques, ses formes et ses thèmes en prennent le contrepied.

N'ayant relevé aucune appartenance des agents à des institutions ou organisations internationales officielles¹⁴³, il a fallu observer l'accumulation de capital international — social, culturel ou symbolique — en étudiant les réseaux informels dont ils font partie. Nous retrouvons ce capital obtenu *directement* à l'étranger (dans les trajectoires géographiques des agents par exemple) ou par des agents *intermédiaires* dans l'espace français (réseaux étrangers en France, traducteurs). Il semble d'ailleurs que tous les textes étrangers utilisés par les compositeurs aient fait l'objet d'une traduction en

¹⁴¹ Vladimir JANKÉLÉVITCH décrit ce clivage et la réaction impressionniste contre le romantisme expressionniste dans *La musique et l'ineffable*, Editions du Seuil, Paris, 1983, p. 41-52.

¹⁴² L'esthétique en question, qui repose sur un néo-grécisme et une mystique germanique prétendant à une « mission sociale populaire » et universaliste, s'inscrit alors dans le mouvement d'appropriation des légendes nordiques (décrit dans la première partie) et s'appuie sur le sacré pour servir des intérêts politiques nationalistes : Marcel BELVIANES, *Sociologie de la musique*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁴³ La seule donnée trouvée est la participation de Vincent d'Indy au Congrès international de la musique tenu à Paris en 1900. Son rapport sur le congrès ne laisse cependant apparaître aucun élément lié à notre problématique.

français, et ne soient pas empruntés directement dans le champ d'origine. Ces intermédiaires peuvent alors révéler une homologie de position sociale avec les écrivains qu'ils traduisent¹⁴⁴.

Vincent d'Indy est celui qui illustre le mieux l'accumulation de capital, en particulier social et symbolique dans des réseaux mondains, directement à l'étranger. Il voyage beaucoup entre 1882 et 1910, en Allemagne et en Belgique mais également aux Pays-Bas, en Suisse en Espagne ainsi qu'en Russie et aux Etats-unis d'Amérique, où il essaie, à partir de 1904, de promouvoir la musique française — notamment celle de Franck et de Debussy. Nous savons également qu'il lit la presse belge et allemande. Après quelques voyages de loisirs dans sa jeunesse, c'est dès 1869 lors d'un séjour en Italie où il découvre une littérature ancienne, qu'il formule son désir de devenir compositeur. La même année il se rend à Munich pour une représentation de Wagner et poursuit ce rapprochement mondain tout au long des années 1870, notamment en fréquentant le Festival de Bayreuth. La revendication de ses intentions esthétiques expressionnistes (toujours en référence à la musique allemande) fait déjà l'objet de son premier discours, en 1871. L'expressionnisme romantique marque très fortement son œuvre : 15% de ses influences littéraires sont issues du romantisme allemand, et 7% sont issues du romantisme suédois, dérivé du *deutschen Frühromantik* (romantisme allemand de la fin du XVIII^e). Ce rapprochement mondain à travers des réseaux musicaux est favorisé par sa position sociale précocement dominante ainsi que par son habitus mondain.

A défaut de relations le lui permettant, Debussy quant à lui manque plusieurs fois l'occasion de se rendre au Festival ; il ne pourra s'y rendre qu'à partir du moment où sa position dans le champ musical se renforce, notamment via la Société nationale. Il voyage beaucoup dans sa jeunesse, en Suisse, en Italie, en Autriche et en Russie (et en revient régulièrement avec des compositions entre 1880 et 1887), mais il n'effectuera son premier voyage musical en Allemagne (à Bayreuth) qu'en 1888, moment de sa trajectoire artistique où il commence déjà à exprimer son anti-wagnérisme¹⁴⁵. En outre, Debussy ne pratique aucune langue étrangère contrairement à d'Indy, mais il fréquente

¹⁴⁴ Par exemple, Debussy composera plusieurs opéras d'après Edgar Allan Poe, dont les textes sont traduits par Charles Baudelaire.

¹⁴⁵ Année où la *Revue wagnérienne* arrête sa publication. Le culte à Wagner est alors déjà perçu comme rétrograde dans certains réseaux avant-gardistes, ce qui n'est pas le cas auprès du public ou dans les salons mondains.

de nombreux traducteurs dans les réseaux littéraires parisiens¹⁴⁶. Nous retiendrons qu'il n'emprunte qu'un seul texte à la littérature allemande¹⁴⁷, au début de sa carrière de compositeur. C'est également la période où il a une plus grande proximité avec la littérature romantique française.

Au tournant des années 1890, Debussy s'éloigne des idéaux esthétiques romantiques, s'affirme contre le wagnérisme¹⁴⁸ et se rapproche des symbolistes, à Paris et à Bruxelles. Lors de son premier voyage en Belgique en 1893, il se lie d'amitié avec le violoniste belge Ysaÿe et l'écrivain symboliste belge Maurice Maeterlinck (1862-1949). Il commence alors à écrire un opéra, *Pelléas et Mélisande*, d'après la pièce de ce dernier. Debussy exporte pour la première fois sa musique à l'international l'année suivante, à l'occasion d'une représentation à Bruxelles organisée par le groupe belge la Libre Esthétique¹⁴⁹ et Ysaÿe. Ce rapprochement social et esthétique renforce pour lui son opposition au romantisme, en particulier au wagnérisme, bien que le symbolisme soit lié à la mystique wagnérienne, en particulier dans les milieux symbolistes belges.

D'Indy se constitue également un capital social en Belgique — qui dans ces années, est un des centres du renouveau esthétique en Europe — où il se rend fréquemment dès le début des années 1870. Dans les dernières années du siècle, ses opéras *Fervaal* et *L'Etranger* sont créés par le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles avant même d'être représentés à Paris. Le premier a été écrit entre 1889 et 1893 d'après un poème héroïque d'Esaias Tegnér (1782-1846), écrivain national suédois¹⁵⁰. Le second ne puise pas directement sa source dans le champ littéraire car le livret a été écrit par le compositeur lui-même, mais emprunte ses références à la mystique germanique ainsi qu'à un symbolisme hérité de Maeterlinck. A cette période d'Indy est proche du réseau artis-

¹⁴⁶ Debussy fréquente dans les années 1890 des traducteurs de Poe, Swinburne ou Keats dans les cafés-littéraires parisiens (« chez Thommen » ; « chez Pousset » ; etc.), qui lui servent parfois d'interprète pour communiquer. Son frère également traduit de la littérature anglaise.

¹⁴⁷ Il s'agit d'un texte de l'écrivain romantique Heinrich Heine pour un *Intermezzo* en 1882. Nous considérons également deux autres textes réécrits par des écrivains français, d'après le même auteur et mis en musique par le compositeur en 1881 et 1885.

¹⁴⁸ Dans ses œuvres, ses correspondances et dans la presse. Il écrit « De l'inutilité du wagnérisme » en 1894, mais l'article ne sera pas publié.

¹⁴⁹ Cercle artistique avant-gardiste sous la protection d'Octave Maus qui remplace le Groupe des XX en 1894. Le programme, relativement similaire, se donne pour objectif de réunir les expressions artistiques, rappelant le concept wagnérien *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale), et d'internationaliser l'esthétique.

¹⁵⁰ Membre de l'Académie suédoise et de l'Académie royale des belles lettres, cet intellectuel patriote a notamment œuvré à l'histoire et à la promotion de la langue suédoise.

tique avant-gardiste Le Groupe des XX et de l'écrivain bruxellois Octave Maus. Cette affinité esthétique avec la Belgique est caractéristique d'un effet de transfert triangulaire avec l'Allemagne¹⁵¹. D'Indy ne s'oppose pas directement au symbolisme et à la nouveauté, mais s'il accueille positivement le *Pelléas* de Debussy, c'est pour ce que l'œuvre doit au drame wagnérien selon lui. Il critique son absence de forme et s'oppose à l'impressionnisme. Par ailleurs, malgré quelques projets sur les textes de Maeterlinck, d'Indy ne mobilise aucun texte belge dans son œuvre musicale. Il poursuit l'éloge de l'esthétique romantique dans une « Enquête sur l'influence allemande » en déclarant : « Goethe, Wieland, Herder n'ont pas diminué la part de génie des Hugo, des Vigny, des Flaubert¹⁵² ». Ainsi son supposé "progressisme esthétique" et son ouverture internationale resteront presque exclusivement romantiques ou wagnériens et attachés à la tradition et aux contraintes de la forme.

César Franck appartient à ce même courant esthétique, mais sa position sociale est nettement différente et dominée par rapport à celle de d'Indy. Nous ne retrouvons pas chez lui de revendication d'une musique spécifiquement française mais son œuvre semble illustrer une transposition de la tradition musicale romantique austro-allemande en France, à partir d'une littérature française consacrée. Il est d'ailleurs parlant de relever ce qu'écrit à ce propos la *Biographie nationale de Belgique* dans sa notice :

« Il peut sembler paradoxal de le ranger parmi les musiciens français, comme nous y engageant et son destin, et sa naturalisation. [...] Ce Wallon-Rhénan [...] s'en remet aux seuls exemples de Vienne, Weimar, Bayreuth. Mais son passage a été bénéfique pour la France. [...] Il rend un service à la musique française, qui s'enlise dans l'opérette, l'opéra italien, la romance. A cette musique, il donne du sérieux ; il retrouve un certain ton, un certain poids qui faisaient défaut depuis un siècle¹⁵³. »

Les seules références étrangères que nous retrouvons dans son œuvre arrivent à la fin de sa carrière, dans trois compositions entre 1879 et 1888. Les deux premières sont écrites d'après des textes d'auteurs issus des courants caractéristiques de pro-

¹⁵¹ En effet Octave Maus, écrivain et critique musical, est un wagnérien reconnu et impliqué à Bayreuth. Il fonde le Groupe des XX en 1883 à partir d'idées esthétiques proches du concept de l'art total. Parallèlement, les opéras créés à Bruxelles ici mentionnés sont des drames typiquement wagnériens bien qu'ayant pour intention l'affirmation d'une spécificité française.

¹⁵² Vincent D'INDY, « Enquête sur l'influence allemande », [1903], Gilles Saint-ARROMAN, *Ecrits de Vincent d'Indy vol. 1 : 1877-1903, op.cit.*, p. 559.

¹⁵³ Norbert DUFOURCQ « FRANCK (César), compositeur, organiste (1822-1890) », *Biographie nationale* publiée par l'Académie royale des Sc. des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, XXXIII, 1965-1966, p. 322-335.

motion des littératures nationales. Il s'agit de son opéra *Hulda*, composé entre 1879 et 1885 et dont le livret a été réalisé par Charles Grandmougin (1850-1930) d'après Bjørnstjerne Bjørnson (1839-1910), écrivain national norvégien¹⁵⁴ ; ainsi que du poème symphonique *Le chasseur maudit*, écrit en 1882 directement d'après Auguste Bürger (1748-1794), écrivain allemand du *Sturm und Drang*. Franck écrit également une pièce vocale, *Premier sourire de mai*, en 1888, d'après un texte de l'écrivain Victor Wilder (1835-1892). Il s'agit de sa seule œuvre dont la source littéraire provient directement d'un écrivain belge. Wilder est par ailleurs un traducteur des écrits de Wagner. Contrairement à Vincent d'Indy, César Franck ne parvient que très peu à exporter sa musique à l'international¹⁵⁵. En 1885 les œuvres qu'il avait présentées au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles ne sont pas retenues malgré sa relative notoriété française ; nous savons par ailleurs qu'il avait déjà échoué à se faire éditer en Allemagne.

Pour finir, comme nous l'avons vu précédemment, les musiques de Franck et d'Indy sont reliées à des auteurs qui ont participé au développement de langues nationales au XVIII^e et XIX^e siècles. Cependant, Franck n'est pas directement impliqué dans la collecte ou l'usage des cultures et des langues populaires, alors que ces aspects caractérisent particulièrement l'œuvre et le profil intellectuel de d'Indy, tant au niveau des influences internationales que nationales. On retrouve cette idée chez Debussy mais dans un autre registre. Etant le seul compositeur de l'enquête attaché à une conception de "l'exotisme¹⁵⁶", il a collaboré aux travaux ethnographiques de Victor Segalen (1878-1919) en 1906, pour la mise en musique de chants populaires maori¹⁵⁷.

Ainsi la position dominante de Vincent d'Indy semble expliquer qu'il est celui qui a le plus de relations et d'influences internationales parmi les trois compositeurs de notre enquête alors que c'est celui qui revendique le plus fortement la production d'une musique nationaliste française — mais ces influences sont homogènes. César Franck n'use d'une littérature internationale que lorsqu'il est reconnu par le champ musical et ces quelques influences restent exclusivement romantiques et sont liées à d'autres es-

¹⁵⁴ Intellectuel républicain, Bjørnson prend le parti de la France en 1870 et il soutiendra Alfred Dreyfus. Il a notamment écrit les paroles de l'hymne national norvégien.

¹⁵⁵ Cependant, Franz Liszt entre autres diffuse ses œuvres à Berlin et sa musique est jouée dans certains réseaux artistiques bruxellois par Eugène Ysaÿe.

¹⁵⁶ Qu'il découvre lors des expositions universelles et coloniales de 1889 et de 1900, et qui marquera également sa musique.

¹⁵⁷ Victor SEGALEN « Voix mortes : musiques maori » publié par *Le Mercure musical*, éditions de la Société internationale de musique, Paris, 1907.

thétiques nationales. Claude Debussy quant à lui, use statistiquement de moins de littératures étrangères que d'Indy (mais davantage que Franck), mais ses influences demeurent plus hétéroclites. Au début de sa trajectoire il adhère au romantisme et au wagnérisme mais rompt avec ces courants lorsque sa position est plus assurée pour se lier avec des courants littéraires novateurs, ce qui ne sera pas le cas de Franck. S'il cherche à défendre la musique française contre les courants dominants, il n'y a chez Debussy globalement pas l'idée d'une authenticité nationale regardant vers le passé¹⁵⁸.

Nous retiendrons ainsi le point de vue du sociologue et musicologue norvégien Dag Österberg, qui en associant une analyse de la musique, de la littérature et de la peinture, suggère que la musique romantique est liée à une idée de « totalité expressive¹⁵⁹ » et que « le concept de nation est un exemple typique de ces ensembles achevés¹⁶⁰ ». De ce fait, la musique impressionniste viendrait alors « dissoudre » le conformisme et la *totalité* de ces ensembles.

B) Stratégies de conservation et annexions littéraires

Nous avons vu que Vincent d'Indy exprime dans ses discours et ses écrits, non seulement une ouverture à l'innovation (comme la littérature symboliste), mais également un intérêt pour l'international. Cependant nous remarquons un décalage entre ses intentions esthétiques et ses revendications politiques, et ses pratiques d'écriture de la musique. S'il est particulièrement lié au champ du pouvoir, son engagement politique se fait toujours en tant qu'artiste au nom de « l'autorité spécifique¹⁶¹ » que lui donne son appartenance au champ. Dans ses pratiques de composition, il emprunte à des références étrangères dominantes dans le temps et dans l'espace, alors qu'il a lui-même une position dominante. Afin d'œuvrer à une musique spécifiquement française, il a des intérêts à transférer les références esthétiques allemandes, comme transfert de capital symbolique. Il est révélateur de constater le « décalage structurel¹⁶² » que cela implique. Si le courant esthétique du *Strum und Drang* n'est pas un mouvement poli-

¹⁵⁸ A l'exception d'une œuvre, *Trois chansons de France*, d'après Charles d'Orléans (1394-1465) en 1904.

¹⁵⁹ Dag ÖSTERBERG, « Les limites musicales d'un choix politique. Grieg et le nationalisme norvégien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 110, 1995, p. 48.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶¹ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'Art. Structure et genèse du champ littéraire*, *op.cit.*, p. 546.

¹⁶² Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *art.cit.*

tique au sens « d'action politique », il faut rappeler qu'il est représenté par une avant-garde bourgeoise et libérale de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui l'emploie comme un levier de transformation sociale contre l'hégémonie culturelle d'une aristocratie francophone, et pour le développement d'une langue littéraire¹⁶³. Cette littérature romantique alors largement consacrée parmi les « classiques universels¹⁶⁴ » à l'époque de notre enquête, reste cependant caractéristique d'un capital national mais d'Indy en fait un usage dénationalisé. Ces importations littéraires sont un exemple parlant des opérations relevant de la « circulation internationale des idées » décrites par Pierre Bourdieu — c'est à dire d'un « usage instrumentaliste qui omet le contexte de production de l'œuvre [et de] l'annexion des idées à des problématiques nationales¹⁶⁵ ». L'usage de cette littérature par d'Indy s'opère à des fins intéressées de définition d'un art national, mais dans un rapport de domination inverse de celui de son contexte de production et dans une configuration de classe opposée, qu'on peut ainsi interpréter comme une affinité élective indépendante du rapport de classe¹⁶⁶.

Le concept d'antinomie permet d'expliquer la position ambiguë de Vincent d'Indy, entre ses intérêts politiques et sa définition de l'art comme une pratique nécessairement autonome dans la division du travail. Il s'agit de la coexistence en un seul agent d'une tendance à l'autonomie et d'une tendance à l'hétéronomie, c'est-à-dire de la coprésence de deux nomos par définition incompatibles¹⁶⁷. Ce concept permet de comprendre chez lui l'indissociabilité conflictuelle de la raison artistique avec la logique nationale. Si la définition d'un art national renvoie en principe à un facteur d'hétéronomie, celui-ci s'explique par les logiques dominantes qui ont structuré son habitus (tous les cadres sont nationaux) associées à un rapport de domination international spécifique au champ musical. Les importations littéraires du compositeur ne visent pas à

¹⁶³ Norbert ELIAS, *La civilisation des mœurs*, op. cit., p. 33-43. Le *Sturm und Drang* est alors caractéristique d'une autonomisation vis à vis du champ politique, mais dépend d'un "nomos national".

¹⁶⁴ Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, op.cit., p. 34.

¹⁶⁵ Pierre BOURDIEU, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », art.cit.

¹⁶⁶ Michael LÖWY, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber », § 9 « Entre visions du monde et intérêts de classes sociales », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 127, 2004, p. 98. On ne peut parler d'affinité élective directement entre d'Indy et le *Sturm und Drang* du fait du décalage temporel. Cependant il y a des intérêts mutuels entre le compositeur et les mouvements romantique et wagnérien allemands qui lui sont contemporains.

¹⁶⁷ Paul DIRKX, *Les "amis belges". Presse littéraire et franco-universalisme*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2006. Sur ce concept de Paul Dirkx, lire Pierre HALEN « Antinomie », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info>.

une émancipation de cette domination mais révèlent une posture annexionniste. C'est donc moins l'idée d'une production nationale qui illustre chez lui des stratégies hétéronomes, que la réponse pratique qu'il apporte à cette contradiction, à partir de stratégies d'assimilation et de conservation.

La différence qui demeure entre Franck et d'Indy s'observe dans leur trajectoire. Franck n'utilise ce type de littérature internationale qu'en fin de carrière, lorsque sa position dans le champ musical ainsi que dans le champ du pouvoir est assurée, alors d'Indy y a recours globalement en début de carrière, dès 1873, soit quatre ans après sa première composition. En évoluant dans le champ, il aura par la suite davantage recours à une littérature nationale française.

C) Stratégies d'innovation et esthétique nationale

Il existe un lien avéré entre le symbolisme littéraire belge (ici de Maeterlinck) et le romantisme allemand¹⁶⁸ — notamment avec l'influence du drame *Tristan und Isolde* de Wagner dans la pièce *Pelléas et Mélisande*. Nous resterons cependant focalisés sur l'importation de cette littérature belge en France par Debussy¹⁶⁹. Alors qu'il incarne une position plus dominée dans l'espace national et international, c'est avec son drame *Pelléas et Mélisande*, que Debussy cherche en particulier à rompre avec les tendances esthétiques romantique et wagnérienne. Cet opéra le conduit à se détacher du romantisme français et allemand pour aller vers une littérature plus contemporaine et avant-gardiste. On observe ainsi une homologie de position et une affinité élective entre Debussy et Maeterlinck (qui, déjà très remarqué à Paris, n'est pas encore consacré dans les années 1890). Cependant, si Debussy use de cette littérature pour rompre avec les influences germaniques, *Pelléas* marque un tournant de sa carrière qui l'amène à s'éloigner également du symbolisme¹⁷⁰. Il ne faut pas négliger le fait qu'il est très impliqué dans les réseaux littéraires à Paris et qu'il est socialement proche d'intellectuels

¹⁶⁸ Fabrice VAN DE KERCKHOVE, « Les yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d'Emerson dans *Pelléas et Mélisande* », *Textyles*, n° 24, 2004, p. 23-37.

¹⁶⁹ Si Debussy se rend dès novembre 1893 en Belgique pour travailler avec Maeterlinck et Ysaÿe, c'est à Paris, quelques mois plus tôt, qu'il avait assisté à l'unique représentation de la pièce, au Théâtre des Bouffes-Parisiens.

¹⁷⁰ Nous ne pouvons pas affirmer que ce détachement soit directement lié à l'influence wagnérienne de la littérature symboliste, mais Francois LESURE écrit que *Pelléas* est une étape qui lui permet d'aller « à contre-courant des goûts du public et de celui des symbolistes » dans *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, op. cit., p. 141.

nationalistes, mais c'est au moment où il s'affirme contre la domination germanique que l'on relève une augmentation de ses autres influences littéraires et musicales internationales.

Il est significatif d'observer que c'est seulement à cette période particulière (dans les années 1890), où il communique autour de l'aboutissement de sa rupture laborieuse avec le wagnérisme, qu'il acceptera d'entrer dans le milieu mondain, où il joue Wagner à des fins alimentaires. Debussy accepte ainsi de gagner sur le plan économique en jouant la musique de "l'autre", tout en manifestant le besoin impérieux de se détacher de cette même musique pour innover. Il fait ainsi preuve d'une double stratégie pour conserver son autonomie, pour gagner sa vie en jouant de la musique mais en préservant son écriture de la contrainte économique extra-musicale et des influences wagnériennes. A cette période il n'aura plus besoin de produire des œuvres pour un public bourgeois comme il a pu le faire à la fin des années 1880. Il se positionne ainsi dans le champ à l'échelle internationale, en exprimant sa dépendance financière au dépens d'un courant musical et d'un groupe social.

L'affranchissement de Debussy du courant dominant germanique le conduit ainsi à revendiquer une esthétique française malgré l'usage des littératures de la Belgique et d'autres nations et son ouverture affichée aux musiques étrangères, ce qui l'entraîne à avoir une relation objective (structurale) avec la Société musicale indépendante qui partage les mêmes valeurs. Néanmoins, comme évoqué précédemment, l'évolution de sa position sociale dans le champ musical (autour de 1900) le rendra dépendant notamment par son appartenance à la Société nationale. Nous ne retrouverons jamais de références populaires ou folkloriques dans sa musique, mais le succès de *Pelléas* ainsi que son changement de stature sociale le conduisent entre 1900 et 1903 à revendiquer « une esthétique de la tradition nationale¹⁷¹ » (toujours contre la tradition allemande), à user d'une littérature bien plus ancienne (XV^e siècle) et à faire l'éloge de Vincent d'Indy. Il est révélateur d'observer qu'en 1904 ce positionnement — qu'il exprime en particulier dans la presse¹⁷² — s'accompagne d'un revirement en faveur de Wagner et de Richard Strauss (ce dernier est alors actif dans la critique parisienne). Nous pouvons ainsi affir-

¹⁷¹ Francois LESURE, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, op. cit., p. 237.

¹⁷² Dans le quotidien *Gil Blas*, ou encore dans ses réponses à une enquête de Paul Landormy « Y'a-t-il une musique française ? », *La Revue Bleue*, Paris, 1904.

mer que l'autonomie tant recherchée par Debussy et dont *Pelléas* est l'aboutissement, le conduit à une consécration contraignant en retour cette autonomie.

Bilan de l'analyse

L'enquête s'est focalisée sur les trajectoires de trois agents particuliers, mais celles-ci étant produites dans des réseaux inextricables, il a été nécessaire d'inclure à l'analyse de nombreuses données structurelles et institutionnelles. La perspective du champ nous permet alors d'affirmer que ces trajectoires sont représentatives d'un grand nombre de compositeurs et d'artistes de la période étudiée. L'hypothèse de Gisèle Sapiro, selon laquelle « plus un champ national occupe une position dominante dans l'espace international, [...] plus les dominants [du groupe en question] se concentreront sur l'accumulation de capital symbolique au niveau national¹⁷³ », a permis d'observer et de comprendre le rapport de domination musicale germanique et les positions prises par les agents face à cette domination.

Ainsi Vincent d'Indy, qui a une position initiale relativement dominante (pôle mondain), se concentre sur l'accumulation d'un capital national seulement après s'être approprié un capital littéraire et symbolique étranger mais dénationalisé. A contrario, César Franck, partant d'une position relativement dominée est contraint de se soumettre à la logique nationale pour intégrer l'espace musical français. Il ne se tourne vers l'accumulation d'un capital littéraire étranger que lorsque sa position dans le champ musical français est affirmée. Ces deux compositeurs resteront éloignés des littératures d'avant-garde. Enfin, le début de la trajectoire de Claude Debussy le conduit à accumuler un capital littéraire consacré (littérature romantique française et accessoirement allemande). Il se tourne progressivement vers une littérature plus avant-gardiste et internationale, afin de s'affranchir du courant dominant. Si pour lui il s'agit moins d'une question d'*authenticité* nationale que de défendre un modèle esthétique opposé au modèle de "l'autre dominant" (à savoir la musique allemande), le capital symbolique obtenu par sa réussite le place dans le champ du pouvoir, le rapprochant d'une logique nationaliste ainsi que du courant dominant germanique. Il est d'ailleurs emblématique qu'il n'ait jamais eu recours à une littérature avant-gardiste germanique.

¹⁷³ Gisèle SAPIRO, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », art.cit., p. 78.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Toutes les prises de positions et les oppositions qui structurent le champ artistique au sein de l'espace national sont le produit de réactions corrélées à des rapports de forces internationaux. Il existe effectivement une croyance commune en la musique comme essence, en sa valeur universelle et en son statut de principe de vision et de division de ce domaine social : le *nomos musical*. Il existe également une croyance en l'universalité des thèmes littéraires (définir de la musique nationale à partir d'une littérature étrangère). Cette universalité reste davantage revendiquée par les agents incarnant des positions dominantes.

Ainsi les trois compositeurs étudiés dans cette recherche empruntent à des littératures internationales pour servir des intérêts a priori nationaux. Néanmoins, la divergence de ces intérêts et des stratégies des agents nous permet de réinterroger le postulat à partir duquel nous avons construit notre problématique, à savoir que la défense d'un modèle artistique national irait à l'encontre du principe fondateur du champ musical, *l'art pour l'art* et dans ce cas *la musique pour la musique*. Il semble possible de faire la part des choses entre des intérêts politiques et des intérêts esthétiques, en observant les dispositions et les positions des agents. Ainsi, c'est essentiellement dans l'état des rapports de force internationaux (dans le temps et l'espace) et dans la cohérence des contradictions (et, plus exactement, des antinomies) soulevées, que nous pouvons apporter une réponse à la question de l'autonomie.

Les logiques politiques et esthétiques nationales apparaissent indissociables dans leur dimension historique (les œuvres dépendent de déterminations « extra-esthétiques¹⁷⁴ ») et dans les représentations qu'elles impliquent, mais il semble envisageable de les distinguer selon les stratégies sociales qu'elles illustrent. Si le modèle théorique du champ permet de penser la logique politique dans un espace de médiation artistique, l'enquête a permis d'observer que des pratiques a priori similaires relèvent d'intérêts et de stratégies d'ordre différents. En effet, alors que l'idée d'*authenticité* nationale représenterait une entrave à l'innovation artistique, notre recherche nous a permis de comprendre que cette idée d'authenticité illustre déjà au XIX^e siècle des moyens de conservation répondant à un ordre politique et culturel dominant. Pour légitimer ces moyens, nous constatons la nécessité systématique d'emprunter des références culturelles à d'autres modèles de cultures nationales légitimes. Nous retiendrons ainsi le

¹⁷⁴ Hyacinthe RAVET, « Sociologies de la musique » *L'Année sociologique*, vol. 60, n°2, 2010, p. 271-303.

concept d'une « internationale des nationalismes¹⁷⁵ » emprunté à Pascale Casanova pour éclairer ce phénomène. D'un autre côté, lorsque ce modèle conservateur devient hégémonique dans l'espace international, les artistes peuvent manifester en réaction des stratégies d'innovation par le développement d'une esthétique nationale qui n'est pas d'ordre politique. Le phénomène étant particulièrement perceptible et intelligible dans ce contexte historique et sociologique.

Il semble alors envisageable de tenir ensemble ces deux logiques, esthétique et politique, dans une représentation graphique de l'espace musical de l'époque¹⁷⁶. Nous avons organisé cet espace en deux axes. En ordonnée, un axe politique allant de bas en haut, du désintéressement de la logique nationale vers un pôle de soumission au principe nationaliste, tendant vers l'hétéronomie. En abscisse, un axe esthétique — constituant a fortiori un rapport de domination — allant de droite à gauche, de l'adhésion au conservatisme romantique (germanique) vers l'adhésion à un principe esthétique national (français) d'affranchissement des standards romantiques, donc tendant vers l'autonomie. Cette approche n'est pas comparable à la représentation du champ de Pierre Bourdieu, mais permet d'illustrer les trajectoires sociales des agents au regard de notre problématique, en fonction des intérêts, des positions et des forces qui structurent le champ artistique.

Il reste délicat de répondre à la question apparemment théorique, mais dont les enjeux pratiques sont considérables pour la recherche, : existe-t-il un champ artistique fonctionnant à l'échelle transnationale ? Les structures qui s'organisent autour de l'activité sociale *faire de la musique pour la musique* existent à l'échelle transnationale. Nous pouvons observer des cohérences transnationales dans des mouvements d'émancipation des standards de la musique germanique, homologues de l'impressionnisme et qui impliquent des relations électives variées avec les compositeurs de ce mouvement. Il s'agit par exemple du compositeur norvégien Edvard Grieg, du compositeur hongrois Béla Bartók ou encore du compositeur russe Modeste Moussorgski. Cependant, ces mouvements s'inscrivent dans des problématiques politiques bien différentes et illustrent des interprétations du romantisme, du symbolisme ou des littératures folkloriques spécifiques à leurs univers nationaux.

¹⁷⁵ Pascale CASANOVA (dir.), *Des littératures combattives. L'Internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011.

¹⁷⁶ Voir annexe III.

La première difficulté liée à notre travail de recherche tient à la nécessité d'isoler des éléments qui sont fondamentalement interdépendants. En effet, aussi bien sur le plan de la construction de l'enquête et de la récolte des données, que sur le plan de l'analyse, il nous a fallu dissocier nos observations et user de catégories théoriques. Cela est d'autant plus problématique qu'il n'y a jamais de corrélation directe de variable à variable. S'il faut être vigilant à ne pas séparer la théorie de la recherche empirique, la particularité du terrain historique a rendu indispensable une certaine maîtrise d'outils théoriques ainsi que l'élaboration d'hypothèses initiales afin de se repérer dans celui-ci. Il nous a alors fallu être particulièrement rigoureux, afin d'opérer par une logique de preuves et non par une logique d'exemples. Mon approche m'a conduite à décrire un grand nombre d'oppositions. Celles-ci peuvent constituer un biais de lecture du terrain ; pour autant nous rappelons que toutes ces oppositions — constatées empiriquement — ne sont que le produit d'interdépendances, d'imbrications et de relations dialectiques. C'est donc en particulier dans ces relations, souvent contradictoires et antinomiques, que nous trouvons des éléments de réponse à nos questions de recherche. Parallèlement, l'évaluation du niveau d'exhaustivité des données biographiques et de contexte, nécessaires à l'analyse, a rendu le travail exploratoire délicat, d'où l'obligation d'avoir des sources suffisamment détaillées pour ne retenir que les aspects essentiels pour notre problématique. Il nous a ainsi fallu accepter de laisser certains aspects de côté mais également d'éviter le piège de « l'excès de sens » inhérent à l'approche biographique. Par exemple, nous aurions pu approfondir davantage sur les variables constitutives du capital culturel des agents ou encore sur les influences et les luttes liées à d'autres univers nationaux, ainsi que sur le plan temporel, liées à l'innovation, aux avant-gardes esthétiques et aux enjeux politiques¹⁷⁷.

Enfin, l'éloignement temporel du terrain m'a permis d'avoir une distance favorable à l'analyse, alors que mon rapport subjectif et affectif avec l'objet de recherche aurait pu constituer une limite rédhibitoire. Or la complexité des faits observés et ma méconnaissance du terrain m'ont permis de me détacher de tout jugement de valeur politique ou artistique, et ainsi de me rapprocher d'une objectivité certes toujours relative. Pour compléter mon approche et approfondir mes questionnements, j'envisage d'orienter mes recherches sur l'organisation collective d'institutions culturelles et artistiques, internationales et supranationales, en utilisant la méthode d'analyse des correspondances multiples ou la méthode de l'analyse des réseaux.

¹⁷⁷ Franco FERRAROTTI, *Futurismo come prefascismo. Emozione contro ragione : il filo rosso della storia italiana*, Chieti, Solfanelli, coll. Intervento, 2016., pourrait éclairer ce point.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Prismes. Critique de la Culture et Société*, Editions Payot, Paris, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer ROCHLITZ, [1955], 2018.

AZAM Martine, DE FEDERICO, Ainhoa, « Sociologie de l'art et analyse des réseaux sociaux. » *Sociologie de l'Art*, opus 25 & 26(1), 2016, p.13-36.

BELVIANES, Marcel, *Sociologie de la musique*, Editions Payot, Paris, 1951.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Editions Allia, Paris, 2009.

BOIS, Géraldine et THIBAUT, Adrien, « Sociologues en soi, sociologues pour soi. La sociologie de l'art et de la culture aux congrès de l'Association française de sociologie (2004-2013) », *Biens symboliques*, n° 3, 2018, p. 2-56.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Editions Raisons d'agir, Paris, 2004.

BOURDIEU, Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, 2002, p. 4-8.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'Art. Structure et genèse du champ littéraire*, Editions du Seuil, coll. Points, Paris, 1992, 567p.

BOURDIEU, Pierre « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 3-46.

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, 1986, p. 69-72.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Editions de Minuit, Paris, 1980, 268p.

BOSCHETTI, Anna (dir.), *L'espace culturel transnational*, Editions Nouveau Monde, 2010.

CASANOVA, Pascale (dir.), *Des littératures combattives. L'Internationale des nationalismes littéraires*, Editions Raisons d'agir, Paris, 2011.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Edition du Seuil, Paris, 1999.

CHARLES, Christophe « Les intellectuels en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle », dans Gisèle SAPIRO, *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation, XIX^e XXI^e siècle*, La Découverte, Paris, 2009.

DIRKX, Paul, *Les "amis belges". Presse littéraire et franco-universalisme*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, Rennes, 2006.

DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Armand Colin, coll. Cursus, Paris, 2000.

DIRKX, Paul, « Champ », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, ressources-socius.info.

DUBOIS, Vincent, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, n°1, 2001, p. 229-261.

DURKHEIM, Emile *Les règles de la méthode sociologique*, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, [1937], 1999.

DUVAL, Julien, « L'analyse des correspondances et la construction des champs », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, no. 5, 2013, p. 110-123.

ELIAS, Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, traduit de l'allemand par Jeanne ETORÉ et Bernard LORTHOLARY, Editions du Seuil, Paris, 1991.

ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, Editions Calmann-Levy, coll. Archives des sciences sociales, Paris, 1973.

ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

FORTIER, Michaël, « Autonomie », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info>.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Editions du Seuil, Paris, 1983.

HALEN, Pierre, « Antinomie », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info>.

KEYM, Stefan, « Une organisation internationale à des fins nationales ? La Société Internationale de Musique et la musicologie française », *Revue de musicologie*, t. 104, n°1-2, 2018, p. 739-772.

LALLEMENT, Michel, « Pragmatique de la comparaison », dans Michel LALLEMENT et Jan SPURK (ed.), *Stratégies de la comparaison internationale*, CNRS éditions, 2003, p. 297-307.

LAMBERT, José, « Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème », Katholieke Universiteit Leuven, *Contextos*, vol. 5, n°9, 1987, p. 47-67.

LEMERCIER, Claire et PICARD, Emmanuelle, « Les commandements de la prosopographie », annexe de l'article « Quelle approche prosopographique ? » publié sur *Quanti IHMC*, 2011.

LEMERCIER, Claire et PICARD, Emmanuelle, « Quelle approche prosopographique ? », Laurent ROLLET et Philippe NABONNAND, *Les uns et les autres. Biographies et prosopographies en histoire des sciences*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2012, p. 605-630.

LENOIR, Rémi, « Capital social et habitus mondain: Formes et états du capital social dans l'œuvre de Pierre Bourdieu » *Sociologie*, vol. 7 n°3, 2016, p. 281-300.

LEPENIES Wolf, *Les trois cultures : entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, traduit de l'allemand par Henri PLARD, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 1990.

LEPERLIER, Tristan, « Un champ littéraire transnational ? Le cas des écrivains algériens » *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, no. 4, 2018, p.12-33.

LÖWY, Michael, « Le concept d'affinité élective chez Max Weber », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 127, 2004, p. 93-103.

MENGER, Pierre-Michel. « Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà », *L'Année sociologique*, vol. 60, n° 2, 2010, p. 331-360.

ÖSTERBERG Dag, « Les limites musicales d'un choix politique. Grieg et le nationalisme norvégien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 110, 1995, p. 46-55.

PASSERON, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique. L'espace non poppérien du raisonnement naturel*, Nathan, Paris, 1991.

PASSERON, Jean-Claude, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, XXXI, 1989, p. 3-22.

RAVET, Hyacinthe, « Sociologies de la musique » *L'Année sociologique*, vol. 60, n°2, 2010, p. 271-303.

SAPIRO, Gisèle, LEPELIER, Tristan et BRAHIMI, Mohamed Amine, « Qu'est ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 224, no. 4, 2018, p. 4-11.

SAPIRO, Gisèle, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, no. 5, 2013, p. 70-85.

SAPIRO, Gisèle, « Réseaux, institution(s), champs », dans DE MARNEFFE Daphné, et al., *Les réseaux littéraires*, Editions Le Cri, 2006, Bruxelles, p. 45-59.

SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains, 1950-1953*, Fayard, Paris, 1999.

SPURK, Jan « Epistémologie et politique de la comparaison internationale : quelques réflexions dans une perspective européenne », dans Michel LALLEMENT et Jan SPURK (ed.), *Stratégies de la comparaison internationale*, CNRS éditions, 2003, p. 71-81.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XIX^e*, Editions du Seuil, Paris, 1999.

WEBER, Max, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Editions Métailié, Paris, 1998.

YON, Jean-Claude. « La démocratisation de la culture », dans Jean-Claude YON (dir.), *Le Second Empire. Politique, société, culture*, Armand Colin, Paris, 2012, pp. 207-233.

ZWEIG, Stefan, *Appels aux européens*, traduit de l'allemand et préfacé par Jacques LE RIDER, Editions Bartillat, Paris, 2014.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES COMPLÉMENTAIRES NON-LUES.

BUCHHOLZ, Larissa, « What is a global field ? Theorizing fields beyond the nation-state », *Sociological review*, n° 64, 2017, p. 31-60.

CASANOVA, Pascale, *La langue mondiale : traduction et dominations*, Editions du Seuil, Paris, 2015.

FERRAROTTI, Franco, *Futurismo come prefascismo. Emozione contro ragione : il filo rosso della storia italiana*, Solfanelli editore, coll. Intervento, Chieti, 2016.

FRANCFORT, Didier, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Hachette Littératures, Paris, 2004, 462 p.

GRUNEWALD, Michel, et SCHLOBACH Jochen, *Médiations. Vermittlungen : aspects des relations franco-allemandes du XVII^e siècle à nos jours. Aspekte der deutsch-französischen Beziehungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Peter Lang, Berne, Berlin, New York, 1992.

HOBBSBAWM, Eric, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge University Press, 1992.

PFEIL, Ulrich, (ed.), *Mythes et tabous des relations franco-allemandes au XX^e siècle. Mythen und Tabus der deutsch-französischen Beziehungen im 20. Jahrhundert*, Peter Lang, coll. Convergences, Berne, 2012.

WILFERT, Blaise, *Paris, la France et le reste. Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1865 - 1930*, thèse Paris I, (dir. Christophe CHARLES), 2003.

BIBLIOGRAPHIE DE LITTÉRATURE PRIMAIRE

Outils généraux :

BLUME Friedrich, et al. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter (Kassel, Basel, New York, Praha), J. B. Metzler (Stuttgart), Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) (New York), 1998.

GROVE, George, (ed.), *Grove Music Online*, published in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

KLAPP, Otto, et al. *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*, bearbeitet und herausgegeben von Otto Klapp, V. Klostermann, 1960.

Ouvrages, articles et notices spécifiques :

ANGELET, Christian, « Ariane et Barbe-Bleue : de l'avant-texte au livret d'opéra », *Textyles*, n°41, Editions Le Cri, Bruxelles, 2012, p. 57-71.

BERGERAULT Anthony, « L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858-1905) », *Transposition musicale et sciences sociales*, n° 1, 2011.

CANTELOUBE, Jospeh, *Les chants des provinces françaises*, Didier, Paris, 1947.

CANDONI, Jean-François, *Penser la musique au siècle du romantisme : discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2012.

COLLING, Alfred, *Les arts chrétiens. Histoire de la musique chrétienne*, Fayard, Paris, 1956, 125p.

COMBARIEU, Jules, (ed.), *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 juillet 1900*, Solesmes, Paris, 1900 ; consultable sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97814027.textelimage>.

COOK, Elisabeth, et al., « Paris », *Grove Music Online* published in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

DEBUSSY, Claude, *Correspondance (1872-1918)*, Gallimard, Paris, 2005, 1213 p.

DEVRIÈS-LESURE, Anik, LESURE, Francois, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Minkoff, Genève, 1980.

DOZO, Björn-Olav et Daphné de MARNEFFE, « Réseaux et souvenirs littéraires : le cas d'André Fontainas », *Textyles*, 26-27, Editions Le Cri, Bruxelles, 2005, p. 130-139.

DUFOURCQ Norbert, « FRANCK (César), compositeur, organiste (1822-1890) », *Biographie nationale*, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, vol. XXXIII, Bruxelles, 1965-1966, p. 322-335.

DUJARDIN, Edouard (dir.), *Revue wagnérienne*, Tome I, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1885-1886, Ré-éditions Slatkine Reprint, Genève, 1993.

DURAND, Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Editions du Seuil, coll. « Liber », Paris, 2008.

FONTAINE, Alexandre, *Aux heures suisses de l'école républicaine : Un siècle de transferts culturels et de déclinaisons pédagogiques dans l'espace franco-romand*, Demopolis, Paris, 2016.

FORTIN, Gustave, « Préface » à la traduction d'Adolphe KRAFFT, *Le Chant de la cloche*, Friedrich von SCHILLER, *Das Lied von der Glocke*, Paul Ollendorff Editeur, Paris, 1884, consultable sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68335m.textelimage>.

FULCHER, Jane F., *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

FULCHER, Jane F., *The Composer as intellectual, music and ideology in France, 1914-1940*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

HOWAT, Roy, LESURE, Francois, « Debussy, Claude », *Grove Music Online*, published in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

KERCKHOVE, Fabrice van de, « Les yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d'Emerson dans *Pelléas et Mélisande* », *Textyles*, n°24, Editions Le Cri, Bruxelles, 2004, p. 23-37.

KUNEL, Maurice, *La vie de César Franck : L'homme et son œuvre*, Grasset, Paris, 1947.

LALO, Pierre, « La guerre des deux sociétés », *Le Temps*, 31 août 1910, Paris, p. 3.

LANDORMY, Paul, HERTER, Norton M. D., « Vincent d'Indy », *The Musical Quarterly*, Vol. 18, No. 4 p. 507-518, Oxford University Press, Oxford, 1932.

LE NAIL, Bernard, *Dictionnaire biographique de Nantes et de Loire-Atlantique*, Editions Le Temps, Pornic, 2010, 414 p.

LESURE, Francois, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Fayard, Paris, 2003, 614p.

MEITINGER, Serge « Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner », *Romantisme*, 1981, n°33, Poétiques, p. 75-90.

NECTOUX, Jean-Michel, « Fauré, Gabriel », *Grove Music Online*, published in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

ORLEDGE Robert, THOMSON Andrew, « Indy Vincent d' », *Grove Music Online* published in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford 2001.

PASLER, Jann, « Impressionism », *Grove Music Online*, published in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

PERRET, Simon-Pierre, *Correspondance de Paul Dukas*, Vol.1. 1878-1914. Editions Actes sud, coll. Palazzetto Bru Zane, Paris, 2018.

PERRET, Simon-Pierre, Paul Dukas, Editions Fayard, Paris, 2007.

POULAT Emile, « Nationalisme et Conservatisme. La Ligue de la Patrie française (1899-1904) », Jean-Pierre RIOUX, *Archives de sciences sociales des religions*, EHESS, n° 45, vol. 2, 1978, p. 296.

[Rédaction], « Périodiques », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 2, no. 2, 1895, p. 283–290, consultable sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6155727f/f12.image>.

RICHTER, Mario, « Maeterlinck et Debussy dans l'expérience du *Pelléas et Mélisande* », *Studi Francesi*, Il simbolismo. Nomi, aspetti, momenti. Studi in memoria di Ivo Margoni, n°160, Turin, 2010, p. 42-51.

ROLAND, Hubert, « Maeterlinck et les pays de langue allemande », *Textyles*, n°41, Editions Le Cri, Bruxelles, 2012, p163-171.

RYKNER, Arnaud, « Contre la musique — tout contre », *Textyles*, n°26-27, Editions Le Cri, Bruxelles, 2005, p. 30-35.

SAINT-ARROMAN, Gilles, « Sous le signe de l'Italie : les relations de Romain Rolland avec Vincent d'Indy et la Schola Cantorum », *Cahiers de Brève*, Etudes Romain Rolland, n°30, 2012.

SAINT-ARROMAN, Gilles, *Ecrits de Vincent D'Indy, Volume 1, 1877-1903*, Actes Sud, coll. Palazzetto Bru Zane, Paris, 2019, 645p.

SCHLESINGER, Maurice, (dir.), *Gazette musicale de Paris, 1835-1843*, Bibliothèque nationale de France, Paris, consultable sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119289p/f309.textelimage>.

SCHWARTZ, Manuela, (dir.), *Vincent D'Indy et son temps*, Editions Pierre Mardaga, coll. Musique-musicologie, Bruxelles-Paris, 2007.

TIERSOT, Julien, « note » qui précède à la partition originale de César Franck, *Paris, ode patriotique.*, Editions B. Roudanez, Paris, 1917.

TERVITT, John, revisited by FAUQUET, Joël-Marie, « Franck, César », *Grove Music Online*, published in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

TRANCHEFORT, Francois-René, (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Fayard, Paris 1986, 866 p.

VALLAS, Léon, *La véritable histoire de César Franck: 1822-1890*, Editions Flammarion, Paris, 1955.

VALLAS, Léon, *Claude Debussy et son temps*, Editions Albin Michel, Paris, 1968, 441 p.

Sites internet consultés :

Bibliothèque nationale de France : bnf.fr

Centre de documentation Claude Debussy : www.debussy.fr

Gallica : gallica.bnf.fr

International Music Score Library Project : imslp.org

Wikipedia : fr.wikipedia.org
de.wikipedia.org
it.wikipedia.org
en.wikipedia.org
es.wikipedia.org

INDEX DES TABLES, SCHÉMAS ET ENCADRÉS

Pierre Bourdieu, « Le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et dans l'espace social » : 9.

Éléments de définition, international, supranational, transnational : 12.

Proportions des nationalités des influences littéraires des compositeurs en fonction de la nationalité des auteurs : 31.

Page de garde : Jean Cocteau, Orphée à la lyre et Hermès, lithographie.

ANNEXES.

I. Résultats statistiques

A. Proportions des nationalités des influences littéraires des compositeurs en fonction de la nationalité des auteurs

B. Proportions des dates de publication des textes sources par quarts de siècles

C. Mouvements et courants littéraires associés aux auteurs

D. Proportion des genres musicaux écrits par les compositeurs

II. Questionnaire qualitatif et bases de données

III. Proposition d'un schéma synthétique de l'analyse

IV. Repères chronologiques

V. Index des noms

A. Proportions des nationalités des influences littéraires des compositeurs en fonction de la nationalité des auteurs

César Franck (1822-1890) œuvres entre 1840 et 1890.
part des textes étrangers = 7,5%

\sum œuvres = 137
dont 39 avec une source littéraire (28%)

Type de musique / Nationalité de l'auteur du texte	musique de scène	musique orchestrale	musique vocale profane	chanson	TOTAL	pourcentage
France	3	4	7	17	31	79,5 %
Belgique	0,5	0	1	0	1,5	3,8 %
Norvège	0,5	0	0	0	0,5	1,2 %
Allemagne	0	1	0	0	1	2,5 %
NA	0	0	3	0	5	13 %
TOTAL	4	5	11	17	39	100 %

Vincent d'Indy (1851-1931) œuvres entre 1869 et 1910.
part des textes étrangers = 28,3%

\sum œuvres = 89
dont 30 avec une source littéraire (34%)

genre musical / nationalité de l'auteur du texte	musique de scène	musique orchestrale	musique vocale profane	chanson	TOTAL	pourcentage
France	5	2	4	8,5	19,5	65 %
Allemagne	2	2	0	0,5	4,5	15 %
Suède	2	0	0	0	2	6,7 %
Italie	0	1	0	0	1	3,3 %
Angleterre	0	1	0	0	1	3,3 %
NA	0	1	0	1	2	6,7 %
TOTAL	9	7	4	10	30	100 %

Claude Debussy (1862-1918) œuvres entre 1879 et 1910.
part des textes étrangers = 12,5%

\sum œuvres = 131
dont 80 avec une source littéraire (61%)

Type de musique / Nationalité de l'auteur du texte	musique de scène	musique orchestrale	musique vocale profane	chanson	TOTAL	pourcentage
France	8	2	8,5	49,5	68	85 %
Allemagne	0	1	0,5	0,5	2	2,5 %
Belgique	1	0	0	1	2	2,5 %
Italie	0,5	0	0	0	0,5	0,6 %
Angleterre	1	0	2	0	3	3,8 %
Espagne	0,5	0	0	0	0,5	0,6 %
Etats-unis d'Amérique	2	0	0	0	2	2,5 %
NA	0	0	0	2	2	2,5 %
TOTAL	13	4	12	53	80	100 %

B. Proportions des dates de publication des textes sources par quarts de siècles

César Franck (1822-1890)

publication des textes source : 1778-1885

par quarts de siècle	nombre d'oeuvres	pourcentage
XVIII 4/4 (1775-1799)	2	5,1 %
XIX 1/4 (1800-1824)	0	0 %
XIX 2/4 (1825-1849)	9	23,1 %
XIX 3/4 (1850-1874)	6	15,4 %
XIX 4/4 (1875-1899)	1	2,6 %
NA	21	53,9 %
TOTAL	39	100,1 %

Claude Debussy (1862-1918)

publication des textes source : 1606-1911

par quarts de siècle	nombre d'oeuvres	pourcentage
XVII 1/4 (1600-1624)	1	1,25 %
XVII 2/4 (1625-1649)	0	0 %
XVII 3/4 (1650-1674)	0	0 %
XVII 4/4 (1675-1699)	0	0 %
XVIII 1/4 (1700-1724)	0	0 %
XVIII 2/4 (1725-1749)	0	0 %
XVIII 3/4 (1750-1774)	0	0 %
XVIII 4/4 (1775-1799)	0	0 %
XIX 1/4 (1800-1824)	1	1,25 %
XIX 2/4 (1825-1849)	5	6,25 %
XIX 3/4 (1850-1874)	22	27,5 %
XIX 4/4 (1875-1899)	44	55 %
XX 1/4 (1900-1924)	2	2,5 %
NA	5	6,25 %
TOTAL	80	100 %

Vincent d'Indy (1851-1931)

publication des textes source : 1555-1903

par quarts de siècle	nombre d'oeuvres	pourcentage
XVI 3/4 (1550-1574)	1	3,3 %
XVI 4/4 (1575-1599)	0	0 %
XVII 1/4 (1600-1624)	1	3,3 %
XVII 2/4 (1625-1649)	0	0 %
XVII 3/4 (1650-1774)	0	0 %
XVII 4/4 (1675-1699)	1	3,3 %
XVIII 1/4 (1700-1724)	0	0 %
XVIII 2/4 (1725-1749)	0	0 %
XVIII 3/4 (1750-1774)	1	3,3 %
XVIII 4/4 (1775-1799)	1	3,3 %
XIX 1/4 (1800-1824)	4	13,3 %
XIX 2/4 (1825-1849)	3	10 %
XIX 3/4 (1850-1874)	4	13,3 %
XIX 4/4 (1875-1899)	6	20 %
XX 1/4 (1900-1924)	1	3,3 %
NA	7	23,3 %
TOTAL	30	99,7 %

La proportion de 54% de résultats non-disponibles pour César Franck rend la comparaison plus délicate, mais elle informe sur le capital symbolique postérieur des textes qu'il a utilisés. En effet, les dates de publication, d'une notoriété plus faible, ont été beaucoup plus difficiles à déterminer.

C. Mouvements et courants littéraires associés aux auteurs

Textes utilisés par C. Franck

mouvements littéraires associés aux auteurs	nombre d'apparitions dans la base de données
Romantisme français	15
Parnasse (français)	5
classicisme français	1
Sturm und Drang	1
mouvement des « Lumières » (français)	1
NA	22

Textes utilisés par C. Debussy

mouvements littéraires associés aux auteurs	nombre d'apparitions dans la base de données
Parnasse (français)	40
Symbolisme	30
Romantisme français	24
Décadentisme (français)	11
Romantisme allemand	3
Hermétisme (français)	2
Romantisme américain / gothique	2
Préraphaélisme (anglais)	2
Vaudeville (français)	2
Théâtre élisabéthain	1
Comedia nueva	1
(Théâtre-Libre)	1
NA	21

Textes utilisés par V. d'Indy

mouvements littéraires associés aux auteurs	nombre d'apparitions dans la base de données
Romantisme français	7
Sturm und Drang	4
Classicisme de Weimar	4
Romantisme suédois (influencé par le deutschen Frühromantik)	2
Parnasse (français)	2
Baroque (français)	1
Dolce stil novo	1
Théâtre élisabéthain	1
Romantisme allemand	1
Symbolisme	1
Décadentisme (français)	1
NA*	14

*dont on sait que 7 de ces apparitions concernent une littérature qui emprunte au merveilleux et folklore des contes français (auteur : R. de Bonnières)

Les auteurs étant associés à plusieurs mouvements, et les textes, les programmes et les livrets ayant parfois été écrits par plusieurs auteurs, on obtient un résultat supérieur au nombre de textes présents dans le catalogue.

Nous précisons les ancrages nationaux de ces mouvements (en fonction de la nationalité des auteurs) lorsqu'il ne s'agit pas d'un mouvement littéraire national.

D. Proportion des genres musicaux écrits par les compositeurs

César Franck		Claude Debussy		Vincent d'Indy	
Genres musicaux		Genres musicaux		Genres musicaux	
Musique de chambre	6,6 %	Musique de chambre	3,8 %	Musique de chambre	12,4 %
Oeuvres pour orgue et harmonium	8,8 %	Oeuvres pour piano	26 %	Oeuvres pour orgue et harmonium	2,2 %
Oeuvres pour piano	19 %	Oeuvres orchestrales	10 %	Oeuvres pour piano	16,9 %
Transcriptions et arrangements	5,8 %	Musique vocale orchestrale	6,9 %	Oeuvres orchestrales	19,1 %
Oeuvres orchestrales	8,8 %	Oeuvres chorales	1,5 %	Musique vocale sacrée	5,6 %
Musique sacrée	24,1 %	Musique de scène	6,1 %	Musique vocale profane	10,1 %
Musique vocale profane	10,9 %	Autres oeuvres dramatiques	3,8 %	Musique de scène	12,4 %
Musique de scène	3 %	Chansons	41 %	Chansons	20,2 %
Chansons	13,1 %	Musique sacrée	0 %	Musique d'étude	1,1 %
TOTAL	100,1 %	TOTAL	99,1 %	TOTAL	100,3 %
musique instrumentale et musique sacrée	76 %	musique instrumentale	44,5 %	musique instrumentale et musique sacrée	57,3 %
musique vocale profane*	24 %	musique vocale profane*	55,5 %	musique vocale profane*	42,7 %

* inclut la musique de scène

QUESTIONNAIRE QUALITATIF

Variables socio-démographiques

- âge (dates de vie et de mort)
- sexe
- parents
- lieux de naissance et de mort
- nationalité(s)
- origine et trajectoire sociale du père
- profession(s) du père
- origine géographique du père
- origine et trajectoire sociale de la mère
- profession(s) de la mère
- origine géographique de la mère
- éducation religieuse
- profession principale (source de revenus)
- autres informations relatives au capital économique
- trajectoire géographique

Variables relatives au capital culturel

- trajectoire scolaire
- titres scolaires
- formation musicale
- "dans la classe de..." (maîtres)
- échanges culturels par socialisation
- autres pratiques culturelles
- pratique de langues étrangères

Variables relatives au capital symbolique (spécifique et non-spécifique)

- prix de Conservatoire
- autres prix ou distinctions spécifiques
- postes académiques
- autres postes institutionnels
- prestations publiques et créations
- salles et institutions liées à la carrière
- critiques / presse
- éditeurs
- publications dans des revues
- autres informations
- remarques
- distinctions d'Etat(s)
- autres informations / remarques

Variables relatives au capital social (spécifique et non-spécifique)

Ces variables concernent les agents du capital social.

- type de relation
- âge (dates de vie et de mort)
- origine sociale
- date de rencontre
- moyen de rencontre
- réseaux, associations ou institutions
- autres informations relatives à une position dans le champ
- nationalité(s)
- remarques

Engagement

Au sein d'institutions, d'associations ou de réseaux.

- artistique
- politique
- religieux

Trajectoire artistique

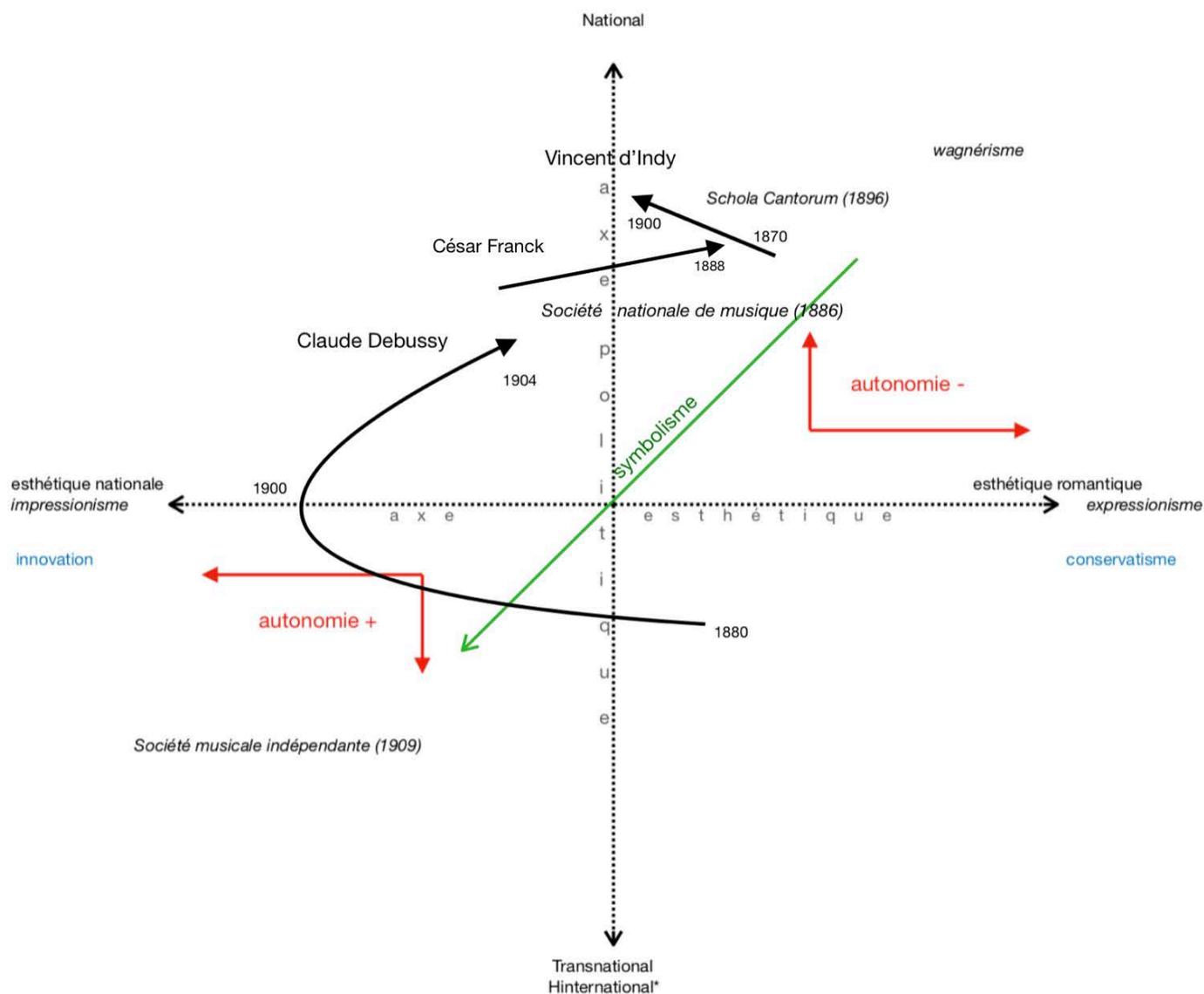
Informations classées par œuvres les plus significantes dans la carrière des compositeurs, relatives à la création artistique, aux influences de style ou tout autre parti-pris purement esthétique, mais également en fonction des agents du capital social, des éditeurs, des institutions, etc.

BASES DE DONNÉES :

Les bases de données quantitatives et qualitatives sont proposées en consultation numérique ou en téléchargement à l'adresse suivante :

Microsoft OneDrive <https://1drv.ms/u/s!ApwXpu-VrdkbPasy6NzkXuEGm6Mw?e=frde5S>

PROPOSITION D'UN SCHÉMA SYNTHÉTIQUE DE L'ANALYSE



La représentation proposée ici n'est pas un modèle mathématique mais permet de synthétiser l'analyse. Si la logique politique nationale est liée avec le champ du pouvoir, il n'a pas été possible d'y inclure la logique religieuse, qui fonctionne davantage à l'échelle transnationale. Par conséquent, nous ne pouvons pas faire correspondre le haut au schéma à un pôle du champ du pouvoir, mais les positions qui s'y trouvent subissent une attraction avec ce dernier. Nous empruntons le terme *hinternational* (littéralement *arrière-nation*) à l'écrivain pragois Johannes Urzidil¹⁷⁸.

Il serait envisageable de faire correspondre aux deux axes des ensembles de variables modélisées, afin de produire une analyse des correspondances multiples répondant à notre problématique.

¹⁷⁸ Johannes URZIDIL, « Predella — Relief der Stadt », *Prager Triptychon*, A. Langen — G. Müller, Munich, 1960 : *Le triptyque de Prague* traduit de l'allemand Jacques LEGRAND, Desjonquères, Paris, 1988.

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

- 1700 : Inauguration à Bruxelles du Théâtre royal de la Monnaie.
- 1791 : Monarchie constitutionnelle française, première forme d'Etat-nation.
- 1792 : Première République française.
- 1795 : Création à Paris du Conservatoire national de musique en lieu et place de l'Académie royale de musique, devenue Institut national de musique à la Révolution.
- 1798 : Publication de l'ode nationale *Das Lied von der Glocke* de Schiller.
- 1803 : Création du concours de création musicale à l'Institut de France à Rome.
- 1804 : Premier Empire français.
- 1805 : Création à Paris de l'Académie celtique.
- 1806 : Confédération du Rhin sous protectorat de Napoléon Ier.
- 1812 : Première publication des contes des frères Grimm (dernier volume publié du vivant des auteurs en 1857).
- 1814 : Première Restauration en France.
Union de la Suède-Norvège.
- 1815 : Congrès de Vienne qui forme notamment la Confédération germanique et retire le territoire belge à l'Empire français qui revient au Royaume uni des Pays-Bas.
- 1830 : Proclamation de l'Etat belge qui prend son indépendance du Royaume uni des Pays-Bas.
Seconde Restauration en France.
- 1848 : Deuxième République française.
Révolutions et soulèvements en Europe, notamment dans la Confédération germanique et en France.
- 1851 : Fondation de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.
Première Exposition universelle à Londres.
- 1852 : Second Empire français.
- 1853 : Fondation à Paris de l'Ecole Niedermeyer.
- 1859 : Publication de *l'Origine des espèces* de Charles Darwin.
- 1861 : Fondation de l'orchestre symphonique français Pasdeloup.
- 1867 : Confédération de l'Allemagne du Nord (Bismarck).
Publication par l'écrivain belge Charles de Coster des légendes de *Till l'Espiègle* qui devient une figure nationale belge dans la littérature.
Compromis austro-hongrois qui donne une certaine indépendance au gouvernement hongrois.
- 1870 : Guerre franco-allemande et siège de Paris par l'armée prussienne.
Troisième République française.
- 1871 : Unification de l'Allemagne dans l'Empire allemand, première forme d'Etat-nation.
Commune de Paris.
Fondation à Paris de la Société nationale de musique.
- 1873 : Fondation à Paris de l'Association artistique des Concerts Colonne.

- 1876 : Fondation du Festival de Bayreuth par Richard Wagner.
- 1878 : Création de l'Association Littéraire et Artistique Internationale à Paris.
- 1881 : Discours de Jules Ferry sur le Conseil supérieur des Beaux-Arts et le rôle de l'Etat dans les affaires artistiques.
Fondation de l'orchestre symphonique français Lamoureux.
- 1882 : Création à Paris du poème symphonique *Le chasseur maudit* par César Franck.
- 1883 : Fondation à Bruxelles du cercle artistique Groupe des XX par Octave Maus.
Mort de Richard Wagner.
- 1885 : Fondation à Paris de *La Revue wagnérienne* (dernière publication en 1888).
- 1886 : Convention [internationale] de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.
- 1890 : Mort de César Franck.
- 1893 : Création de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck aux Théâtres des Bouffes-Parisiens.
Fondation à Paris du Théâtre de l'Œuvre (symbolisme)
- 1894 : Fondation de l'école de musique Schola Cantorum de Paris.
Premier Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles.
Fondation de la *Revue d'Histoire littéraire de France*.
- 1898 : Publication de « J'accuse...! » par Emile Zola dans *l'Aurore*.
Fondation de la Ligue de la patrie française (dissoute en 1904).
Fondation de la Ligue des droits de l'Homme.
- 1899 : Création en Allemagne de la Société Internationale de Musique (dissoute en 1914), dont le premier groupe local se situe à Berlin. Les suivants se forment la même année à Vienne, à Leipzig, à Francfort et à Copenhague.
- 1900 : Fondation de la Fédération régionaliste française.
Congrès international d'Histoire de la musique à Paris.
- 1902 : Création de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy à l'Opéra-Comique de Paris.
- 1903 : Bjørnstjerne Bjørnson reçoit le prix Nobel de littérature.
- 1905 : Indépendance de la Norvège.
- 1909 : Fondation à Paris de la Société musicale indépendante.
- 1911 : Maurice Maeterlinck reçoit le prix Nobel de littérature.

INDEX DES NOMS

- ALIGHIERI Durante degli (DANTE) : 42.
 ANNUNZIO, Gabriele d' : 42.
 BARTÓK, Béla : 21, 66.
 BJØRNSON, Bjørnstjerne : 59.
 BONNIÈRES, Robert de : 47.
 BORDES, Charles : 50, 51.
 BRUNEAU, Alfred : 52.
 BÜRGER, Gottfried August : 26, 59.
 BUSSINE, Romain : 49.
 CANTELOUBE, Joseph : 51.
 CHARLES III, roi d'Espagne : 46.
 CHATEAUBRIAND, Francois-René de : 45.
 CHERUBINI, Luigi : 45.
 COLONNE, concerts : 43.
 COMBARIEU, Jules : 48.
 DARWIN, Charles : 21.
 DIÉMER, Louis : 40.
 DUKAS, Paul : 27.
 DURAND, Auguste : 43.
 DURAND, Jacques : 44.
 DREYFUS, Affaire : 41, 42, 52, 54, 59.
 FAURÉ, Gabriel : 27, 50, 51.
 FERRY, Jules : 25.
 FLAUBERT, Gustave : 58.
 FORTIN, Gustave : 47.
 GOETHE, Johann Wolfgang von : 19, 42, 58.
 GRANDMOUGIN, Charles : 58.
 GRIEG, Edvard : 60, 66.
 GRÉVY, Jules : 48.
 GRIMM, frères : 19.
 GUILMANT, Alexandre : 50.
 HARTMANN, Georges : 44.
 HEINE, Heinrich : 57.
 HERDER, Johann, Gottfried von : 19, 58.
 HUGO, Victor : 46, 58.
 KEATS, John : 57.
 KOECHLIN, Charles : 51.
 KRAFFT, Adolphe : 47.
 LALOY, Louis : 48.
 LAVIGNAC, Albert : 40.
 LÉOPOLD I^{er} roi de Belgique : 45, 47.
 LISZT, Franz : 46, 59.
 LOUIS XIV, roi de France : 50.
 LOUIS XVIII, roi de France : 40.
 LOUÏS, Pierre : 48.
 MAETERLINCK, Maurice : 28, 57, 58, 62.
 MARMONTEL, Antoine-Francois : 40.
 MARX, Karl : 14.
 MAUS, Octave : 57, 58.
 MAUTÉ, Antoinette : 41.
 MECK, Nadejda von : 48.
 MOUSSORGSKI, Modeste : 66.
 NAPOLÉON III, empereur de France : 50.
 NIEDERMEYER, Louis, (école) : 22, 50, 51.
 ORLÉANS, Charles d' : 60.
 PASDELOUP, concerts : 43.
 POE, Edgar Allan : 56, 57.
 PONIATOWSKI, André : 48.
 PRIMOLI, Guisepe : 48.
 RAVEL, Maurice : 51.
 ROLLAND, Romain : 52.
 ROPARTZ, Guy : 47.
 ROYER, Alphonse : 46.
 RUBINSTEIN, Nikolai : 48.
 SAINT-SAËNS, Camille : 49.
 SATIE, Erik : 42.
 SCHILLER, Friedrich von : 19, 47.
 SCHOPENHAUER, Arthur : 25, 62.
 SEGALLEN, Victor : 59.
 STRAUSS, Richard : 63.
 SWINBURNE, Algernon : 57.
 TCHAIKOVSKY, Piotr Ilitch : 48.
 TEGNÉR, Esaias : 57.
 VAËZ, Gustave : 46.
 VERLAINE, Paul : 41, 42.
 VIGNY, Alfred de : 58.
 VUILLERMOZ, Emile : 51.
 WAGNER, Richard : 24, 25, 28, 46, 47, 48, 56, 59,
 62, 63.
 WIELAND, Christoph Martin : 58.
 WILDER, Victor : 59.
 WILSON, Daniel : 48.
 WILSON, famille : 47.
 WILSON, Marguerite : 48.
 YSAÏE, Eugène : 49, 57, 59, 62.
 ZOLA, Emile : 42, 52.