

De la « publicité déguisée » à la performativité du goût : partitions et suppléments musicaux dans la presse française à la Belle Époque¹

Jann Pasler

La démocratie française est fille de la publicité.
John Fred Jones (1905)²

Les valeurs d'une nation se lisent dans ses publicités.
Norman Douglas (1917)³

Les partitions reflètent la créativité du compositeur, elles informent l'interprète sur la manière de transformer la notation en sons et communiquent des valeurs. Les éditeurs les considèrent, dans le monde commercial, comme une marchandise protégée par le droit d'auteur, qui représente la musique, produit un savoir et possède un pouvoir propre. Pour cela, les partitions doivent en premier lieu pouvoir être des signes. Elles peuvent ainsi faire écho, lorsqu'il s'agit d'un extrait, à l'ensemble dont elles sont issues. Elles peuvent également renvoyer à des expériences antérieures, réelles ou imaginaires, faire surgir le souvenir et le plaisir, comme les transcriptions d'opéras pour piano et chant rappellent la

1. Le présent texte constitue le prolongement de ma communication « Wednesdays at *Le Figaro*: Music, Performance, and Public Taste », présentée au colloque *French Music Criticism, 1789-1914* (Université McGill, 2009), et à la *Sixteenth Biennial Conference on Nineteenth-Century Music* (Université de Southampton, 2010). Je tiens à remercier Roberta Marvin et Christina Bashford pour leurs remarques utiles et enrichissantes à l'occasion de la publication de ce texte en anglais au sein de leur ouvrage *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930* (Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, 2016), p. 297-325. Pour la *Revue de musicologie*, le contexte a été considérablement élargi en considérant un corpus de sources plus important, et en ajoutant deux parties originales à cette étude (parties 5 et 6). La traduction de l'anglais au français a été réalisée par Céline Carencio et Yves Balmer, et révisée par l'auteur.
2. « In France democracy is the daughter of publicity », John Fred Jones, « Advertising in France », *Advertising and Selling*, 15 (1905), p. 659.
3. « You can tell the ideals of a nation by its advertising », cité dans William F. Arens, *Contemporary Advertising* (Chicago: Irwin, 1996), p. xix.

représentation scénique. Dans le cas d'œuvres promises à de futures expériences, les partitions révèlent, à l'image d'une publicité, les qualités d'une chose que l'on ne connaîtrait pas sans elles. À la fin du XIX^e siècle en France, une grande partie de la publicité est « déguisée » sous forme d'information : des encarts, ou même des articles complets, « qui semblent relever de l'information générale plutôt que de la publicité⁴ », sont insérés dans les actualités. Comme l'écrit le fondateur de l'une des plus grandes agences de publicité française du XIX^e siècle⁵, « l'esthétique, la grâce et la précision » de la publicité française ont « profondément transformé les mœurs de la nation, les conditions sociales et les modes de vie. [...] Les journaux bon marché ont semé partout les germes d'idées nouvelles, transportant au cœur des villages les plus reculés un vent de réflexion intellectuelle jusqu'alors inconnu, éminemment propice au progrès national sous toutes ses formes⁶. »

Le présent article est consacré à l'étude des partitions publiées dans les journaux et les magazines français entre 1870 et les années 1920, dont les suppléments hebdomadaires et les albums annuels destinés aux abonnés, ainsi qu'à l'analyse des stratégies commerciales qui sous-tendaient le choix des œuvres publiées. Si ces partitions offraient au public de l'époque un accès à toute l'étendue de la culture musicale française, de l'opéra à l'opérette en passant par les pièces pour piano et les chansons populaires, il faut néanmoins s'interroger sur le statut de la « partition » publiée dans le cadre d'un journal ou d'un magazine, ainsi que sur l'influence du médium sur le message. À l'instar de la publicité, l'insertion de partitions dans la presse relève de technologies, d'outils et de pratiques qui répondent à des besoins, des désirs et des objectifs spécifiques : elle crée un échange profitable tant au vendeur qu'au consommateur. De fait, comme d'autres outils de marketing, ces insertions ont eu de multiples impacts : soutien à l'identification et à la différenciation du produit ; stimulation de l'intérêt, surtout pour la musique nouvelle, jusqu'alors inédite, ou reflétant des modes intellectuelles ou musicales ; et participation à la construction d'un socle de valeurs commerciales et culturelles. Elles permettent enfin d'atteindre un large public et d'augmenter en conséquence les ventes tout en abaissant les coûts globaux des éditeurs⁷.

4. « Disguised publicity [...] which seem[s] to appertain to the field of general information more than to advertising », J. F. Jones, art. cit., p. 659.
5. La société John Fred Jones & Co., dont les bureaux étaient situés à Paris (J. F. Jones, art. cit., p. 469).
6. « French advertising [...] the triumph of aesthetics, gracefulness, and precision [...] has positively transformed the national manners, the social conditions, and the ways of living. [...] The one cent press has sowed everywhere the germs of new ideas penetrating to the very depth of the most distant villages, in an atmosphere hitherto unknown of intellectuality, eminently propitious to national progress in every conceivable shape and form. » J. F. Jones, art. cit., p. 659.
7. W. F. Arens, *op. cit.*, p. 34, 197-210.

Dans la mesure où le public français de la Belle Époque respectait la presse et avait confiance en ses opinions, ces partitions possédaient le potentiel de modeler et de refléter l'évolution du goût musical. Cela pose la question des intermédiaires, chargés de sélectionner les partitions publiées dans la presse, ainsi que de leurs critères. Les critiques musicaux et les critiques de théâtre étaient généralement impliqués, mais pas systématiquement. Dans le cas du *Figaro*, les rouages transparents du processus de sélection montrent qu'un équilibre entre diverses options concurrentes était visé. L'évaluation des bénéfices retirés de ces publications est en outre nécessaire. Au sein d'une offre culturelle plus large, les suppléments musicaux augmentaient l'attractivité des journaux et magazines, et constituaient un atout de nature à convaincre les lecteurs de souscrire un abonnement, surtout lorsque les partitions étaient réservées aux abonnés. En outre, les partitions permettaient, en fonctionnant comme des « publicités déguisées », d'annoncer les événements et créations à venir sur les scènes françaises et étrangères, et d'offrir un espace médiatique à leurs producteurs, qu'ils soient théâtres, associations de concerts, compositeurs, interprètes ou éditeurs de musique.

Le lectorat de ces suppléments est difficile à définir, mais la présence de ces partitions au long cours dans des organes de presse variés, gratuites ou à très bas prix, suggère qu'ils s'adressaient à toutes les classes sociales. Les partitions aidaient les consommateurs à découvrir leurs préférences en matière musicale, tout en contribuant à leur extension et parfois même leur dépassement. Il ne faut toutefois pas considérer les lecteurs comme des consommateurs passifs : les partitions, écrites le plus souvent pour voix, voix et piano ou piano seul, parfois accompagnées d'indications d'interprétation, étaient destinées à être jouées. D'un point de vue commercial, la connaissance de nouvelles œuvres au travers de leur interprétation produisait un intérêt – lequel, en retour, suscitait une demande. De fait, proposant différents niveaux de difficulté instrumentale, la presse cherchait à s'adresser aux compétences variées du lectorat, des musiciens amateurs aux plus expérimentés. Ces partitions permettaient non seulement de connaître les dernières nouveautés musicales, atout indispensable pour se tenir au goût du jour dans une capitale où la mode faisait loi, mais offraient également, au travers de l'implication du lecteur dans l'interprétation musicale, un moyen d'instruction, d'aspiration et de distinction sociale, conduisant à l'estime de soi. Dans la France d'après la défaite de 1870, de telles expériences étaient cruciales pour la régénération du pays.

Les partitions publiées par la presse française soulignent la performativité du goût⁸. Au travers de celles-ci, aussi bien les décideurs que les lecteurs

8. Au sujet de la notion de performativité, voir John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire* (Paris : Seuil, 1962), John Searle, *La construction de la réalité sociale* (Paris : Gallimard, 1998),

participaient à la production et à la circulation du goût, surtout ceux ouverts à l'inédit. Présentant le goût comme une « activité réflexive », Antoine Hennion écrit : « le goût est toujours épreuve. Non pas sentir depuis ce qu'on connaît, mais se découvrir goûteur à travers le contact travaillé et répété à ce qui n'était pas perçu⁹. » En ce sens, les partitions publiées dans la presse sont un baromètre idéal du dynamisme de la culture française.

L'une des conclusions majeures de la présente étude est la mise en question, à travers l'analyse des suppléments musicaux, de la théorie de Pierre Bourdieu relative aux différences de goût selon les classes sociales (de même que les hypothèses américaines selon lesquelles la « musique savante » s'adresserait aux élites et la « musique populaire » au peuple¹⁰) : on découvre en effet qu'il existe en matière musicale à la fois des goûts de classe et des goûts transversaux, comme si certains goûts en musique étaient, ou pouvaient être, largement partagés dans la population. Tout au long de la Troisième République, des ensembles comme les Concerts Padeloup donnaient devant un public populaire les mêmes œuvres du classicisme viennois et de la musique contemporaine française que la Société des concerts du Conservatoire et les autres orchestres exécutaient devant les élites – une sorte d'élévation sociale aux implications politiques dans la société

Judith Butler, *Trouble dans le genre* (Paris : Découverte, 2005), et *Études de Communication* (2006), numéro spécial, « Performativité : relectures et usages d'une notion frontière », avec la préface de Jérôme Denis. La notion de « brand identity performance » est aussi utile ici dans le sens où les auditeurs, comme les consommateurs, utilisent la musique pour construire une identité personnelle et partagée avec d'autres. Voir Daniel Bô, Matthieu Guéval et Raphaël Lellouche, *Brand Culture : Développer le potentiel culturel des marques* (Paris : Dunod, 2013). J'utilise cette notion surtout dans le sens de Judith Butler en définissant « la performativité de genre », le goût, comme le genre, étant non seulement « un processus producteur de catégorisation », mais aussi un processus qui permet une contestation des normes sociales et une production d'une identité sociale autre.

9. Antoine Hennion, « Pour une pragmatique du goût », *Papiers de recherche du Centre de Sociologie de l'Innovation*, 1 (Paris : École des Mines, 2005), p. 8. Hennion lui aussi associe le goût avec la performativité, qu'il définit ainsi : « les moyens même qu'on se donne pour saisir l'objet, pour instrumenter son écoute, dans le cas de la musique, font partie des effets qu'il peut produire. » A. Hennion, « Une pragmatique de la musique : expériences d'écoutes », *MEI Méditation et information*, 17 (2002), p. 39.
10. Selon Pierre Bourdieu, les classes sociales se définissent en partie par leurs goûts musicaux, cf. Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement* (Paris : Édition de Minuit, 1979). Pour une perspective sociologique sur les distinctions de classe dans la culture américaine, voir Lawrence Levine, *Highbrow-Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge : Harvard University Press, 1990). Antoine Hennion a critiqué ces études pour leur « vision totalement passive de l'amateur » et leur optique dans laquelle « les goûts sont radicalement improductifs ; [...] les sujets qui croient aimer ne font que reproduire la hiérarchie des positions sociales ». Hennion poursuit : « En concevant le goût comme activité réflexive des amateurs, il est possible de redonner leur importance à la fois aux objets sur lesquels portent ces pratiques, [...] à la nature de l'activité ainsi déployée, aux compétences qu'elles supposent et donc, surtout, à leur capacité créatrice, et non seulement reproductrice ». A. Hennion, « Pour une pragmatique du goût », art. cit., p. 1-2.

française. De manière plus intéressante encore, la présente étude met en lumière les points de rencontre entre un large éventail de journaux populaires, littéraires et d'élite au cours des années 1890. Contrairement aux affirmations de Bourdieu à propos de l'évolution du goût dans la France contemporaine, on trouve dans chacune de ces publications un chevauchement des genres représentés par les partitions. De plus, la presse tendait souvent à ignorer non seulement tout préjugé en matière d'association entre genre musical et classe sociale, mais encore toute distinction entre la musique adressée aux professionnels et la musique considérée comme appropriée aux amateurs. Les chansons étaient particulièrement importantes de ce point de vue – malléables en raison de leur genre (air, mélodie, chanson folklorique, chanson populaire urbaine) en même temps qu'exprimant profondément les valeurs françaises. De tels points de rencontre suggèrent que l'identité française de l'époque n'était pas si fracturée qu'on a pu le prétendre, et nous invitent en conséquence à repenser ce qui a nourri la renaissance de la musique française à la Belle Époque.

Démocratiser la musique : les partitions dans les magazines et revues musicales

Durant le XIX^e siècle en France, un grand nombre de périodiques variés, hebdomadaires, bimensuels et mensuels, publiaient des partitions. Les éditeurs de ces publications atteignaient ainsi leur cible première, à savoir les abonnés sachant lire la musique. Amis, famille et même descendants de ces abonnés avaient aussi accès à ces partitions, de même que les lecteurs qui achetaient les numéros séparément. Proposant des reproductions d'excellente qualité, ces périodiques ont contribué à l'intérêt grandissant du public pour la musique, participant à la diffusion des nouvelles sensibilités musicales.

Certains magazines s'adressaient au musicien amateur, comme *La Musique des familles* (1856-1860), *Le Mélomane* (1876-1877, 1883-1889), *La Musique populaire / La Musique des familles* (1881-1889), *Paris-Piano*, (1892-1901), *Le Petit Piano* (1894-1903), *Piano-Soleil* (1887-1906)¹¹ et *Le Piano* (1904-1912). Aux côtés de chroniques de théâtre et de concerts, quatre à huit pages de musique par numéro y étaient publiées. Insérées dans ces périodiques, les partitions coûtaient moins cher que vendues séparément. Les genres les plus populaires étaient les polkas, les valse, les marches, les fantaisies sur des thèmes d'opéra, les extraits d'opérettes et les chansons, auxquels s'ajoutent quelques surprises. *Le Mélomane* publie, par exemple, dans son numéro 13 une polka composée par Alfred Satie (père d'Erik) ainsi que des œuvres de compositrices peu connues comme Juliette Durand et

11. Publié par le journal *Le Soleil du dimanche*.

Jeanne Dubois (numéros 6 et 21). Le cliché de l'époque, selon lequel une jeune fille de bonne famille doit savoir jouer du piano, est souvent illustré en couverture : une femme bien habillée est assise au piano, ou debout avec des partitions à la main. Les partitions insérées dans ces magazines suggèrent les genres de musique considérés comme convenables pour ces femmes et leurs familles. On retrouve par ailleurs les valeurs musicales de ces milieux dans les concours musicaux que les magazines parrainaient et dans la promotion qu'ils accordent aux vainqueurs (amateurs et professionnels).

D'autres magazines s'adressaient aux musiciens plus expérimentés, probablement autant masculins que féminins. À moins de cinquante centimes le numéro¹², l'hebdomadaire *Le Journal de musique* (1876-1882) réunit dès son lancement des milliers d'adhérents et aspira à en recruter davantage. Chaque numéro incluait des œuvres de genre et de difficulté variables, pour satisfaire « tous les caprices et tous les savoirs de notre public si divers [...] tous les âges [et] tous les goûts¹³ ». À côté de la musique de Grétry, Lully, Beethoven et Chopin, et de chansons tziganes popularisées lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1878, le magazine accordait une grande place à la musique française contemporaine. La publication d'œuvres d'Isaac de Camondo et d'Edmond de Polignac (dont la chanson « Adieu, France », imprimée dans le *Journal* six ans avant sa publication chez Heugel¹⁴), suggère que même les aristocrates, habituellement peu enclins à s'exposer dans la sphère publique, s'y sentaient bienvenus. Ce qui fit la spécificité et le succès de ce journal ne repose pas seulement sur l'éclectisme des partitions publiées, mais aussi sur l'étroite relation tissée entre ces partitions et la vie musicale, y compris à l'étranger. En août 1876, par exemple, *Le Journal de musique* publie un air extrait de *La Valkyrie* pour illustrer un numéro entièrement consacré au premier festival de Bayreuth – lors duquel fut entendue la première représentation complète du *Ring* – et traitant tant du théâtre, du public, du livret, de la partition, de l'orchestre, de l'interprétation et de la réception. En 1877, au moment où les Concerts Colonne et les Concerts populaires rivalisaient dans leurs interprétations de *La Damnation de Faust*¹⁵, *Le Journal de Musique* publia la partition de la « Marche hongroise » de Berlioz, associée à une sélection de

12. Le prix des sièges les moins chers aux Concerts Populaires de Padeloup donnés dans un cirque situé à l'est de Paris, à côté duquel vivaient de nombreux travailleurs et petits bourgeois, était de cinquante centimes. Ramenés au cours actuel, cinquante centimes équivalaient à un peu moins de deux euros.
13. « À nos lecteurs », *Journal de musique*, 19 mai 1877, p. 1.
14. Voir *Le Journal de musique*, 2 décembre 1876; puis Edmond Polignac, *Mélodies et pièces diverses pour chant* (Paris: Heugel, 1884).
15. Jann Pasler, « Building a public for orchestral music: Les Concerts Colonne », in H. E. Bödeker, P. Veit et M. Werner (éd.), *Le Concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (Paris: Édition de la Maison des Sciences de l'homme, 2002), p. 219-221.

marches et de chansons hongroises. La même année, attirant l'attention sur la création à Weimar du *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, analysée sur la première page, il offrit les partitions de la « Danse des prêtresses » et d'un hymne juif, soulignant la nature à la fois exotique et biblique de l'intrigue. *Le Journal de musique* offrait un équilibre unique à l'époque entre partitions et « nouvelles de la semaine », couvrant tant les principaux lieux de concert que les concours musicaux professionnels (comme le Prix de la Ville de Paris) et amateurs (les concours d'orphéons par exemple). Cette diversité conduit à penser que les abonnés et lecteurs du magazine venaient de classes sociales et d'origines variées.

Des suppléments musicaux étaient également offerts dans les magazines destinés aux musiciens professionnels. Pendant plus d'un siècle, le plus important d'entre eux fut l'hebdomadaire *Le Ménestrel* (1833-1940), publié le dimanche à partir de 1840 par Jacques-Léopold Heugel et ses descendants, en relation étroite avec leur maison d'édition musicale. Tout au long de son existence, *Le Ménestrel* réserva à ses abonnés une ou deux partitions « de difficulté moyenne » par numéro ainsi qu'un « album musical » – c'est-à-dire un recueil gratuit ou à très bas prix de morceaux choisis – en guise de cadeau de fin d'année. Ces sélections reflétaient principalement les intérêts de la maison Heugel et des compositeurs qu'elle représentait. *Le Ménestrel* publia, par exemple, quinze extraits de *Jean de Nivelle* au printemps 1880 et sept de *Kassya* en 1893, assurant ainsi la promotion des opéras de Léo Delibes lors de leurs premières représentations. Pour Jules Massenet furent sélectionnés, outre de nombreuses mélodies chaque année, cinq extraits de *Thaïs* en 1894, quatre de *Sapho* en 1897, sept de *Cendrillon* en 1899 et six de *Grisélidis* en 1901. L'éventail de partitions proposées était très large et comprenait des compositeurs parcourant tout le spectre politique, du conservateur d'Indy au socialiste Gustave Charpentier. Néanmoins, Henri Heugel, éditeur de 1883 à 1916, eut ses partis pris : en dépit de la popularité grandissante de Richard Wagner, et à l'inverse du *Journal de musique*, *Le Ménestrel* ne publia aucune partition de Wagner durant le dernier quart du XIX^e siècle.

Également orientée vers les musiciens professionnels, mais marquée par une profonde orientation historique, la *Revue Musicale* (1901-1912) publiait deux à trois suppléments une à deux fois par mois, du scherzetto d'*Henry VIII* de Saint-Saëns en mai 1903 à une sélection de danses du XVI^e siècle en décembre 1906. Ces suppléments incluaient quelques extraits de partitions de musique contemporaine choisies avec soin, telles que la cantate *Printemps* de Claude Debussy, jusqu'alors inédite (1904), ainsi que *Le Rêve de Gerontius* d'Edward Elgar ou *L'Ancêtre* de Saint-Saëns, imprimées au moment de leur création française respective (1905 et 1906). La *Revue musicale* s'en tint cependant, la plupart du temps, à la publication de musique ancienne, à commencer par le *Ballet comique de la royne*. En outre, sûrement en réaction à la mode grandissante des chansons populaires urbaines,

une série de chansons traditionnelles des provinces fut publiée : *Dix chansons populaires de France* dont « La Pernette » en décembre 1904, puis un ensemble de chansons populaires étrangères, monodiques, incluant deux « chansons des peuples sauvages¹⁶ » en mars 1905.

Qu'un tel ensemble de partitions nous permette d'explorer la nature et l'évolution du goût n'est pas surprenant. Néanmoins, l'analyse détaillée de ce corpus conduit à déconstruire un certain nombre d'idées préconçues sur la culture musicale française. Premièrement, la place des femmes compositrices est plus importante que ne le laissent entendre les histoires de la musique de la période. Leur présence dans la presse, notamment dans *Le Ménestrel*, conduit à penser qu'au moins sept d'entre elles ont réalisé une carrière significative¹⁷. De ce point de vue, la *Revue musicale*, qui ne publie qu'une *Toccata* d'Armande de Polignac (1904), fait exception. Deuxièmement, l'intérêt pour la musique de Rameau est ravivé bien avant les travaux de Vincent d'Indy et de la *Schola Cantorum* (qui commencent autour de 1900) : un menuet extrait de *Castor et Pollux* est publié dès 1878 dans *Le Journal de musique*. Il est tiré de l'arrangement pour voix et piano édité par Charles Lecocq en 1877 et coïncide avec la reprise de l'opéra par Théodore Lajarte en 1878. Le festival organisé en l'honneur du centenaire de la mort de Jean-Philippe Rameau, en 1876 (avec quelques années de retard), à Dijon, sa ville natale, attira une attention considérable. *L'Illustration* ainsi que d'autres publications en rendirent compte. *Le Mélomane* publia « Le Tambourin », une pièce de clavecin, en 1876 et de nouveau en 1883¹⁸. Avant de devenir un répertoire régulièrement programmé dans les concerts parisiens des années 1880 et 1890, la musique de Rameau fut ainsi connue des musiciens amateurs et professionnels¹⁹. Il est d'ailleurs probable que la réussite de ces concerts, alliée à la popularisation de la musique de Rameau dans la presse et à la disponibilité des partitions, ait convaincu l'éditeur Durand d'entreprendre en 1895 une nouvelle édition des œuvres du compositeur. En tout cas, la *Revue musicale* fait de nouveau exception : alors que de nombreuses partitions de Rameau figurent dans divers périodiques

16. Deux chansons de travail, un chant des rameurs, pris de Theodor Baker, *Musique des sauvages de l'Amérique du nord*, et une de la Nouvelle-Galles du Sud (*Revue musicale*, 1^{er} mars 1905, p. 130).
17. *Le Ménestrel* publie des œuvres de Willy Rothschild (une en 1875, deux en 1876), de Pauline Viardot (une en 1881 et 1885, trois en 1887, quatre en 1888, deux en 1889), de la Vicomtesse Vigier (1886), de Gabriella Ferrari (1887), de Marie Jaëll (1889), d'Augusta Holmès (deux en 1892, une en 1893, trois en 1894, une en 1895, deux en 1897 et une en 1900) et de Cécile Chaminade (1898).
18. Quelques années plus tard, un portrait de Rameau fit la couverture de *La Musique populaire* (le 25 janvier 1890).
19. Voir la liste des œuvres de Rameau dans les programmes de concerts parisiens avant 1900 dans Jann Pasler, « Déconstruire d'Indy », *Revue de musicologie*, 2 (2005), p. 396-398.

musicaux, elle n'en fait paraître qu'une seule, mais publie en revanche six partitions de Jean-Baptiste Lully introduites chacune par un long commentaire.

La comparaison entre les genres musicaux publiés dans la presse destinée aux amateurs et celle destinée aux professionnels montre, paradoxalement, un taux de recouvrement important. *Le Journal de musique* incluait marches, valse, polkas et mazurkas, même si beaucoup étaient le fruit de compositeurs savants comme Franz Schubert et Frédéric Chopin²⁰. *Le Ménestrel* ne se contentait pas de publier des extraits d'opéra et de mélodies françaises, mais également des chansons populaires urbaines et d'autres pièces légères. En 1870, par exemple, il offrit un album des *Chansons de Gustave Nadaud*, poète et chansonnier populaire, parmi les cadeaux à destination des souscripteurs. De fait, la maison Heugel avait déjà publié ces chansons en 1861 et représentait en outre plusieurs autres compositeurs populaires. En tant qu'éditeur du compositeur et chef d'orchestre viennois Philippe Fahrbach, *Le Ménestrel* publia également chaque année, entre 1875 et 1907, quelques-unes de ses polkas, ainsi que, en 1896, cinq morceaux choisis de Léon Delafosse, pianiste compositeur apprécié dans les salons aristocratiques²¹. Les partitions publiées dans *Le Ménestrel* reflètent en définitive l'éclectisme éditorial de la maison Heugel, allant de compositeurs établis et membres de l'Académie des Beaux-Arts comme Émile Paladilhe et Massenet, à Johann Strauss, Jean-Baptiste Arban et Nadaud.

Réciproquement, les partitions insérées dans les magazines musicaux destinés aux amateurs incluaient généralement, outre des valse et polkas, des œuvres de musique classique (J.-S. Bach, Ludwig van Beethoven, Félix Mendelssohn) ainsi que des compositions contemporaines, dont la difficulté pouvait constituer un défi pour public et interprètes. Des extraits de *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz furent publiés, par exemple, en 1878 dans *Le Petit Piano* et en 1889 dans *La Musique des familles*. À l'instar des revues adressées aux professionnels, *Le Petit Piano* commanda et publia des transcriptions d'extraits d'opéras coïncidant avec leurs créations sur scène, citons par exemple en 1895 *La Montagne noire* d'Augusta Holmès et *La Vivandière* de Benjamin Godard, puis en 1902 *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo. Ces transcriptions offraient aux pianistes l'opportunité de s'exercer à reproduire au piano les sonorités et les timbres des airs d'opéra, des chœurs et de la musique symphonique et dramatique. La présence de la musique de quelques compositeurs – comme Charles Gounod, Saint-Saëns et même Holmès – dans

20. En 1876-1877, *Le Journal de musique* publia sept marches, sept valse, cinq mazurkas, quatre polkas et l'hymne national de Serbie, à côté de partitions de Wagner et Saint-Saëns.

21. D'autres compositeurs fournissaient régulièrement les suppléments du *Ménestrel*: Arban, Suppé, Gung'l, Johann Strauss, Heinrich Strobl et surtout le baryton Jean-Baptiste Faure, célèbre pour ses mélodies de caractère religieux. Quarante-deux pièces de Faure furent publiées dans *Le Ménestrel* entre 1873 et 1895, au rythme presque constant d'une à quatre par an.

l'ensemble des magazines musicaux montre qu'il n'existe aucune corrélation systématique entre le genre de musique publié et le type de public auquel elle s'adresse, ni entre les goûts ou les compétences associées aux amateurs ou aux professionnels. Afin de pérenniser leurs succès, les éditeurs remettaient sans cesse en question les stéréotypes et, par des moyens divers, essayaient sans cesse d'élargir leur marché. Les stratégies commerciales étaient en conséquence complexes.

L'analyse des suppléments musicaux publiés dans la presse généraliste mène à des conclusions semblables. Prenons l'exemple de l'hebdomadaire le plus important en France à l'époque, *L'Illustration* (1843-1944)²². En 1872, les éditeurs offrirent aux abonnés un recueil de pièces pour piano de Beethoven, W. A. Mozart, Joseph Haydn et Muzio Clementi à prix réduit, estimant que ces partitions pourraient séduire les lecteurs du journal, qu'ils soient capables de les jouer ou qu'ils les exposent simplement sur leur piano comme de prestigieux objets. *L'Illustration* offrit la même année un extrait du *Roi carotte* de Jacques Offenbach. Sans surprise, après les troubles politiques et la défaite face à la Prusse, la publication de maîtres consacrés était de nature à rassurer le lectorat, d'autant plus dans le cas d'un opéra-bouffe moquant à la fois monarchistes et républicains. Bien que *L'Illustration* ne publiât qu'assez rarement des partitions dans ses livraisons, son supplément littéraire hebdomadaire, créé dans les années 1890, en incluait régulièrement, de sorte qu'en 1900 plus de trois mille partitions, dont un grand nombre ornés de dessins et de gravures selon la tradition du journal, avaient été publiées. De plus, on constate la même diversité qu'ailleurs : en 1899, on pouvait y trouver des chansons de Botrel et de Privas après des extraits d'un opéra de Vidal, une opérette de Messager et une comédie lyrique de Léoncavallo ; des romances, polkas et valse à côté d'un Cantique pour la communion de René Quidbeuf et un Offertoire de Dubois ; ou des chansons de Holmès, Grandval et Viardot suivies, dans le numéro de Noël, par des chansons enfantines de Hahn, Dalcroze, Vidal ou d'autres. En 1903 venaient les nouveautés de Massenet et Bruneau aussi bien qu'un Cake-walk de Kerry-Mills, une *Sérénade japonaise* de Jane Vieu et un Air national de Serbie. Les magazines de la presse familiale, comme *La Famille* ou *La Vie de famille*, publièrent eux aussi occasionnellement des partitions à l'intérieur des numéros ou dans des recueils séparés²³.

22. *L'Illustration*, atteignant un tirage de presque 50 000 exemplaires en 1899, fut l'un des magazines illustrés de la meilleure qualité imprimés en France et le plus apprécié parmi les élites et la bourgeoisie.
23. Des œuvres d'Augusta Holmès, par exemple, furent publiées dans *La Vie de famille* (13 septembre 1891) et dans *La Famille* (27 décembre 1891). Au moment de la première de son opéra *La Montagne noire*, des extraits en furent publiés dans *L'Illustration* (9 février 1895) et *Le Petit Piano*. On trouve un exemple de recueil de partitions offert aux familles dans *L'Album musical de la famille*, annoncé dans *La Famille* en 1879.

La présence de partitions insérées dans ces magazines, qu'il s'agisse de simples suppléments ou d'albums musicaux entiers, questionne le statut de la musique en tant que loisir²⁴. Les partitions étaient en effet mêlées aux « jeux récréatifs », comme exercices mentaux, ou insérées parmi les gravures, comme une autre forme de beauté décorative. Surtout, elles étaient encadrées non seulement par des chroniques d'actualités, mais encore par des histoires et des poèmes, comme si elles étaient destinées à être « lues » de la même manière qu'un texte littéraire. Les partitions constituaient ainsi un autre support de projections imaginaires, de rêveries et d'expression du goût français. Aux alentours de 1905, dans les suppléments de *L'Illustration*, jusqu'à huit pages de musique « nouvelle » pour une grande part (c'est-à-dire récemment composée) pouvaient être publiées aux côtés de dix à quatorze pages de fiction littéraire. Dès 1879, l'éditeur du *Journal de musique* avait appelé à inscrire « la lecture musicale, à son degré élémentaire [...] parmi les matières obligatoires de l'enseignement primaire²⁵ », considérant cette compétence comme un prérequis essentiel pour permettre à la musique de façonner les mœurs – coutumes, comportements et valeurs définissant la société française. De fait, l'augmentation du nombre de personnes à même de lire la musique, peut-être en vertu de l'ajout du chant et du solfège dans les programmes scolaires au début des années 1880²⁶, permit le fleurissement des partitions dans la presse généraliste et familiale. De même que les rubriques d'actualité et de fiction de ces magazines, les partitions pouvaient exprimer les préoccupations de l'époque, refléter les modes de toutes sortes, ou simplement servir d'agréable passe-temps.

Alimenter et enjamber les distinctions de classes : les partitions dans les journaux et leurs suppléments

Plus encore que dans les magazines et revues, les partitions insérées dans les journaux offraient un reflet de la richesse et de la complexité de la vie musicale et contribuaient à la démocratisation de la musique. Profitant d'un très large lectorat, les journaux possédaient la double capacité d'atteindre d'autres catégories que les habitués des salles de concerts et d'offrir des partitions très peu chères ou gratuites. Six journaux sont remarquables, à la fois par leur détermination à inclure de la musique dans leurs publications et par la variété des genres et

24. Cf. Jann Pasler, « Material Culture and Postmodern Positivism: Rethinking the “Popular” in Late Nineteenth-century French Music », *Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics* (Oxford: Oxford University Press, 2008), p. 417-449, en particulier p. 423-424.

25. « Les Conservatoires », *Le Journal de musique*, 21 octobre 1876, p. 1.

26. Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914* (Paris: Gallimard, 2015), p. 146-151.

des styles qu'ils choisirent, donnant parfois lieu à de surprenantes rencontres : *Le Petit Journal* (1863-1944), *Le Journal du dimanche* (1883-1899), *L'Écho de Paris* (1884-1938), *Les Annales politiques et littéraires* (1883-1939), *Le Gaulois* (1868-1929) et *Le Figaro* (1826 à nos jours).

Le Petit Journal, quotidien à grand tirage vendu cinq centimes jusqu'à la Première Guerre mondiale, touchait un million de lecteurs dans les années 1890 et plus de cinq millions dans le monde en 1900. Son supplément littéraire illustré du dimanche (1884-1920), également vendu cinq centimes, comprenait cinquante-trois textes de chansons en 1891, puis cinquante-trois mélodies chaque année de 1892 à 1895, vingt-cinq en 1896 et seulement neuf en 1898 (la présence de ces partitions distingue le journal de son concurrent à grand tirage *Le Petit Parisien*, qui n'imprimait pas de musique). Toutes les partitions publiées dans *Le Petit Journal* étaient des chansons monodiques, principalement de chansonniers de Montmartre comme Loïsa Puget, Aristide Bruant, Maurice Mac-Nab et le très populaire Nadaud dont trente-quatre chansons sont publiées entre 1892 et 1896²⁷. Un grand nombre de paroles de chansons de Léon Xanrof furent également publiées chacune avec de multiples couplets, particulièrement utiles pour qui connaissait l'air mais pas l'ensemble des paroles. Alors que certains éditeurs étaient spécialisés dans la publication de chansons de ce genre (A. Fouquet par exemple), en 1895 six chansons populaires, dont une de Nadaud, provenaient de la maison d'édition Heugel, connu principalement pour publier de la musique savante (notamment celle de Massenet), mais aussi des danses de salon. En raison de la focalisation du *Petit Journal* sur les chansonniers de Montmartre, il est remarquable de relever que la toute première partition qui y fut publiée, le 17 septembre 1892, est une barcarolle sans accompagnement intitulée *En ramant*, publiée par Fouquet comme la plupart des chansons de Montmartre, mais popularisée par le chanteur d'opéra Jules Alexandre Bosquin, célèbre pour ses rôles wagnériens. Vinrent ensuite une chanson du compositeur d'opérettes Robert Planquette, puis des chansons sans accompagnement de Godard et Holmès²⁸ (voir Figure 1). De plus, *Le Petit Journal* inclut en janvier 1898 un duo *a cappella* extrait de l'opérette d'André Messager, *Les p'tites Michu* (publiée chez Choudens), dont un autre extrait avait déjà été inséré dans *Le Figaro* du 4 décembre 1897²⁹.

27. On peut noter que la chanson *Le Collier* de Nadaud, éditée par A. Fouquet et publiée sans accompagnement dans *Le Petit Journal* en 1893, avait déjà paru dans *Le Ménestrel* en 1874.
28. Les œuvres d'Augusta Holmès étaient habituellement éditées plutôt chez Heugel et Grus, mais la chanson populaire *La Princesse* avait été publiée par Durand en 1883.
29. La « Prière à Saint-Nicolas » des *P'tites Michu* fut publiée dans *Le Petit Journal*, tandis qu'un menuet fut proposé dans *Le Figaro*.

supplément illustré du Petit Journal

LA PRINCESSE

Chanson populaire

PAROLES ET MUSIQUE DE
AUGUSTA HOLMÈS

Allegretto.
1^{er} Couplet. *mf*
La princesse est seule au jardin
Si c'est mon beau page d'amours Apportez-moi
Gai, gai, la vi-o-let - te!
tons mes a-tours. Gai, gai, la vi-o-let -
mf
Elle a mis son vertugadin Et son corsage
te! Qui chevauche au pied de ces tours?..
Allegretto, mf
5^{es} Couplet. *mf*
incarnadin, Gai, gai, la vi-o-let -
Je suis l'envo - ye de la mer
Gai, gai, la vi-o-let - te!
mf
Et j'apporte un message amer Qui rougira
votre ail si clair. Gai, gai, la vi-o-let -
P
te! Je suis l'envo - ye de la - mer...
Allegretto, mf
6^e Couplet. *mf*
plus qu'à demi, Gai, gai, la vi-o-let -
te! Elle pense à son bel a - mi...
Allegretto.
3^e Couplet. *mf*
Il navigue en mer tout là-bas,
Gai, gai, la vi-o-let - te!
mf
Sur un beau navire à trois mats, A dix canons
pour les combats, Gai, gai, la vi-o-let -
P
te! Il navigue en mer, tout là - bas!
Allegretto.
4^e Couplet. *mf*
*Qui chevauche au pied de ces tours?
Gai, gai, la vi-o-let - te!
Allegretto, mf
7^e Couplet. *mf*
« J'aurai d'autres pages d'amour!
Gai, gai, la vi-o-let - te!
mf
On ne peut pas pleurer toujours; Apportez-moi
tous mes a-tours! Gai, gai, la vi-o-let -
P
te! J'aurai d'autres pages d'amours!..

DURAND et FILS, éditeurs.

FIGURE 1 • *La Princesse*, avec paroles et musique de Augusta Holmès, *Le Petit Journal supplément illustré*, 29 octobre 1892, p. 349. L'image à la une ce jour représentait le roi et la reine de la Grèce

Il apparaît ainsi que quelques compositeurs savants et leurs éditeurs s'infiltrèrent dans *Le Petit Journal*, en dépit de son attachement prioritaire aux chansonniers populaires dont textes et musiques s'adressaient généralement aux classes sociales les plus modestes, et au goût desquelles ils étaient associés. Le fait que les éditeurs du *Petit Journal* et du *Figaro* supposaient que leurs lecteurs, malgré la variété de leurs origines sociales, pussent s'intéresser à quelques-uns de ces mêmes compositeurs, laisse penser que le genre de la chanson, loin d'avoir des connotations ou des associations sociales fixées, possédait peut-être la capacité de susciter le travail d'intégration culturelle que les Républicains attendaient de la musique. Loin de n'être qu'un phénomène ponctuel, l'inclusion régulière dans ces deux journaux de partitions de musique savante entre 1892 et 1898, témoigne du succès rencontré auprès d'un large lectorat. Cela suggère en outre que certains compositeurs de musique savante acceptaient de publier leurs chansons sans accompagnement de piano, truchement par lequel leur musique pouvait atteindre un large public.

Plus tôt encore, aux alentours de Noël 1885, *Le Petit Journal* avait testé l'intérêt de ses lecteurs pour l'opéra. Il avait en effet « offert » à ses abonnés un album bon marché de mélodies françaises avec accompagnement de piano, « des morceaux les plus universellement célèbres des compositeurs en vogue dans le genre sérieux et dans le genre bouffe » c'est-à-dire, *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Carmen*, *La Mascotte*, etc.³⁰ D'une valeur de trente francs, le recueil fut cependant proposé à cinq, avec la justification suivante des éditeurs : « On adore dans notre pays la mélodie franche, franc étant synonyme de Français³¹ ». *Le Petit Journal* produisit également un album de pièces pour piano. Le succès des deux recueils fut si important que l'ensemble des stocks fut épuisé en une semaine, ce qui permet de penser que les abonnés, en plus de connaître ces mélodies, étaient capables de les chanter en s'accompagnant au piano. En 1886 et 1887, *Le Petit Journal* commanda un nouvel album à l'éminent éditeur de musique Choudens, représentant Gounod et de nombreux compositeurs d'opéra. Chaque abonné put cette fois acquérir plusieurs exemplaires du recueil, probablement pour l'offrir à ses amis ou sa famille. En 1890, le journal se tourna vers Heugel, principal concurrent de Choudens, pour la réalisation d'albums de chansons et de pièces pour piano à cinq francs chacun. Ces recueils mêlaient musiques classique et contemporaine, sérieuse et populaire : on observe par exemple un duo de *La flûte enchantée* de Mozart précédant une chanson de Nadaud, deux ans avant que le journal ne commence à publier ses chansons dans son édition quotidienne. *Le Petit Journal* retourne vers Choudens en 1892 pour une « édition spéciale » proposant à ses

30. *Le Petit Journal*, 22 novembre 1885.

31. *Le Petit Journal*, 8 novembre 1885.

abonnés des transcriptions pour piano d'extraits d'opéras, reliés dans de magnifiques volumes à la couverture bleue et argent, au prix réduit de cinq francs (soit 75 % de réduction). La collaboration avec Choudens se poursuit l'année suivante, avec un album de danses tirées des opéras et opéras-comiques à la mode, toujours pour cinq francs. En 1895, de manière peut-être moins habituelle, *Le Petit Journal* engagea la célèbre ballerine de l'Opéra Laure Fonta pour sélectionner et introduire une série de danses anciennes ornée de gravures illustratives. L'album *Les Danses de nos pères*, vendu cinq francs, inclut, outre des danses d'André Campra, Rameau, Lully, André Destouches et Louis Saint-Amans, des danses de Saint-Saëns, Georges Bizet, Johann Strauss, Edmond Audran et d'autres contemporains³². Choudens continua de produire des albums pour *Le Petit Journal* : deux cents chansons « tirés des opéras et opéras-comiques les plus célèbres » en 1900, et des musiques de danse « des salons de la plus moderne élégance » en 1902³³. Dans la mesure où ces partitions furent jouées, ne serait-ce que dans le cadre familial, elles donnèrent accès à certaines œuvres à des abonnés qui n'auraient probablement jamais pu se permettre d'aller les écouter sur scène. En d'autres termes, les journaux avaient le double pouvoir d'encourager le plaisir musical au travers de l'exécution (chantée, jouée au piano ou dansée) et de favoriser la circulation du goût au-delà des salles de concert et sans que les lecteurs eussent pu faire l'expérience des œuvres dans leur forme originale.

L'étude de ces albums vient remettre en cause deux hypothèses majeures relatives aux goûts musicaux de l'époque : la première considérant que les classes modestes ne s'intéressaient qu'à la chanson, notamment la chanson populaire urbaine, la seconde que les journaux à grand tirage n'étaient destinés qu'à ces mêmes classes. En plus d'arborer de la musique savante, de l'opéra ou des albums de danse, *Le Petit Journal* plaça en couverture de son supplément du 13 août 1892 un portrait de M^{me} Lucienne Bréval dans *Salammbô* d'Ernest Reyer, récemment créé à l'Opéra de Paris. Peut-être voulait-il utiliser son supplément littéraire et ses albums musicaux, avec une remise importante sur le prix des partitions et réservée aux abonnés, pour appâter des lecteurs issus de la bourgeoisie. Dans la mesure où le goût musical transcendait des différences sociales et économiques, cela pouvait contribuer à soutenir le modèle de fraternité dont les républicains avaient besoin pour prospérer.

Le Journal du dimanche (1883-1899), vendu dix centimes et constitué de seize pages contenant principalement des récits de fiction, inclut des partitions musicales entre 1883 et 1889. Au moment du premier déménagement de ses bureaux du Boulevard Saint-Michel vers la République dans un secteur ouvrier

32. « Prime du "Supplément" », *Le Petit Journal*, 15 décembre 1895.

33. « Prime du "Supplément" », *Le Petit Journal*, 7 janvier 1900 et 5 janvier 1902.

et petit-bourgeois, le journal publia des chansons monodiques, écrites principalement par des auteurs issus de la classe ouvrière, comme Pierre Dupont, peut-être pour attirer un lectorat du quartier. Puis en 1891, peut-être en raison d'un deuxième déménagement du journal rive droite dans le quartier des éditeurs, les partitions réapparaissent, mais le statut offert au journal par sa nouvelle localisation provoque un tournant dans le genre de musique publié. Désormais, environ une fois par mois, le *Journal du dimanche* publie des partitions de musique savante, et plus seulement des mélodies – un long menuet pour piano intitulé *Menuet de la grand-mère*, des extraits assez difficiles du *Mage* de Massenet et du *Conte d'avril* de Charles-Marie Widor au moment de leur création, et d'*Israël en Égypte* de George Frideric Haendel, aux alentours de son exécution au Trocadéro par la Société des Grandes Auditions de la Comtesse Élisabeth Greffulhe. Le choix de telles partitions suggère que le journal espérait étendre son lectorat au-delà des classes populaires. Cette nouvelle stratégie échoua néanmoins, peut-être en raison de la difficulté de ces partitions, inaccessibles à la plupart des lecteurs. Peu de partitions furent en conséquence publiées par la suite, à deux seules exceptions près : une mélodie de deux pages de César Cui et une valse extraite du *Roi Dagobert* de Laurent Grillet, déjà publiée deux mois auparavant par *Le Figaro* et réimprimée dans *Le Journal du dimanche*, de toute évidence sans permission et en l'absence de toute mention d'éditeur. Comme probablement peu de lecteurs étaient abonnés simultanément à ces deux journaux, l'affaire passa inaperçue. Il n'en reste pas moins que les partitions disparurent ensuite du *Journal du dimanche*. Furent toutefois publiés en couverture les portraits de Nadaud, à sa mort en 1893, et de Massenet à l'occasion de la création de *Cendrillon* (1899). Si l'éditeur présumait l'intérêt de son lectorat petit-bourgeois pour de tels musiciens, cela ne fut cependant pas suffisant pour que les partitions refissent leur apparition, d'autant plus que le journal ne disposait semble-t-il d'aucun critique musical pour le conseiller en la matière.

Adressé à la bourgeoisie, *L'Écho de Paris*, « journal politique et littéraire » plus important que *Le Journal du dimanche*, célèbre pour son style vivant et ses propos parfois scandaleux, offrit à partir de 1891 un supplément dominical de quatre pages, au prix de cinq centimes (en plus des dix centimes du prix du journal habituel), qui incluait des partitions. Orienté spécifiquement vers la sphère parisienne, le supplément publiait à la page 3 des chansons monodiques à plusieurs couplets au sujet de la vie à Paris. De Xanrof (*Chansons modernes*) à Bruant, la plupart de ces chansons provenaient des chansonniers de Montmartre, auteurs également publiés dans *Le Petit journal*, mais dont les partitions étaient dans le présent journal encadrées de dessins charmants, inspirés par les paroles des chansons – pratique unique parmi les journaux parisiens. Dans le même temps, le journal publia tout au long de l'année 1891, à la page 4 de son supplément,

des partitions pour piano ou piano-chant écrites par d'éminents compositeurs de musique savante, pour la plupart en lien avec le critique de théâtre du journal, l'écrivain juif Catulle Mendès : deux œuvres d'Emmanuel Chabrier (dont le livret de l'opéra *Gwendoline* avait été écrit par Mendès), deux chansons de Holmès (mère de cinq enfants avec son amant Mendès entre 1870 et 1886), un *Entracte* de Gabriel Pierné (écrit pour une pantomime de Mendès), et un extrait du manuscrit autographe du *Rêve* d'Alfred Bruneau en couverture, ainsi qu'un fragment inédit de la partition en dernière page, à l'occasion de la création de l'œuvre à l'Opéra-Comique en juin 1891 (Mendès est l'auteur du livret de *Penthésilée*, mis en musique de Bruneau).

Considérant l'œuvre de Wagner comme majeure, Mendès lui consacra de très nombreuses pages. Il est fort probable qu'il ait lui-même choisi les extraits des traductions françaises du *Vaisseau fantôme* et de *Parsifal*, l'extrait de ce dernier s'étalant sur une page entière, sans permission de l'éditeur. La présence de Wagner dans *L'Écho de Paris* culmina en septembre 1891, pendant la controverse politique soulevée par la production de *Lohengrin* à l'Opéra de Paris. Aux côtés de deux importants articles de Mendès expliquant les théories wagnériennes, le journal obtint la permission de Durand de publier deux fragments de la partition de *Lohengrin*. L'éclectique juxtaposition de chansons de Montmartre (page 3) et de la musique de Wagner ou de wagnériens (page 4) illustre l'ouverture d'esprit que l'on prêtait aux lecteurs de *L'Écho de Paris*, capables d'apprécier à leur juste valeur les genres populaires aussi bien que savants. Le journal fut-il poursuivi en justice pour sa publication des fragments de *Parsifal* sans autorisation ? La réponse n'est pas claire. Mais il apparaît que seules trois partitions furent publiées à l'automne 1891, suivies d'un extrait de *Salammbô* de Reyer en février 1892, avant que le supplément ne cesse d'être édité en 1893³⁴.

Les Annales politiques et littéraires, un hebdomadaire respecté de seize pages comptant parmi ses contributeurs des personnalités comme Camille Flammarion, Jean Richepin, Émile Zola et Jules Clarétie, publia pendant plusieurs années plus de partitions que *L'Écho de Paris*. À partir de 1886, dans un supplément richement illustré vendu avec le journal pour un prix total de vingt-cinq centimes, elles publièrent un mélange éclectique de partitions, probablement sélectionnées par leur critique musical Albert Dayrolles, disciple de Delibes. En 1887 des « chansons nationales » d'Europe occidentale, de Pologne, de Russie et du Pérou parurent ; en 1898, une chanson de Nadaud (*Le Collier*), la *Khacidah*, rêverie arabe de Paul Lacome, une mélodie de Mendelssohn et une pièce pour piano de Florent Schmitt, alors encore élève au Conservatoire. Viennent ensuite aussi bien des œuvres de Guillaume Costeley, Rameau, Gounod, Reyer, Saint-Saëns et

34. Mendès quittera *L'Écho de Paris* pour devenir critique de théâtre pour *Le Journal* (1894-1909).

Paul Vidal, que des cake-walks de Rodolphe Berger et des chansons de Théodore Botrel. En effet, ici comme ailleurs, les chansons de Montmartre augmentèrent avec régularité : deux chansons de Xavier Privas furent publiées en 1899 et 1905, quatre de Paul Delmet entre 1902 et 1905, et les paroles de chansons de Botrel parurent à dix reprises entre 1898 et 1909, la dernière mise en musique par Louis Bourgault-Ducoudray. Les femmes avaient également leur place dans le journal, de Holmès en 1904 à Jane Vieu, Marie Krysinska et Nadia Boulanger en 1908. Occasionnellement, les partitions étaient tirées d'œuvres nouvelles, comme la musique de Saint-Saëns pour le film *L'Assassinat du Duc de Guise*, présentée en 1908, une sélection d'extraits de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, publiée moins de deux semaines après la création de l'opéra en 1902, ou des morceaux de *Fervaal* de d'Indy imprimés quelques jours après sa création à l'Opéra, le 31 décembre 1912. *Les Annales* figurent en outre parmi les rares journaux qui continuèrent de publier des partitions pendant la Première Guerre mondiale, et de manière moins régulière jusqu'en 1927, incluant toujours des compositeurs jeunes et populaires, des maîtres confirmés et de la musique ancienne.

Les lecteurs du *Gaulois*, journal monarchiste apprécié de l'aristocratie (malgré son prix peu élevé de quinze centimes), n'avaient nul besoin des partitions imprimées dans la presse pour accéder à la musique qu'ils aimaient : ils fréquentaient souvent l'Opéra et avaient les moyens d'acheter les partitions complètes des œuvres. *Le Gaulois* ne publia en conséquence des partitions que rarement. De manière exceptionnelle, il livra en 1893 des extraits d'opéras de Gounod et Paladilhe, sous forme de fac-similé de manuscrits autographes – partitions visuellement intéressantes, mais inutiles pour l'interprétation. Le journal n'inclut aucune musique dans son supplément dominical, apparu en 1880. Cependant, *Le Gaulois* rendit accessible à ses abonnés, pour une somme raisonnable, de riches albums musicaux conçus pour être joués dans les salons. Ceci débuta en 1882 par la coproduction avec *Paris-Piano* d'un volume d'œuvres inédites intitulé *Les Célébrités du piano*, d'une valeur de 200 francs mais vendu pour dix francs aux abonnés. À Noël 1883, avec des jouets, des livres, des armes et un appareil photographique, le journal offrit un autre *Grand album* et, pour un faible coût, les partitions complètes de *Carmen* de Bizet (programmé à l'Opéra-Comique en avril suivant), des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (1881) et de *Fanfan la tulipe* de Louis Varney (1882). Son *Album-prime, À nos abonnés* publié en 1885, est constitué de soixante-trois pièces musicales spécialement composées pour l'occasion : deux cent trente-cinq pages de musique imprimées sur un papier de qualité, avec une « magnifique reliure ». Vendu 13,50 francs, le recueil contenait des œuvres très diverses, non seulement des principaux compositeurs français, mais encore de compositeurs étrangers (Franz Liszt, Anton Rubinstein, Pyotr Tchaikovsky, Pablo de Sarasate et Edvard Grieg), de compositeurs fortunés (Isaac de Camondo et le

Marquis d'Ivry), et de compositrices (Clara Schumann, la Vicomtesse Marie de Grandval, Mélanie Tarbé des Sablons, Marie Jaëll, Holmès, Cécile Chaminade et la Baronne Willy de Rothschild). Ces trois dernières catégories de musiciens assurèrent au volume une certaine distinction, qui reflétait peut-être les goûts des lecteurs du *Gaulois*, d'autant plus que cet album incluait des biographies des compositrices et des compositeurs moins connus, sur lesquels si peu avait alors été écrit. Dans la mesure où le lectorat des classes les plus aisées pouvait s'offrir les partitions vendues séparément, l'intérêt d'un tel album résidait assurément dans sa production intelligente et luxueuse.

L'*Album du Gaulois* du 1^{er} janvier 1888 se concentrait sur la danse, en publiant quarante compositions, accompagnées de courtes biographies, de portraits et d'extraits des manuscrits autographes de chaque compositeur. Dans ce recueil de trois cent vingt et une pages vendu quinze francs fut réuni un panel de musiciens variés, des membres de l'Académie des Beaux-Arts au compositeur cubain peu connu Gaspar Villate, en passant par les auteurs spécialisés dans les genres populaires. L'*Album* présentait treize danses anciennes, douze danses sociales, dix danses populaires et quatre danses exotiques. Cette sélection se teinte de forts accents politiques, dans la mesure où les danses anciennes, comme la *Pavane* de Gabriel Fauré commandée en 1887 par la Comtesse Greffulhe, s'inscrivent dans le contexte de la publication du manifeste du Comte de Paris le 27 août 1887 exigeant un vote sur l'aspiration du peuple à un retour de la monarchie³⁵. La volonté de publier dans ces circonstances un recueil de danses anciennes est d'ailleurs peut-être à l'origine de la réalisation de l'album par le journal *Le Gaulois*. D'autres danses du recueil possédaient également des connotations politiques. Plus de la moitié d'entre elles étant écrites par des compositeurs étrangers, elles offraient l'opportunité de réfléchir aux distinctions nationales. De même, certaines danses composées par des Français mettaient en avant le sentiment national, à l'instar de la polka de Fahrbach, *Le Coq gaulois*, ou de la polka-mazurka d'Arban, *France et Russie*. Les danses populaires représentaient quant à elles une certaine idée du passé, une nostalgie que les artistes et le public appréciaient en dehors de toute actualité politique pour son caractère simple et naïf, considéré comme une composante essentielle du tempérament français. Les danses exotiques introduisaient enfin de nouveaux procédés musicaux, comme la gamme octatonique utilisée dans *La Danse du serpent* de Polignac, présageant l'utilisation qu'en fera Igor Stravinsky. Chacune de ces danses reste relativement facile à exécuter. *Le Gaulois* continua de publier de tels albums musicaux pendant

35. Au sujet de l'engouement pour les danses anciennes qui coïncida avec l'espoir d'une restauration monarchique à la fin des années 1880, voir J. Pasler, *La République, la musique et le citoyen*, *op. cit.*, chapitres 9 et 11.

les deux années suivantes, répondant au désir des élites d'accumuler des objets qui à la fois satisfaisaient leur curiosité et reflétaient leur distinction et leur cosmopolitisme. Le succès de ces albums suggère que les aristocrates étaient aussi sensibles aux prix soldés que les moins privilégiés et susceptibles d'acquiescer ce qui leur plaisait, même sans besoin³⁶.

Si le supplément dominical édité par *Le Gaulois* à partir de 1880 ne contient pas de musique, il faut attendre le supplément littéraire et illustré qui succède en juin 1897 au *Gaulois illustré* (1880-1894) pour retrouver des partitions. De l'automne 1897 à l'année 1898, puis, ponctuellement en 1900 et en 1902, la « page musicale » de ce supplément du dimanche, insérée parmi des essais sur des sujets variés, des histoires, des pages de gravure et de mode, présente des partitions de Giacomo Puccini, Bourgault-Ducoudray, Saint-Saëns et du compositeur de salon Delafosse.

La publication la plus importante et la plus systématique de partitions prit place dans le quotidien parisien *Le Figaro*, publié depuis 1826, vendu 15 centimes à la Belle Époque³⁷. En 1905 John Fred Jones considérait *Le Figaro* comme « l'organe de presse favori des meilleures catégories, en France et à l'étranger », et sa publicité comme « la plus productive et la plus recherchée dans les domaines de l'élégance, de l'art et de l'industrie³⁸ ». Bien que *Le Figaro* se présentât comme « un journal littéraire non politique », il tendait en réalité à soutenir le régime au pouvoir, qu'il s'agisse de la monarchie catholique sous le Second Empire (sous la direction éditoriale d'Hippolyte de Villemessant entre 1854 et 1879), ou de la République (sous les autorités successives de Francis Magnard, coéditeur de 1875 à 1879 puis éditeur jusqu'en 1894, année de sa mort, puis de Fernand de Rodays et Antonin Perivier entre 1894 et 1901). En 1902, le conservateur Gaston Calmette fut engagé pour redresser la barre après la chute brutale du nombre d'abonnées du journal (de 80 000 à 20 000) à la suite de son implication dans l'Affaire Dreyfus³⁹.

36. Pour une étude de cet album, voir Jann Pasler, « La Danse : Le Gaulois à ses abonnés, 1888 », in Joann Elart, Étienne Jardin et Patrick Taïeb (éd.), *Quatre siècles d'édition musicale* (Bruxelles, Vienne : Peter Lang, 2014), p. 293-298.
37. L'édition quotidienne en quatre pages coûtait quinze centimes, mais le double numéro du mercredi, qui comptait huit pages et comprenait les partitions, était vendu vingt centimes. Le 7 décembre 1895, les partitions furent transférées dans l'édition du samedi et n'entraînèrent plus de coût additionnel.
38. « The favorite organ [of the] better classes both in France and abroad, [its publicity] the most productive and the most sought after in all branches of elegance, art, and industry » : J. F. Jones, art. cit., p. 661.
39. Un grand nombre d'ouvrages avaient été écrits sur la division profonde créée en France par l'affaire Dreyfus. On consultera notamment Pierre Miquel, *L'Affaire Dreyfus* (Paris : PUF, 1959) et, plus récemment, Bertrand Joly, *Histoire politique de l'affaire Dreyfus* (Paris : Fayard, 2015).

Le Figaro publia des partitions, de manière ponctuelle dans les années 1860 et 1870, puis chaque semaine de 1879 à 1905 : d'abord chaque mercredi, puis chaque samedi après la mort de Magnard. À partir de décembre 1905 et jusqu'en 1923, les pages musicales furent incluses dans le supplément littéraire du dimanche. De la mélodie et des chansons de cabaret aux transcriptions pour chant et piano d'opéra et d'opérettes, des vaudevilles aux marches et pantomimes, et au-delà, ces partitions nous informent sur le marché de la musique destiné à la bourgeoisie et permettent en outre de questionner les interactions entre production musicale, mode et commerce. L'impression de ces partitions sur du papier journal très fin ne dissuada probablement pas les lecteurs de les jouer au piano, d'autant plus qu'elles étaient placées en dernière page et comprenaient un nombre croissant d'indications d'interprétation. Si ces partitions avaient une durée de vie très courte en raison de la qualité du papier, l'offre faite aux abonnés était constamment renouvelée, invitant leur participation continue à la circulation du goût. Nul autre journal n'est en conséquence aussi important que *Le Figaro* pour dresser un portrait précis et détaillé du goût musical en France et incarner ses modes et ses mutations.

Accès, égalitarisme, diversité et éclectisme : les valeurs républicaines du *Figaro*

À la fin des années 1860 et au début des années 1870, ce n'est qu'occasionnellement, sans jour fixe, que le *Figaro* publia des partitions. La constance de l'aspect visuel des partitions publiées suggère que l'éditeur réalisait lui-même la composition typographique et la mise en page, ce qui semble avoir été aussi le cas des autres journaux, et facilite leur comparaison au fil des décennies. La plupart des partitions consistaient en des extraits de musiques de scène alors à l'affiche, d'Hervé à Delibes en passant par Gounod et Offenbach. De manière exceptionnelle, le 18 novembre 1873, les quatre pages de la « Marche du sacre » de Gounod, extraites de la musique de scène de *Jeanne d'Arc* de Jules Barbier, occupèrent l'intégralité de la dernière page du journal. En choisissant une marche, transcrite pour piano, plutôt que l'une des mélodies de l'œuvre sur le thème de la revanche contre l'envahisseur après la défaite de 1870, l'éditeur esquiva astucieusement le débat passionné sur l'identité nationale et le sentiment antiprussien qui éclata lors des représentations. En 1878 et au début de l'année 1879, alors que l'édition du mercredi s'étendait à huit pages, la parution de partitions s'élargit à une moyenne de deux fois par mois. L'éditeur mit l'accent sur l'opérette, sans ignorer toutefois un genre comme l'oratorio (par exemple *Marie-Magdeleine* de Massenet). Par ailleurs, à la suite d'accords avec certains éditeurs de musique, le

journal proposa de temps à autre à ses abonnés des partitions piano-chant complètes à prix avantageux, comme *Aïda* en 1878⁴⁰.

À la suite de leur victoire lors des élections sénatoriales du 5 janvier 1879 et de la démission consécutive du président Patrice de Mac-Mahon le 30 du même mois, les républicains se retrouvèrent pleinement au pouvoir. Ceux-ci, qu'ils aient été ou non au gouvernement, comptaient sur la musique et la vie musicale pour contribuer à la réalisation des idéaux républicains de tolérance, d'égalitarisme, de diversité, d'éclectisme et de partage des ressources du pays. Ces idéaux s'immiscèrent dans le choix des partitions qui furent publiées par *Le Figaro* pendant les quatre décennies suivantes. Dès le mois de février 1879, certains extraits reflétèrent la volonté républicaine de décentralisation culturelle, anticipant en outre l'appel du ministre Jules Ferry pour la glorification de l'Histoire de France et de ses héros : au sein de partitions qui signalèrent des premières à Monte-Carlo et Lyon, *Le Figaro* publia une « Pavane » de l'opéra de Saint-Saëns *Étienne Marcel*, dont l'histoire était consacrée à l'un des meneurs de la Grande Jacquerie de 1358. Le 9 avril 1879, *Le Figaro* offrit, dans une transcription pour piano à quatre mains assez accessible, des extraits de la *Damnation de Faust* de Berlioz, œuvre réputée pour sa difficulté d'exécution et composée par un artiste adulé par les républicains pour ses luttes personnelles et musicales. En décembre 1879, le journal choisit une chanson de cabaret, *Vive la chanson* de la célèbre M^{me} Thérèse, ouvrant ses pages à un genre rejeté de la plupart des élites et des politiques mais apprécié par la majorité de la population.

L'examen du vaste éventail des genres musicaux publiés dans *Le Figaro* et de l'ampleur de son évolution illustre la volonté du journal de refléter la diversité et l'éclectisme du monde musical, ainsi que l'étendue des goûts qu'il supposait, ou voulait stimuler, chez ses lecteurs. En 1881, par exemple, parmi les seize partitions pour piano publiées se trouvaient aussi bien une mélodie hongroise virtuose de Liszt, popularisée en France par le célèbre Francis Planté, que des marches, des pièces militaires et des danses populaires (polkas, valse, galops) plus accessibles. Descendues au nombre de dix en 1890, les pièces pour clavier comptent une pavane et un mouvement de messe pour orgue. Par contraste, les œuvres vocales dominent la publication : les trente partitions pour voix et piano publiées en 1881, auxquelles s'ajouta une partition pour soliste et chœur, expriment une très grande diversité de genres : dix chansons, des extraits de quatre opéras-comiques, trois opéras, deux opérettes, deux opéras-bouffes, deux oratorios, deux pièces de théâtre, une féerie, une légende arabe et le fac-similé d'une romance du XVIII^e siècle, ainsi que deux rééditions de musique ancienne (Lully,

40. Une note signale cette offre en bas de la « Prière », extraite d'*Aïda*, imprimée dans *Le Figaro*, le 21 août 1878.

Destouches). En 1882, la sélection de musique de scène s'amplifia, comptant sept extraits d'opéras-comiques et sept extraits d'opéras. Puis, en 1890, ce furent dix extraits d'opéras, mais seulement cinq extraits d'opéras-comiques, tandis que de nouveaux genres apparaissaient : quatre drames, un drame lyrique et une pièce pour théâtre de marionnettes. En 1891, seuls deux opéras furent sélectionnés (*Le Prince Igor* de Borodine et *Lohengrin* de Wagner), mais s'ajoutèrent trois drames lyriques, trois pantomimes, un oratorio, une féerie et un mystère, ainsi que quatre extraits d'œuvres religieuses ou mouvements de messes. Le changement continu des genres, leur diversité et leur variété stylistique devinrent la marque de fabrique du *Figaro*, l'attente de la découverte hebdomadaire provoquant probablement suspens et enthousiasme chez les lecteurs.

Les partitions dans l'actualité, les courants intellectuels et l'identité française

En raison de l'importance des articles d'actualité dans le *Figaro*, certaines partitions servirent à diriger l'attention vers des événements politiques. Peu après que la Tunisie fut devenue un protectorat français (en mai 1881), le journal publia *Le Ramier*, une chanson mauresque de Tunis sur le mode « Irak », dont les paroles imitent la langue arabe (19 octobre 1881). Afin de marquer les différentes étapes de la construction de l'alliance franco-russe, la partition de l'hymne national russe (que les parisiens avaient entendu à l'Hippodrome dans la pantomime de Gustave-Xavier Wittmann *Skobelev*) fut publiée en 1888, de même que des extraits de deux opéras donnés à l'Opéra-Comique en 1891 et 1893 : *La Vie pour le Tsar* de Mikhaïl Glinka et *Le Flibustier* de César Cui⁴¹. À la fin de la guerre Sino-Japonaise en 1895, *Le Figaro* publia l'hymne que les enfants japonais avaient chanté pour le retour de l'Empereur à Tokyo après la signature du traité de paix, ainsi qu'une « collaboration franco-japonaise », sous la forme d'une mélodie japonaise pour chant de Motoyosi Saizau avec un accompagnement pour piano par Henri Lavignac, professeur du Conservatoire de Paris. En 1897, le journal porta son attention sur des chansons en rapport avec les insurrections à Cuba et en Crète. De la même manière que l'iconographie musicale dans la presse française⁴², de nombreuses partitions – chants d'Hawaï (1881), d'Égypte (1885), de Russie (1886), de Norvège (1890), d'Arménie (1904, 1908), du Portugal (1905), de Turquie (1909) et de Bulgarie (1912), dont certaines sont les hymnes

41. L'hymne russe sera à nouveau publié dans *Le Petit Journal*, à l'intérieur de l'album destiné aux abonnés en 1897.

42. Cf. Jann Pasler, « The Utility of Musical Instruments in the Racial and Colonial Agendas of Late Nineteenth-Century France », *Journal of the Royal Musical Association*, 129/1 (2004), p. 24-76.

nationaux de ces pays, ainsi que des partitions de Paderewski (1896), Dvořák (1902) et Emil Sjögren (1908) – étaient publiées afin d’attirer l’attention sur les peuples étrangers et en façonner la perception.

Les partitions illustraient en outre les actualités du monde musical : l’érection d’une statue en l’honneur de Berlioz (1886), la venue de troupes internationales à Paris, la création d’œuvres étrangères (comme le *Falstaff* de Giuseppe Verdi en 1894), le palmarès de concours musicaux, y compris ceux du *Figaro*, et surtout les dernières publications, parmi lesquelles les éditions françaises de musique étrangère. Chaque année, les partitions ponctuaient le calendrier liturgique en célébrant les fêtes religieuses comme Pâques et Noël. *Le Figaro* incluait aussi des curiosités, comme deux compositions du chef d’orchestre Padeloup (en 1885 et 1887), une *Berceuse* écrite par un enfant de neuf ans (en 1887) et un manuscrit autographe de Fromental Halévy (*La Tombola*, en 1886).

Plusieurs autres aspects rendent les partitions publiées dans *Le Figaro* particulièrement intéressantes : les modes intellectuelles et esthétiques qu’elles expriment, ce qu’elles suggèrent de l’identité française, et leur participation, partagée avec les autres organes de presses, à la circulation du goût. Prenons l’exemple du renouveau de la musique liturgique qui découle, comme l’intérêt pour les œuvres scéniques et les pièces pour piano de Rameau et Lully, de la fascination généralisée pour la musique ancienne. Alors que la reconnaissance par le Pape de la République Française en 1891 amenait une recrudescence de l’engouement pour la religion catholique, *Le Figaro* publia la *Messe en si mineur* de Bach, alors récemment exécutée à Paris par la Société des Concerts, ainsi que des motets et des mouvements de messes de Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria et Orlando de Lassus, entendus à l’Église Saint-Gervais. Encore plus révélatrice fut la « vogue de la danse » qui explosa en 1886 : peu après, alors que *L’Illustration* publiait un menuet et une gravure de danseurs en costumes d’époque le 8 janvier 1887, et avant la publication des albums de danses du *Gaulois* et du *Petit Journal*, *Le Figaro* imprima le menuet de la *Suite des danses anciennes et modernes* de Godard le 31 août 1887, puis trois menuets supplémentaires en 1888⁴³. Certains choix semblent d’ailleurs trouver des échos dans différents journaux, comme s’ils se répondaient mutuellement. Après la parution dans *Le Figaro* en 1894 d’un « menuet chanté et dansé » de Gaston Lemaire, *À Trianon*, comprenant des instructions chorégraphiques adressées « au marquis et à la marquise », et puis en 1896 d’un *À Trianon* d’Holmès, évoquant également une marquise, *L’Illustration* publia en 1897 une « pantomime-mélodie » de Lemaire, connue dans les concerts parisiens depuis 1894. Intitulée *En dansant la gavotte*, la partition était accompagnée d’instructions chorégraphiques et d’une gravure représentant un marquis et une

43. *Le Figaro* commanda également à Widor une composition « dans le style ancien » en 1895.

marquise (incarnée par Cléo de Mérode, la célèbre danseuse de l'Opéra) en costumes d'époque⁴⁴. En 1896, *Le Petit Piano* avait lui aussi publié un *Menuet de la petite marquise*, écrit par le compositeur socialiste Bruneau. D'autres magazines consacrés au piano alimentèrent cette mode : *Paris-Piano* publia en 1901 une « gavotte dans le style ancien » et *Piano-Soleil*, en 1902, une série de danses contemporaines écrites « dans le style ancien ». L'ensemble de ces œuvres montre que la vogue des danses rayonna bien au-delà des milieux aristocratiques et conservateurs, et que l'identité française moderne dépendait d'une relation entre l'ancien et le nouveau, pour laquelle la musique offrait un terrain d'entente⁴⁵.

Comme le firent d'autres journaux, *Le Figaro* contribua à l'accroissement du public pour les chansons populaires urbaines. En 1882, il publia dans son édition régulière deux chansons de Nadaud, et en offrit deux recueils entiers comme cadeaux à ses abonnés. À la mort de Nadaud en 1893, puis en 1895, trois semaines après la publication d'une de ses chansons dans *Le Petit Journal*, *Le Figaro* publia à nouveau des chansons de Nadaud. Contrairement aux chansons publiées dans *Le Petit Journal* et l'*Écho de Paris*, celles du *Figaro* étaient munies d'un accompagnement de piano, suggérant que les lecteurs du *Figaro* disposaient d'un piano et préféraient les chansons accompagnées. En 1893 et 1897, *Le Figaro* publia également des chansons de Paul Delmet, des romances anciennes qui avaient fait la réputation du chansonnier de Montmartre à ses nouvelles chansons de bravoure italiennes⁴⁶. La présence de plus en plus fréquente de ce genre musical dans *Le Figaro* conduit à penser que la bourgeoisie s'intéressait à l'étude et à l'interprétation des chansons populaires urbaines, de la même manière que, réciproquement, les individus des classes sociales les moins favorisées appréciaient de plus en plus la musique classique pour laquelle ils se déplaçaient au concert. De fait, certains d'entre eux chantaient dans les chœurs, comme les travailleurs qui participèrent aux premières auditions de *La Damnation de Faust* de Berlioz par les Concerts Colonne en 1877. Les partitions du *Figaro* participent donc d'une tendance plus large, tendant à l'effacement des distinctions de classes et à l'atténuation des oppositions politiques.

44. *L'Illustration*, 31 juillet 1897 ; *L'Illustration* publia également une « Sarabande » de Debussy, extraite de son *Pour le piano*, le 9 novembre 1901, p. 155-157.

45. Ces rapports constituent l'un des thèmes de J. Pasler, *La République, la musique et le citoyen*, op. cit., voir particulièrement les pages 169-182 et 550-557.

46. « Notre page musicale », *Le Figaro*, 18 septembre 1897.