

Swarthmore College

Works

Senior Theses, Projects, and Awards

Student Scholarship

2024

Une Musique simple et noble, un pays unifié et désunifié : la pensée des Lumières dans la musique régionale et l'unification nationale pendant la Troisième République en France

Lauren H. Park , '24

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Park, Lauren H. , '24, "Une Musique simple et noble, un pays unifié et désunifié : la pensée des Lumières dans la musique régionale et l'unification nationale pendant la Troisième République en France" (2024). *Senior Theses, Projects, and Awards*. 939. <https://works.swarthmore.edu/theses/939>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 4.0 International License](#).

Please note: the theses in this collection are undergraduate senior theses completed by senior undergraduate students who have received a bachelor's degree.

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Senior Theses, Projects, and Awards by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

Une Musique simple et noble, un pays unifié et désunifié : la pensée des Lumières dans la musique régionale et l'unification nationale pendant la Troisième République en France

by Lauren H. Park

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelor of Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College
2024

French and Francophone Studies Section
Professor Chris Robison

Table des matières

Introduction	p. 1– p. 6
Chapitre 1	p. 7– p. 13
Chapitre 2	p. 14–p. 24
Chapitre 3	p. 25–p. 32
Conclusion	p. 33–p. 35
Images	p. 36–p. 39
Bibliographie	p. 40–p. 43

Introduction

Au même siècle où la France montrait ses possessions coloniales du Moyen-Orient, de l'Afrique, et de l'Asie à l'Exposition coloniale internationale à Paris (1931), elle présentait également son propre peuple de France comme des objets exotiques. Une carte postale de l'Exposition Internationale de l'Est en France à Nancy (1909) présente l'exposition d'une « Maison Alsacienne » dans laquelle une femme s'assied portant une coiffe noire, un chemisier blanc, un tablier noir et une jupe colorée, tous les éléments qui constituent ce qu'on connaît comme le costume « traditionnel » alsacien aujourd'hui (Ellis, *French* 306). La manière dont l'intérêt de cette femme vient de son costume étrange et dont elle devient un objet pour le public à regarder rappelle les cartes postales coloniales françaises illustrant des femmes algériennes portant des haïks et peignées pour séduire le spectateur. Cette exposition suggère qu'il y avait un parallèle entre la perception des Français du peuple en « Orient » et du peuple de certaines régions en France comme des sujets exotiques. En effet, la création artistique, que ce soit dans les cartes postales, dans la littérature, ou dans la musique pendant cette époque de la Troisième République (1870-1940) en France illustre cette fluidité dans la conceptualisation d'un Autre, ce qui constitue l'une des grandes bases conceptuelles du projet actuel.

Spécifiquement, la popularité de l'exotisme musical, ou la musique qui peint un sujet étrange au créateur, pendant la Troisième République révèle les diverses manières dont les artistes identifiaient un Autre. Le terme exotisme musical dans le contexte français rappelle l'abondance d'opéras au XIXe siècle qui peignent le monde oriental, des terres bibliques dans *Samson et Dalila* (1877) par Camille Saint-Saëns à l'Inde contemporaine dans *Lakmé* (1883) par Léo Delibes. Selon Ralph Locke, un musicologue, le début de l'époque postcoloniale au XXe siècle et les recherches résultants comme *L'Orientalisme* (1978) d'Edward Saïd ont produit la

tendance parmi les musicologues de parler de l'exotisme musical seulement dans ce contexte de l'Orient jouant le rôle de l'Autre par rapport à l'Occident (Locke 34). Cependant, une étude plus compréhensive de l'histoire musicale révèle qu'il existe des œuvres musicales qui évoquent des lieux exotisés hors du binaire de l'Occident contre l'Orient, qui sont souvent rurales et aux marges des villes centrales en l'Europe de l'Ouest. Le musicologue Yves Defrance appelle cet exotisme interne un « exotisme régional », et ce type de musique existe en France depuis le XVI^e siècle avec des danses qui portent les noms des provinces françaises comme la Bretagne, ainsi que des régions en Europe, comme l'Écosse (195). Defrance continue son exploration de l'exotisme régionale en soulignant le fait qu'à la fin du XIX^e siècle, on voit l'émergence de plusieurs œuvres qui évoquent des provinces françaises, comme *L'Arlésienne* (1872) de Georges Bizet (1872), *Rhapsodie d'Auvergne* (1884), *Trois rhapsodies sur des cantiques Bretons* (1866) pour l'orgue, et *Rhapsodie Bretonne* (1891) pour l'orchestre de Camille Saint-Saëns, et *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy (1886) (196). Katherine Ellis, également musicologue, étudie les « Scènes alsaciennes » de Jules Massenet (1842-1912) et d'autres œuvres qui évoquent la musique des régions avec des cultures distinctives en France, ce qu'elle appelle les « regionalist compositions » dans son livre *French Musical Life : Local Dynamics in the Century to World War II* (324). Mais comme le discours critique se concentre surtout sur l'Orientalisme et l'urgence des questions postcoloniales qui y sont liées, il existe moins de recherches sur ces œuvres régionalistes qui les traitent comme des exemples d'exotisme musical.

Après une étude des recueils de musique régionale des musicologues français Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) et Julien Tiersot (1857-1936), cette thèse va explorer l'exotisme régional en musique à travers le cas d'étude de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Un des plus célèbres compositeurs français, Saint-Saëns était un républicain, intellectuel, et

polémiste qui réfléchissait également sur des questions telles que le futur de la musique française, ou bien le rapport entre la foi et le rationalisme, tout en écrivant une abondance d'opéras, de symphonies, et d'autres œuvres musicales. Saint-Saëns a vécu pendant une période de changement socioculturel important dans l'histoire française. Après la défaite humiliante de la France contre la Prusse dans la guerre franco-allemande de 1870-1871, la France a remplacé le gouvernement conservateur du Second Empire (1851-1870) sous Napoléon III par la nouvelle Troisième République (1870-1914) dont les valeurs républicaines ont apporté des réformes libérales comme la séparation entre l'état et l'église ainsi que l'intégration du peuple dans le gouvernement en tant que citoyens actifs (Lehning 9). La guerre a également intensifié les insécurités historiques de la France concernant une infériorité par rapport à l'Allemagne. Dans la politique, les politiciens français comme Jules Ferry encourageaient l'expansion de l'Empire français en Orient pour distraire les citoyens de la perte de l'Alsace-Lorraine dans la guerre (Evans 717). Au niveau de la culture, la guerre a poussé les Français à définir une identité nationale française qui serait séparée de l'influence allemande, surtout dans la musique (Pasler, *Composing* 353). Dans les années 1880, le gouvernement a encouragé la collecte des chansons populaires des provinces françaises, ce qu'il considérait les sources de la culture française authentique, et il proposait d'enseigner ces chansons folks dans les écoles. Saint-Saëns naviguait ces mouvements dans la culture, la politique, et la société qui étaient tous liées à la question du futur de la France après un changement dans l'équilibre des forces, ce qui soulève la question de comment ces œuvres ont émergé de ce contexte. Dans la troisième partie de ce projet, on va étudier une de ses compositions qui évoque les provinces françaises en tant que produit d'un contexte dans lequel la culture et la politique française de la XIXe siècle en France suivait une logique parallèle dans leurs efforts de soutenir l'unification de la nation.

Avec sa concentration sur la musique de Saint-Saëns, cette thèse contribue à un corpus de recherches sur la musique pendant la Troisième République. Mes recherches se situent à côté du travail de Jann Pasler, une musicologue qui explore le rôle de la musique dans le développement du citoyen français dans son livre *Composing the Citizen : Music as Public Utility in Third Republic France*. Sa discussion met ensemble la politique et la musique dans une analyse de comment les théories sur les rôles des citoyens dans la cultivation d'une république unifiée participait à la valorisation des chorales, la collecte des chansons populaires des provinces françaises par des musicologues, et l'enseignement de la musique dans les écoles pendant cette période. Si les recherches de Pasler abordent l'idée de la cultivation d'une nation unifiée à travers la musique, elles ne se concentrent pas sur le rôle des « compositions régionalistes », le terme de Katherine Ellis (*French* 324). Les recherches de Katherine Ellis dans *French Musical Life* informent cette thèse aussi, et j'emploie le cadre théorique d'Ellis, à côté d'Yves DeFrance, en discutant un exotisme régional en musique, ou l'idée que la culture folk se distingue de la culture de la capitale et pourrait posséder l'attrait de l'exotique. Je trace le développement d'une fondation théorique de ces analyses de la musique en m'appuyant sur le travail de Matthew Gelbart, un musicologue qui attribue la création et la valorisation d'un genre musical du « folk » (qui s'oppose à la musique d'art) au mouvement philosophique des Lumières des XVIIe et XVIIIe siècles. Gelbart considère surtout les écritures des philosophes John Locke (1623-1704) et Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), qui ont développé l'idée que la nature, un élément central du folk, possède une pureté qui pourrait représenter la vraie culture d'une nation, établissant ainsi des rapports entre la culture censément naturelle du folk et le nationalisme. Synthétisant le travail de Pasler, Ellis, et Gelbart, je mets *Histoire de la chanson populaire en France* (1889), un recueil influent de chansons régionales par le musicologue Julien Tiersot, en

dialogue avec les théories des Lumières élaborées dans *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) de Locke et *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) de Rousseau. Ensuite, je me concentre sur *Trois rhapsodies sur des cantiques bretons*, op. 7 (1866), une composition régionaliste de Saint-Saëns, pour souligner des parallèles importants entre la politique républicaine, la pensée des Lumières, les recherches musicologiques, et la musique d'art.

À travers cette exploration de la société, de la culture, et de la politique de la Troisième République, j'affirme que le regard porté sur les musiques des provinces françaises par des musicologues tels que Tiersot et des compositeurs tels que Saint-Saëns n'est pas un regard neutre. Il est plutôt un regard qui, en s'inspirant des théories des Lumières, soutient une vision d'une France qui est censée avoir une identité unifiée, mais qui est simultanément construite à partir de plusieurs cultures régionales qui sont distinctes les unes des autres. Cette vision reflétait le projet politique plus large de la Troisième République d'unifier la France. Cependant, ce geste universaliste dans la musique est marqué par le paradoxe que les musiques régionales étaient vues comme des cultures inférieures à assimiler et à raffiner. Avec ces parallèles, ces musiques soulignent une tension entre l'idée de l'égalité de tous les citoyens soutenue par la Troisième République et le besoin d'appropriier les cultures régionales en les faisant participer à la culture nationale. La première partie de cette thèse va se concentrer sur la création artistique sous la Troisième République et comment les efforts politiques de créer une nation unifiée dirigeait son approche à la culture. La deuxième partie va étudier *Histoire de la chanson populaire en France* par Tiersot et montrer les effets de la pensée des Lumières sur la conceptualisation des chansons folks, qui étaient les sources d'inspirations de Saint-Saëns. Après cette contextualisation sociopolitique et culturelle dans les deux premières parties, la troisième partie va faire une

analyse musicale de *Trois rhapsodies sur des cantiques bretons* pour montrer comment les œuvres régionalistes, tout comme les recueils de chansons populaires n'étaient pas des représentations objectives des cultures régionales mais plutôt des créations avec des implications politiques qui négociaient le même paradoxe entre la valorisation et la dépréciation simultanée de la musique régionale.

Chapitre 1 : La Société, la Politique, et la Culture de la Troisième République

Avant de commencer notre discussion de la culture de la Troisième République et notre cas d'étude de Saint-Saëns, il est important de comprendre le contexte sociopolitique. Dans son livre *Peasants into Frenchmen*, l'historien Eugen Weber nous donne une image de la France de 1870 à 1914, nous rappelant, que même si la France était un pays en 1870, elle n'était pas une nation unifiée jusqu'à la fin du XIXe siècle, et la France rurale existait dans son propre monde (x). La diversité linguistique illustre cette séparation entre les régions. Weber nous rappelle que la langue qu'on comprend comme le français aujourd'hui n'était pas toujours une langue nationale parlée par tous les citoyens français. Sous la monarchie, le français était plutôt une langue administrative, et selon Weber, au début de la Troisième République, la moitié des citoyens français percevaient le français comme une langue étrangère (67 ; 70). L'enseignement du français dans les écoles publiques pendant la Troisième République illustre ce statut de la langue française comme une langue à apprendre au lieu d'une langue maternelle pour les citoyens du même pays (73). Weber emploie cette diversité linguistique comme un exemple des divisions dans la France qui compliquent la rhétorique de l'unité nationale de la révolution de 1789. Il caractérise le patriotisme pour une nation française souligné par la révolution comme une « urban thought », un idéal pour les intellectuels de la ville qui s'engageaient à un « conquest » de la campagne qui ressemblait à du « colonial exploitation » (Weber 98). La description de Weber suggère que l'unité nationale en France n'était pas toujours une réalité et qu'elle était plutôt un projet que l'état a délibérément dirigé à la campagne.

Une exploration de la littérature montre aussi en quoi l'unité nationale était une fiction pour la plupart de la XIXe siècle. Weber fournit l'exemple de l'écrivain Honoré de Balzac ; un parisien dans *Les Paysans* (1844) se promène à la campagne à Bourgogne, et il dit : « Voilà les

Peaux-Rouges de Cooper... il n'est pas besoin d'aller en Amérique pour observer des sauvages » (Balzac 28 cité dans Weber 3). Le parisien voit le peuple de Bourgogne comme aussi différent de lui que les indigènes en Amérique, même si Paris et Bourgogne font partie du même pays. Deux ans plus tard, l'écrivaine George Sand publie son roman *Le Mare au diable* (1846), qui se situe à la campagne avec une épigraphe qui décrit « la vie champêtre » comme plus « primitive » et « simple » que la vie en ville et qui possède « de bon et de vrai » (2). La section suivante de cette thèse va tracer les origines de ces associations entre la simplicité et la campagne, qui est présentée comme l'inverse de la ville, mais ces descriptions de Balzac et de Sand exemplifient la perception des grandes différences entre ces deux milieux dans un seul pays. L'étude du rôle de la région de Lorraine dans l'identité nationale française de 1870-1914 par Didier Francfort clarifie cette tendance de distinguer entre les régions que l'on retrouve dans ces œuvres littéraires. Francfort décrit comment les artistes pendant cette époque attribuaient des caractéristiques distinctes aux différentes régions en France. On considérait le peuple de Lorraine comme « sérieux » et « vrais », ce qui se distinguait du peuple de Nancy qui était « frivoles » (Francfort 235). Ces associations étaient souvent promulguées par des gens qui ne venaient pas de ces régions, et leurs efforts d'identifier des caractéristiques uniques des différentes régions illustrent comment la diversité régionale pénétrait la création artistique au XIX siècle. La France était donc un pays désunifié dans la réalité sociale et l'imaginaire artistique au moment où la Troisième République est proclamée en 1870.

Créer un pays unifié malgré ces divisions est devenu par la suite un but essentiel de la Troisième République, et la culture a joué un rôle important dans cette mission. En plus des différences linguistiques dans la société et des caractérisations liées à l'identité régionale dans l'art, les divisions idéologiques pénétraient la politique dans les années 1870. Comme le décrit

Jann Pasler, la destruction de la guerre divisaient les Français, et les monarchistes, les Bonapartistes, et les républicains se disputaient dans leurs visions pour le futur de la France en ce qui concernait le type de gouvernement, le pouvoir de l'Église, et les buts de la nation (161). Mais ces différents groupes désiraient aussi éviter plus de violence, et la culture était une « nonviolent and secular domain » dans laquelle les libéraux et les conservateurs pouvaient résoudre leurs désaccords (161). Ils croyaient, donc, que la culture pouvait participer activement à la politique, et Pasler trace les origines de cette croyance au pouvoir de la culture à l'idée ancienne de l'utilité (56). En particulier, Platon décrit l'importance de l'éducation musicale dans la *République*, liant certaines modes musicaux à certains tempéraments (56 ; 60). Sa vision de la capacité de la musique d'influencer les actions des gens a créé une base théorique pour l'idée de l'utilité de la musique, ou sa capacité de jouer un rôle dans la politique (56). Plusieurs gouvernements de différents pays à travers l'histoire ont employé l'utilité selon Platon pour intégrer l'art dans la cultivation de leur gloire, mais Pasler affirme que le gouvernement français s'est surtout concentré sur l'utilité de la musique, spécifiquement vers la fin du XVIII siècle (Pasler, *Composing* 57, 83).

Notre exploration du rôle de la musique pendant la Troisième République illustre comment la musique servait le gouvernement français au XIXe siècle. En effet, la République s'orientait vers les exemples de la Grèce antique, tels que les écritures de Platon, et ceux de l'Italie pendant la renaissance pour créer un « an explicit relationship between music and the state » (Pasler, *Composing* 83). Pasler détaille ensuite les divers rôles que les républicains envisageaient pour la musique. Pour commencer, la musique pourrait enseigner les « public virtues » (*Composing* 84). Les Français s'inspiraient de la pédagogie allemande (tout en apportant leurs propres modifications), qui exemplifiait comment les gens pourraient intérioriser

certaines valeurs décrites dans les chansons en chantant le texte. Cette croyance au pouvoir de la musique d'enseigner les valeurs peut expliquer pourquoi les œuvres musicales populaires pendant cette époque reflétaient certains buts républicains ; Pasler, dans *Composing the Citizen* et dans un article sur l'opéra *Samson et Dalila*, et Katherine Ellis, dans *Interpreting the Musical Past*, décrivent comment les années 1870 ont vu un développement de la popularité du genre de l'oratorio, qui était emblématique de la masculinité et de l'héroïsme, ainsi que des opéras qui mettaient en valeur des héros français (Pasler, *Composing* 305 ; Pasler, « Contingencies » 179, Ellis, *Interpreting* 216-7). Les républicains valorisaient également la virilité et la masculinité pendant cette période, des valeurs, qui, selon Pasler, auraient pu faire partie d'une résistance contre « hedonism and excess » du Second Empire, qui, selon les républicains, risquaient d'amener la France à sa perte en 1870 (Pasler, *Composing* 170 et Ellis, *Interpreting* 210). En plus de la capacité de la musique à transmettre certains messages à travers le texte, les républicains croyaient que même l'action de produire la musique pouvait apprendre des vertus. Par exemple, écouter et jouer de la musique enseignaient le « judgement » et une compréhension de comment vivre en communauté avec des autres (Pasler, *Composing* 86). De plus, chanter la musique à l'école pouvait diriger les élèves à aimer « discipline and study », ce qui pourrait aider le gouvernement dans l'instruction publique des élèves (Pasler, *Composing* 86). La musique, donc, permettait au gouvernement d'inculquer les idées qu'il jugeait importantes dans la formation des citoyens français.

De plus, la musique cultivait l'unité en amenant les gens ensemble sous une identité française partagée. Comme on a déjà vu, les divisions pénétraient la société et la politique française au début de la Troisième République, et la musique offrait une manière de ramener les gens des idéologies et des classes différentes ensemble en tant qu'égaux, c'est-à-dire en tant que

citoyens français. Pasler décrit comment les républicains voyaient l'action d'assister aux performances ensemble comme une expérience partagée où tous les spectateurs font la même action, ressentent les mêmes émotions, et pensent les mêmes idées, qui pourraient former de la « solidarity » et une communauté (*Composing* 86-8). De plus, chanter ensemble dans les chorales symbolisait la citoyenneté parce que le processus de répéter la musique dans un ensemble exigeait du travail en commun, considérer les besoins des autres, et privilégier le groupe au-dessus de l'individu (Pasler, *Composing* 88). Finalement, la musique offrait aux citoyens une façon de cultiver une notion d'être français. La musique pourrait honorer l'histoire et la gloire française à travers les représentations des genres uniquement français, comme l'opéra-comique, ainsi que des œuvres par des grands compositeurs français comme Jean-Baptiste Lully (Pasler, *Composing* 346). La collecte et la performance des chansons populaires des provinces françaises dans les écoles encourageait également l'idée d'un art uniquement français, une idée à laquelle nous retournerons dans la deuxième partie du projet actuel, et facilitait l'utilisation de la langue française, un procès important dans l'établissement d'une langue nationale (Pasler, *Composing* 90, 344 ; Pasler, « Race and Nation » 157 et 167). La musique, donc, offrait aux républicains une manière de cultiver de l'unité parmi les citoyens à travers l'acte physique et les associations idéologiques de produire la musique et la cultivation d'une histoire musicale française qui pourrait être honorée et partagée par les citoyens d'une France unifiée.

À la même période où les arts tenaient une importance non-seulement esthétiques mais aussi politiques pour le gouvernement, les artistes s'engageaient aussi à la politique. Barbara Kelly décrit comment la défaite de la Guerre en 1870 a interrompu la création artistique pour ensuite motiver le désir parmi les Français pour une « regeneration and redefinition of French art, literature, and music » (6). Le début de la Troisième République a vu naître la création des

institutions avec des missions spécifiques pour le futur de la culture française, comme la Société nationale de musique (1871) qui se dédiait aux représentations de la musique française, et aux recherches musicologiques pour comprendre l'histoire musicale française (Kelly 7). Kelly décrit comment les compositeurs, les artistes, et les écrivains prenaient le rôle de « l'intellectuel engagé [engaged intellectual] » pendant la Troisième République, et sa caractérisation des motivations politiques des artistes soutiennent le portrait de Pasler de l'importance politique de l'art dans le projet du gouvernement (7).

Le sujet du projet actuel, Camille Saint-Saëns, exemplifie ce personnage de l'intellectuel engagé. Compositeur et polémiste, Saint-Saëns a élaboré ses avis sur la musique, la religion, la science, et la politique dans ses divers écrits. Dans *Harmonie et mélodie* (1923) et *Germanophile* (1916), ainsi que dans ses lettres avec le prêtre Gabriel Renoud, Saint-Saëns révèle son opposition aux représentations des compositeurs allemands comme Wagner et Beethoven (cité dans Renoud 91).¹ Son expression de ses sentiments antiallemands reflètent son dévouement à la régénération de la culture française, qui l'avait mené à fonder la Société nationale de musique quelques années plus tôt. Stéphane Leteuré le décrit comme un « compositeur national » et révèle comment Saint-Saëns spécifiait ses visions pour le futur de la musique française (38). Partageant l'intérêt pour l'antiquité qu'avaient les républicains, Saint-Saëns participait à la production de la musique à Béziers, une ville historique dans le sud de la France, où il présentait ses opéras en 1898 et 1902 (43). Leteuré affirme que Béziers, avec ses arènes de l'antiquité, offrait « le décor historique » et « l'espace méditerranéen comme un contre-équivalent de l'espace allemand » (43-4). Béziers tenait alors une importance idéologique pour Saint-Saëns, et dans sa quête pour

¹ Dans une lettre à Saint-Saëns en avril 1916, Gabriel Renoud caractérise Saint-Saëns comme l'inverse de Wagner : « Quand vous reviendrez, puissiez-vous revoir une France victorieuse ! ... c'est la tradition française que vous représenterez avec une autorité qui s'opposera au trop fameux Wagner de l'école allemande ; –et avec le génie français » (91).

trouver l'équivalent de Wagner et Bayreuth pour les représentations de ses opéras, Béziers est devenu le « Bayreuth français » (Leuteuré 43).

En plus de détailler ses visions pour les genres de musique comme l'opéra et la symphonie, un type de musique qu'on pourrait voir comme limité aux audiences privilégiées dans les salles de concert, Saint-Saëns participait également aux discussions du rôle de la musique dans la vie des citoyens ordinaires. Dans un rapport au Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, en 1880, Saint-Saëns souligne l'importance de l'enseignement de la musique dans les écoles primaires, décrivant comment le gouvernement doit continuer à réaliser ce projet avec l'installation des professeurs de musique dans les écoles. En plus de ces détails pratiques, il partage ses justifications idéologiques en écrivant : « les résultats [de cette instruction] peuvent être immenses au point de vue de l'élévation du niveau de l'intelligence dans notre pays » (« Rapport » 5). Ici, on voit la même logique que celle des républicains sur la capacité de la musique à solidifier les vertus publiques, et dans ce cas, la vertu en question est celle de l'intelligence. Saint-Saëns continue : « le développement de la culture musicale est l'indice certain d'une civilisation supérieure » (« Rapport » 5). En liant le statut de la musique au niveau de la civilisation, Saint-Saëns révèle encore comment la musique possédait la capacité à contribuer à la gloire d'un pays aux niveaux non-seulement esthétiques mais aussi politiques. Cette étude des pensées de Saint-Saëns nous fournit un contexte pour interpréter ses créations artistiques pendant une période où l'art tenait une importance intensifiée.

Chapitre 2 : Histoire des chansons populaires en France (1889) de Julien Tiersot

Dans ce contexte où la musique possédait une telle utilité politique, examiner les mouvements musicaux en question va éclaircir certains paradoxes dans les efforts des républicains d'unifier la nation pendant cette époque. L'intérêt à la culture régionale est évident dans l'enseignement des chansons populaires des provinces aux écoles qui commence en 1864 et la création de la Société des traditions populaires en 1885 par les chercheurs pour la collecte et l'étude de ces chansons régionales (Ellis 307 ; DeFrance 196 ; Pasler, *Composing* 353). Tandis que le gouvernement français avait commencé à recueillir des chansons pendant la Deuxième Empire, la Troisième République a vu l'apogée de l'importance de ce genre grâce aux recherches des compositeurs et musicologues français Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) et son assistant Julien Tiersot (1857-1936). Dans un article sur les chansons populaires pendant les années 1880 et 1890, Pasler trace comment les chansons soutenaient les buts contradictoires des républicains (qui voulaient montrer les origines partagées par tous les citoyens) et des monarchistes (qui voulaient garder une séparation entre les différentes classes) parce qu'elles pouvaient illustrer à la fois l'universalité et la diversité (« Race and Nation » 150). Sous ces efforts se trouvait une base théorique dans la philosophie des Lumières sur les origines des hommes, les mêmes idées qui façonnaient les mouvements nationalistes dès le XVIIIe siècle. Cette section va se concentrer sur l'aspect universaliste dans la conceptualisation des chansons qui leur donnait leur signification pour les républicains. Elle va souligner l'influence des théories de John Locke et de Jean-Jacques Rousseau sur la conceptualisation de la culture nationale et de la nature dans un recueil des chansons de Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France* (1889), un musicologue dont les recueils exemplifient la vision de la musique folk qui se trouve dans les compositions régionalistes que nous considérerons dans la section suivante. Souligner la

présence des théories des Lumières qui ont influencé les mouvements politiques dans le travail de Tiersot nous révèle que son recueil n'était pas une collection objective ou innocente mais plutôt un travail cultivé qui mimait les efforts plus larges de la Troisième République d'unifier la nation, et qui soulevait les mêmes sortes de tensions idéologiques.

Histoire des chansons populaires en France (1889) se situe parmi plusieurs efforts des années précédentes de catégoriser la musique des provinces comme un genre musical distinct. Tiersot caractérise *Histoire* comme une « étude attentive de ces œuvres du génie populaire de notre nation » dans laquelle il va analyser les « formes tonales et rythmiques » et la poésie des mélodies populaires « ainsi que de ses origines et de ses multiples transformations » (vii). Sa concentration sur les origines des chansons établit cette musique comme un genre avec son propre développement qu'on doit étudier. Tiersot continue : « nous nous efforcerons de déterminer le rôle joué par la mélodie populaire dans la formation de la musique moderne et dans son évolution, depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours » (*Histoire* vii). Tiersot différencie la chanson populaire de la « musique moderne », illustrant ainsi une distinction entre la musique folk et la musique d'art que des intellectuels avant lui avaient cultivée. Dans les années 1860, Weckerlin distinguait la musique d'art, le genre qui inclut des symphonies et d'autre musique qu'on associe à la musique classique, des chansons populaires (Pasler, « Race and Nation » 148). Par rapport à la musique d'art, qui ne représentait pas une région spécifique mais plutôt une culture cosmopolite, les chansons populaires possédaient des caractéristiques liées à leurs régions d'origines. Weckerlin a publié un recueil de chansons de l'Alsace en 1864 et un autre des Alpes en 1883, reflétant la vision de la spécificité de chaque culture régionale (Pasler, « Race and Nation » 148 et 151). Pasler écrit : « Each song thereafter became... assumed

to convey information about the intellectual and moral life, or ‘mœurs’, of the province’s inhabitants » (« Race and Nation » 151).

Le travail de Tiersot continue cette vision de la capacité des chansons de représenter la disposition spécifique de ses producteurs. Il trace les débuts des chansons des provinces à l’histoire antique, et quand il discute les musiques de la Grèce antique, l’Empire romain, et l’Empire de Charlemagne, il décrit les « mélodies [des Grecs antiques] inspirées d’un esprit si différent de l’idéal païen » (ii). La musique elle-même ne peut pas être païenne, mais Tiersot établit un parallèle entre les valeurs religieuses des Grecs et leur musique. Plus tard, il écrit sur l’influence persistante des Celtes dans la musique de la Gaule même après la conquête romaine : « Nul doute que les instincts artistiques particuliers à la race [celtique] n’eussent subsisté aussi bien que les autres » (iii). Il lie la race aux tendances artistiques, ce qui se manifeste dans « les légendes, les contes et les chansons populaires d’origine celtique » qui se trouve « surtout dans les provinces qui ont conservé un peu du caractère des temps primitifs, comme la Bretagne » (*Histoire* iii). Partout dans la préface, Tiersot continue à faire une connexion entre la musique des provinces et le caractère de leurs producteurs. Cette croyance que la musique folk possède une capacité unique de communiquer les informations sur ses créateurs explique la caractérisation qu’on trouve aujourd’hui fréquemment de la musique folk comme un art qui est plus authentique et lié au peuple (par contraste à la musique d’art).

Ce binaire entre la musique folk et la musique d’art, cependant, est une division construite qui a exercé des influences sur la politique. Hors du contexte français avec le cas d’étude de la musique écossaise, Matthew Gelbart affirme que cette distinction venait des théories des intellectuels aux XVIIe et XVIIIe siècles qui faisaient partie du mouvement des

Lumières.² Ces philosophes cherchaient à comprendre le monde à travers le rationalisme, favorisant une orientation vers l'empirisme plutôt que vers la foi. Leurs efforts se culminaient dans des déclarations sur les formes de gouvernements idéaux, les nouvelles manières de classer les espèces, et les nouvelles histoires du progrès de l'homme, et des projets qui participaient aux changements politiques, comme l'émergence du nationalisme à la fin du XVIII^e siècle en Europe. Gelbart écrit que pour la première fois, les communautés « large-scale » se formaient non pas sur la base d'une race ou d'une langue partagée, ou « bloodliness or divine right », mais sur la base d'une « national consciousness », ou d'une identité nationale, employant les théories de Rousseau et de Locke sur les origines partagées des hommes et l'évolution de l'homme (24 ; 25). Pour justifier ce « group identity », les gens des classes, des religions, et des ethnicités différentes avaient besoin de montrer une culture partagée, et la musique devenait un exemple d'un « communal property » que les gens pouvaient montrer comme leur culture partagé (Gelbart 24).³ Une musique qui était liée aux nations spécifiques, comme ce qu'on a vu dans la préface de Tiersot, pourrait illustrer ces cultures partagées parmi des membres de chaque communauté nationale, et ce type de musique, classifiée selon ses origines, devenait ce qu'on connaît comme la musique folk. Dans ce qui suit, on va tracer comment la philosophie des Lumières aurait des résonances dans le travail de Tiersot pour donner la musique régionale une signification politique pendant la Troisième République.

² « The concept of folk music was the creation of a generation. The idea leaned heavily on the recent work of Rousseau, on exotic tourism, on anthropological thought about 'savage' societies, and, perhaps most relevantly, on Ossian reception » (Gelbart 107).

³ « Cultural nationalists needed to claim communal property, which eventually included tunes. If they could show that a melody originated in the right place, it could become cultural capital. Such thinking created a habit of viewing music in terms of abstract reified "works" – or at least, initially, reified tunes – whose origins mattered » (Gelbart 24).

La capacité de la musique folk à servir les nationalistes dans leurs affirmations sur les cultures partagées est évidente dans la préface de Tiersot, qui rappelle la théorie de Locke sur l'égalité parmi les hommes. Il écrit :

De par sa nature, la chanson populaire est chose essentiellement impersonnelle... Créée par quelque poète-musicien inconnu, obscur rapsode, barde ignorant des secrets qu'enseignent les maîtres, mais pénétré du sentiment profond de l'inépuisable nature, la chanson, à peine sortie de ses lèvres, va, court, passant de bouche en bouche, se transmettant à travers le temps et l'espace par la seule tradition orale, sans le secours d'aucune notation (*Histoire v*).

Pour commencer, la caractérisation des chansons populaires comme « chose essentiellement impersonnelle » souligne une différence entre la musique folk et la musique d'art. Tandis qu'on voit les symphonies et les concertos comme des créations des génies comme Mozart et Beethoven, les chansons sont plus un produit partagé du peuple, non pas d'un individu spécifique. La naissance de la musique folk du peuple a permis aux nationalistes de classer la musique folk comme un produit des communautés nationales. En écrivant que les chansons passaient « de bouche en bouche », Tiersot souligne la transmission de la musique folk qui touche tous les gens, quel que soit leurs religions, leurs races, ou leurs classes. Tiersot décrit une unité parmi les hommes divers, rappelant la vision de Locke des hommes comme des pages blanches à leur naissance décrite dans *An Essay Concerning Human Understanding* (1689). Dans cette enquête sur les origines de la connaissance humaine, Locke affirme que la connaissance n'est pas « innée » ; les hommes acquièrent leurs facultés à travers les processus d'inculturation et à travers les environnements physiques au lieu d'hériter certaines caractéristiques au moment de leurs naissances (chapitre 2, sections 4 et 9).⁴ Gelbart écrit que cette vision des « humains as

⁴ Locke dispute l'idée que la connaissance serait innée en affirmant qu'il n'y a pas de « universal assent », ou « agreement », ce qui explique pourquoi il y a des croyances et des valeurs différentes à travers le monde. Bien que certains gens soient d'accord sur certains idéaux, cet accord n'est pas automatique, ce qui est évident dans le fait qu'il n'y a pas de consensus universel sur les idées de « justice, piety, gratitude, equity, chastity », et d'autres principes (chapitre III, section 2). L'existence des règles morales ou des lois montrent qu'il y a un besoin

blank slates at birth was a milestone in its political and philosophical implications » (25).

Imaginer que les gens de diverses origines étaient tous les mêmes à leur naissance ouvrait la possibilité de créer des communautés de peuples différents fondées sur des cultures partagées, soutenant ainsi une vision de l'humanité universaliste en mettant l'accent sur les origines partagées.⁵ La préface de Tiersot illustre l'influence de cet universalisme en soulignant la mobilité des chansons qui se transmettent parmi tous les citoyens, étant une création communale plutôt qu'une œuvre d'une seule personne. On voit le pouvoir de cette vision de l'importance de la musique dans le contexte nationaliste quand Tiersot continue en liant les musiques de son étude au développement historique de la nation. Il souligne le fait que « la chanson populaire » est l'une des « deux seules formes musicales qui furent cultivées en France pendant toute la plus grande partie du moyen âge » (*Histoire iv*). Malgré le risque d'anachronisme (car l'idée d'une nation basée sur l'identité nationale telle que conceptualisée par Tiersot était un produit des Lumières développé plusieurs siècles après le moyen âge), Tiersot met l'accent sur l'origine

d'enforcer les idéaux sur la justice, la moralité, et la foi d'un certain groupe, et la résistance des criminels et des voleurs montrent qu'il y a des individus qui ne sont pas d'accord avec ces croyances (chapitre III, section 6). Pour réfuter l'idée que la connaissance serait prédéterminée, Locke affirme que les individus découvrent et dérivent leurs idées à travers « external things », ou les sens et les expériences pour ensuite raffiner cette connaissance. Locke fournit l'exemple des enfants et les sens pour soutenir cette position, décrivant comment les bébés développent leur compréhension de « sweet » et « bitter » en goûtant la nourriture, et des sens qu'ils continuent à définir en grandissant (chapitre II, section 15).

⁵ « Locke had unleashed the nature-nurture question, to profound and lasting implications. This never-fully-answerable question inspired or required many Europeans to rethink their identities. To conceive of a collective will, for example, Rousseau had to delineate a group identity without resorting to bloodlines or divine right. The only recourse was to shared culture, which became the primary way an ethnic “nation” might justify self government » (Gelbart 25). La vision des humains comme des pages blanches était monumentale dans ses implications religieuses, aussi. Locke suggère que le fait de croire que les principes sont innés élimine l'existence de « free agents » ou « universal consent » (chapitre III, section 14 ; 20). Si les humains héritent certaines idées dès le début de leur existence, ils ne consentent pas à l'acquisition de ces idées, et ils n'ont donc pas de libre arbitre, devenant des récepteurs passifs des actions d'autres pouvoirs comme Dieu. Locke affirme que cette passivité est dangereuse, et on doit considérer le développement de la connaissance comme un processus d'acquisition qui nécessite une interrogation et une réflexion constantes (chapitre III, section 27).

française de la chanson populaire, qui soutient la vision d'une nation française construite des citoyens qui partagent cette culture. Sa préface montre comment la conceptualisation des chansons populaires comme une illustration d'une communauté nationale française profitait des mêmes sortes de bases conceptuelles de l'affirmation de Locke que les hommes divers pouvaient partager un héritage.

Les républicains français au XIXe siècle avaient donc besoin de bases théoriques qui ressembleraient à celles de Locke pour cultiver une unité nationale parmi ses divers citoyens à travers la culture. En principe, les républicains croyaient que les gens de la République française des classes différentes et même des lieux différents, comme les peuples dans les colonies, étaient tous des citoyens français (Pasler, « Saint-Saëns and the Ancient World » 235). Avec cette vision de Locke du processus de l'acquisition de la connaissance, ainsi que les théories scientifiques du monogénisme du XIXe siècle, les républicains pouvaient affirmer que les processus et l'environnement, au lieu de la classe ou du lieu d'origine, déterminaient les identités des gens (Pasler, « Saint-Saëns and the Ancient World » 234). L'étude de Pasler de la culture politique pendant la Troisième République et notre analyse de *Histoires* de Tiersot révèle que les républicains, surtout dans le Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, croyaient qu'avoir les expériences partagées, comme aller à l'école publique, parler français, et chanter la même musique, ainsi qu'une culture partagée, comme la chanson populaire décrit par Tiersot, créait la citoyenneté française. Les parallèles entre le sens d'une culture nationale française représentée par la chanson populaire et la vision de la Troisième République que tous les gens divers auraient pu être des citoyens français illuminent comment *Histoires* n'était pas un produit isolé dans le monde artistique, mais suivait plutôt la même logique des projets politiques de son époque.

Au même temps que Tiersot soutient la vision universaliste de Locke qui informait les efforts d'unifier la France sous la Troisième République, son recueil présente certaines tensions dans ses affirmations sur l'égalité des hommes. Tiersot positionne la chanson populaire comme un art français qui émergeait des traditions gréco-latines et celtiques antiques, isolée dans les provinces rurales en France des influences cosmopolites contemporaines. Tout au long de la préface, Tiersot met l'accent sur la simplicité des chansons. Son ton dénigre mais aussi valorise cette simplicité, une tension que l'on voit dans ce paragraphe sur la chanson populaire :

Nous retrouvons cette même chanson encore vivante à la fin de notre dix-neuvième siècle : humble, très simple, un peu sauvage, elle se cache au fond de nos provinces, où nous irons l'étudier sur place. Elle nous étonnera d'abord, elle en rebuera quelques-uns, avec ses airs incultes, ses formes incorrectes et négligées. Ses vers sont d'un aspect absolument primitif. La rime y est inconnue : tout au plus est-elle remplacée par l'assonance, dernier reste des traditions de la versification du moyen âge. Les strophes affectent les formes les moins compliquées ; elles se développent méthodiquement, sans hâte ; avec leurs incessantes répétitions de vers et de refrains, parfois les couplets n'amèneront à chaque reprise qu'un vers nouveau. Mais, avec ses naïvetés d'expression, ses images enfantines, ses tournures rustiques, elle donne une exquise impression de nature. Sa phrase est courte et nette ; le mot juste y ressort avec un éclat qu'envierait le vers le plus savant ; et toujours une concision admirable, point de développement superflu : le récit va droit au but, par déductions logiques et naturelles, sans s'attarder à rien d'inutile ; ou bien le sentiment s'exprime en des mots simples, mais profonds et pénétrants . Et sur ces vers sont d'admirables mélodies, comme eux simples et concises [sic], mais d'une saveur intense et d'une inépuisable vitalité (*Histoire* vii).

Le début de ce paragraphe aborde un ton péjoratif. En effet, le mot « sauvage » peint un portrait de la chanson populaire comme une forme d'art sous-développée. Sa description du manque des règles de formes ou de rythme dans les chansons et ses adjectifs avec des connotations négatives comme « incultes » et « incorrectes » donnent une connotation défavorable à sa description de la chanson et de son aspect « primitif ». Tiersot lie les qualités musicales des chansons à leurs origines rurales en écrivant que « ses naïvetés d'expressions, ses images enfantines, et ses tournures rustiques... donne une exquise impression de nature », ce qui suggère une vision paternaliste du peuple des provinces rurales. Mais le reste du paragraphe complique ces

implications du primitivisme de la chanson et de la nature. Même si la structure des phrases de la chanson est primitive, elle est « courte et nette », sans aucun « développement superflu » ou « rien d'inutile ». Les mots pour exprimer les sentiments sont « simples, mais profonds et pénétrants », et les vers « simples et concises [concis] » possèdent « une saveur intense » et « une inépuisable vitalité ». Tiersot cultive des associations positives de la simplicité en suggérant que la chanson communique des sentiments fortement et clairement au lieu de les cacher sous des structures compliquées. Tandis que Tiersot décrit la chanson populaire comme un art qui est inférieur à d'autres musiques à cause de son manque de développement, il illumine aussi des associations positives de cette même simplicité.

La tension entre ce ton condescendant et ce ton admiratif dans la description de Tiersot de la chanson populaire illumine un paradoxe plus large dans la vision de l'humanité que l'on peut tracer aux théories de Rousseau. La pensée rousseauiste divise les êtres humains entre plusieurs catégories qui font partie d'une seule histoire qui se déroule par étapes, avec certains types d'humains plus avancés que d'autres. Dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1775), Rousseau divise le monde entre la nature et la culture, ou « l'homme sauvage » et « l'homme policé, » ou civil (53). La nature est le point d'origine de l'homme, ou « l'état originel de l'homme », et la culture est l'état actuel de sa société, qui s'éloigne de « toutes nos inclinations naturels » (54). Les deux se diffèrent fondamentalement l'un de l'autre, avec « ce qui fait le bonheur suprême de l'un [qui] réduirait l'autre au désespoir » (53). Comme Gelbart l'explique, l'état naturel de Rousseau emblématisait la « creation of primitive Others to embody the earlier, natural stages of humanity », et l'émergence de la musique folk et de la musique d'art reflétait cette nouvelle classification du monde dans la nature et la culture (57). Rappelant les descriptions de Tiersot de la chanson comme une musique moins

développée mais aussi noble à travers sa simplicité, l'idée de l'état primitif chez Rousseau aborde des associations qui sont simultanément positives et négatives. Le mot « sauvage » lié à la nature a une connotation péjorative, et, en effet, Rousseau décrit l'homme naturel comme un brute ne possédant que la force physique (Lovejoy 165). Mais comme le dit l'historien intellectuel Arthur Lovejoy, des intellectuels ont également interprété les théories de Rousseau comme une forme de primitivisme (faussement, selon Lovejoy), un effet qui illumine plusieurs conflits dans son *Discours* (165).⁶ On peut voir comment *Discours* aurait pu donner naissance à cette valorisation de l'état naturel. Rousseau écrit que, tandis que la nature est simple et l'homme sauvage suit ses propres sentiments, la culture « n'offre plus aux yeux du sage qu'un assemblage d'hommes artificiels et de passions factices » avec un « extérieur trompeur et frivole » (53-4). Tout comme Tiersot met l'accent sur le manque de la frivolité et la présence forte et directe des sentiments dans la chanson populaire, Rousseau suggère que la nature ne possède pas l'artifice de la société. En considérant ces paradoxes des théories de Rousseau, il n'est pas surprenant que les mêmes tensions se trouvent dans la description de Tiersot de la chanson populaire. Le fait d'être naturel et simple rend la chanson populaire, et la musique folk en général, un genre qui est à la fois supérieur et inférieur à la musique d'art. Ce paradoxe se manifestait aussi dans les efforts de la Troisième République de cultiver l'égalité des citoyens à travers la promulgation d'une langue nationale et l'instruction musicale publique, qui sont simultanément accompagnés par la continuation d'une hiérarchie où les langues régionales étaient supprimées et la musique

⁶ « Rousseau could not bring himself to accept either extreme as his ideal; the obvious way out, therefore, was to regard the mean between these extremes as the best state possible. In the third stage, men were less good-natured and less placid than in the state of nature, but were also less stupid and less unsocial; they were less intelligent and had less power over nature than civilized man, but were also less malicious and less unhappy. In thus regarding the state of savagery, which some had called the "state of nature," not as a kind of natural perfection, an absolute norm, but as a mixed condition, intermediate between two extremes equally undesirable, Rousseau once more differed profoundly from his primitivistic predecessors » (Lovejoy 182).

régionale devait être représentée sous une forme filtrée par des musicologues comme Tiersot et Weckerlin. Les conflits autour des implications de l'état naturel que l'on retrouve dans le discours de Rousseau et la politique de la Troisième République qu'on a souligné dans le recueil de Tiersot ont tous les deux des résonances dans les œuvres régionalistes que nous allons examiner dans ce qui suit.

Chapitre 3 : *Trois rhapsodies sur les cantiques bretons* (1866) de Camille Saint-Saëns

En considérant de plus près comment les théories de l'universalisme de Locke et de Rousseau se manifestaient dans les collections de chansons de Tiersot et de Weckerlin, on voit à quel point le projet politique de cultiver la citoyenneté française de la Troisième République dépendait de travaux intellectuels et culturels. Ces efforts d'unifier les Français révèlent une tension dans la logique des républicains qui soulignaient l'idée des origines partagées pour illustrer l'égalité des citoyens, tout en employant des théories qui caractérisaient certains gens, (spécifiquement le peuple rural) d'une manière péjorative pour trouver une culture partagée qui illustrait cet universalisme. Il y a, donc, une tension entre le but des républicains de cultiver l'égalité et l'exécution de ce but. On voit une tension similaire à un niveau plus local dans la culture musicale qui émergeait de ce contexte.

En identifiant la musique des provinces comme étant distincte de la musique d'art, les compositeurs des œuvres régionalistes suivaient la même logique des républicains qui valorisait le primitif comme un symbole de la France incorrompue et le point d'origine de tous les citoyens. Camille Saint-Saëns, par exemple, trouvait de l'inspiration dans la musique bretonne dans ses œuvres *Trois rhapsodies sur les cantiques bretons* (1866), op. 7 et *Rhapsodie bretonne* (1891), op. 7B ; les compositions sont presque les mêmes, avec la première pour l'orgue et la deuxième pour l'orchestre. Pendant les années 1850 et 1860, Saint-Saëns a écrit des œuvres « serious and ambitious » suivant les structures de la musique d'art européen, comme la symphonie et le quintette, mais il expérimentait aussi avec la musique et s'orientait vers les mélodies folks, que ce soit de l'Orient ou des diverses régions de la France (Fallon et Harding). Comme Leteuré nous dit, Saint-Saëns évoquait souvent les endroits ruraux sans identifier une

région précise, un geste qu'il appelle « l'agrarisme » (42). *Trois rhapsodies* nous fournit ainsi un cas d'étude utile d'un des rares moments où Saint-Saëns cite un territoire spécifique.

Dans ce qui suit, nous analyserons *Trois rhapsodies* pour montrer comment, malgré la qualité authentique ou naturelle que la présence de la musique folk devrait censément apporter à ces compositions, elles sont des œuvres délibérément réalisées. En effet, Saint-Saëns emploie les associations du genre de la rhapsodie et les caractéristiques de la musique folk pour rappeler une musique qui est pure et simple. Cependant, la nature de son œuvre en tant que composition de la musique d'art est toujours évidente, soulignée par l'instrumentation, la structure, et les harmonies de sa composition. Son œuvre suggère, donc, que tandis que la musique folk attirait les compositeurs comme Saint-Saëns en offrant une culture distincte des traditions établies ou canoniques, on la considérait toujours comme un élément à raffiner ou modifier. Ce conflit reflète la tension plus globale de la politique des républicains dans leurs affirmations de cultiver l'égalité parmi les citoyens par le biais d'une identité rurale partagée, image idéalisée qui passe facilement à une représentation péjorative des véritables culture rurales.

Saint-Saëns fait un effort pour présenter cette composition comme une œuvre qui serait sincèrement populaire avec son choix de genres musicaux. Le titre *Trois rhapsodies sur les cantiques bretons* révèle la logique créative de Saint-Saëns. Les cantiques sont des chansons françaises religieuses dans la langue vulgaire ; l'utilisation de la langue du peuple les opposent à la musique religieuse qui est souvent en latin et plus éloigné du peuple, comme les messes. Le choix des cantiques comme l'inspiration pour l'œuvre, donc, suggère que la composition vient de la culture du peuple au lieu d'une culture plus élevée. L'identification de la région de Bretagne lie également l'œuvre à la musique d'un peuple censément simple à cause des associations entre les provinces et le primitif, comme ce qu'on a vu dans l'étude de Weber, les écritures de Balzac

et Sand, et le recueil de Tiersot. De plus, le genre de la rhapsodie suggère que Saint-Saëns essaie de présenter une expression spontanée des émotions, ce qui rappelle la caractérisation des peuples naturels décrit par Rousseau. John Rink explique que le genre de la rhapsodie a commencé comme un genre littéraire dans lequel le poète récitait des épopées sans accompagnement instrumental, servant d'une expression libre des sentiments (Rink). Au XVIII^e siècle en Angleterre et en Europe, le genre littéraire est entré dans la musique, et au XIX^e siècle, la rhapsodie musicale est devenue un genre musical avec un « impassioned, agitated character » ou « elegiac or aspirational moods » (Rink). Comme la rhapsodie littéraire, la rhapsodie musicale était associée aux sentiments. Les compositeurs, au lieu de suivre les formes strictes comme celle de la structure binaire de la sonate et de la symphonie, cultivait un « improvisatory spirit », ou essayaient d'écrire d'une manière qui semblait être spontanée. L'emploi de Saint-Saëns du genre de la rhapsodie suggère qu'il essaie de cultiver une ambiance de spontanéité, ce qui lie son œuvre au travail de Weckerlin, qui affirmait que la chanson populaire exprimait des sentiments clairement, et aux théories de Rousseau, qui voyait dans l'état de nature des émotions pures qui n'auraient pas été filtrées à travers la culture. Avec les associations entre le cantique et le vulgaire, ou la simplicité, les implications de la rhapsodie positionne l'œuvre comme une expression improvisée des vrais sentiments d'un peuple simple.

De plus, la manière dont Saint-Saëns présente l'inspiration derrière ses mélodies souligne ses efforts de rappeler une culture du peuple, spécifiquement la musique folk. Au début de chaque rhapsodie, il présente une mélodie qui rappelle celles des mélodies populaires dans *Chants populaires pour les écoles* par Tiersot, un livre qui mettait ensemble des mélodies des diverses provinces que Tiersot avait recueillies. Tiersot ajoute aux mélodies originales des textes qui décrivent le patriotisme français et les contes traditionnels, et ces textes venaient des poèmes

de Maurice Boucher. Les élèves aux écoles publiques pendant la Troisième République chantaient de ce type de recueil des mélodies régionales pour leur instruction musicale (Pasler, *Composing* 353). La répétition caractérise ces mélodies ; les motifs mélodiques et rythmiques et la régularité de la longueur des phrases rendent ces chants faciles à apprendre. En étudiant les douze mélodies explicitement identifiées comme « bretonne » dans *Chants populaires*, on voit que même si les mélodies de Saint-Saëns ne sont pas exactement la même, elles possèdent plusieurs de ces mêmes caractéristiques de ces chansons (Tiersot).

Une étude de la mélodie de la première rhapsodie à côté d'une mélodie populaire bretonne de *Chants populaires* révèle comment Saint-Saëns utilise la musique populaire, ou folk. Pour commencer, il emploie la même répétition mélodique et rythmique trouvée dans les chants recueillis par Tiersot. La première rhapsodie commence avec une mélodie simple de la main droite de l'organiste. La première idée de cette mélodie, ce que nous appellerons par la suite l'idée A, suit la structure d'un arc où la mélodie monte et ensuite tombe (image 1). Elle se déroule dans une motion diatonique où les notes se suivent l'une après l'autre. Cette forme rend la mélodie facile à chanter parce qu'elle n'exige pas le chanteur de faire de grandes sauts d'une note à une autre. On voit une forme similaire dans la troisième chanson « Aux Morts pour la patrie » dans la première série de *Chants populaires* (Tiersot 6 ; image 2). La première idée (l'idée A) de la mélodie d'« Aux Morts » se déroule dans la même motion diatonique, et tout comme la première rhapsodie, elle commence à la troisième note de la mode et monte à un pic, qui est la sixième note de la mode, avant de descendre. De plus, le rythme des deux mélodies sont similaires dans leur régularité ; le rythme de l'idée A dans chaque mélodie suit un motif de courte-longue-courte-longue-courte-longue (soulignée en bleu dans l'image 1 et l'image 2). On peut répéter cette mélodie après l'avoir entendue seulement une fois grâce à cette répétition du

rythme. Analyser la mélodie et le rythme des premières idées de la mélodie de Saint-Saëns et celle enregistrée par Tiersot, donc, illustre comment Saint-Saëns commence à rappeler la musique folk.

De plus, au niveau de la structure des mélodies plus générale, la mélodie de Saint-Saëns se déroule comme celle d'« Aux Morts ». La mélodie de la première rhapsodie de Saint-Saëns suit une structure de AABC, où la première idée musicale (l'idée A) se répète, puis est suivie par une nouvelle idée (l'idée B), et puis une autre nouvelle idée (l'idée C). On voit la même structure des idées musicales dans « Aux Morts », et, en effet, plusieurs autres structures des chants dans la collection de Tiersot possèdent la même répétition des idées musicales. La treizième chanson, « Le Chant du glaive », par exemple, suit une forme de AABB (Tiersot, *Chants populaires* 18 ; image 3). Tout comme la répétition mélodique et rythmique au-delà de l'idée musicale A qu'on a déjà vue, il y a des motifs, ou des caractéristiques rythmiques et mélodiques qui se répètent, à travers les idées musicales A, B, C, aussi. Par exemple, le rythme de courte-longue continue, comme souligné par l'annotation en bleu (images 1 et 2). De plus, l'idée B de chaque mélodie commence avec la troisième note de la mode, tout comme l'idée A. Après avoir chanté l'idée A deux fois, le chanteur peut facilement produire l'idée B avec cette répétition, et encore une fois, ce motif donne à la mélodie une certaine simplicité. Tout comme les mélodies populaires des chants enregistrés par Tiersot, la mélodie de la première rhapsodie possède une unité mélodique et rythmique qui suggère au public une ressemblance à la musique folk.

Mais au même temps que Saint-Saëns illustre cette inspiration régionale de son œuvre, il révèle la nature méthodiquement construite et compliquée de cette composition. Pour commencer, il y a une tension entre le genre de la rhapsodie et ces efforts de communiquer la spontanéité et la pureté. À la deuxième moitié du XIXe siècle, le compositeur hongrois Franz

Liszt a écrit plusieurs rhapsodies qui montraient la virtuosité du joueur, comme *Rhapsodie hongroise*, et il a influencé d'autres compositeurs, comme Saint-Saëns, à écrire des rhapsodies épiques qui étaient difficiles au niveau technique. Ces rhapsodies, donc, exigent leurs joueurs de les répéter, et on ne peut pas les jouer en improvisant, malgré les associations entre le genre et l'expression spontanée. On voit la nature virtuose de *Trois rhapsodies* à plusieurs moments. Pour commencer, l'œuvre est pour l'orgue, un instrument qui exige de la coordination immense chez le joueur, qui emploie ses mains pour jouer sur plusieurs claviers et changer les jeux d'orgues, ainsi que ses pieds pour jouer des notes sur les pédales (qui constituent un clavier pour les pieds). Saint-Saëns écrit des instructions pour les jeux d'orgue spécifiques pour créer des timbres particuliers, comme indiquée par les instructions comme « 8 et 16 pieds [8 et 16 font référence à la longueur de la pipe] » et « Sans voix humaine [un jeu d'orgue] » (*Trois rhapsodies* 1 et 2 ; images 2 et 4). Saint-Saëns écrit une partie pédale active, et il donne la mélodie entendue au début dans la main droite aux pieds (image 4). Pendant que les pieds jouent cette mélodie, les mains les accompagnent avec des accords, et l'organiste doit négocier toutes ces parties simultanément. La présence même de l'harmonie dans l'œuvre de Saint-Saëns souligne une différence du chant de Tiersot, qui n'a qu'une mélodie non accompagnée. De plus, l'harmonie devient plus complexe au fur et à mesure que l'œuvre continue puisque Saint-Saëns ajoute plusieurs chromatismes, ou des notes qui n'appartiennent pas à la mode originelle de la mélodie (image 5). Ces accords ajoutent de la variété dans la musique, mais ils rendent l'œuvre difficile à chanter parce que les notes ne sont ni intuitives, ni faciles à trouver quand on doit produire les notes soi-même. En plus de l'harmonie, Saint-Saëns écrit également d'autres variations sur la mélodie folk qui exigent de la bonne technique et de la répétition chez l'organiste. Par exemple, il donne des fragments de la mélodie originale à la main gauche, pendant que la main droite joue

des arpèges rapides qui exigent une véritable dextérité (image 6). Encore une fois, l'organiste doit développer de la coordination pour réaliser ces idées musicales qui se diffèrent dans leurs rythmes, ce qui montre comment on ne peut pas jouer l'œuvre d'une manière improvisée ou spontanée. Tandis que l'on peut entendre le chant de Tiersot une fois et l'apprendre, le joueur doit répéter rigoureusement l'œuvre de Saint-Saëns, ce qui illustre comment elle se diffère de manière conséquente de la musique folk (qui est simple et facile à chanter).

Ce qui plus est, l'histoire du genre de la rhapsodie oppose la caractérisation de l'œuvre comme venant de la France. Le genre de la rhapsodie musicale a commencé en Angleterre et en Allemagne au XVIIIe siècle, et le compositeur hongrois Liszt a innové la forme épique qui illustre la virtuosité du joueur (Rink). En plus de ces origines hors de la France, la popularité de la rhapsodie dans plusieurs régions, en Bohême avec Dvorak et en Russie avec Glazounov et Rachmaninov pour ne nommer que quelques exemples, illustre comment le genre était cosmopolite et non pas une forme uniquement française (Rink). Comme on l'a vu, le titre de l'œuvre, la simplicité de la mélodie dans sa première présentation, et l'illusion d'une création improvisée peut communiquer que l'œuvre a des origines folk en Bretagne. L'histoire et les conventions de la rhapsodie, cependant, complique cette interprétation et révèle que les origines de l'œuvre se trouvent dans la musique d'art. Cette tension entre l'effet de la composition et sa réalisation rappelle le conflit entre le projet politique des républicains ; pendant qu'ils promouvaient une vision de l'égalité des citoyens, ils avaient besoin de théories qui maintenaient une certaine hiérarchie sociale qui dévalorisait les provinces. Ces parallèles entre une œuvre culturelle et la politique plus globale des républicains illuminent des nuances dans l'idéologie des Lumières qui servait de base conceptuelle aux efforts d'unifier la nation française, une

unification qui dépendait simultanément d'une valorisation et d'une dévalorisation de la diversité régionale.

Conclusion

Étudier la collection de la musique régionale par Julien Tiersot et l'utilisation de cette musique folk dans la musique d'art d'une composition régionaliste de Camille Saint-Saëns révèle que la création musicale vers la fin du XIXe siècle en France profitait d'une tradition intellectuelle plus longue, qui donnait à ces œuvres une résonance qui va au-delà du monde de l'art et dans celui de la politique. *Histoires des chansons populaires en France et Trois rhapsodies sur les cantiques bretons* rappellent l'universalisme de John Locke et la vision de l'évolution humaine de Jean-Jacques Rousseau, deux concepts dont la logique se retrouve de façon plus générale dans la Troisième République et ses affirmations sur les origines partagées et le rôle de la culture régionale dans le projet politique de créer une nation unifiée. Avec ces parallèles dans leurs buts d'illustrer un universalisme à travers une culture pure partagée liée aux provinces, la musique régionaliste fait écho à plusieurs des mêmes contradictions qui se trouvent dans l'idéologie républicaine et la pensée des Lumières. Les cultures régionales étaient à la fois respectées mais aussi dévalorisées, ce qui est évident dans la manière dont le gouvernement assimilait les citoyens des provinces à travers l'enfoncement d'une seule langue, le français, ainsi que la manière dont les musicologues filtraient les chansons des provinces en les mettant dans des recueils guidés par des théories philosophiques et politiques. Ces parallèles reflètent les tensions dans l'idéologie d'un universalisme qui voudrait unir un peuple divers.

La France d'aujourd'hui continue à naviguer le même paradoxe dans la société. Reflétant son héritage colonial et la politique globale changeante, la France devient un pays plus divers, et elle reçoit des immigrés de ses anciennes colonies, le Maroc, l'Algérie, et la Tunisie, et des pays marqué par des crises économiques et politiques, comme l'Afghanistan, le Bangladesh, et la

Turquie (« France »)⁷. Le gouvernement français continue à voir la langue française comme une forme d'une culture partagée qui peut unifier ses divers citoyens, et cette signification de la langue française est évidente dans les efforts du gouvernement de protéger le statut de la langue française, comme la loi Toubon. Depuis 1996, la loi Toubon exige que 40% des chansons diffusées aux radios françaises soient en langue française (Mourgere). Cette loi reflète la croyance du gouvernement que la culture française est strictement liée à la langue française, mais suivant cette vision, les musiques qui ne sont pas en français (par exemple, les musiques des citoyens qui viennent des familles immigrées et qui parlent plusieurs langues) ne peuvent pas participer à la création d'une culture nationale, même si leurs artistes sont également des citoyens français. Le paradoxe dans les efforts du gouvernement de créer une culture française qui peut être partagée par tous mais qui exclut certains groupes est évident dans les critiques de la loi, ce qu'on voit avec un amendement adopté en 2015 au processus du calcul du quota (Mourgere).

Au-delà de la musique, le domaine de la religion voit la même tension entre créer une seule identité française et dénigrer d'autres cultures. Depuis 1905, le gouvernement suit une politique de la laïcité, qui interdit les démonstrations des symboles religieuses dans les espaces publics. Même si le gouvernement justifie cette loi en affirmant que l'application des pratiques uniformes assure que tous les gens sont perçus comme des citoyens français (au lieu d'être divisés selon leurs religions), la loi, en effet, continue à perpétuer certaines inégalités. Par

⁷ « In 2021, France received 278 000 new immigrants on a long-term or permanent basis (including changes of status and free mobility), 20% more than in 2020... Morocco, Algeria and Tunisia were the top three nationalities of newcomers in 2021. Among the top 15 countries of origin, Morocco registered the strongest increase (+4 700) and Italy the largest decrease (-1900) in flows to France compared to the previous year. In 2022, the number of first asylum applicants increased by 33%, to reach around 138 000. The majority of applicants came from Afghanistan (23 000), Bangladesh (11 000) and Türkiye (10 000) » (« France »).

exemple, les femmes musulmanes ne peuvent pas porter de voiles, pendant que les femmes chrétiennes peuvent porter des colliers avec des croix d'une manière cachée, illustrant comment certaines religions, selon leur manière d'exprimer la foi, sont plus affectées par la loi. Cet effort de cultiver l'égalité, donc, encourage un processus de l'assimilation au lieu de respecter les différentes traditions. Cette réalité rappelle la manière dont la Troisième République traitait les différentes cultures régionales. On affirmait que tous les citoyens étaient égaux, mais la manière dont le gouvernement choisissait le français, la langue de la capitale, pour être une langue nationale et la manière dont les musiciens en effet assimilaient les musiques régionales dans les recueils et les œuvres régionalistes montrent que les provinces abordaient une position inférieure. On continue à voir ce paradoxe aujourd'hui dans les efforts du gouvernement français à promouvoir l'égalité mais les effets d'impacter certaines cultures, soit en musique, soit en religion, plus que d'autres illumine les nuances qu'on doit considérer en négociant les différents peuples. La France doit réfléchir sur ces questions pendant qu'elle navigue son héritage colonial avec une population qui devient de plus en plus diverse.

Images

Three Rhapsodies
Op. 7
I

Andantino con moto

CLAVIERS

Voix humaine 2^e clav.
Flûte 8 et 4 pieds.

PÉDALES

8 et 16 pieds Ped: accouplées
avec le Clav. de récit Boite ouy!

Image 1 : La première rhapsodie de *Trois rhapsodies sur les cantiques bretonnes* de Camille Saint-Saëns.

III. — AUX MORTS POUR LA PATRIE

Mélodie bretonne.

Gravement, mais sans lenteur

Mar - tyrs sa - crés ou fi - ers vainqueurs, O morts pour
 la Pa - tri - e! A vous la gloire, à vous, grands
 cœurs, Les hym - nes et les fleurs! — La Fran - ce,
 qui vous pri - e, Dans l'ombre est à ge - noux. — O
 morts pour la Pa - tri - e, Tou - jours veil - lez sur nous!

Image 2 : « Aux Morts pour la patrie » dans *Chants populaires pour les écoles* par Julien Tiersot.

— 18 —

XIII. — LE CHANT DU GLAIVE

Chant breton.

Très énergique.

Chant du glaive de bataille, Cher au dur guerrier!
 Il fe - ra plus d'une entail - le, Il fe - ra cri - er. —
 Tann! tann! dir! oh! dir! Bois le sang et mords la chair.
 Tu vas resplendir, Glaive au rouge é - clair! —

Image 3 : « Le Chant du glaive » dans *Chants populaires pour les écoles* par Julien Tiersot.

Saint-Saëns — 3 Rhapsodies

ad libitum — rit.

Image 4 : Les parties pour les mains sont soulignées par le bleu, et la partie pour les pieds est soulignée par le rouge.

2^{me} Clav.

1^{er} Clav.

2^{me} Clav.

Image 5 : Les altérations (# et x) indiquent que les notes n'appartiennent pas à la mode originelle, et elles illustrent le chromatisme.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The score is divided into two systems, each with three measures. The flute part features a melodic line with slurs and accents. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *Cresc.*, *Dim.*, and *p*. The text "Flûte de 8 4 et 2 pieds" is written above the first measure of the flute part. The text "1^{re} Clav." and "2^{me} Clav." are written above the piano staves. The text "Sans Tirasse" is written below the piano part. Red and blue circles highlight specific notes and passages in the score, illustrating chromatic alterations and the original melody.

Image 6 : Les arpèges sont indiqués par le rouge, et les morceaux de la mélodie originale sont indiqués par le bleu.

Bibliographie

Sources primaires

- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*, édité par Kenneth Winkler, Hackett Publishing Company, 1996.
- Renoud, Gabriel. *Musique, foi, et raison : Correspondance inédite Renoud / Saint-Saëns 1914-1921*. Paris, L'Harmattan, 2014.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, édité par Jean-Marie Tremblay, Québec, Les Classiques des sciences sociales, 2002.
- http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/discours_origine_inegalite/origine_inegalite.html.
- Saint-Saëns, Camille. *Germanophile*. Paris, Dorbon-aîné, 1916.
- . *Harmonie et Mélodie*. Paris, Calmann Lévy, 1923.
- . « Rapport de M. Saint-Saëns ». *Rapports sur l'enseignement du chant dans les écoles primaires*. Paris, Imprimerie nationale, 1880.
- . *Rhapsodie bretonne pour orchestre*, op. 7B. A. Durand et Fils, Paris, 1891.
- . *Trois rhapsodies sur des cantiques bretons*, op. 7. 1866.
- Sand, George. *La Mare au diable*. Project Gutenberg, 2007.
- Tiersot, Julien. *Chants populaires pour les écoles : première série*. Onzième édition, Paris, Librairie Hachette, 1920.
- . *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris, Librairie Plon, 1889.

Sources secondaires

- Defrance, Yves. « Exotisme et esthétique musicale en France : Approche socio-historique ». *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 7, 1994, 191-210.
- Ellis, Katharine. *French Musical Life: Local Dynamics in the Century to World War II*. New York, Oxford University Press, 2022.
- . *Interpreting the Musical Past*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Evans, Richard J. *The Pursuit of Power: Europe 1815-1914*. New York, Viking, 2016.
- « France ». *OECD iLibrary*, 2023,
<https://www.oecd-ilibrary.org/sites/2b69225b-en/index.html?itemId=/content/component/2b69225b-en>.
- Fallon, Daniel M. et James Harding. « Camille Saint-Saëns ». *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001. *Oxford Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24335>.
- Francfort, Didier. “National Identity and the Double Border in Lorraine, 1870–1914.” *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, édité par Barbara L. Kelly, Boydell & Brewer, 2008, 234–50.
- Gelbart, Matthew. *The Invention of “Folk Music” and “Art Music”: Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Kelly, Barbara L. “Introduction: The Roles of Music and Culture in National Identity Formation.” *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, édité par Barbara L. Kelly, Boydell & Brewer, 2008, 1-14.
- Lehning, James R. *To Be a Citizen: The Political Culture of the Early French Third Republic*. Ithaca, Cornell University Press, 2001.

- Leteuré, Stéphane. « La géographie des voyages de Camille Saint-Saëns en France (1870-1921) : une territorialité musicale au service de l'identité collective ». *L'Information géographique* vol. 82, avril 2018, 38-47.
- Locke, Ralph. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. New York, Cambridge University Press, 2009.
- Lovejoy, Arthur. « The Supposed Primitivism of Rousseau's 'Discourse on Inequality' ». *Modern Philology* vol. 21, no. 2, novembre 1923, 165-186.
- Mourgere, Isabelle. « Chansons françaises à la radio : des tubes oui, mais pas que ! » *TV5Monde-Information*, 29 septembre, 2015,
<https://information.tv5monde.com/culture/chansons-francaises-la-radio-des-tubes-oui-mais-pas-que-23705?amp>.
- Pasler, Jann. « Saint-Saëns and the Ancient World : From Africa to Greece ». *Camille Saint-Saëns and His World*, édité par Jann Pasler, Princeton, Princeton University Press, 2012, 232-259.
- . *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2009.
- . “Contingencies of Meaning in Transcriptions and Excerpts: Popularizing Samson et Dalila.” *Approaches to Meaning in Music*, édité par Byron Almén and Edward Pearsall, Bloomington, Indiana University Press, 2006, 170-213.
- . “Race and Nation: Musical Acclimatisation and the Chansons Populaires in Third Republic France.” *Western Music and Race*, édité par Julie Brown, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 141-167.

Rink, John. « Rhapsody ». *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001. *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23313>.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York, Vintage Books, 1978.

Weber, Eugen. *Peasants into Frenchmen: the Modernization of Rural France, 1870-1914*. Stanford, Stanford University Press, 1976.