

1911

Un concert anonyme

Michel DUCHESNEAU

Entre expérience esthétique et provocation, le concert anonyme de 1911 ouvre les yeux sur les difficultés d'une écoute musicale sans préjugés.

Between aesthetic experience and provocation, the anonymous concert of 1911 reveals the difficulties of listening to music without prejudice.

Le 9 mai 1911, les membres de la Société musicale indépendante (SMI) menée par Maurice Ravel font l'expérience d'un concert sans nom d'auteur. Le projet avait été proposé par le compositeur Charles Koechlin au comité de la SMI dont il faisait partie avec Ravel, Florent Schmitt, Jean Huré, Émile Vuillermoz, Louis Aubert, André Caplet et l'éditeur Albert Zunz dit Mathot (Figure 1). Il s'agissait pour les membres du comité de tenter une expérience dont l'objectif était de démontrer que la réception des œuvres contemporaines souffrait des préjugés de la part du public et que sans un minimum de « bienveillance préalable » et « d'un effort généreux » (Koechlin 1916, p. 120), il était difficile, même pour des musiciens connus, de faire apprécier leurs œuvres. La SMI avait annoncé le concert notamment dans *Le Guide du concert* du 6 mai en publiant un avertissement : « Pour soustraire le public à l'influence des idées préconçues [...], les noms des auteurs dont les œuvres figurent au programme seront tenus secrets ».



Figure 1 : « Une lecture à la Société musicale indépendante », *Musica*, juin 1906
(source : [Bru Zane Mediabase](#))

L'aventure se révéla assez douloureuse pour Ravel. Malgré le fait que certains membres du public aient assurément reconnu le compositeur (à moins qu'ils n'aient été « dans le coup ») et que ceux-ci aient abondamment applaudi (Schmitt 1911), les *Valses nobles et sentimentales* ([Écoute 1](#)) furent copieusement sifflées alors que d'autres musiques de musiciens moins connus et peut-être moins remarquables furent très bien accueillies (Koechlin 1911b, p. 220). Bien qu'il faille prendre le témoignage d'Émile Vuillermoz avec prudence, celui-ci s'attribuant l'idée et la réalisation de l'exercice, ses souvenirs corroborent ceux d'autres musiciens présents à l'événement :

Ravel se trouvait dans une loge [de la salle Gaveau], au milieu d'un groupe de dilettantes mondains qui avaient coutume de tomber en pâmoison dès qu'ils entendaient deux mesures portant sa signature. Héroïquement fidèle à son serment de conjuré, le compositeur [...] ne les avait pas prévenus qu'une œuvre inédite de lui figurait au programme. Lorsqu'ils entendirent cet ouvrage, exécuté avec un sérieux imperturbable par Louis Aubert, les flagorneurs habituels du compositeur se mirent à ricaner et crurent lui faire leur cour en dénigrant féroce­ment ces pages ridicules. Stoïque, mais vraisemblablement un peu amer, Ravel recueillit silencieusement ces sarcasmes [...]. (Vuillermoz 1939, p. 44-45)

Ravel était habitué à ce que sa musique suscite des réactions négatives. Cinq jours avant le concert de la SMI, il écrivait à Gabriel Pierné pour le remercier de la qualité de son interprétation d'extraits (en création) de *Daphnis et Chloé* aux Concerts Colonne du 2 avril précédent : « C'est la première fois que je n'ai pas été sifflé. Et pourtant, il y avait un tas de choses qui me faisaient craindre de redoutables manifestations. » (Ravel 1911, p. 260). Dans le cas du concert de la SMI, les réactions venaient des « flagorneurs habituels », ce qui remet en cause le jugement musical des proches du compositeur et surtout leur capacité à reconnaître la musique de leur ami. Dans la correspondance publiée de Ravel, nous n'avons trouvé aucun commentaire de la part du compositeur sur le concert de la jeune société. Cela n'est pas vraiment étonnant, car au même moment il prépare la création de *L'Heure espagnole* qui a lieu à l'Opéra-comique le 19 mai suivant. Pour Ravel, le concert de la SMI ne revêt, à l'évidence, pas la même importance.

Le comité de la SMI avait sciemment mélangé les œuvres et introduit dans le programme des œuvres « ordinaires, certaines même contestables » (Koechlin 1916, p. 120) afin de rendre l'expérience plus convaincante. Ils avaient distribué au public des coupons pour leur permettre d'attribuer un compositeur à chaque œuvre entendue. Les comptes rendus dans la presse n'ont pas été très nombreux et de très rares critiques s'engagèrent dans l'exercice de jugement des musiques entendues au profit de réflexions suscitées par l'aventure (Koechlin 1917, p. 120). Dans la *Revue musicale SIM*, le compte rendu de Félix Guérillot témoigne de la situation singulière créée par l'événement :

Cette séance fut extrêmement curieuse. Le public était, à la vérité, un peu nerveux : ce mystère, la sourde inquiétude de manifester trop ostensiblement un enthousiasme ou un mépris que la publication ultérieure des noms exacts pourrait rendre ridicules créaient une atmosphère de

méfiance. Les critiques avaient découvert les plus pressants motifs de rester chez eux ce soir-là. (Guérillot 1911, p. 71)

C'est probablement Louis Vuillemin qui publie le compte rendu de l'événement le plus complet dans *Comœdia*, car il y commente le résultat du vote (qui a aussi été publié dans le *Gil Blas* du 11 mai), non sans humour teinté cependant d'un certain cynisme :

Quatuor vocal (Léo Sachs). Attribué (ballottage) à MM. Théodore Dubois (!) et Léo Sachs. Fantastiquement prêté à MM. Marcel Labey, Véronge de la Nux (!), Gustave Charpentier.

Quatuor vocal (Léo Sachs). Léo Sachs, Florent Schmitt (!!), [Claude] Debussy (!). Suppositions bizarres : Labey, [Pierre] Coindreau (?), [Ernest] Chausson (Oh !), [Gustave] Samazeuilh (ah ?).

Trois Poèmes ([Désiré-Émile] Inghelbrecht). Inghelbrecht, Debussy. Curiosités : Paul Dupin (!), Borchent (tiens ?), [Isidore] Philipp (du barreau parisien ?), Delage.

Valses nobles et sentimentales (Maurice Ravel). Ravel, Erik Satie, [Zoltan] Kodaly. Paradoxes : Mlle Blanche Selva (inouï), [Hector] Salomon (?), [Theodor] Szanto.

Poème de pitié ([Antoine] Mariotte). Jean Huré, Lucien Wurmser, Léo Sachs. Divagations : Xavier Leroux (!), [Emmanuel] Chabrier (non ! Elles eussent été incorporées dans *España*), [Albert] Roussel, Max d'Ollone.

J'aime l'âne ([Hector] Fraggi). Ravel, [Charles] Koechlin. Inquiétants pronostics : Théodore Botrel, Claude Terrasse, Saint-Saëns (oh !), [André] Messager, [Alfred] Bruneau (?), Vincent d'Indy (!).

Quatuor vocal ([Henri] Busser). [Louis] Aubert, Saint-Saëns, Reynaldo Hahn. Galéjades : [Georges] Caussade, [Édouard] Lalo, [Jacques] Pillois, [André] Caplet.

Quatuor vocal ([Édouard] Mignan). [Paul] Locard, [Henri] Duparc, Debussy (!). Paradoxes : [Charles-Marie] Widor, [Maurice] Delage, [Philippe] Gaubert.

Deux Rondels ([Lucien] Wurmser). Wurmser, Ravel. Fantaisies : Mme de Polignac, [Émile Jaques-] Dalcroze, Théodore Dubois (!).

Concert ([François] Couperin). [Jean-Philippe] Rameau, [Alfredo] Casella (pastiche). Divagation : Schmitt (oh ! Malheureux !), [Georges] Enesco (non ?), Théodore Dubois (!!).

On voit que les avis exprimés différencient [*sic*]. La majorité s'est la plupart du temps trompée. Quant aux bonnes farces constituées par les « tuyaux »

que nous avons reproduits à la fin de chaque « résultat », elles sont évidemment du meilleur goût. (Vuillemin 1911)

Le concert « anonyme » de la SMI soulève le problème de l'accueil des œuvres qui s'écartent du canon classique par le public à une époque où de nouvelles perspectives esthétiques et techniques animent le milieu musical, qu'il s'agisse de création musicale ou de redécouverte des musiques anciennes. Si la Société nationale de musique et la SMI ont été créées par les compositeurs pour leur permettre de diffuser avec le moins de contraintes esthétiques et économiques possible leurs œuvres et celles de leurs confrères, elles ne sont cependant pas totalement à l'abri des idées préconçues et du jeu des réputations. L'enjeu est d'autant plus important que la construction de la carrière des musiciens évolue considérablement au début du XX^e siècle. Les institutions jouent encore un rôle important : par exemple la filière du Conservatoire et du Prix de Rome est une voie royale qui permet aux compositeurs d'obtenir très souvent une position dans les institutions musicales de la République ou encore de pouvoir se tailler une place appréciable dans le milieu de la création lyrique. Rappelons que Ravel concourra 5 fois ! Le Prix de Rome joue alors le « rôle de régulateur de la carrière de compositeur du milieu musical français » (Duchesneau 2011, p. 765). Si la reconnaissance des musiciens par le milieu de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie (en perte de vitesse cependant) passe toujours par la participation aux salons musicaux, l'indépendance grandissante des musiciens vis-à-vis à la fois du milieu des salons et de celui des institutions les engage dans une dynamique de professionnalisation basée sur l'autonomie de l'artiste. Cette dynamique s'appuie en partie sur le succès au concert, mais après la Première Guerre mondiale, aussi sur la production discographique et les perspectives musicales que le cinéma sonore ouvre pour nombre d'entre eux. Cependant, si les moyens de diffusion se multiplient, quelle que soit la situation, ce succès dépend toujours de l'adhésion du public. Le concert de la SMI vient donc alimenter une réflexion plus large dont on retrouve plusieurs traces dans la presse musicale des années 1910, soit la manière dont le public aborde les œuvres musicales. Si *Le Guide du concert* organise en 1911 une enquête sur « l'orchestre invisible » posant la question à savoir s'il ne serait pas préférable de cacher l'orchestre pour mieux apprécier l'œuvre jouée, d'autres articles se penchent sur la question du public et de ses habitudes. Aller au concert, ce n'est peut-être pas tant « aller entendre » qu'« aller voir » et se « faire voir ». Le phénomène de mode n'est pas nouveau et il est accepté, voire

assumé par ceux et celles qui y contribuent : les snobs. Mais au-delà des apparences, ces derniers jouent un rôle considérable dans l'établissement de la carrière des musiciens et dans l'essor de la modernité musicale.

Le snobisme : rempart de la création musicale ?

Dans un article du *Ménestrel* du 27 décembre 1913, Raymond Bouyer avance l'hypothèse que le snobisme en musique au XIX^e siècle se caractérise par sa transformation du « philistin », celui qui s'oppose à toute forme d'avancement en art, gardien bourgeois d'un conservatisme absolu, en snob dont l'avis change au fil du temps et de la mode :

La justice, en art comme ailleurs, est boiteuse, donc tardive. Elle vient à pas comptés, et chacune de ses apothéoses enfante une affectation nouvelle. Les contempteurs d'hier sont les plus empressés. [...] Après le règne des *bourgeois*, celui des artistes ! Le génie est mort, vive le génie partout, l'art dans tout ! [...] On se réveille un beau matin, et ces monstruosité [...] sont devenues des chefs-d'œuvre. Impossible de lutter davantage ! Et le philistin se fait snob. (Bouyer 1913)

Dans le fil de sa réflexion, une remarque de Bouyer attire l'attention, car elle vient apporter un éclairage significatif sur le phénomène du snobisme. En parlant des musiciens de la génération de Berlioz, il note : « heureux âge, assurément, où les génies étaient contestés et conspués, où la fortune ne les visitait pas trop tôt dans leur lit, où la lutte les préservait de l'adulation » (*ibid.*). Sans aucun doute, Bouyer sous-entend ici que la nouvelle génération de musiciens, celle de Ravel, bénéficie d'un régime de reconnaissance exceptionnel, construit sur une accélération de ce que nous pourrions appeler la « dynamique du snob » qui se traduit par l'adoption immédiate de la nouveauté, dans la mesure où celle-ci assure au snob une position, voire une position d'autorité dans le cercle social où il évolue et où les arts occupent une place importante.

Beaucoup d'œuvres de musique de chambre des compositeurs français au début du XX^e siècle ont été créées dans un environnement « protégé », essentiellement privé, celui des salons de musique. Ainsi, une part appréciable des œuvres présentées en public lors des concerts de la SNM ou de la SMI a d'abord été entendue, donc « testée », dans les salons, que ce soit celui de la Princesse de Polignac ou celui de Marguerite de Saint-Marceaux, pour n'en citer que deux célèbres (Figure 2). Il est évident aussi que la réputation du compositeur précède ses œuvres et que dans le milieu musical fréquenté par la

haute bourgeoisie, la part de snobisme qui accompagne le jugement de goût des mélomanes est grande. L'expérience de la SMI apporte un éclairage original sur ce phénomène en plaçant le snobisme, non plus comme un défaut ou une barrière à l'entendement de la nouveauté, mais au contraire comme une qualité propre à soutenir les œuvres nouvelles.



Figure 2 : Séance de musique de chambre au salon de l'hôtel particulier de la famille Domange, vers 1910 ; au piano, Mel Bonis
(source : [Bru Zane Mediabase](#), © Association Mel Bonis).

Dans son commentaire sur le concert de la SMI publié dans *La Chronique des arts et la curiosité*, Koechlin réfléchit à cet aspect :

Il y a [...] quelque réconfort – non exempt d'ironie – à songer que le snobisme crée l'atmosphère favorable sans laquelle la musique ne peut être comprise ni aimée ; à tout le moins, il empêche des *sabotages* pareils à celui dont bénéficièrent les *Valses nobles et sentimentales* de M. Ravel. Tant mieux donc, si le public obéit parfois à la petite minorité enthousiaste qui aime et comprend... (Koechlin 1911b)

Faite d'un mélange de ces snobs et des artistes d'avant-garde qui fréquentent les concerts, cette minorité constitue le socle du public des œuvres modernes, car comme le fait remarquer un journaliste du *Guide du concert* quelque temps

avant le concert de la SMI, le public des institutions musicales est souvent constitué des mêmes personnes, cercle plus ou moins fermé, mais essentiel, car « le public revient très vite à ses errements habituels ». Le critique donne des exemples :

Wagner n'est pas supportable ; quant aux modernes, ils ne méritent pas le nom de musiciens. Ces niaiseries se débitent doctoralement en des milieux qui se croient cultivés, où l'on rencontre des professionnels. Et cela étonne ceux qui croient naïvement que l'apparition d'une belle œuvre éclipe toutes les non-valeurs, comme le soleil dissipe les ténèbres. (Massieu 1911, p. 213)

Les fondateurs de la SMI jouent pourtant la carte du snobisme pour permettre à la nouvelle société de fonctionner et d'assurer la création en concert d'œuvres choisies, selon les mots de Koechlin, « sans parti-pris et sans dogmatisme » (Koechlin 1934, p. 248). La SMI devenait ainsi « l'organe naturel de l'évolution musicale en France, après *Pelléas*, jusqu'en 1914. On n'y exigeait point cette "modernité" chère aux snobs, mais on l'admettait, heureux d'aider à l'éclosion de nouveaux talents » (*Ibid.*). Émile Vuillermoz, lui-même très impliqué dans le fonctionnement de la SMI à l'époque, écrira peu de temps après le concert anonyme :

Le snobisme permet d'entreprendre des tentatives artistiques, vouées à un échec certain mais glorieux, qui sont indispensables à l'évolution du goût public, qui le violentent et l'éclairent. C'est lui qui chauffe consciencieusement ce qu'on a appelé les « cours nécessaires », plus utiles souvent à l'histoire de l'art que certains succès indiscutés. Il est dévoué, il est désintéressé, il est sublime. (Vuillermoz, 1911, p.4)

Cette vision n'est pas forcément partagée par tous, comme en témoigne le violoniste Paul Viardot qui publie dans *Le Guide du concert* en 1912 un texte sur le snobisme dans lequel il fustige ceux et celles qui constituent « cette minorité enthousiaste qui aime et comprend » l'avant-garde. Viardot affiche clairement sa position plus conservatrice lorsqu'on prend en considération la liste des compositeurs qu'il défend :

Grâce à nos Saint-Saëns, à nos d'Indy, à nos Debussy, Dukas, Fauré et tant d'autres, notre école moderne tient vaillamment la corde, surtout en ce qui concerne la musique symphonique. Se confiner dans telle petite spécialité, dans telle petite école, n'est pas digne du large esprit français. Débarrassons-nous des gêneurs, des empêcheurs d'écouter en rond ; ne soyons pas les dupes de leur ferveur superficielle, de leurs admirations factices. Aimons de tout notre cœur l'art vivant, sain, aux combinaisons recherchées si vous voulez, mais trouvées, et noyons sous le ridicule et sous notre indifférence

dédaigneuse, les faux apôtres, les vaniteux inutiles, *les snobs prétentieux*.
(Viardot 1912, p. 287, l'auteur souligne)

Le risque était grand et des critiques comme Gaston Carraud font de l'expérience de la SMI une « mauvaise plaisanterie » (Carraud, 1911) alors que d'après Koechlin, il s'agissait « et le plus sérieusement du monde que d'une expérience intéressante à faire » (Koechlin 1911a).

Le résultat du concert sans nom d'auteur est un témoignage éloquent de la difficulté pour les compositeurs de s'assurer alors des moyens de faire jouer leur musique en dehors des sentiers de la réputation acquise par l'entremise des institutions ou des salons. Il témoigne aussi du phénomène du snobisme en art qui s'étend au XX^e siècle alors que le développement concomitant de la critique et de l'histoire de l'art fait en sorte que l'on prend conscience des erreurs de la première et de l'importance de l'inscription des œuvres dans un schéma du progrès en art dans l'autre. En 1914, Bouyer résumera fort bien l'état de la situation, où le snobisme traduit la crainte de se tromper dans l'exercice du jugement :

puisque le bloc de Michel-Ange est le sommet de la statuaire, exaltons d'emblée les vertiges les plus enveloppés de Rodin ; puisque les *ultima verba* du dieu Beethoven sont, décidément, ses chefs-d'œuvre et le chef-d'œuvre éperdu de l'art instrumental, applaudissons à faire craquer nos gants les symphonies les plus abracadabrantes ou le plus mystificateur des murmures... Qui sait ? Mais sait-on jamais ? Et c'est l'état d'âme qui règne aux Indépendants, à la S.M.I., au Salon d'Automne, en tous les cénacles. On n'a plus d'autre crainte que de paraître arriéré. (Bouyer 1914, p. 27)

Pour Ravel, Koechlin et leurs camarades de la SMI, l'entreprise avait certainement l'intention de bousculer un certain ordre, à la fois celui de la société rivale (la Société Nationale de musique dominée par le clan des scholistes) et celui des réseaux, qu'ils soient institutionnels ou salonniers. Et si d'une part il fallait se libérer de cadres esthétiques normatifs, il fallait aussi, d'autre part, établir, autant que faire se peut, de nouvelles manières de diffuser la création musicale quitte à ce que les expériences ne donnent pas toujours les résultats escomptés. L'entreprise hardie devait être renouvelée chaque année (Vuillermoz, 1923, p. 8). Plus tard, en 1923, Vuillermoz réitère le souhait de voir l'expérience répétée, mais le concert de mai 1911 fut le seul de son espèce à la SMI. Depuis, aucune société musicale consacrée aux œuvres nouvelles n'a osé tenter l'aventure.

Bibliographie

- Bouyer, Raymond (1913), « Petites notes sans portée. Comment le philistin devint snob et de l'utilité du snobisme », *Le Ménestrel*, 27 décembre, p. 411, <http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-BORa-1913-01.pdf>.
- Bouyer, Raymond (1914), « Petites notes sans portée. Suite et fin des variations sur le snobisme », *Le Ménestrel*, 24 janvier, p. 27-28, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-BORa-1914-01.pdf>.
- Carraud, Gaston (1911), « Les concerts. S.N.M. et S.M.I. », *La Liberté*, 13 juin, p. 3, <https://www.retronews.fr/journal/la-liberte-1865-1940/13-juin-1911/1701/3401569/3>.
- Duchesneau, Michel (2011), « Les musiciens de la SMI et le Prix de Rome. Académisme et symbolisme », dans Julia Lu et Alexandre Dratwicki (dir.), *Le Prix de Rome de musique (1803-1968)*, Lyon, Symétrie, p. 763-774.
- Guérillot, Félix (1911), « Le mois. Les concerts », *La Revue musicale SIM*, 15 juin, p. 70-73.
- Koechlin, Charles (1911a), [Ébauche de critique du concert anonyme de la SMI, juin 1911], Archives Charles Koechlin, Bibliothèque musicale Lagrange-Fleuret.
- Koechlin, Charles (1911b), « Chronique musicale. Sur un concert (donné par la Société musicale indépendante), où les noms des auteurs ne figuraient pas au programme », *La Chronique des arts et de la curiosité* (supplément à la *Gazette des arts*), 26 août, p. 220, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6344004x/f4.item>.
- Koechlin, Charles (1916), « Société Nationale, Schola Cantorum, SMI », conférence du 24 février 1916 dans *Écrits Vol. 1 Esthétique et langage*, présentés et annotés par Michel Duchesneau, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 99-130.
- Koechlin, Charles (1934), « Souvenirs sur Debussy, la Schola et la S.M.I. », *La Revue musicale*, vol. 15, n° 130, novembre, p. 241-251.
- Massieu, Henri (1911), « L'éducation musicale du public », *Le Guide du concert*, 11 février, p. 213-214, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-MAHc-1911-01.pdf>.
- Ravel, Maurice (1911), Lettre à Gabriel Pierné, 4 avril 1911 dans *L'Intégrale. Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passer éditeur, 2018.
- Schmitt, Henri (1911), « Grands concerts. SMI – M. Jacques Thibaud », *La Patrie*, 18 mai, p. 3, <https://www.retronews.fr/journal/la-patrie-1841-1937/18-mai-1911/2935/4617178/3>.

Viardot, Paul (1912), « Le snobisme en musique », *Le Guide du concert*, 3 février, p. 285-287, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-VIPb-1912-01.pdf>.

Vuillemin, Louis (1911), « Société musicale indépendante. Rendez à César... », *Comoedia*, 11 mai, p. 3, <https://www.retronews.fr/journal/comoedia/11-mai-1911/775/2477913/3>.

Vuillermoz, Émile (1911), « Semaine musicale », *L'Action*, vol. 4 n° 151, 5 août.

Vuillermoz, Émile (1923), « Chronique musicale : la crise de la critique (fin) », *L'Impartial français*, série B, vol. 3, n° 44, 20 octobre, p. 8.

Vuillermoz, Émile (1939), « L'œuvre de Maurice Ravel », dans *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du tambourinaire, p. 1-95.

Écoutes

Écoute 1 : Maurice Ravel, *Valses nobles et sentimentales*, n° 1, Vlado Perlemuter (piano), enregistrement de 1956, BnF Collection, 2017, <https://open.spotify.com/track/3or1CRVx7kK4Q3L2xzxgzo?si=a0b6f6989aed49f1>.