

Clavé et « Le Cas Wagner »: réception populaire et attentes bourgeoises de Wagner en Catalogne au XIX^e siècle¹

Je comprendrais aussi un philosophe qui dirait : « Wagner résume la modernité.
Rien n'y fait, il faut commencer par être wagnérien ».
Nietzsche, *Le cas Wagner*

16 juillet 1862. Barcelone. Représentation du *Tannhäuser* de Richard Wagner. Un moment historique qui pourrait n'occuper qu'une ligne dans un programme et quelques articles de presse. Or, il s'agit de la toute première apparition d'une œuvre de Wagner sur le sol espagnol. De plus, les acteurs de ce spectacle sont des ouvriers, réunis dans un chœur et dirigés par un ancien tourneur : Josep Anselm Clavé. L'acte en lui-même, c'est-à-dire la représentation d'une œuvre considérée comme non populaire par les ouvriers, modifie certaines conventions culturelles bien enracinées dans la structure sociale catalane du XIX^e siècle qui établissent une pratique culturelle spécifique pour chaque sphère sociale². Le projet de Clavé, notamment lorsqu'il choisit de mettre en scène l'œuvre d'un des

¹ Je tiens à remercier Dru Dougherty, Françoise Étienne et Michael Iarocci pour leur lecture critique de ce travail et leurs nombreux conseils lors de mes recherches. Je remercie également Nélida Michaud, Céline Noël, Carla Palacio, Antonio Poncioni Mérian, Jesús Rodríguez-Velasco et Grégory Vialette dont l'aide m'a été précieuse au cours de la rédaction de cet article.

² Xosé Aviñoa, dans la préface au livre de Jaume Carbonell i Guberna indique que « la burguesia, nova classe protagonista de la història en el segle XIX, s'emmirallava en l'aristocràcia en el moment d'escollir les formes de diversió, i optaven per l'òpera i el teatre declamat ; el proletariat trobà en els saraus populars, els bals dels dies festius i l'activitat coral popular models propis per a organitzar l'oci », in Carbonell i Guberna, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Romanyà Valls, Galerada, 2000, p. 10.

compositeurs les plus avant-gardistes de son époque, est conçu pour remettre en question ces conventions.

Les quatre spectacles qui eurent lieu, tout comme leur réception, génèrent de multiples questions, car autant les critiques de l'œuvre de Clavé (Caballé y Clos, 1950, Carbonell i Guberna, 2000) que la presse de l'époque (*El Diario de Barcelona*, *El Metrónomo*) parlent d'un grand succès, mais ne mentionnent pas les enjeux sociaux fondamentaux sous-jacents. Dans ce cas concret, le schéma traditionnel de production et réception culturelle s'inverse, puisque l'ouvrier devient à la fois producteur et récepteur d'une culture jusque là réservée à la bourgeoisie.

Si l'on considère que l'horizon d'attente³ est l'élément fondamental de toute situation herméneutique, quelles ont été les espérances, les attentes du public, des critiques et des intellectuels face à un tel acte musical ? Pourquoi et comment le public peut-il produire le signifié de ces représentations ? Pour répondre à ces questions, il convient d'étudier à quel point cet acte musical permet de repenser le rôle, non seulement du producteur, mais aussi du consommateur d'une culture musicale précise. Le sens et l'impact de ces auditions prennent un relief particulier si l'on considère les travailleurs comme introducteurs de Wagner à Barcelone, l'une des plus grandes villes wagnériennes d'Europe par la suite (Janés Nadal, 11). Je m'attacherai donc à démontrer que la pratique de la musique (dans ce cas précis, le chœur) est le moyen à travers lequel Josep Anselm Clavé pense redéfinir, puis construire une base culturelle pour les ouvriers et la société catalane en général. Par voie de conséquence, il faudra aussi examiner en quoi ce projet culturel engendre dans la sphère publique une opposition frontale de la bourgeoisie de l'époque. L'analyse de la « première » du *Tannhäuser* de Wagner à Barcelone servira de point de départ à une réflexion sur la façon dont se construit un espace, celui du chœur, de la rue, du théâtre, dans lequel l'ouvrier est producteur et surtout vecteur essentiel de transmission de cette culture.

³ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.

Le 16 juillet 1862 a lieu le festival durant lequel est chanté le *Tannhäuser* de Wagner. Il semble difficile de savoir quel extrait a été chanté précisément. Le journaliste du *Diario de Barcelona* des 15 et 16 juillet 1862 (6275 et 6305) offre le programme qui est publié le jour du spectacle par *El Eco de Euterpe* et indique la « Marche triomphale ». Le journaliste du *Diario de Barcelona* du 17 juillet 1862 commente que les chœurs de Clavé auraient chanté la « Marche Triomphale » suivi du « Chœurs des pèlerins » du *Tannhäuser* (6362). Par la suite, les critiques de l'œuvre de Clavé ont ajouté des extraits de l'opéra au programme. Caballé y Clos écrit qu'en 1862 se représenta la « Marche Triomphale » alors que l'ouverture de l'opéra avait été représentée deux ans auparavant, en 1860 (157). Carbonell i Guberna, quant à lui, opte pour ce qu'il appelle une « solució mixta », à savoir :

El que es va presentar de *Tannhäuser* va ser una mena de recosit en el qual devia figurar una entrada instrumental provinent de l'obertura, on s'exposarien els temes fonamentals, i el *Cor del pelegrins*, com a tema principal, hi hauria servit d'introducció amb intervenció del cor. Dins aquesta mena de 'fantasia' hi hauria també una part provinent de la *Marxa* segon acte, on també hi ha participació coral (283-284).

Aucun document ne permet de confirmer les dires de ces deux critiques⁴. Il est donc difficile de trancher la question et je travaillerai principalement avec les sources qui ont été mises à ma disposition jusqu'à présent à savoir, les programmes publiés par *El Eco de Euterpe*, afin de poursuivre mon analyse. Ce processus de stratification consistant à ajouter des faits, afin que la première représentation de Wagner par Clavé paraisse plus importante encore, ne change en rien le signifié social de cet acte musical. La réflexion à laquelle donne lieu l'interprétation de ces concerts reste la même, que les chœurs aient chanté la « Marche triomphale » du *Tannhäuser* accompagnée du « Chœur de pèlerins » ou non.

L'importance du festival de 1862 est considérable si l'on examine l'implantation du wagnérisme comme phénomène musical et culturel en Catalogne, et tout particulièrement à Barcelone (Infiesta, 2001). Fernando Gutiérrez et Rosendo Llates indiquent que « a partir de estas fechas, comienza en Barcelona un movimiento wagneriano popular, que constituye

⁴ Guansé (80) fait mention d'une partition, mais n'indique aucune source. De même, Carbonell i Guberna reproduit un texte imprimé contenant la traduction au catalan du « Chœur des pèlerins » et de la « Marche triomphale » (« carton numéro 5 » de son ouvrage), mais n'offre pas de carte catalographique précise et ne précise pas les moyens qui lui permettent de dater ce document de 1862.

uno de los más curiosos fenómenos sociales de la ciudad condal »⁵. Les thèmes abordés par Wagner dans ses drames musicaux étaient une source d'inspiration pour les plus fervents admirateurs de son œuvre (Felipe. Pedrell, Francisco A. Barbieri, José Anselmo Clavé) puisqu'ils traçaient les lignes de force d'une utopie socio-politique et mystique. Le concept de rédemption de l'homme, très présent dans les œuvres du compositeur allemand, est également un des axes principaux de la philosophie du compositeur catalan qui aspire à la rédemption des ouvriers par la musique.

« Gran Marcha de la ópera *Tannhäuser*, de Wagner, por ambos orquesta y banda », tel est, selon *El Eco de Euterpe*, le titre choisi pour l'ensemble des quatre spectacles prévus. Ces concerts vont marquer les contemporains de Clavé car la nouveauté esthétique de cette pièce, tout particulièrement le mélange sonore, ne correspondait pas à ce que le public barcelonais avait l'habitude d'entendre (Carbonell i Guberna, 286, Guansé, 80)⁶. Comment ces concerts ont-ils été conçus et perçus ? Quels sont les éléments qui en font un spectacle unique ?

PROGRAMME DU CONCERT DES CHOEURS DE CLAVÉ DU 4 AOUT 1862⁷ :

1^a PARTE:

Sinfonía *Los moqueteros de la Reina*, de Halévy (por la orquesta)
Alborada catalana a voces solas *De bon matí*, de Clavé (por el coro de Euterpe)
Mosaico militar sobre motivos de la ópera *Linda di Chamonix* (por la banda)
Coro de la ópera *Il giuramento*, de Mercadante (por el coro de señoras)
Sinfonía *La gazza ladra*, de Rossini (por la orquesta)
Gran marcha de la ópera *Tannhäuser*, de Wagner (por ambos coros, orquesta y banda)

2^a PARTE:

Rigodón bélico catalán coreado *Los nets dels almugavers*, de Clavé (por el coro de Euterpe, orquesta y banda)
Introducción de la ópera *La lega lombarda* (por la banda)
Barcarola catalana a voces solas *Los pescadors*, de Clavé (por el coro de Euterpe)
Sinfonía sobre *Motivos españoles*, de Geawart (por la orquesta)
Coro catalán a voces solas *La brema*, de Clavé (por el coro de Euterpe)

⁵ « El wagnerismo en España », Fernando Gutiérrez y Rosendo Llates, <http://archivowagner.info/1956rw.html>

⁶ Barcelone était, au XIX^e siècle, une ville où l'opéra italien était prédominant.

⁷ Transcription du programme publié dans *Eco de Euterpe*, numéro 160 du 4 août 1862.

Jota coreada *La verbena de S. Juan*, de Clavé (por el coro de señoras, el de Euterpe y orquesta)

Tout d'abord, comme nous pouvons le constater, le programme est un mélange de fragments d'opéras, de symphonies et de chansons populaires catalanes dont plusieurs sont l'œuvre de Clavé lui-même. La seule œuvre allemande est le *Tannhäuser* de Wagner ; les autres œuvres non catalanes sont italiennes. Le choix d'une œuvre classique non italienne (et de surcroît chantée en catalan) s'insère clairement dans la polémique qui se développe alors à propos de l'influence et du monopole de l'opéra italien dans les sphères musicales espagnoles du XIX^e siècle. Cependant, le programme n'indique pas que la « Marche triomphale » est chantée en catalan. Quelle conclusion en tirer ? Le choix de la langue suppose ici une confrontation directe avec les pratiques de l'opéra à cette époque, car l'italien était la seule langue admise pour la composition et la production d'opéras dans la Barcelone du XIX^e siècle et, en fait, certains musicologues (surtout à la fin du siècle) proposaient l'espagnol comme langue de composition, mais jamais le catalan. *La España Musical*⁸ est sans aucun doute le périodique catalan qui, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, reflète le mieux cette polémique linguistique autour de la composition d'œuvres musicales, de l'opposition entre l'opéra italien et l'opéra allemand et de l'inexistence d'une production d'opéra en Espagne. Le souci de création d'un opéra national est constant dans cette publication et les titres des articles parus (souvent en première page) sont très éloquentes : « ¿ Por qué los españoles no componemos óperas ? ¿ Debemos componerlas ? » (numéro 259 du 15 de juin 1871), « Asociación para el planteamiento de la ópera española » (numéro 371 du 16 août 1873, qui inclut également le manifeste publié par le comité directeur de l'*Asociación para el planteamiento de la ópera española*). Pour cette raison, Wagner est une figure qui, lorsqu'on le représente en territoire catalan, prend une importance considérable et constitue un modèle pour les compositeurs et les critiques musicaux. Cependant, il faut ajouter qu'à aucun moment, dans les articles de presse ayant pour but d'expliquer l'importance de Wagner en Catalogne, il n'est indiqué que

⁸ *La España Musical*, « semanario artístico, literario, teatral », est publié tous les jeudis à Barcelone, de 1866 à 1877 (maison éditoriale d'Andrés Vidal y Roger).

l'introducteur de ce compositeur sur le sol espagnol est le compositeur des ouvriers, Josep Anselm Clavé.

De même, notons que lors du concert de 1862, les chœurs ne chantent que le *Tannhäuser* et aucun autre fragment d'opéra. Ensuite, l'orchestre, comme le chœur d'ailleurs, est mixte. Il est formé, d'une part, de musiciens professionnels (formation musicale classique) et, d'autre part, d'une fanfare (*banda*, c'est-à-dire une formation musicale militaire). Les chanteurs sont les ouvriers et le chœur de sopranos du Liceu (le théâtre classique de Barcelone). L'introduction de voix féminines lors de ce festival suppose une grande nouveauté : le caractère mixte des chœurs catalans, introduit par Clavé, sera une constante à la fin du XIX^e siècle et tout au long du XX^e (Carbonell i Guberna, 281). Le programme est, par conséquent, surprenant et provocateur puisque la production réunit des artistes professionnellement reconnus (les sopranos du Liceu) et des chanteurs sans formation musicale officielle (les choristes).

La première (16 juillet 1862, donc) fut un grand succès, et donna lieu à deux concerts supplémentaires, devant un public de 7000 personnes (*Diario de Barcelona*, 17-VII-1862, p. 6361). Les trois premiers concerts (« conciertos vespertinos extraordinarios ») eurent lieu, les 16 juillet, 4 août et 8 septembre 1862, en plein air, dans un espace réservé aux bals populaires barcelonais, los Campos Elíseos. Enfin, un quatrième concert a lieu l'année suivante, le 10 mars 1863, cette fois-ci non pas en plein air, mais dans le théâtre classique de Barcelone, le Liceu. Comment interpréter ce déplacement d'un espace ouvert (los Campos Elíseos) à un espace fermé (le Liceu) ? Quelles sont les implications artistiques et sociales d'un tel changement ? Los Campos Elíseos est un espace réservé aux bals, un espace dans lequel le public est socialement hétérogène et se déplace à sa guise, alors que le Liceu est un théâtre, un espace fermé, codifié, dans lequel le public est généralement placé selon une hiérarchie bien établie pour assister au spectacle. De plus, l'architecture du Liceu, construit en 1845, non pas par la ville, mais par des subventions privées des membres de la bourgeoisie locale, est de type vénitien. Ce genre de théâtre, sur plusieurs étages, place les spectateurs en fonction du prix qu'ils ont payé et de leur statut social, ce qui implique que depuis certains recoins de la salle le public ne puisse ni voir ni bien écouter la musique (Sala 2007, 49-50). En revanche, le théâtre de Bayreuth, dont le

projet fut entrepris par Wagner en 1871, ne comporte aucun étage. Il est bien plus petit qu'un théâtre vénitien, et il est conçu de façon à ce que le spectateur puisse avoir la même écoute et la même vision, indépendamment de l'endroit où il est placé. Il s'agit donc d'un théâtre qui ignore délibérément la hiérarchie sociale. Enrique Gavilán, dans son magnifique ouvrage *Escúchame con atención : Liturgia del relato en Wagner*, explique avec brio de quelle façon Wagner opère une rupture frontale avec les idées artistiques de son époque:

Para realizar esa revolución Wagner necesitará romper también con el espacio del teatro convencional, con el tipo de público que asistía al teatro y a la ópera y con sus comportamientos ritualizados, pero también con el tipo de intérpretes que poblaban los escenarios europeos, así como con las rutinas de las orquestas y sus directores musicales y escénicos (en este punto Wagner tropezará con obstáculos insuperables) (48).

La rupture de Wagner avec ses contemporains n'était donc pas uniquement en relation avec la composition musicale⁹, mais était également liée à une conception du spectacle absolument novatrice. En ce sens, l'espace de représentation que constitue le théâtre ainsi que les conventions établis tant par le public comme par les directeurs des théâtres sont fondamentaux, comme l'indique Gavilán. La différence entre les Campos Elíseos et le Liceu est, entre autres, architecturale, comme nous l'avons expliqué, et reflète de ce fait les différences sociales et culturelles des deux genres de publics qui assistaient aux représentations. Ces différences culturelles pouvaient également être perçues au travers des programmes établis pour chacun d'entre eux.

Il me semble pertinent de penser que le changement de lieu du spectacle du *Tannhäuser* (des Campos Elíseos au Liceu) correspond à l'impact qu'ont eu les trois premières auditions. Ce sont les implications artistiques et sociales que comportent ces représentations de la traduction d'un fragment du *Tannhäuser* qui m'interpellent. L'acte qui consiste à mettre en scène un fragment d'opéra avec des chœurs d'ouvriers est socialement provocateur, puisqu'il ne respecte pas les conventions culturelles établies par la bourgeoisie entre les différentes pratiques musicales. Ce cloisonnement n'était du reste pas étranger à l'hermétisme de la bourgeoisie catalane du XIX^e siècle. Chaque sphère sociale avait des

⁹ Subirá note que pour Wagner « El arte tiene la misión de instruir al pueblo y de formar su alma » (p. 101).

espaces et des répertoires qui lui étaient attribués. L'opéra (et l'espace classique réservé à l'opéra comme le Liceu) n'était, bien entendu, pas réservé au secteur populaire. Néanmoins, le public auquel s'adresse Clavé lorsqu'il met en scène ce fragment d'opéra, aux Campos Elíceos, est hétérogène. Nombreuses sont les lettres qu'il reçoit de la part d'intellectuels ou d'hommes politiques tels que Pi y Margall ou Victor Balaguer¹⁰, le félicitant pour certains concerts. La lecture de la correspondance du compositeur permet entre autres de vérifier à quel point le public des rencontres musicales des Campos Elíceos était varié. Il me semble que l'interprétation du *Tannhäuser* par les chœurs est une façon d'expliquer que l'art des compositeurs institutionnalisés, c'est-à-dire des compositeurs dont les œuvres ont une autorité musicale et sociale (comme c'est le cas de Wagner), peut parfaitement être transmis au peuple et par le peuple. Clavé opère ainsi, en quelque sorte, une redistribution du capital culturel (Bourdieu, 1979),

Tel est, à mon sens, le message de Clavé, son but ; mais les répercussions et la réception qu'ont eues les trois premiers concerts sont autres, et elles reflètent le rejet social de cette tentative de rapprochement entre les ouvriers et une culture réservée à la bourgeoisie. Le concert de 1863 fut organisé non pas, comme c'était le cas pour les trois premiers concert, par l'association « Coros de Euterpe », mais par la *Junta* de la ville de Barcelone. Le but du concert est autre, comme nous l'indique le *Diario de Barcelona* du 10 mars 1863 (numéro 69) :

Función extraordinaria 28 de abonos y 113 transmisible para hoy martes 10 corriente, a beneficio de los obreros sin trabajo. La Junta iniciadora de los festejos del pasado Carnaval, deseosa de aumentar la cantidad recaudada con destino al alivio de la clase obrera, que a consecuencia de circunstancias especiales carece del trabajo indispensable para atender a sus más precisas necesidades, de acuerdo con la gran Empresa de este Gran Teatro y con D. José Anselmo Clavé, fundador de las sociedades corales de Cataluña, ha podido combinar un escogido y variado espectáculo [...].

La Junta debe a la amabilidad y condescendencia de los artistas que toman parte en esta función, el haber podido combinarla digna del público barcelonés, a quien en este momento

¹⁰ Dans une lettre où est seulement indiqué « su casa hoy martes 23 » Víctor Balaguer écrit : « Amigo Clavé : felicito a usted cordial, cordialísimamente por su triunfo en Madrid. Había ido esta mañana a los Campos Elíceos para abrazarle a usted y a sus compañeros », Víctor Balaguer, lettre à Josep Anselm Clavé, Arxiu Nacional de Catalunya, « Fons Clavé : Recull de cartes i altres documentes relatius a Josep Anselm Clavé », Volume 1 : « Correspondencia particular », page 5, numéro de document : UC 151.

se dirige para que acuda a hacerla más productiva, no dudando que, destinándola a un objeto tan laudable, mostrará una vez más sus nobles y caritativos sentimientos.

Plusieurs éléments sont à relever dans cet article. Tout d'abord, le ton et le vocabulaire employés par le journaliste (« alivio de la clase obrera », « carece del trabajo indispensable », « sus más precisas necesidades », « objeto tan laudable », « sus nobles y caritativos sentimientos ») établissent une hiérarchie précise entre les différentes classes sociales : les ouvriers d'une part, les bourgeois (le public) d'autre part. Le public est celui vers qui toute l'attention est portée (« combinarla digna del público barcelonés »), c'est lui qui viendra au secours de la classe ouvrière sans travail. Les ouvriers sont associés à une négation (« sin trabajo » et « carece del trabajo »), alors que le public est présenté comme ayant des sentiments nobles et charitables (« sus nobles y caritativos sentimientos »). Les conditions du spectacle, cette fois-ci, sont donc bien différentes. Contrairement au festival des Campos Eliseos, organisé par les chœurs de Clavé eux-mêmes (puisqu'il s'agit d'un espace que le compositeur louait)¹¹, le concert organisé au Liceu est contrôlé par le pouvoir politique et le public puisqu'il s'agit d'une œuvre de charité¹². Ce ne sont donc plus les ouvriers qui invitent à écouter la musique, mais les bourgeois qui permettent aux ouvriers, d'une façon charitable, d'accéder à une visibilité. Ce sont donc ceux qui détiennent les clefs du théâtre, l'autorité institutionnelle en somme, qui créent l'espace dans lequel les ouvriers font entendre leur voix.

Le changement d'espace et de perspective (et, ce, en l'espace de moins d'un an) affiche le désir bourgeois de maintenir le schéma culturel traditionnel. De même, cela

¹¹ Carbonell y Guberna indique que « Clavé i els seus col·laboradors optaren per traslladar-se als Camps Elisis [...] un lloc molt més prestigiós, i també de molt més prestigi, fet que va representar un doble triomf : per una banda, davant les traves del poder municipal i, per l'altra, una definitiva consolidació del fet coral en el ventall de possibilitats de l'espectacle barceloní » (p. 107) et il ajoute que ce changement est le signe d'une volonté d'intégration sociale qui correspondait à des idéaux de fraternité et d'humanisme.

¹² Carbonell y Guberna offre, au début de son ouvrage, une étude sur les conditions de vie et de travail des ouvriers du milieu du XIX^e siècle : « cal afegir el problema de les condicions de treball durant unes jornades laborals d'entre dotze i setze hores, amb uns sous que tendien a baixar. Segons Cerdà, un obrer corrent podia guanyar 2.295,95 rals un any ; un teixidor, 4.1160, i un teixidor de lana, 3.604. Amb aquests ingressos havien d'afrontar a unes despeses de 2.301, 40 rals a l'any, en el cas de ser solter ; 3.071, si era casat sense fills, i 4.176 en cas que fos casat amb dos fills. La diferència resultant no donava més que per a una deficient alimentació, que afegida a unes condicions de vida y de treballs dures i poc higièniques, ens farà comprendre la reduïda mitjana de vida dels obrers, situada en 23,55 anys durant el període 1837-1847. [...] No hi hagué una legislació laboral fins a 1873, però tot i això, la situació obrera no varià de forma significativa. » p. 25-27.

indique l'inquiétude des autorités et d'une grande partie de la société devant l'essor d'une association culturelle ouvrière telle que celle des chœurs de Clavé. Il est certain que cet article, publié dans le quotidien de Barcelone, est écrit dans cette perspective et livre le discours bourgeois, c'est-à-dire le discours culturel dominant, à propos non seulement d'un événement précis, mais aussi d'un mouvement culturel et social en pleine croissance. Les articles publiés par ce même quotidien, par *La Corona* et par *El Telégrafo* le lendemain du concert, offrent une narration plus marquante encore. Sur un ton digne d'un roman d'aventures, ils parlent de la qualité du spectacle, de la façon dont il fut reçu et insistent surtout sur les raisons pour lesquelles la soirée n'a pu se dérouler comme souhaité. Ils s'attardent sur le péripète de certains choristes qui, sortant des usines à 20h, précisent le *Diario de Barcelona*, n'ayant pas de voitures et devant se déplacer à pied, ne purent arriver à temps au théâtre à cause des pluies diluviennes. Une fois de plus, il semble évident que l'insistance des journalistes sur le caractère « aventurier » de l'ouvrier qui, après sa journée de travail, pense à aller chanter dans un théâtre, lui ôte toute crédibilité en tant que sujet artistique¹³.

Il n'est pas inutile de s'arrêter sur la notion de journal comme diffuseur social et national, tel que le considère Benedict Anderson qui, dans son ouvrage *Imagined Communities* (1991), affirme que le journal est le moyen technique par lequel le groupe, la communauté, se « représente ». Dire que l'espace de la presse dans la société catalane du XIX^e s'ouvre aux ouvriers équivaut à dire une nouvelle fois que s'ouvre un espace de représentation auquel ceux-ci n'avaient pas accès : il ne s'agit donc plus seulement d'une

¹³ *El Metrónomo* réunit les trois articles dans son numéro du 15 mars 1863 : « La última pieza no pudo cantarse por toda la masa coral con que dicho señor contaba, pues la copiosa lluvia que desde el anochecer caía impidió que viniesen algunas de las sociedades corales de los pueblos circunvecinos. Merece, sin embargo, que hagamos mención de los individuos de las que pudieron encontrar carruajes en el suyo propio, quienes tuvieron la filantropía de costeárselo de su bolsillo, a fin de no gravar el presupuesto de la función, cuyo beneficio líquido se destinaba a aliviar la suerte de sus compañeros de trabajo » (*Diario de Barcelona*) ; « Por otra parte debemos también hacer particular mentón de la abnegación y buena voluntad con que los obreros-cantores que componen las sociedades corales de los vecinos pueblos (...) arrostraron la lluvia al salir de sus talleres [...] para venir a Barcelona a tomar parte en la función, y concluida esta regresar a sus moradas con barro hasta la cintura a fin de emprender de nuevo sus habituales trabajos a las cinco de esta mañana » (*La Corona*) ; « Aquellos generosos obreros habían abandonado por la tarde sus talleres [...] y al terminar la función en altas horas de la noche volvieron a sus hogares sin consideración a la lluvia y al barro que cubre las calles y carreteras » (*El Telégrafo*)

visibilité musicale, artistique, mais également d'une présence dans le monde de la publication et du pouvoir que cela engendre.

Clavé fonda quatre journaux à Barcelone : *El Metrónomo*¹⁴, *El Eco de Euterpe*¹⁵, *La Aurora*¹⁶ et *La Vanguardia*¹⁷, et il écrivit des articles pour beaucoup d'autres (*El Estado Catalán*, *La Montaña de Montserrat* et *Los Sucesos de Madrid*). Dans ces journaux sont publiés des articles divers sur la musique catalane, les activités des chœurs et les œuvres du compositeur. La publication des chansons de Clavé dans la presse est un moyen concret et rapide de les faire circuler dans la sphère publique. Ces journaux sont en réalité la clef de la politique musicale de Clavé. Il est intéressant de se demander quelles peuvent être les conséquences de l'apparition, dans la Catalogne du XIX^e, d'un journal ayant pour objectif de créer un espace de représentation de l'activité artistique des ouvriers, tel que l'était *El Metrónomo*. Comment se matérialise, par la suite, la confrontation entre le discours présent dans ce journal et le discours bourgeois présent dans les quotidiens comme *El Diario de Barcelona* ? Les journaux créés par Clavé n'ont pas réellement pour finalité de s'approprier un moyen de communication ou un espace littéraire concret, mais de créer un nouvel espace d'expression et de diffusion d'une activité culturelle croissante. Clavé, grâce au symbole musical du métronome qui, tout comme le journal, permet de mesurer le temps qui passe, unifie un discours de représentation et le distribue. Selon Carbonell i Guberna, *El Metrónomo* était un canal de communication pour que l'association chorale se consolide, il servait en quelque sorte de porte-parole : « complia una funció propagandística de gran importància » (644). Pour en revenir aux articles parus après le concert offert au Liceu le 10 mars 1863, la narration offerte et le ton condescendant des journalistes laissent entrevoir un jeu de pouvoir : le désir d'un groupe, le groupe bourgeois, de contrôler l'influence et l'essor des chœurs ouvriers dans la sphère publique.

¹⁴ *El Metrónomo*, « semanario musical y literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales, por el fundador de las mismas en España, J. A. Clavé », est publié aux imprimeries de Narciso Ramírez, à Barcelone, tous les dimanches (le premier numéro date du 24 de mai 1863).

¹⁵ *El Eco de Euterpe* est un journal « dedicado exclusivamente a los señores concurrentes a los Campos Elíseos » et annonçait le programme des concerts le jour même. Il est publié aux imprimeries de Narciso Ramírez, à Barcelone (le premier numéro date du 5 mai 1859).

¹⁶ *La Aurora*, « publicació bi-mensual dels cors de Clavé, adreçada als coristas », est publié à Barcelone depuis 1888. Une version électronique est disponible sur le site suivant : <http://www.elcoro.net/noticies.asp>.

¹⁷ *La Vanguardia*, journal républicain fédéraliste hebdomadaire, dont le seul rédacteur était Josep Anselm Clavé, est publié à Barcelone en 1868.

Ce qui est spécifique dans le projet artistique de Clavé n'est pas uniquement que ce compositeur ait réussi à transformer la vie quotidienne des travailleurs barcelonais en les réunissant pour chanter, ou qu'il ait organisé des concerts socialement et esthétiquement engagés (comme celui du *Tannhäuser*), mais aussi à quel point la pratique musicale est synonyme de pouvoir de représentation sociale. Le discours de représentation sociale qui allait de pair avec les textes s'offrait comme discours unificateur de toute une classe qui était dans la péri-shère publique, telle que l'a définie Habermas (1991).

Dans le cas précis du *Tannhäuser*, il est intéressant de considérer l'extrait choisi par le compositeur: il s'agit de la « Marche Triomphale », c'est-à-dire la quatrième scène de l'Acte 2 de l'opéra où l'on assiste à l'arrivée des invités au Wartburg. Le chœur, à ce moment précis de l'action, ouvre un débat poétique tout en chantant « l'art et la paix ». Le chœur, donc, permet l'ouverture de l'espace artistique puisque, dans le *Tannhäuser*, la confrontation poétique ne peut avoir lieu que dans un espace codifié, dans le *Hall*, qui est l'espace de la poésie, de l'art, auquel le chœur, dans son chant, fait référence comme étant une noble salle où habite l'art et la paix (« Freudig begrüßen wir die edle Halle, wo Kunst und Frieden immer nur verweil »¹⁸).

Il est encore plus intéressant d'étudier le rôle du chœur dans le *Tannhäuser* puisque celui-ci entre en scène à la recherche de la rédemption, une rédemption qui lui est accordée au troisième acte¹⁹. Il faut se rappeler que, dans le *Tannhäuser*, Heinrich cherche à se racheter de son amour libertin envers Vénus et de son amour humain envers Elizabeth par son incorporation à un groupe (le chœur des pèlerins qui vont à Rome) au nom de la Vierge. Cet élément concret de l'opéra, c'est-à-dire l'incorporation de l'individu au chœur et, de ce fait, la prédominance du groupe sur le sujet individuel, est essentiel et explique en partie les raisons pour lesquelles Clavé choisit cet opéra en 1862. Le chœur de l'opéra de Wagner, lors de son apparition, est le vrai personnage de l'oeuvre puisqu'il trouve la rédemption par lui-même, grâce à ses propres actions. Tannhäuser, le protagoniste, ne peut se racheter. C'est donc la force du groupe et non l'individualité qui prime dans cet opéra.

¹⁸ Richard Wagner, *Tannhäuser*, New York, 1984, Dover publications, p. 198.

¹⁹ Kufferath, reprenant les dires de Nietzsche, affirme « Wagner no ha pesado en nada tan profundamente como en la redención: su obra es la ópera de la redención » (p. 114).

Ce point est capital si l'on souhaite étudier l'ampleur et la réception du festival choral de Barcelone de 1862. De plus, les compositions de Clavé n'incluent à aucun moment des solistes, ce qui prouve bien qu'il s'agit bien d'une pratique musicale exclusivement collective. Mettre en scène la « Marche Triomphale » du *Tannhäuser* va plus loin que la simple nouveauté esthétique offerte au public. Ce concert a un poids symbolique très fort si l'on considère que ceux qui ouvrent le débat artistique et ceux qui permettent que puisse exister l'espace dans lequel ce débat a lieu sont les ouvriers. De même, et à une époque où justement se créent des espaces de concours poétiques (les Jeux Floraux)²⁰, ce sont eux qui, par l'intermédiaire de leur chef, du compositeur, créent un forum, un forum dans lequel l'auditoire – c'est-à-dire les familles, les travailleurs, les bourgeois, les intellectuels – écoute l'ouvrier. Ce forum est un espace de dialogue dans lequel le groupe génère un savoir.

Wagner est la figure romantique qui symbolise la nation allemande et, surtout, la modernisation. Dans le contexte catalan de 1862-1863, les représentant d'une telle modernisation sont les ouvriers, résultat de l'industrialisation, non pas des paysans ou des artisans. Et c'est cette foule ouvrière qui prend la parole pour chanter, précisément, Wagner. « Crowds are modernity. Modern times are crowded times. Modern man is the man of the crowds » indiquent Schnapp et Tiews (10). Joaquim Pena explique qu'en Catalogne, et tout particulièrement à Barcelone, la question wagnérienne a été intimement liée au phénomène nationaliste sortant de la *Renaixença* et débouche vers l'expression de la modernité catalane. Il affirme, en ce qui concerne les prises de position intellectuelles novatrices qui proposaient le rapprochement de l'Espagne vers les autres pays de l'Europe, que « en Música això significava l'obra de Wagner o de César Franck. La fundació de l'Orfeó Català, el 1891, com a renovació modernista del que havien estat els cors de Clavé, és la concreció catalana d'aquest desig renovador » (p. 13-14). Dans le cas de la prise de parole ouvrière dans les sphères culturelles et l'espace public catalan de la deuxième moitié du XIX^e siècle, il semble évident que le rôle du compositeur Clavé est essentiel. Ce dernier se construit comme modèle artistique et social, en déléguant une autorité musicale au groupe afin que celui-ci puisse obtenir une reconnaissance sociale et culturelle. De même, les

²⁰ La restauration des Jeux Floraux eut lieu en 1859 (Carbonell i Guberna, p. 10).

concerts des chœurs et, bien entendu, celui du *Tannhäuser*, mobilisent un espace et une temporalité spécifiques. C'est dans cet espace que les éléments sonores (chants, silences, applaudissements) et visuels (l'apparition de centaines de choristes sur scène dirigés par un seul chef) acquièrent toute leur importance. La première de Wagner par les chœurs lors du festival de 1862 mêle les caractéristiques et les pratiques de la culture dominante avec celles de la culture populaire. Ce mélange, ce caractère mixte, s'oppose directement au discours culturel bourgeois car, il adapte ou redéfinit une pratique musicale. Cette pratique (le chœur) permet d'ouvrir un espace de dialogue dans lequel entrent en contact des éléments culturellement et institutionnellement opposés, un espace artistique dans lequel le groupe acquiert une existence esthétique et sociale.



Finissons sur une image. Cette gravure représente un chœur d'ouvriers qui chante sous la direction de Josep Anselm Clavé. Ceux-ci sont vêtus d'un smoking, la tenue classique du choriste des « institutions ». Mais ils portent aussi la « barretina », c'est-à-dire le chapeau phrygien catalan, l'élément qui les rattache à une tradition populaire et qui indique leur « double vocation ». Nous, qui regardons le dessin, nous qui sommes les spectateurs

puisque Clavé nous tourne le dos, que voyons-nous ? Voyons-nous, comme le dirait Jacques Rancière, une réponse au discours d'en haut, une formation de l'idée « d'émancipation ouvrière »²¹ ? Il s'agit, pour reprendre les mots de Jacques Rancière, « d'être attentifs à la pesée des mots qui s'effectue quand la parole change de camp, lorsque la classe qui est dépossédée des moyens de production intellectuelle se met à parler pour s'identifier et se représenter les voies de son affranchissement ».

Aurélie Vialette,
University of California, Berkeley – Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, 1991, New York, Verso.
- Aviñoa, Xosé, « Prefaci », in Carbonell i Guberna Jaume, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, 2000, Romanyà Valls, Galerada.
- La Aurora*, « publicación bi-mensual, órgano de la Asociación Euterpense de los Coros de Clavé », 1888-présent, Barcelona, <http://www.elcoro.net/noticies.asp>.
- Balaguer, Víctor, lettre à Josep Anselm Clavé, Arxiu Nacional de Catalunya, « Fons Clavé : Recull de cartes i altres documents relatius a Josep Anselm Clavé », Volume 1 : « Correspondencia particular », page 5, numéro de document : UC 151.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, 1979, Paris, Éditions de Minuit.
- Caballé y Clos, Tomás, *José Anselmo Clavé y su tiempo*, 1950, Barcelona, Freixinet.
- Carbonell i Guberna, Jaume, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, 2000, Romanyà Valls, Galerada.
- El Diario de Barcelona*, 1862-1863, Barcelona, Imp. de Francisco Gabañach.
- Eco de Euterpe*, « periódico dedicado exclusivamente a los señores concurrentes a los Campos Elíseos », [s.a], Barcelona, imprenta de Narciso Ramírez.
- La España Musical*, « semanario artístico, literario, teatral », 1866-1877, Barcelona, imprenta Andrés Vidal y Roger.
- Gavilán, Enrique, *Escúchame con atención : Liturgia del relato en Wagner*, 2007, Valencia, Guada Impresores, colección estética y crítica.
- Guansé, Doménech, *Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista*, 1966, Barcelona, editorial Bruguera.

²¹ Jacques Rancière, *La parole ouvrière, 1830/1851*, Paris, 10/18, 1976.

- Gutiérrez, Fernando y Llates, Rosendo, « El wagnerismo en España », <http://archivowagner.info/1956rw.html>.
- Habermas, Jürgen, *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*, Trans : Thomas Burger, 1991, Cambridge, Mass, MIT Press.
- Infesta, María, *El Wagnerisme a Catalunya*, 2001, Barcelona, Terra Nostra.
- Janés Nadal, Alfonsina, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, 1983, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana: Ajuntament de Barcelona, Institut Municipal d'Història: Rafael Dalmau.
- Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, 1986, Madrid, Taurus.
- Kufferath, Maurice, *Músicos y filósofos: Wagner, Nietzsche, Tolstoi*, [19?], Madrid, Vda.de Rodríguez.
- El Metrófono*, semanario musical literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales, por el fundador de las mismas en España, J.A Clavé, 1863, Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, Pasaje de Escudillers, 4.
- Pena, Joaquim, « Fragments de conferències », in *Wagner y Catalunya: antología de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*, 1983, Barcelona, COTAL.
- Rancière, Jacques, *La parole ouvrière, 1830-1851*, 1976, Paris, 10/18.
- Sala, Teresa-M, « Images de la vie urbaine moderne. Idéaux, rêves et réalités », in Teresa-M Sala (éd), *Barcelone 1900*, 2007, Amsterdam/Bruxelles, Van Gogh Museum/Fonds Mercator.
- Schnapp Jeffrey T. and Tiews Matthew, « Introduction: A Book of Crowds », in Schnapp Jeffrey T. and Tiews Matthew (éds), *Crowds*, 2006, Stanford, California, Stanford University Press.
- Subirá, José, *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*, 1924, Madrid, Imp. « alrededor del mundo ».
- Subirá, José, *Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wagner*, 1907, Madrid, Biblioteca Económica Selecta: M.Pérez Villavicencio Ed.
- La Vanguardia*, « periódico republicano federalista », 1868, Barcelone, [s.e].
- Wagner, Richard, *Tannhäuser*, 1984, New York, , Dover publications.