



Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle

32 | 2006
Varia

Rémy Campos, *Instituer la musique. Les premières années du Conservatoire de Genève (1835-1859)*, Genève, Éditions Université-Conservatoire de musique, 2003, 877 p. ISBN : 2-88433-012-7. 80 francs suisses.

Sophie-Anne Leterrier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/1116>

DOI : 10.4000/rh19.1116

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 153-209

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Sophie-Anne Leterrier, « Remy Campos, *Instituer la musique. Les premières années du Conservatoire de Genève (1835-1859)*, Genève, Éditions Université-Conservatoire de musique, 2003, 877 p. ISBN : 2-88433-012-7. 80 francs suisses. », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 32 | 2006, mis en ligne le 12 juillet 2006, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/1116> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rh19.1116>

Tous droits réservés

Au terme de ce très beau parcours, on voit se dessiner la société de l'époque, ses divisions, ses luttes, ses seuils de tolérance, sa pudeur et l'évolution de ses mœurs. L'auteure offre à l'historien, mais aussi à l'analyste des médias ou au sociologue, un tableau très subtil des représentations d'une époque. Avec une grande maîtrise, aussi bien des théories d'analyse de discours et de contenu que des théories sociologiques ou anthropologiques, Anne-Claude Ambroise-Rendu réussit le pari de démontrer que le fait divers est une source scientifique digne d'intérêt, voire incontournable, pour connaître une époque et la comprendre. Même si, comme elle le souligne à plusieurs reprises au cours de son travail, le fait divers traduit rarement la réalité statistique de son époque, et qu'il faut le lire plutôt comme un (excellent) indicateur symbolique. À travers son étude est réaffirmé le constat que c'est parfois à travers l'anodin (du fait divers) que se définissent les limites de l'acceptable. « Les chroniques, véritables observatoires de l'homme par l'homme, servent de miroir à une civilisation qui non seulement se contemple mais aussi se pèse, se soupèse et se juge. Elles sont à la fois un appareil d'observation et un appareil de régulation et de contrôle social » (p. 318).

Annik DUBIED

Rémy CAMPOS, *Instituer la musique. Les premières années du Conservatoire de Genève (1835-1859)*, Genève, Éditions Université-Conservatoire de musique, 2003, 877 p. ISBN : 2-88433-012-7. 80 francs suisses.

Rémy Campos, qui a contribué autrefois à l'histoire du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, a consacré à son homologue genevois une étude qui se présente sous la forme d'un énorme *in quarto* de plus de huit cents pages, attestant une minutieuse enquête, marquée par un souci d'exhaustivité. Les annexes de l'ouvrage illustrent d'ailleurs la richesse des archives de l'établissement, en retranscrivant, en synthétisant et/ou en analysant de nombreux documents relatifs à la composition du comité d'administration, aux statuts, aux règlements, aux souscripteurs, aux effectifs, à la composition du corps professoral, à l'organisation des enseignements, aux élèves primés, etc. L'iconographie fournie (fac-similés de procès verbaux, de périodiques, de rapports, photographies des locaux, portraits gravés, caricatures, cartes postales, prospectus, cartes géographiques, programmes, partitions, invitations...) est, elle aussi, précieuse. Pourtant, loin de présenter son travail comme une somme sur l'histoire de l'institution, l'auteur se propose « seulement » d'examiner en détail les vingt premières années de son existence, quitte à faire quelques excursions dans des temps plus proches, pour en écouter les échos mémoriels.

La problématique est ambitieuse : il s'agit de montrer comment la musique s'inscrit dans l'espace public, en interaction avec la construction d'une identité, sur plusieurs plans : identité locale genevoise, identité suisse, rapport à l'étranger (au modèle parisien du Conservatoire en particulier). Il s'agit également de décrire l'introduction à Genève « d'une musique qui [finit] par n'être plus que la musique tout court » (p. 563). Ce livre n'est donc pas l'histoire d'une institution au sens où on l'entend habituellement – comme une sorte de portrait classique présentant les acteurs et les épisodes d'une histoire linéaire, généralement glorieuse. Il refuse d'ailleurs explicitement de s'inscrire dans le genre des « monographies paresseuses » aux plans à tiroirs (p. 21), répudiant la téléologie au profit d'une interrogation permanente. « Nous nous sommes efforcé, tout au long de cette étude », écrit-il, « de restituer toute son altérité à ce que nous découvriions, de voir dans ces Genevois des sauvages plus que des frères » (p. 556)

C'est d'abord l'histoire d'un don fondateur – celui que fait à sa cité François Bartholony, un saint-simonien bien connu des historiens du réseau ferré français. Don initial, mais renouvelé pendant toute la vie du personnage (il décède en 1881). Non seulement il crée le Conservatoire, le fait construire (et reconstruire) matériellement, le dote de locaux, d'instruments et de matériel pédagogique, mais il lui apporte le soutien constant qu'appelle son déficit chronique. Ce don, « acte politique, paternel, charitable et personnel », informe profondément non seulement l'histoire mais l'identité de l'institution, dans ses redéfinitions successives, et dans ses « trois corps » (le fondateur, sa descendance, les grands musiciens).

Après cette longue ouverture, alimentée de nombreuses références théoriques issues du champ des sciences humaines, Rémy Campos situe avec précision le Conservatoire dans la société musicienne locale, en évoquant les autres « artisans de l'apprentissage de la musique », progressivement occultés par l'institution. Ce chapitre dit peu de choses sur le contexte général (les structures sociales, l'évolution politique genevoise), mais apporte des éléments fort intéressants et de première main sur la composition du « peuple discret des faiseurs de notes », leur origine, leur nombre, leurs moyens d'existence, les diverses formes de rétribution, de publicité, qu'ils utilisent.

Dans ce tableau, l'auteur introduit aussi plusieurs sociétés qui incarnent des milieux musicaux originaux, concurrents à certains égards du Conservatoire. Il montre comment celui-ci bénéficie de leur échec sans en être directement responsable. Ce sont la Société de musique (1823-1842), groupe d'amateurs réunis autour de Pictet, l'utopie unanimiste éphémère du « chant national » de Jean-Bernard Kaupert (1833-1834). Rémy Campos consacre un long développement à la question de la musique sacrée, évidemment importante dans le microcosme genevois, à travers la collaboration du Conservatoire et du Consistoire. Le chant sacré (c'est-à-dire essentiellement le chant des psaumes) est, avant 1850, du ressort de la Société des catéchumènes

(créée en 1736). En 1833, une Commission de musique sacrée est établie dans les milieux pastoraux ; elle rencontre des difficultés, qui l'amènent dans les années 1840 à négocier avec le Conservatoire, sans pouvoir aboutir. Les intérêts du Consistoire et du Conservatoire, que ne rapproche que le Concert spirituel, sont trop divergents. La musique n'est pas une priorité pour l'Église, qui met en oeuvre une « pédagogie de pénurie ». Confrontée au problème des manuels, au coût d'une réorganisation, manquant de projet d'ensemble et de moyens, la Commission est finalement victime de l'hostilité du gouvernement radical, qui la dissout en 1850. Le Conservatoire récupère alors ces élèves que sont les régents et voit son rôle central renforcé par la nomination de Delacour, son second directeur, comme directeur de la musique sacrée. En fait, loin de consacrer aux étudiants de théologie un enseignement musical spécifique, on se borne à leur enseigner le solfège, en les mêlant aux étudiants ordinaires.

L'auteur ne consacre que quatre pages à la musique à l'école ; il faut dire que le sujet est mince, puisqu'il n'existe pas d'organisation systématique sur ce plan avant l'adoption de la méthode Chevé, tard dans le siècle, et que la musique enseignée se limite généralement au chant patriotique ou religieux. Là encore, le Conservatoire occupe l'espace. Rémy Campos évoque enfin deux associations professionnelles, le Cercle des artistes (1851), assez proche du Caveau, et l'Association des artistes musiciens de Genève (1893). Il montre que, contrairement aux idées reçues, à Genève, amateurs et artistes entretiennent des rapports policés, que la frontière qui les sépare est loin d'être hermétique, y compris sur le plan de la compétence technique.

Une autre partie de l'ouvrage est consacrée à l'évolution de l'organisation du Conservatoire et à la professionnalisation du cursus musical. L'identité des élèves, la biographie des professeurs et la composition des budgets ne sont pas vraiment analysés (de l'aveu même de l'auteur, p. 41). Il s'attache plutôt à montrer le fossé qui sépare le projet de l'institution et l'image qu'en ont ses « clients », les parents des élèves. Ceux-ci voient avant tout dans l'école « une centrale de maîtres de musique assez bon marché, où la moralité et la qualité du personnel [sont] plus ou moins garantis et qui [regroupe] en un même lieu les deux mamelles de la formation matrimoniale : le piano et le chant » (p. 309). Le Conservatoire aura été une école de filles, « institut inavoué de qualification à l'art de la romance », pendant plusieurs générations, avant de pouvoir ouvrir des classes de cor (en 1866), de trompette (en 1895), de trombone (en 1925), et se doter d'un orchestre symphonique. La même évolution se lit dans la programmation, qui fait voisiner « genre noble » et « pièces jetables » (p. 311). L'équilibre existe entre les deux pôles pendant les quinze premières années ; puis on purge les programmes dans les années 1850, et l'on ouvre une classe de musique d'ensemble. Le dispositif, qui souffre à la fois de la « disette d'instruments à vent » et de l'inexpérience du public, met des années à produire des fruits.

Le public du Conservatoire fait en effet voisiner un « noyau d'apprentis motivés » et une « population flottante » échaudée par le solfège, sous la houlette de professeurs, rétribués à l'heure avant 1848 (2 francs), puis salariés (500 francs pour trois leçons de deux heures hebdomadaires sur dix mois, avec des suppléments ou des déductions en fonction des effectifs). Rémy Campos donne au lecteur un aperçu précis et original des gestes de l'apprentissage, évoquant les cas particuliers (un certain Henry et ses folies, la place de Liszt dans l'histoire de la maison), les livres, les méthodes (laissées au choix de chaque professeur), le matériel pédagogique, quantité de détails et d'usages difficiles à approcher dans les sources de cette nature (il mentionne notamment un intéressant courrier insultant d'élève, p. 446). Les derniers chapitres mettent en perspective l'historiographie institutionnelle, en s'attardant spécialement sur le moment du centenaire.

En somme, l'ouvrage de Rémy Campos offre au lecteur un tableau très riche des premières années de « l'institution de la musique » à Genève. Il manifeste des qualités précieuses : information de première main, décloisonnement des points de vue, questionnement authentiquement transversal, intérêt porté aux pratiques sociales, détours théoriques féconds alimentés par la lecture de Jürgen Habermas, de Maurice Godelier, ou de Paul Veyne (sur l'évergétisme). Il est dommage que ses lectures ne soient pas aussi larges dans le champ de l'histoire *stricto sensu*, où des références à André-Jean Tudesq, Louis Girard, Catherine Duprat (sur les notables, la philanthropie) ou Marc Fumaroli (sur les orateurs), entre autres, auraient été bienvenues.

Il y a en revanche une certaine prétention dans la distance ostensiblement prise par l'auteur à l'égard des histoires « classiques » des institutions, qui vise à la « leçon de méthode historique » (p. 9). De même, le style est vivant mais pas toujours limpide, parfois familier (« le pavé, la mare et les canards », « la musique débitée en classes », « des ronds dans l'eau »), parfois au contraire « cultivé » mais obscur (avec des titres comme « Le triomphe de l'amour », « Qu'est-ce que le tiers état? », « La fabrique de la valeur », « Dessine-moi un mouton », etc.). Plus irritant encore est le mode de commentaire des citations, qui tient de la glose systématique : le texte, cité *in extenso*, est toujours suivi d'un commentaire analytique, qui guide la lecture, mais semble prendre parfois le lecteur pour un idiot, à force de brider sa propre imagination et sa latitude d'interprétation ! Il eût mieux valu analyser les images, réduites au statut de pures illustrations, et le « panthéon de marbre et de toile » (p. 486) qui accompagnait tous ces discours. Enfin, on se demande pourquoi l'auteur n'a pas vraiment pris la peine d'étayer sa problématique, tout à fait pertinente, mais présentée comme un postulat plutôt que démontrée. Malgré ces réserves, l'ouvrage apporte incontestablement une contribution majeure à l'histoire de la musique et de ses institutions, et fournit les matériaux d'une histoire culturelle renouvelée.