

Jean Nattiez, critique musical à Amiens, 1946-1963. Les défis de la reconstruction musicale de l'après-guerre

Katharine Ellis

Volume 11, numéro 2, décembre 2024

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1116733ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1116733ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ellis, K. (2024). Jean Nattiez, critique musical à Amiens, 1946-1963. Les défis de la reconstruction musicale de l'après-guerre. *Revue musicale OICRM*, 11(2), 174–215. <https://doi.org/10.7202/1116733ar>

Résumé de l'article

Les études sur les critiques musicaux du xx^e siècle ont rarement pris en compte les figures régionales dans des contextes nationaux centralisés, sans doute car leurs liens avec les capitales, la musique contemporaine et les pratiques modernes sont trop faibles. Pourtant, historiquement parlant, c'est à travers ces figures que nous pouvons voir se déployer la vie musicale de la majorité (provinciale). Cet article se concentre sur l'oeuvre de Jean Nattiez (1919-2009), critique musical pour *Le Courrier picard* d'Amiens et chroniqueur majeur de la régénération musicale de cette ville après les ravages de la Seconde Guerre mondiale. L'étude de sa prose lapidaire et souvent tranchante, ainsi que l'analyse de la correspondance qu'il a reçue en réaction à son travail révèlent une lutte constante pour reconquérir puis fidéliser le public, pour reconstruire les rythmes culturels établis et en développer de nouveaux, pour communiquer les principes de l'excellence dans l'exécution musicale, pour inculquer l'amour de la musique classique à une nouvelle génération dont les choix s'étaient déjà élargis à d'autres genres et pour trouver un équilibre entre critique et solidarité avec les musiciens locaux. Le parcours de Nattiez offre à tous ces égards un modèle pour les travaux futurs basés sur l'expérience de la vie musicale dans les petites villes d'Europe au milieu du xx^e siècle.

Jean Nattiez, critique musical à Amiens, 1946-1963. Les défis de la reconstruction musicale de l'après-guerre

Katharine Ellis¹

Résumé

Les études sur les critiques musicaux du xx^e siècle ont rarement pris en compte les figures régionales dans des contextes nationaux centralisés, sans doute car leurs liens avec les capitales, la musique contemporaine et les pratiques modernes sont trop faibles. Pourtant, historiquement parlant, c'est à travers ces figures que nous pouvons voir se déployer la vie musicale de la majorité (provinciale). Cet article se concentre sur l'œuvre de Jean Nattiez (1919-2009), critique musical pour *Le Courrier picard* d'Amiens et chroniqueur majeur de la régénération musicale de cette ville après les ravages de la Seconde Guerre mondiale. L'étude de sa prose lapidaire et souvent tranchante, ainsi que l'analyse de la correspondance qu'il a reçue en réaction à son travail révèlent une lutte constante pour reconquérir puis fidéliser le public, pour reconstruire les rythmes culturels établis et en développer de nouveaux, pour communiquer les principes de l'excellence dans l'exécution musicale, pour inculquer l'amour de la musique classique à une nouvelle génération dont les choix s'étaient déjà élargis à d'autres genres et pour trouver un équilibre entre critique et solidarité avec les musiciens locaux. Le parcours de Nattiez offre à tous ces égards un modèle pour les travaux futurs basés sur l'expérience de la vie musicale dans les petites villes d'Europe au milieu du xx^e siècle.

Mots-clés : Amiens ; éducation ; fierté locale ; critique musicale ; régénération.

Abstract

Studies of music critics in the 20th century have rarely considered regional figures in centralised national contexts, perhaps because their links to capital cities, and to new music and modernist practice, are too tenuous. Yet, historically speaking, it is through such figures that we can see unfold the musical life of the (provincial) majority. This study focuses on the work of Jean Nattiez (1919-2009), music critic at *Le Courrier picard* in Amiens and major chronicler of the town's musical regeneration following the ravages of World War II. Via examination of his pithy and often trenchant prose, and via analysis of incoming correspondence he received in response to his work, the image that emerges is one of constant struggle to regain and then retain audiences, to rebuild established cultural rhythms and to establish or come to terms with new ones, to communicate the principles of performing excellence, to inculcate

¹ Ce texte est une traduction de l'article Ellis, Katharine (2023), « Jean Nattiez as Music Critic in Amiens, 1946-1963. The Challenges of Post-War Musical Reconstruction », *Journal of Music Criticism*, vol. 7, p. 1-50, <https://www.luigiboccherini.org/2024/01/11/journal-of-music-criticism-7-2023/>. La traduction a été assurée par Isaiah Ceccarelli et Marie Mello.

a love of classical music in a new generation whose choices had already expanded to other genres, and to balance criticism of and solidarity with local musicians. Nattiez's journey along all these paths offers a model for future work based on small-town experience of musical life in mid-20th century Europe.

Keywords: Amiens; education; local pride; music criticism; reconstruction.

Pour le public friand de théâtre d'Amiens, la nuit du 5 au 6 mai 1940 a en quelque sorte déclenché un deuil collectif. En effet, après avoir accueilli une matinée de *Carmen*, le Théâtre municipal s'est envolé en flammes. De ce bâtiment du XVII^e siècle, qui figurait parmi les plus anciens théâtres français à avoir jusque-là survécu à l'épreuve du temps, il n'est resté que la façade qui a rapidement été renforcée par des étaitements d'urgence. Les incendies sont assez fréquents dans la vie des théâtres et la France regorge d'exemples de la détermination des communes à les reconstruire après de telles pertes. Cependant, dans le cas du Théâtre municipal d'Amiens, le moment de l'incident a intensifié le deuil en raison de ce qu'il laissait présager : dix jours plus tard, les bombardements nazis entraînaient d'énormes pertes civiles puis les tanks de l'Occupation pénétraient dans la ville. La Libération a ensuite entraîné de nouveaux bombardements, cette fois de la part des Alliés. Fusionné dans la mémoire collective avec ces événements destructeurs et les quatre douloureuses années de guerre qui ont suivi, l'incendie du 5 mai est immédiatement devenu un puissant symbole divisant l'avant- et l'après-guerre². Son importance symbolique peut être mesurée par le destin de cette façade dix ans plus tard : au lieu d'être démolie en à peine trois jours, elle a été minutieusement reculée de cinq mètres et alignée avec la rue principale réaménagée³. Derrière cette façade se trouve aujourd'hui une banque, mais c'est une tout autre histoire.

C'est surtout grâce au travail de Jean Nattiez, critique musical et théâtral du quotidien amiénois *Le Courrier picard* à l'époque, que l'on peut constater la valeur symbolique de la destruction et de la reconstruction culturelle d'Amiens. Sa plume permet d'observer tous les efforts déployés pour recréer la vie musicale et théâtrale de cette collectivité de 85 000 âmes qui venait de perdre l'une de ses salles les plus emblématiques. Né en 1919, Nattiez enseignait la littérature à l'École normale d'instituteurs et son père était reconnu dans le milieu du théâtre amateur. Il était dans la

2 Pour un récit presque heure par heure des événements de la fin mai et de juin 1940, consulter Vasselle 1952. Compte tenu de la réaction du public amateur de musique et de théâtre, il est intéressant de souligner que le Théâtre municipal n'est mentionné qu'une seule fois dans ce texte. Il est inclus dans une carte montrant les « quartiers, rues et édifices » qui ont été bombardés et incendiés à partir du 18 mai, en particulier durant le « grand bombardement » des 19-20 mai (Vasselle 1952, p. 200-201). Il est probable que cette mention du « Théâtre » renvoie à la zone environnante qui a été rasée, si l'on se fie à la référence de Vasselle à la « Cathédrale » sur cette même carte : la cathédrale d'Amiens n'a pas été détruite, contrairement à la zone située immédiatement à l'ouest. Je n'ai pas trouvé de référence à la cause directe de l'incendie du 5 mai 1940, mais celui-ci n'est pas le résultat des bombardements nazis.

3 D'après la description contenue dans un article paru le 26 août 2016 dans *Le Courrier picard* : <https://www.courrier-picard.fr/art/region/amiens-l-incroyable-histoire-de-la-facade-de-l-ancien-ia167b0n838305>, consulté le 5 juin 2023.

mi-vingtaine lorsqu'il a publié sa première critique, le 6 juin 1946⁴. Jusqu'à la fin de juillet 1963, le moment où il est parti travailler au Lycée Peiresc de Toulon, Nattiez a signé plus de 1 000 articles (principalement des critiques de prestations) dans *Le Courrier picard*. Il a aussi rédigé des articles plus courts sur la vie culturelle d'Amiens pour l'hebdomadaire *Opéra* de Jacques Chabannes et des textes pour le journal *Le Cri du peuple*⁵ de la Fédération socialiste de la Somme, ainsi que des chroniques politiques satiriques destinées à *Picardie laïque*⁶. Nattiez a rapidement acquis une notoriété dans les cercles intellectuels de sa ville dont il est devenu membre de l'Académie en 1954. Comme plusieurs critiques musicaux du siècle précédent, Nattiez découpait ses critiques dans le journal concerné et les collait dans des recueils reliés en cuir, saison par saison. Ses raisons de procéder ainsi semblent avoir été à la fois personnelles et professionnelles. Ses comptes rendus consacrés au retour à Amiens de solistes en tournée suggèrent qu'il utilisait cette collection croissante en guise d'outil de référence pour positionner ses nouvelles critiques par rapport aux précédentes. Il était également soucieux de la postérité : tandis qu'une série de recueils était destinée à un usage privé, une deuxième série, plus soigneusement assemblée (avec plusieurs dates ajoutées de part et d'autre), était remise à la bibliothèque municipale d'Amiens qui les détient encore à ce jour⁷.

D'un point de vue musicologique, la série privée de recueils est particulièrement précieuse : certaines lettres privées de musiciens et musiciennes qu'il a critiqués, de même que des feuilles mobiles contenant des critiques rédigées par d'autres journa-

4 Jean-Émile-Jules Nattiez, 1^{er} novembre 1919-23 avril 2009. Ceci permet de corriger les dates habituellement inscrites dans les catalogues des bibliothèques internationales (1897-1965). Je remercie le fils aîné de Nattiez, Jean-Jacques (né en 1945), pour l'accès privilégié à la collection privée de son père et pour l'autorisation de citer des extraits de ses critiques et correspondances, ainsi que pour les souvenirs contextuels (ci-après « Communication personnelle de JJN »). Je remercie également Sylvia Kahan pour ses commentaires sur une version antérieure de cet article.

5 Chabannes a fondé *Opéra : l'hebdomadaire du théâtre, du cinéma, des lettres et des arts* (le premier d'une série de titres connexes) à Paris durant l'Occupation. Nattiez a publié de courts reportages dans *Opéra : à travers la France* (dont je n'ai trouvé aucun exemplaire en bibliothèque) puis dans *Paris-Comœdia illustré*.

6 Ces articles mettent notamment en évidence son soutien au droit à l'objection de conscience (qui était encore une infraction criminelle en France dans les années 1950) et au désarmement nucléaire. Nattiez maintenait une séparation entre ses opinions politiques et ses critiques musicales.

7 Avec quelques tapuscrits et des collections thématiques de coupures de presse, les recueils de critiques saison par saison de Jean Nattiez sont conservés à la Bibliothèque Louis Aragon d'Amiens (désormais BAM), cote PIC 25043 et 25044. Sa série de recueils amiénois prend fin à l'été 1961, mais sa collection privée, conservée à la Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret à Paris, s'étend jusqu'à l'été 1963. Les critiques de Nattiez pour *Opéra* et *Paris-Comœdia* se trouvent dans la collection des BAM (PIC 25043, 1-5), dans des sections distinctes à la fin de chaque recueil concerné. En revanche, les articles pour *Le Courrier picard*, *Le Cri du peuple* et *Picardie laïque* sont intégrés au reste du contenu, en ordre chronologique. L'un des recueils d'ouvrages inédits de la bibliothèque est dédié comme suit : « Pour la Bibliothèque d'Amiens, où se sont allumées toutes les passions artistiques et intellectuelles de toute ma vie » (BAM, PIC 5492). À quelques rares exceptions près, les dates inscrites à la main par Nattiez se sont avérées fiables. Je n'ai toutefois pas réussi à localiser la version originale de chaque critique parue dans *Le Courrier picard* ou *Le Cri du peuple* citée ici, sans doute à cause des variations entre les différentes éditions de ces quotidiens dont les principales bibliothèques possèdent tout au plus un seul tirage complet. Ces considérations, ainsi que l'instabilité de la pagination entre les différentes éditions, expliquent ma décision de fournir des dates, mais pas de numéros de page pour ses critiques. Les éditions de fin de semaine sont marquées par deux dates avec un trait d'union (*Le Courrier* publiait six numéros par semaine).

listes, sont insérées à des endroits opportuns. Cette collection fournit un aperçu très révélateur des dialogues, des plaisirs et des épreuves de la pratique critique. Tandis que certains artistes ont trouvé des critiques de leurs concerts en achetant le journal⁸, d'autres en ont directement reçu un exemplaire de Nattiez dont l'habitude de regrouper ses critiques dans des recueils était connue d'au moins un de ses correspondants⁹. Jusqu'à maintenant, la musicologie n'a pas prêté beaucoup d'attention aux publications de ce genre de critiques musicales fièrement provinciales, même si le nombre de critiques publiées par les journaux de province partout en France surpasse largement celui des critiques publiées à Paris. Peut-être par inadvertance, les deux plus récents ouvrages de référence sur la critique musicale de cette période poursuivent cette tradition, en accordant la priorité aux capitales et à la critique de la musique nouvelle (qu'elle soit d'avant-garde ou populaire), tout en négligeant la critique « sociale » et les comptes rendus d'événements locaux¹⁰.

Jean Nattiez n'était pas le seul critique musical et théâtral d'Amiens. En ce qui a trait à la reconstruction culturelle, il était entouré de figures importantes davantage associées au Conservatoire municipal (qui comprenait une société de concerts orchestraux), à la cathédrale (une maîtrise et d'autres chœurs), à l'Orphéon et à la fanfare locale, ainsi qu'au bureau régional des Jeunesses musicales de France (JMF). Mais Nattiez n'était pas seulement un observateur : il était aussi délégué régional du groupe d'études dramatiques et juge pour des concours d'art dramatique de la région. Après une formation pianistique au Conservatoire d'Amiens, il a joué des timbales dans l'orchestre du théâtre avant la guerre et, en 1958, il faisait partie du comité de la société des concerts du Conservatoire. Néanmoins, les hasards de l'histoire ont fait en sorte qu'il soit reconnu avant tout en tant que médiateur. À la fin de la guerre et durant l'« épuration » de l'après-guerre, le contexte politique a entraîné la fermeture de deux journaux locaux qui œuvraient de longue date, *Le Progrès de la Somme* et *Le Journal d'Amiens*, une publication catholique. Leurs successeurs de plus courte durée, *Picardie nouvelle* et *L'Écho de la Somme*, ont ensuite été fusionnés. Un nouveau départ en a résulté : la naissance d'un journal intitulé *Le Courrier picard*, rédigé par un collectif ouvrier exempt de soupçons de collaborationnisme et dont l'objectif était d'attirer un lectorat plus vaste, au-delà des frontières politiques et des affiliations de ses journalistes¹¹. Leur premier critique musical est resté dans l'ombre en signant

8 Lettre de J. de Wailly, fils du compositeur Paul, qui s'est plaint à Nattiez dans une lettre du 18 avril 1955 d'avoir dû acheter *Le Courrier picard* pendant huit jours avant que la critique du concert du centenaire de son père paraisse enfin (le 30 mars 1955).

9 Michel Briguet, un présentateur fréquent des Jeunesses musicales en France (JMF) avec qui Nattiez était en bons termes, lui a écrit le 21 novembre 1954 pour le remercier de l'envoi de l'exemplaire d'une longue critique datée du 13 novembre 1954. Il s'y interrogeait sur le nombre de coupures requises pour l'ajouter au recueil de Nattiez.

10 Dingle 2019 ; Picard 2020. Le premier fait 800 pages et le second, près du double. La musicologie n'est pas la seule à négliger les voix journalistiques provinciales, quelles qu'elles soient : dans une étude de 2004 sur les journalistes de Bayonne et de Pau après 1945, Eguzi Urteaga fait une remarque très similaire à propos des historiens, des sociologues et des politologues. Urteaga 2004, p. 10.

11 Béal 1994, p. 33-38. Des transformations similaires ont eu lieu dans toute la France, voir Martin 2002, p. 309-311.

uniquement avec les initiales « P. B. ». En mai 1946, « P. B. » a cependant publié une critique si négative de l'orchestre du Conservatoire d'Amiens que son maestro Pierre Camus (également directeur du Conservatoire) a publié une lettre ouverte qui a précipité son licenciement. C'est Nattiez qui a pris le relais à partir du 6 juin¹².

Nattiez est par la suite devenu le principal critique musical et théâtral du journal jusqu'en 1963, ses cahiers étant complétés par les contributions du rédacteur en chef et fondateur Henri Rouillois et de Paul Crépin (qui a créé l'éphémère journal hebdomadaire *Le Progrès de Picardie* en 1955¹³). La seule période d'absence de Nattiez au *Courrier picard* a eu lieu du début décembre 1956 au début mai 1958, lorsque sont entrées en vigueur de nouvelles règles interdisant à son employeur de faire appel à lui, un « non-journaliste » qui n'était pas syndiqué. Il a annoncé son départ à son lectorat à la fin d'un article du 2 décembre 1956, en invoquant « des raisons syndicales et corporatives ». Ce commentaire a immédiatement suscité une lettre privée d'André Crépin, un collègue enseignant la littérature qui allait bientôt devenir un grand philologue universitaire spécialiste de Chaucer. Crépin avait prédit une régression de la critique musicale par « des techniciens¹⁴ ». La suite lui a donné raison : les critiques musicales publiées par *Le Courrier picard* se sont par la suite transformées en comptes rendus locaux optimistes et largement dépourvus d'esprit critique, dans le sillage des reportages des correspondants provinciaux de magazines parisiens du siècle précédent. Conformément à cette tendance à l'abandon de la critique spécialisée, la fin des années 1950 marque également un tournant décisif pour *Le Courrier picard*, qui passe de la critique à l'actualité, ou plutôt à l'« avant-papier ». Cette nouvelle orientation n'a pas changé lorsque Nattiez est revenu en mai 1958, et elle est peut-être responsable de la diminution du nombre de critiques parues chaque année, qui est passé de 90 en 1955-1956 à moins de 60 en 1958-1959, puis à une cinquantaine par an entre 1959 et 1963¹⁵. Pendant son absence, Nattiez a commencé à écrire pour le journal socialiste *Le Cri du peuple*, rejoignant les critiques de musique, de radio et de théâtre Vincent Gambau et Henri Marc jusqu'en mars 1959 environ (sa chronique politique pour *Picardie laïque* a commencé en janvier 1959).

Parallèlement à son activité de chroniqueur et de critique, Nattiez a réalisé un nombre croissant de projets liés à l'histoire locale, dont certains ont été dirigés par *Le Courrier picard*. Ses activités d'historien local l'incitaient à communiquer réguliè-

12 *Le Courrier picard*, 26 mai 1946 [BAM, PIC 25043 (1)]. Le texte est annoté de façon très claire : « article ayant motivé le remplacement de M. P. B. ». Uniquement dans cette collection, il inclut aussi la lettre de protestation de Camus publiée par *Le Courrier picard*.

13 Rouillois s'était associé au *Journal d'Amiens* et à *L'Écho de la Somme* avant de joindre *Le Courrier picard* (Béal 1994, p. 36 et 63). On ne sait rien de Paul Crépin, qui était vraisemblablement parent avec André, qui est cité ci-dessous. La plupart des critiques de Nattiez sont signées « J. N. ».

14 Selon l'article paru dans *Le Courrier picard* et la lettre de Crépin, tous deux datés du 2 décembre 1956. Des représentants des institutions musicales d'Amiens ont également protesté, ce qui a conduit à la réintégration de Nattiez (Communication personnelle de JJN, 16 août 2023).

15 D'après le style d'écriture, il est tout à fait possible qu'à partir de mai 1958, Nattiez ait rédigé certains des articles parus dans *Le Courrier picard* en amont d'événements ou de concerts. Cependant, puisque rien n'est signé, et qu'aucun de ces textes ne se trouve dans ses recueils, il est impossible de l'affirmer avec certitude.

rement avec les archivistes de la ville et lui permettaient également de poursuivre les œuvres inachevées d'historiens qui ne sont plus¹⁶. Ses séries d'articles sur les 150 ans du théâtre et de l'opéra à Amiens¹⁷, sur l'opéra dans l'entre-deux-guerres¹⁸, sur la vie musicale à Amiens de 1870 à 1914¹⁹ et sur le centenaire de l'Orphéon d'Amiens²⁰ ont préparé le terrain pour la seule monographie qu'il a publiée, un ouvrage sur l'histoire des troupes ambulantes de Picardie jusqu'en 1864²¹. Tous ses écrits témoignent de ses sujets de prédilection généraux : le théâtre, la musique et le localisme. Dans le présent article, j'utilise de façon emblématique ses textes de la première et troisième catégories, car la première est visible dans tout ce qu'il écrit sur les performances et les interprètes, quel que soit le genre, et la troisième éclaire remarquablement bien son estime pour sa communauté. Je me concentre principalement sur ses écrits musicaux qui, en raison du grand nombre d'ensembles différents, d'artistes invités et de propositions éducatives, constituent la majeure partie de ses critiques quotidiennes.

CONTENU ET PORTÉE

Nattiez a publié des critiques de spectacles de genres variés : des concerts de fanfares, de chorales orphéoniques et de groupes vocaux ; des prestations de danse ou de chanson folklorique ; des spectacles de variétés ou de chansonniers ; des récitals classiques ; des performances musicales de toutes sortes, des concours, des conférences-récitals éducatives, ainsi que des concerts symphoniques et choraux. Investi dans la promotion de la musique classique auprès du jeune public, il semble toutefois n'avoir rien écrit, même de façon négative, sur la musique populaire, à une époque où le rock and roll émergeait en France, avec Johnny Hallyday pour tête d'affiche. Avant la publication d'une critique sur Claude Luter en 1961, soit vers la fin de sa carrière, Nattiez témoignait d'un point de vue équivoque sur les différentes formes de jazz : ses textes présentaient une combinaison malaisée d'essentialisme et de primitivisme, également détectable dans ses écrits sur les groupes folkloriques ou les musiques classiques au-delà du canon nord-européen. Sans pouvoir faire fi du jazz, il évitait autant que possible d'en faire la critique²². Pour le reste, ses goûts musicaux étaient

16 Comme il l'explique dans *Le Courrier picard*, 17-18 décembre 1949.

17 « Un siècle et demi de vie théâtrale à Amiens », *Le Courrier picard*, du 17-18 décembre 1949 au 27 janvier 1950.

18 « Charmantes soirées », *Le Courrier picard*, du 7 au 27 août 1958.

19 « L'activité musicale à Amiens de 1870 à 1914 », *Le Cri du peuple*, du 3 au 31 août 1958.

20 « Centenaire de l'Orphéon », *Le Courrier picard*, du 15-16 octobre au 9 décembre 1960.

21 Nattiez 1967. Il a également rédigé l'histoire visiblement inédite des compagnies théâtrales résidentes en Picardie, « La vie théâtrale en Picardie, 1800-1860 », qui est conservée sous forme dactylographiée par les BAM (PIC 2059).

22 Sa collection privée contient plusieurs critiques de concerts de jazz sur feuilles volantes, non signées et intercalées au moment pertinent, mais elles n'ont pas été incluses dans les recueils de critiques conservés à la BAM, (PIC 25043 et 25044). Nattiez a parfois été chargé d'assister à des prestations de jazz lorsque d'autres critiques n'étaient pas libres, ce qui lui déplaisait (Communication personnelle de JJN, 16 août 2023). Il est donc possible que l'auteur ait pratiqué une forme de détachement de soi (combinée à un souci d'archivage) en conservant les critiques qu'il avait écrites, mais en refusant de leur donner une place permanente dans ses collections. Cependant, le contenu d'au moins une coupure de presse (une

très vastes. Il écrivait sans snobisme ni moralisation esthétique à propos de tous les genres, à l'exception de l'opérette américaine qui heurtait sa sensibilité nationale en travestissant les traditions françaises. En effet, son attitude à l'égard des chansons comiques du music-hall, des chanteurs de charme et du barbershop était nettement plus positive que son estime de l'opéra de répertoire qu'il a fini par cesser complètement de critiquer en raison de sa désespérante stagnation.

Même si les compositeurs contemporains et leur musique n'apparaissent dans ses critiques que lorsque la programmation locale l'y incite, Nattiez préfère se concentrer sur les artistes de performance et leur interprétation. Ce qui retenait son attention (et suscitait son respect) était l'art, la précision et la transmission au public d'une proposition artistique cohérente. Tels étaient les piliers de sa propre démarche en tant que critique. Sa façon concise de s'exprimer est devenue sa marque de commerce, ce qui était aussi une nécessité puisque le format de la plupart de ses critiques n'excédait pas 1 000 mots. Néanmoins, la fierté qu'éprouvait Nattiez à manier les mots a conféré à presque toutes ses critiques une qualité « cristalline » : pour traduire la complexité, l'incongruité ou la sonorité, il déployait avec maîtrise des métaphores percutantes. Une autre de ses marques de commerce était un certain didactisme, qu'il soit destiné aux interprètes ou à un lectorat imaginé, composé de jeunes musiciens et musiciennes ayant besoin de tirer leçon de son analyse des forces et des faiblesses des interprétations. Il n'abordait le genre qu'en lien avec l'interprétation (généralement dans le cas des femmes pianistes), sans jamais s'en servir pour exclure ou rabaisser. Des critiques portant sur certaines compositrices d'Amiens, de Jeanne Joulain à Rolande Plantard, ont régulièrement été ajoutées à ses recueils dans la catégorie « fierté locale ». Ses considérations sur la qualité et la vie musicales d'Amiens, associées à son lobbyisme sur la nécessité d'améliorer l'infrastructure locale destinée aux arts du spectacle et de la rendre concurrentielle à l'échelle régionale, ont constitué la base d'un projet essentiel pour aider à régénérer la culture musicale de sa ville natale.

Les critiques de Nattiez reflétaient amplement les principes fondateurs d'inclusion du *Courrier picard*, non seulement en matière d'ouverture aux divers genres musicaux, mais aussi sur le plan politique. Certains artistes au passé collaborationniste (d'intensité et de complexité variables) se sont rendus à Amiens au cours des années 1950, y compris le pianiste et administrateur Alfred Cortot ; le danseur, chorégraphe et directeur de ballet Serge Lifar ; et le compositeur Florent Schmitt. Nattiez leur a réservé un accueil favorable : il s'entendait d'ailleurs avec le public pour

critique élogieuse du clarinettiste et saxophoniste Mezz Mezzrow, accompagnée d'un portrait photographique signé et dédié aux lecteurs du *Courrier picard*) suggère fortement le contraire. Indépendamment du portrait (dont la présence exclut toute critique défavorable), l'article semble interpeller Nattiez de façon personnelle. L'auteur a écrit que le jazz, interprété ici devant un public intergénérationnel reconnaissant composé de certaines personnes ayant connu Mezzrow avant la guerre, était un genre dont « trop de mélomanes refusent encore, faute de le connaître, l'authenticité artistique » (*Le Courrier picard*, 13 février 1952). Ces critiques sur feuilles volantes prennent donc un statut dialogique similaire à celui des critiques signées (par Rouillois, Crépin et d'autres), qui sont intercalées avec les lettres de remerciement ou de plainte des interprètes dans la collection privée. De façon générale, l'aversion de Nattiez pour le jazz a fait en sorte que sa collection de recueils sous-estime considérablement la popularité et la densité des performances de jazz à Amiens pendant cette période.

affirmer que la visite de Lifar était l'un des moments forts de la saison 1952-1953. Ses critiques abondaient dans le même sens, notamment en ce qui concernait la musique d'Henri Rabaud, compositeur et ancien directeur du Conservatoire de Paris²³. Plus intéressé par l'avenir que par le passé récent, Nattiez a rédigé ses textes les plus enjoués en 1960, à propos du jumelage d'Amiens avec Dortmund dans le cadre d'un programme national de réconciliation, et des échanges musicaux qui en ont découlé. Son compte rendu de la venue d'un orchestre de jeunes en provenance du Humboldt Gymnasium de Dortmund (Lycée Humboldt) en 1961 est celui qui témoigne de la plus grande proximité entre la critique musicale et l'opinion politique. Ce programme, a-t-il écrit, « montre bien avec quelle spontanéité des jeunes sans préjugés et sans arrière-pensées se “rencontrent”, surtout quand la musique leur sert de truchement²⁴ ».

« DERRIÈRE CETTE FAÇADE MEURTRIE, DERNIER VESTIGE DE CE QUI FUT LA PLUS ANCIENNE SALLE DE FRANCE²⁵ ». NATTIEZ ET LE PROBLÈME DE L'OPÉRA

Dans quelle mesure le genre lyrique, symbole d'une douloureuse rupture en raison de l'incendie de 1940, peut-il participer à la reconstruction d'Amiens ? Une mise en contexte historique peut s'avérer pertinente afin de mieux comprendre ce choix. Malgré la concurrence du music-hall et du cinéma, l'opéra avait conservé une grande partie de son prestige du XIX^e siècle en tant que genre musical par excellence aux yeux de la France provinciale de l'entre-deux-guerres. Puisque les compagnies d'opéra sédentaires étaient de plus en plus rares en raison de leur coût élevé, la capacité d'en accueillir une, saison après saison, était devenue une source de fierté municipale²⁶ encore plus précieuse que par le passé. Avant 1940, Amiens pouvait s'enorgueillir d'avoir à la fois un prestigieux théâtre du XVIII^e siècle et une compagnie d'opéra sédentaire. Mais en 1940, elle a perdu les deux. Dans ces circonstances, un promoteur local devait faire appel aux opéras de Roubaix ou de Rouen (pour leurs artistes et leurs décors) et les présenter dans le Picardy, un cinéma municipal abandonné et en très mauvais état. Le choc était profond, catalysant d'abord chez Nattiez un sentiment de nostalgie pour le bon vieux temps et les traditions du passé. À cette époque, dans une grande partie de l'Europe, la pratique de l'opéra était devenue conservatrice

23 *Le Courrier picard*, 8 octobre 1953 (Cortot) ; 20 décembre 1952, 16 juin 1953 (Lifar) ; 9 décembre 1959 (Schmitt) ; 18 février 1949, 27 janvier 1950, 3 avril 1954 (Rabaud).

24 *Le Courrier picard*, 20 novembre 1961. Cet article n'est pas signé, peut-être parce qu'il mentionne que l'orchestre du Lycée Humboldt de Dortmund de passage à Amiens avait choisi une œuvre locale, en signe de camaraderie : une *Fantaisie en mi mineur* pour piano et orchestre, d'un Jean-Jacques Nattiez adolescent, interprétée par son compositeur. (Reconnaissant qu'elle avait été présentée davantage pour sa valeur symbolique que pour ses qualités musicales qu'il jugeait insuffisantes, le compositeur a rapidement renié cette pièce. Communication personnelle de JJN, 16 août 2023).

25 Sous-titre de la série historique de Nattiez « Un siècle et demi de vie théâtrale à Amiens », du 17-18 décembre 1949 au 27 janvier 1950.

26 Néanmoins, à cette époque, l'expression « compagnie sédentaire » désignait généralement les artistes secondaires (les chanteurs et chanteuses, les danseurs et danseuses, ainsi que les choristes), tandis que les artistes principaux étaient des vedettes invitées. À propos de la réduction du nombre de compagnies sédentaires causée par les difficultés financières suivant la Grande Dépression, voir Ellis 2022, p. 199-200.

par rapport aux autres arts de la scène, avec des chanteurs et chanteuses vedettes présentant un répertoire plutôt restreint et des directeurs de théâtre réutilisant des mises en scène réalistes traditionnelles²⁷. Nattiez en est venu à constater que cette familiarité était précisément ce que l'ancien public amiénois de l'opéra recherchait, mais en tant que moderniste engagé dans le domaine du théâtre, il trouvait que ce traditionalisme bien ancré était de plus en plus difficile à concilier avec la régénération artistique de l'après-guerre.

Comment Nattiez a-t-il donc géré, en tant que critique, cette tension croissante entre son attitude à l'égard de l'opéra et la distance de plus en plus grande entre ses propres opinions et le comportement du public local ? Après tout, son rôle public consistait autant à encourager qu'à critiquer, surtout immédiatement après la guerre. Il a commencé de façon pragmatique : dans les avant-papiers et les critiques de chaque saison, il jugeait l'intensité de l'activité locale en matière d'opéra et de théâtre par rapport aux normes d'avant-guerre. L'équilibre a, selon lui, été atteint lors de la saison 1952-1953 et s'est consolidé l'année suivante²⁸. La naissance d'une entente régulière entre Jacques Lecat, directeur du cinéma Picardy, et Maurice Catriens, directeur de l'opéra résident de Roubaix, a cimenté cette confiance nouvelle chez Nattiez, d'autant plus qu'elle s'accompagnait de la promesse de la venue de vedettes parisiennes au Picardy pour des représentations le lundi soir²⁹. Mais la suite des événements a été déterminante : à l'exception des compagnies itinérantes à l'ancienne comme celle de Charles Baret, la programmation théâtrale de l'après-guerre comprenait de plus en plus d'œuvres nouvelles, que Nattiez critiquait avec enthousiasme. En revanche, et à son grand désarroi, le répertoire lyrique apporté par les compagnies sédentaires voisines s'arrêtait à Puccini. L'article publié par Nattiez en guise de préambule pour la saison théâtrale 1953-1954, par exemple, mentionne la perspective alléchante de la version dramatique posthume des *Dialogues des carmélites* (1949) de Georges Bernanos, présentée par la compagnie itinérante France-Monde. Cependant, entre sa création en 1957 et la fin du mandat de Nattiez à Amiens six ans plus tard³⁰, il n'y a eu à Amiens aucune trace de l'opéra de Poulenc qui en est dérivé. En 1955, dans son bilan de saison pour *Le Courrier picard*, Nattiez s'est félicité qu'Amiens continue de « garder un contact étroit avec l'actualité parisienne³¹ ». Sans

27 Ce phénomène n'était pas limité à la France. Le traditionalisme réaliste des mises en scène d'opéra d'avant-guerre était un phénomène européen stimulé par le vedettariat, qui accordait une place centrale à la voix des artistes invités. L'omniprésence de cette pratique faisait ressortir encore davantage les mises en scène modernistes d'Adolphe Appia ou d'Alfred Roller. Leur expérimentation en matière d'éclairages, de décors tridimensionnels et d'alternatives à l'utilisation de toiles de fond peintes a finalement mené à la révolution du *Regietheater* (voir Baker 2013, chapitres 7 à 9). En ce qui a trait au théâtre parlé, Nattiez a trouvé l'équivalent dans l'œuvre de Jacques Copeau au Théâtre du Vieux-Colombier. La créativité de la mise en scène des opéras de France était cependant loin derrière celle de certains pays voisins, et les traditions réalistes ont perduré dans l'après-guerre.

28 *Le Courrier picard*, 16 juin 1953 (critique) ; 18 et 19 septembre 1953 (deux articles distincts parus en amont).

29 *Le Courrier picard*, 18 et 19 septembre 1953.

30 *Le Courrier picard*, 18 septembre 1953.

31 *Le Courrier picard*, 27 mai 1955.

doute parce qu'il ne pouvait rien dire de semblable sur l'opéra, son résumé des points forts de la saison du théâtre lyrique plus loin dans le même article s'est plutôt tourné vers les vedettes invitées.

À Amiens, le clivage entre l'avant-gardisme du théâtre parlé et le conservatisme de l'opéra se manifestait également sur le plan de l'esthétique des productions. Nattiez trouvait cette séparation entre le théâtre et l'opéra extrêmement pénible : il abordait souvent le sujet dans *Le Cri du peuple*, alors qu'il avait déjà commencé, depuis 1955, à réorienter ses critiques dans *Le Courrier picard* en faveur du théâtre parlé. Cette nouvelle direction s'expliquait en partie par l'essor du théâtre amateur local à cette époque, que Nattiez trouvait important d'aborder dans le cadre de la « régénération culturelle » d'Amiens qui lui était chère. Il n'y avait rien de tel du côté de l'opéra, à l'exception d'une initiative éphémère du Conservatoire (que Nattiez a applaudie sans réserve) visant à programmer des versions semi-scéniques et des versions de concert d'opéras classiques avec des troupes étudiantes. Cette initiative a débuté avec *Fidelio* en 1956³². La dernière critique d'opéra connue de Nattiez, toutes publications confondues, est celle du *Freischütz* du Conservatoire deux ans plus tard, ce qui signifie qu'il n'en a publié aucune pendant les cinq dernières années de sa carrière à Amiens.

En matière d'opéra, la trajectoire de Nattiez vers la désillusion est d'autant plus frappante que l'auteur démontrait une profonde affection à son égard au milieu des années 1940. À cette époque, ses sentiments associés au vieux théâtre le revisitaient de manière presque fantomatique, et parfois par surprise. On pouvait s'attendre à ce qu'une représentation de *Carmen* suscite sa nostalgie parce qu'il s'agissait du dernier opéra interprété avant l'incendie, mais *Manon* de Massenet lui faisait le même effet en raison du localisme attaché au décor du premier acte. Pour Nattiez (et, d'après lui, pour d'autres au Picardy), le lever du rideau en décembre 1946 a été un choc ; non pas à cause de la représentation réaliste d'une rue d'Amiens qui lui était si familière, mais en raison de la nouvelle toile de fond apportée par la compagnie d'opéra en visite de Rouen. Le décor amiénois familier avait bien sûr disparu dans les flammes : « Le même incendie a détruit la rue Saint-Leu et le magasin de notre Théâtre, où dormait la toile de fond évocatrice de la vieille artère amiénoise. C'est avec ces réflexions mélancoliques que nous vîmes le rideau s'ouvrir, au 'Picardy', vendredi, sur le 1^{er} acte de *Manon*³³. »

Si Nattiez n'établissait pas de lien direct entre l'incendie du théâtre et la destruction causée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, l'amalgame entre les deux événements allait devenir courant, renforçant le sentiment d'un âge d'or d'avant-guerre ayant violemment été interrompu. Ainsi, l'histoire des 150 ans de vie théâtrale à Amiens de Nattiez, écrite pour *Le Courrier picard* en 1949-1950, a été présentée comme une exploration du théâtre parlé et de l'opéra qui se sont déroulés « derrière

32 *Le Courrier picard*, 8 juin 1956. Le Conservatoire a poursuivi avec *Le roi d'Ys* en 1957 (dont la critique est parue dans *Le Cri du peuple*, 26 mai 1957) et *Der Freischütz* en 1958 (*Le Courrier picard*, 10 juin 1958).

33 *Le Courrier picard*, 24 décembre 1946.

cette façade meurtrie, dernier vestige de ce qui fut la plus ancienne salle de France³⁴ » (voir figure 1). Ce type de description amplifiait l'émotion en anthropomorphisant le bâtiment, en suggérant une violence préméditée (un meurtre) et en évoquant l'unicité du patrimoine culturel d'Amiens³⁵. De plus, *Le Courrier picard* a coiffé chaque article d'une image de la façade en ruine, ce qui n'a fait qu'appuyer cette idée.



Figure 1 : Illustration présentée en en-tête des articles de la série sur la vie théâtrale d'Amiens de Nattiez (*Le Courrier picard*, 17-18 décembre 1949). Avec l'autorisation de la Bibliothèque Louis Aragon, Amiens. Cote PIC 25042.

On ignore si le titre secondaire a été signé par Nattiez. Il provient de l'article servant de prélude à la série, un texte plus fleuri et imprécis que ceux qu'il publiait à l'époque. Nattiez y était décrit à la troisième personne comme ayant été chargé d'écrire l'histoire³⁶. C'est dans ce prélude que l'amalgame entre le feu et la guerre est devenu évident :

Derrière cette façade, cruellement meurtrie, durant plus de 150 ans, les Amiénois sont venus, génération après génération, avec un empressement qui ne s'est jamais

34 *Le Courrier picard*, 17-18 décembre 1949. Les versions subséquentes ont abandonné le titre secondaire, mais conservé l'image.

35 *Le Courrier picard*, 17-18 décembre 1949. Le théâtre d'Amiens a été achevé en 1779 et est l'un des rares bâtiments du XVIII^e siècle à avoir survécu jusqu'au milieu du XX^e siècle.

36 Vu l'importance accordée à la façade, l'auteur le plus probable est Henri Roullis, chroniqueur invétéré de la reconstruction d'Amiens, y compris la réimplantation de la façade du théâtre en 1950. Béal parle de lui comme de « l'historiographe de la renaissance d'Amiens » et d'un « journaliste-bâisseur » pour qui la chronique des rénovations et des reconstructions est devenue un passe-temps (Béal 1994, p. 63).

démenti, savourer les joies du théâtre et applaudir leurs comédiens et chanteurs préférés.

Pendant un bon siècle et demi, l'édifice dont il ne reste plus que ce dernier, mais encore important vestige, a joué un rôle très important dans la vie de la capitale picarde, a été l'un des centres d'attraction au cœur de la cité.

La guerre a passé par là. Mortellement frappé, le Théâtre Municipal d'Amiens semble avoir voulu se survivre dans sa façade orgueilleusement dressée, parmi les ruines, d'abord, parmi les chantiers, aujourd'hui, de la rue des Trois-Cailloux³⁷.

Si, dans ce récit, le théâtre a été « frappé », avec la façade pour seule survivance des bombardements nazis, l'auteur a commencé et terminé son prélude avec la même absence de précision. Tandis que Nattiez était attentif aux changements de comportement et aux fluctuations du public de l'avant-guerre, pour l'auteur du prélude, cette inconstance ne pouvait exister : la nostalgie et l'amalgame de l'incendie du théâtre avec les traumatismes des dommages causés par la guerre exigeaient plutôt le souvenir de salles pleines et d'un auditoire dévoué. La totalité de cette introduction à la série historique de Nattiez ressemblait à un exercice de remémoration des temps glorieux, que les parents et grands-parents de l'auteur avaient connus et qui étaient, dit-il, « la joie de leur jeunesse³⁸ ».

Lorsque Nattiez a renoué avec une part de ce contenu historique pour une série d'articles parus en août 1958, sur les « Charmantes soirées » de l'entre-deux-guerres, *Le Courrier picard* a emprunté le même thème nostalgique en interviewant le dernier ouvrier du théâtre, M. Dhaille (voir figure 2)³⁹. À la première personne, Nattiez racontait les derniers moments du théâtre depuis les coulisses, en tant que timbalier de l'orchestre de la fosse, et brossait le portrait d'un vieil abonné typique assistant à la même matinée et se délectant de tous les rituels musicaux et sociaux qui s'y rattachaient⁴⁰. Avant d'entamer son propre récit, Nattiez a établi un lien direct entre la guerre et l'incendie. Le conflit, écrivait-il, s'était développé au cours des neuf mois précédents, et « Les temps sont proches » ; mais personne ne s'attendait à ce que le théâtre et toutes ses collections d'accessoires soient détruits, incendiés par « un feu germain⁴¹ ». Même si l'autoportrait d'un Nattiez timbalier en 1940 était aussi réaliste et pragmatique qu'affectueux, le portrait du « vieil abonné » faisait ressurgir le regret d'une époque révolue, qui semblait susciter des émotions contradictoires chez Nattiez. Les goûts conservateurs de ce vieil abonné stéréotypé, sa résistance au changement et son besoin que le théâtre offre un confort culturel mettant en valeur

37 Ouverture de l'introduction d'« Un Siècle et demi... », *Le Courrier picard*, 17-18 décembre 1949.

38 *Le Courrier picard*, 17-18 décembre 1949. Les mots employés pour décrire le bâtiment ne sont jamais aussi personnels et viscéraux que dans les sources citées par Rogers 2021, qui aborde le traumatisme de la musique française et le deuil palpable à partir de la *sortie de guerre*, en 1918. La volonté de puiser dans la familiarité pour se consoler est toutefois perceptible, et le rappel constant d'amis bien-aimés, comme l'ancien décor de *Manon*, acquiert un poids affectif révélateur.

39 *Le Courrier picard*, 6 août 1958.

40 *Le Courrier picard*, les 21 et 22 août 1958, respectivement. Il est aussi présent dans les recueils BAM (PIC 24640 et PIC 24642).

41 *Le Courrier picard*, 21 août 1958.

les prouesses vocales à travers un répertoire d'opéra bien connu ne signifiaient rien de moins pour Nattiez que la mort de l'opéra. Ainsi, la réduction du théâtre en cendres symbolisait l'agonie de tout un genre musical :

Une salle a été détruite, une forme d'art s'éteint. Une époque a disparu ; une espèce est en voie d'extinction ; il ne restera bientôt plus dans nos mémoires que l'image falote d'un vieux rentier provincial, qui, chaque dimanche d'hiver allait, au Théâtre d'Amiens, vivre quelques heures d'illusion, au milieu des personnages familiers, dont la plainte, mille fois entendue, touchait encore son cœur.
Adieu vieil abonné ! Nos enfants ne pourront même plus comprendre à quel état de mœurs tu correspondais⁴².

En raison de ce portrait affectueux, mais empli de regrets, le retrait progressif de Nattiez de la critique d'opéra apparaît comme un processus d'abandon à contrecœur d'un genre incapable de résister à « une stagnation complète et mortelle », car son auditoire demande précisément cela⁴³.

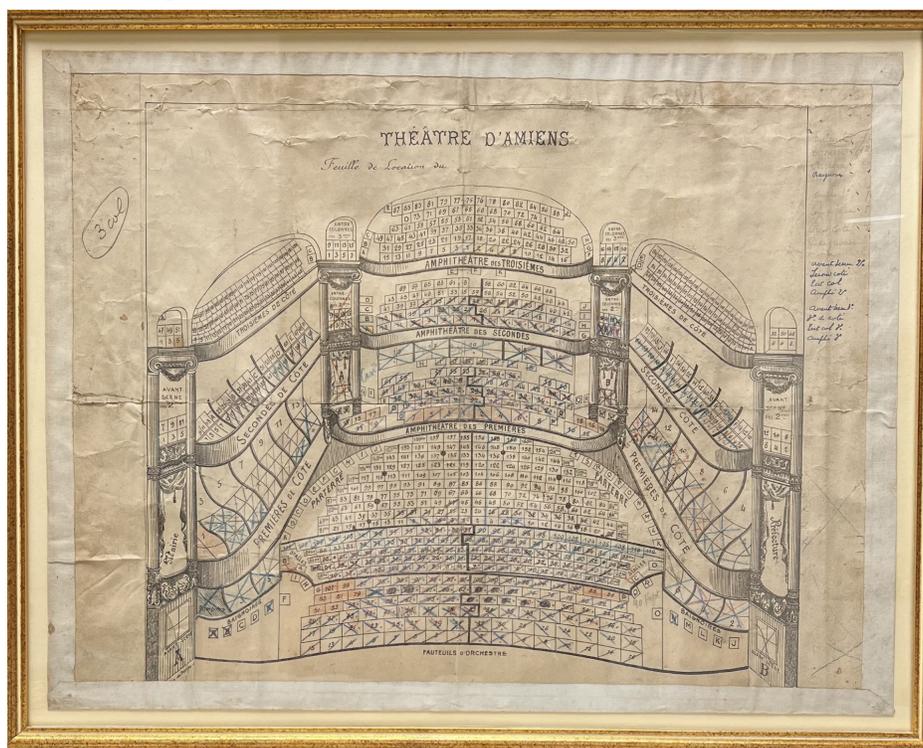


Figure 2 : L'intérieur du Théâtre d'Amiens avant 1940 d'après un plan de location. Collection Jean-Jacques Nattiez. Cliché de Rita Ezrati.

42 *Le Courrier picard*, 22 août 1958. Nattiez aimait manifestement ces deux vignettes : celle de lui-même en timbalier parcourant un théâtre vide avant le lever du rideau, et celle du « vieil abonné ». Elles réapparaissent dans l'une de ses contributions à L'Hôte et Nattiez 1993, p. 75-79.

43 *Le Courrier picard*, 22 août 1958. Pour le public amateur de théâtre moderne, un autre inconvénient du traditionalisme de l'opéra par rapport au théâtre parlé résidait dans sa distance avec l'actualité ou la politique. Nattiez n'a pas exprimé cette idée en tant que telle, mais la comparaison de ses critiques de théâtre et d'opéra le suggère. Le répertoire théâtral amiénois était suffisamment audacieux pour catalyser la censure liée à l'Algérie (*Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine) et le respect des mœurs catholiques traditionnelles (*Yerma* de Lorca). Entretien avec Marguerite Bauduin dans L'Hôte et Nattiez 1993, p. 114.

Alors que Nattiez s'insurgeait contre les limites que ce traditionalisme imposait au répertoire, il était plus étonnant, à ses yeux, de constater à quel point le traditionalisme paralysait également les aspects de production. Pour ce « vieil abonné », qui en représente tant d'autres, « la mise en scène est pour lui figée, décidée une fois pour toutes par la tradition, dont il s'est institué le gardien⁴⁴ ». Dans le cas de *Faust* en 1947, Nattiez s'est montré indulgent en raison des fonds limités après la guerre, mais aussi parce qu'une mise en scène traditionnelle de cette œuvre enfantine (qu'il comparait à une image d'Épinal) rappelait le rouge et or du vieux théâtre. Il assénait toutefois déjà un petit coup entre parenthèses : « La misère des temps ramène sur nos scènes ces toiles peintes, qu'en d'autres occasions (et surtout pour la comédie) je trouve hideuses ; je ne m'en plaindrai point aujourd'hui et me réjouis au contraire des décors admirablement 'toc' qui habillèrent *Faust* au Picardy⁴⁵. ».

L'aparté « et surtout pour la comédie » suggère la source du problème de Nattiez, selon lequel le théâtre lyrique et le théâtre parlé étaient en train d'emprunter des directions radicalement différentes. En 1948, il a accueilli positivement la mise en scène non réaliste de *La veuve joyeuse*⁴⁶, mais peu de situations similaires sont survenues par la suite. Comble de l'ironie : c'est dans la mise en scène des drames de la Nativité et de Pâques par l'abbé René Reboud, maître de chapelle à la cathédrale, ainsi que dans les concerts multimédias de Reboud avec projections de diapositives, que Nattiez a perçu des liens musicaux avec les traditions antiréalistes de Jacques Copeau dans le théâtre parlé⁴⁷. Le corollaire de son engagement en faveur de nouveaux concepts de mise en scène et de production s'est révélé dans sa colère lorsque des spectacles en tournée, y compris dans les écoles, s'en tenaient aux anciennes méthodes de décors réalistes et de jeu statique⁴⁸. Reconnu pour son souci pédagogique, Nattiez estimait qu'il n'y avait rien de pire qu'un spectacle éducatif menaçant de détourner la jeunesse de la culture. Encouragé par le Théâtre d'Essai fondé en 1948 par la professeure d'art dramatique du Conservatoire d'Amiens, Madeleine Brosy, il était d'ailleurs persuadé que le jeune public était susceptible d'accueillir favorablement de nouvelles approches esthétiques. Brosy confiait les rôles principaux à d'anciens élèves et assurait elle-même la mise en scène des pièces, dont la première a été *Le paquebot Tenacity*⁴⁹ de Charles Vildrac, un classique de 1920 du Théâtre du Vieux-Colombier de Copeau.

44 *Le Courrier picard*, 22 août 1958.

45 *Le Courrier picard*, 17 mars 1947.

46 *Le Courrier picard*, 12 janvier 1948.

47 Selon les critiques parues dans *Le Courrier picard* du 10 avril 1950, du 5 décembre 1950 et du 21 novembre 1952.

48 Par exemple, il publie la critique d'une mauvaise représentation d'Athalie (*Le Courrier picard*, 21 février 1948) et celle d'un spectacle éducatif mettant en scène *Le Cid* (*Le Courrier picard*, 16 février 1951). Nattiez n'est pas le seul à mettre en cause la qualité du jeu dans les classiques présentés en tournée scolaire : Marguerite Bauduin, fondatrice des Amis du Théâtre Populaire, se souvient avoir emmené ses élèves à ce qui devait être la même représentation du *Cid* à Amiens. Ils avaient déjà vu Gérard Philipe interpréter ce rôle au Cirque d'Amiens, dans une production d'une nouvelle compagnie, le Théâtre National Populaire. La production scolaire a été huée tant par le corps enseignant que par les élèves. Entretien avec Bauduin dans L'Hôte et Nattiez 1993, p. 113.

49 *Le Courrier picard*, 15 mars 1948.

Fatigué des tournées qui « ne nous apportent qu'un reflet incomplet et imparfait de la littérature dramatique moderne », Nattiez était en revanche convaincu que « nous allons assister, grâce aux jeunes formés par Madeleine Brosy, à une renaissance éclatante du théâtre amiénois⁵⁰ ».

L'opéra révélait des lueurs d'espoir lorsqu'il adoptait une forme plus chambriste, qui le rendait à la fois plus moderne et plus facile à gérer financièrement. L'enthousiasme de Nattiez pour les concerts d'opéra du Conservatoire s'expliquait en partie par ses préférences esthétiques (il n'aurait pas à assister à une autre tentative infructueuse de mettre en scène *Der Freischütz* ou *Le roi d'Ys*⁵¹), mais surtout par ses exigences financières. Lors de la saison inaugurale du Théâtre des Nations à Paris (autrefois le Théâtre Sarah Bernhardt), sa critique parue dans *Le Cri du peuple* mentionnait l'utilisation d'une simple toile de fond noire, avec des projections et aucune machinerie de scène, pour les interprétations de Pergolèse et Galuppi par l'Opéra de Naples, mettant en vedette huit chanteurs et chanteuses ainsi qu'un petit orchestre. Selon Nattiez, il s'agissait là d'un exemple de la viabilité de l'opéra et d'une alternative au répertoire classique usé de l'opéra-comique de la Troisième République, « aujourd'hui une formule démodée, esthétiquement fautive, commercialement inexploitable » qui dépendait d'un « réalisme décoratif périmé⁵² ». L'auteur rêvait de saisons mixtes où l'opéra ancien côtoierait Ravel (*L'heure espagnole*), Menotti (*Le téléphone*), Ibert (*Angélique*) et Poulenc (*Les mamelles de Tirésias*), auxquels s'ajouteraient quelques opérettes (*Ciboulette* de Hahn et des classiques comme *La fille de madame Angot* de Lecocq et *Les noces de Jeannette* de Massé)⁵³. Nattiez croyait que ces œuvres parviendraient à attirer de jeunes publics amateurs d'opéra. Ainsi, en mars 1958, lorsque les JMF ont présenté à Amiens un spectacle plus traditionnel sur le thème de l'opéra, Nattiez a salué la tentative. Mais devant certaines scènes de *La bohème* interprétées de façon quelque peu bancal, il n'a pas été surpris par les applaudissements superficiels et plutôt forcés d'une génération qui ne se rend plus à l'opéra chaque semaine⁵⁴.

Le comportement général du public a assurément été transformé par la disparition du Théâtre municipal. En février 1953, Henri Rouillois, un collègue de Nattiez, déplorait, avec des « concitoyens » anonymes, qu'il n'y ait toujours pas de signe d'un bâtiment pour le remplacer ; ce projet de régénération ayant progressivement été relégué au bas de la liste municipale, bien qu'un site potentiel ait été identifié par le conseil. Entre-temps, écrivait Rouillois, 13 années avec des salles inadéquates ont rompu une longue tradition de fréquentation de l'opéra, et les genres populaires

50 *Le Courrier picard*, 15 mars 1948.

51 *Le Courrier picard*, 10 juin 1958 (Weber) ; *Le Cri du peuple*, 26 mai 1957 (Lalo).

52 *Le Cri du peuple*, 28 juillet 1957. Précédée par de courts festivals internationaux à compter de 1954, la saison inaugurale du Théâtre des Nations s'est déroulée de mars à juillet 1957, avec des compagnies internationales de théâtre, de danse et d'opéra. C'est Antoine Julien qui invitait les artistes, et la saison était financée par les gouvernements français et parisiens. En 1964, le Théâtre des Nations a présenté 165 compagnies issues de 51 pays. Planson 1984, p. 61.

53 *Le Cri du peuple*, 28 juillet 1957.

54 *Le Cri du peuple*, 16 mars 1958.

ont remplacé l'opéra dans la vie des jeunes en particulier⁵⁵. Comme l'avait constaté Nattiez avec consternation, cette évolution faisait en sorte que, au cours des saisons à succès variable de la compagnie Catriens, certains opéras étaient peu fréquentés, tandis que l'opérette était le genre qui accueillait le plus grand public. Sans être un « vieil abonné » traditionaliste similaire à Rouillois, qui voulait recréer une salle d'opéra italienne comme autrefois⁵⁶, Nattiez comprenait l'opérette comme un mal nécessaire à la poursuite du théâtre lyrique. Sous toutes ses formes, incluant même les variantes américaines et viennoises qu'il trouvait si tristement bas de gamme, l'opérette était le seul fil tenu qui reliait le nouveau public à la musique de scène. C'était trop précieux, et sans doute ce pour quoi il a continué à écrire à son sujet longtemps après avoir abandonné l'opéra.

L'opérette a toutefois fini par partager le sort de l'opéra, devenant le nouveau lieu par excellence du traditionalisme musical et scénique aux yeux du public amiénois. La seule critique d'opérette publiée par Nattiez durant la saison 1962-1963 concernait *Les mousquetaires au couvent* de Louis Varney, un succès de 1880 présenté au Picardy, et sa critique avait toutes les caractéristiques de l'inévitable nostalgie du « vieil abonné ». Ici, a écrit Nattiez, « le public amiénois a trouvé son ambiance favorite » et, par conséquent, il a joyeusement accepté un style d'interprétation douteux et une mise en scène dépassée :

Ce sont certes des procédés bien connus qu'utilisent les librettistes ; les plaisanteries, parfois faciles, ont été entendues des dizaines de fois ; une mise en scène figée se garde de bousculer les plus respectables traditions du genre et du style dix-neuvième siècle ; le décor a toujours cet aspect désuet du spectacle de marionnettes et l'ensemble laisse un parfum conventionnel et suranné. Qu'importe ! [L]es spectateurs se délectent, s'épanouissent. Ils ont toutes les indulgences pour un Bridaine bonhomme qu'incarne *Marc Hetty* ; ils se laissent prendre aux clins d'œil de Simone (*Monique Bost*), qui chante en véritable divette de cabaret ; ils sourient aux mines de la Mère supérieure et au désarroi de sœur Sainte Opportune ; et ils se laissent entraîner sans résistance par le rythme de danses villageoises du premier acte. Le metteur en scène aurait donc tort de se mettre en frais d'imagination. Le public de l'opérette est un public en or et ne boudera jamais son plaisir⁵⁷.

Exprimant sa frustration devant la lourdeur de l'héritage du XIX^e siècle, Nattiez affirmait en 1957 rechercher un renouveau de l'opéra, tout en sachant pertinemment que l'infrastructure provinciale de l'époque ne pouvait y parvenir, que ce soit financièrement ou en matière de metteurs en scène professionnels apportant de nouvelles idées⁵⁸. Cet engagement en faveur de nouveaux modes d'expérience théâtrale explique sans doute pourquoi, lorsque l'espoir de construire de nouveaux espaces théâtraux à Amiens est apparu dans ses écrits, il a déconseillé de reproduire l'architecture tradi-

55 « H. R. » dans *Le Courrier picard*, 20 février 1953.

56 Rouillois a rédigé des critiques d'opéra pour *Le Courrier picard* après l'arrêt de Nattiez.

57 *Le Courrier picard*, 27 avril 1963.

58 *Le Cri du peuple*, 28 juillet 1957.

tionnelle des salles d'opéra italiennes⁵⁹. Contrairement à Henri Rouillois en 1953, Nattiez n'a jamais, même immédiatement après la guerre, réclamé la reconstruction d'un théâtre identique à celui qui avait été incendié.

En revanche, dans deux articles parus dans *Le Cri du peuple* au printemps 1957, Nattiez a affirmé que le nouveau lieu devrait offrir une expérience artistique dont l'accessibilité et la qualité étaient équivalentes. Dans le premier article, il préconisait un espace polyvalent ayant pour objectifs « l'éclatement de cette architecture de classe » et une « politique de construction des salles neuves, sans compartimentage social, adaptées à tous les genres de spectacle⁶⁰ ». Dans une critique des infrastructures restantes, il a également plaidé en faveur du retrait des subventions publiques aux producteurs artistiques (les entrepreneurs), afin de les transférer au public⁶¹. Plus frappant encore : dans son second article, il a longuement discuté de l'idée d'une Maison de la culture pour le public d'Amiens et des coûts associés. En décrivant cet établissement, qui regrouperait le cinéma, le théâtre, les concerts, les conférences et d'autres événements locaux, Nattiez a exclu par omission l'opéra de l'équation⁶².

Cette prise de position est survenue deux ans avant l'arrivée, au ministère de la Culture, d'André Malraux, en grande partie responsable de la régénération culturelle de la France d'après-guerre par le biais d'un réseau national de centres artistiques suivant ce modèle. Amiens a accueilli le quatrième établissement de cette nature, achevé en 1966, mais il s'agissait aussi du premier à avoir été conçu et construit de A à Z. Le centre artistique d'Amiens est donc immédiatement devenu représentatif des possibilités de régénération de la France d'après-guerre, précisément du type que Nattiez, maintenant à Toulon, avait envisagé pour Amiens en 1957. Pourtant, si les règles syndicales ne l'avaient pas contraint à quitter *Le Courrier picard*, ses perspectives radicales sur la création d'un centre voué aux arts du spectacle n'auraient peut-être été rendues publiques que tardivement. En effet, lorsqu'il était toujours au *Courrier picard*, Nattiez ne pouvait aborder cette question : ni son rédacteur en chef Jean Catelas, ni Jacques Lecat, directeur du Picardy et confrère franc-maçon, n'étaient favorables à une idée qui pourrait nuire aux affaires de ce dernier. Toute mention positive d'un centre voué aux arts du spectacle était donc supprimée par la rédaction⁶³. La vision de Nattiez était néanmoins en phase avec (mais bien en avance sur) le conseil municipal d'Amiens du début des années 1960, dont le maire adjoint avait ciblé le même besoin de se détourner des monuments infrastructurels du XIX^e siècle. Il qualifiait le réseau des *grands théâtres* français d'« Opération Napoléon III », qui avait désespérément besoin d'une nouvelle itération adaptée à une nouvelle époque⁶⁴. Cependant, Nattiez a fini par trouver le moyen d'exprimer son soutien à cette initiative dans

59 *Le Cri du peuple*, 7 avril 1957.

60 *Le Cri du peuple*, 7 avril 1957.

61 *Le Cri du peuple*, 7 avril 1957.

62 *Le Cri du peuple*, 14 avril 1957.

63 Communication personnelle de JJN, 16 août 2023.

64 Rapporté dans le discours du maire lors de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens, ouverte par André Malraux. *Le Courrier picard*, 21 mars 1966. Pour en savoir plus sur les complications officielles liées au lancement du projet de Maison de la culture, voir l'entretien avec Margaret Bauduin

Le Courrier picard en 1962, alors que la décision municipale et nationale de construire était prise et qu'il était bien établi au journal. Quand Jean Rouvet, ministre associé de Malraux, a exposé sa brillante nouvelle vision lors d'un discours de remise de prix au Conservatoire d'Amiens, Nattiez a profité de cette occasion parfaite pour offrir au projet une couverture médiatique importante en rapportant le point de vue d'une tierce partie⁶⁵.

LES INFRASTRUCTURES DESTINÉES AUX INSTRUMENTS

Si ni l'opéra ni l'opérette, selon la configuration de l'époque, ne pouvaient servir de base au renouveau artistique de l'après-guerre, qu'en était-il de l'autre cheval de bataille du XIX^e siècle, l'orchestre symphonique ? Nattiez n'avait aucune réticence à cet égard, peut-être parce que la jeune génération, incarnée par les élèves du Conservatoire, participait dès le début à l'orchestre de l'Association des concerts du Conservatoire. C'est peut-être pour cette raison également que le didactisme de Nattiez apparaît plus fortement dans ses critiques de musique orchestrale (ou de chambre) que dans celles sur la musique de scène. Le fait de siéger au comité de la société d'orchestre lui a aussi permis d'avoir un point de vue d'initié⁶⁶. Les orchestres soulevaient la question du perfectionnement de carrière : si Nattiez ne s'attendait pas à ce qu'Amiens fournisse un foyer professionnel aux chanteurs et chanteuses solistes, il espérait que ce soit le cas pour les instrumentistes. Parmi les objectifs continus de son mandat, on peut citer la restauration du statut national du Conservatoire après la municipalisation qu'il s'était infligé en 1932⁶⁷, l'amélioration et la municipalisation de l'orchestre de théâtre (partiellement réalisées à partir de 1951), et des contrats d'emploi communs avec le Conservatoire (un désir non concrétisé). Tous ces objectifs visaient à rendre la qualité des talents d'Amiens comparable à celle des autres villes de taille similaire. Avant la guerre, par exemple, les instrumentistes d'Amiens étaient en mesure d'assurer le rôle de solistes de concerto. Il a fallu attendre la fin des années 1950 pour que Nattiez soit à nouveau convaincu qu'ils pouvaient le faire. Puis, en 1963, il était tiraillé entre la volonté de voir les solistes locaux mis en valeur et la certitude que le public amiénois souhaitait plutôt voir des vedettes venues d'ailleurs⁶⁸.

Comme plusieurs des critiques locaux qui l'ont précédé, Nattiez a dû faire preuve d'une grande prudence dans sa couverture d'événements mettant en scène des artistes résidents ou liés à la ville ainsi que ses institutions permanentes. Les pièges politiques et le risque de blesser la fierté sont une chose, mais comme on le lui rappelait parfois,

dans L'Hôte et Nattiez 1993, p. 115-116, et l'essai de L'Hôte sur la Maison de la culture dans le même volume, p. 129-139.

65 *Le Courrier picard*, 28 juin 1962.

66 Il figure dans la liste des membres du comité d'organisation parue dans la brochure du 25^e anniversaire de l'Association (saison 1958-1959), BAM (PIC 29000).

67 La municipalisation du Conservatoire d'Amiens à partir du 1^{er} octobre 1932 a été entraînée par le mécontentement de la municipalité, qui estimait que 100 % d'une augmentation substantielle de la subvention de l'État devait être dépensée pour les seuls salaires des professeurs. Voir *Le Progrès de la Somme*, 28 avril 1932, p. 2. La renationalisation est survenue en 1963.

68 *Le Courrier picard*, 25 janvier 1963.

il était également de son devoir d'encourager le public à assister aux performances de groupes amateurs afin de soutenir l'infrastructure même qu'il critiquait⁶⁹, et ses premières expériences ont été très représentatives. Peu après la chute de « P. B. » pour avoir critiqué trop sévèrement l'orchestre du Conservatoire, Nattiez a critiqué la musique de la Marine de Toulon qui s'est produite, sous la direction de l'Amiénois Jules Semler-Collery, devant près de 3 000 personnes au Cirque. Ce n'était que la quatrième critique de Nattiez pour *Le Courrier picard*. Tandis que les trois premières ne contenaient aucun commentaire négatif, celle-ci s'est montrée trop directe, en préférant une pièce de Semler-Collery (son *Solo de concours* pour flûte) à une autre, la *Fantaisie romantique*. À propos de cette dernière, il a mentionné « [l']absence d'unité et l'abus des tutti⁷⁰ ». Furieux, Semler-Collery lui a répondu en privé, exposant les réalités politiques du journalisme local, inchangées depuis des décennies, qui devaient être apprises par tout critique débutant. Elle s'adressait sarcastiquement au jeune Nattiez, baptisé le « Critique musical d'Amiens » :

Un de mes musiciens, au poste de la Radiodiffusion française, vient de me communiquer votre article signé J. N. qui m'a vivement intéressé.

Je vous remercie très sincèrement des éloges faits à l'égard de tout mon personnel.

Quant à moi, je vous avoue très humblement que je reste très perplexe devant votre appréciation peu flatteuse sur ma 'Fantaisie romantique'. Si ce n'était l'amitié que je porte à votre père, croyez bien que je ne perdrais une seule minute de mon temps précieux pour répondre à cette critique très osée de votre part !

Un bon conseil, si vous le voulez bien : mettez, je vous en prie, un peu plus de réserve dans vos jugements, surtout lorsqu'il s'agit de composition musicale que vous n'avez certainement pas pratiquée dans les règles de l'Art !!...

Connaissant à présent votre manière de juger vos amis, je me demande quelle sera la teneur de votre article dans « Opéra »??...⁷¹

Je suis fort surpris que vous n'ayiez pas profité de nos quelques moments dans ma loge du Cinéma-Picardy pour me parler dans les mêmes termes que vous employez dans le « Courrier picard »!!

À l'avenir, mon petit ami, dispensez-vous bien vite de juger mon travail...

Seul, l'avis autorisé des grands Maîtres me suffit amplement...

Ceci bien entendu n'entache en rien les bonnes relations avec vos parents et croyez à l'assurance de mes sentiments les plus sincères, Jules Semler-Collery⁷²

69 Comme je l'ai écrit ailleurs, aucun critique local ne peut être objectif dans de telles circonstances ; la plupart du temps, l'objectivité n'est pas de mise. Voir Ellis 2021, p. 1-19, qui se concentre sur une période antérieure, mais reste pertinent dans le contexte de l'après-guerre.

70 *Le Courrier picard*, 24 juin 1946.

71 Une référence à la courte chronique de Nattiez dans la revue *Opéra : à travers la France*, où il rendra compte du même concert dans le numéro du 10 juillet 1946. Il semble légitime de supposer que Nattiez a écrit cette dernière critique après réception de la lettre de Semler-Collery du 26 juin : quoi qu'il en soit, il élève à des niveaux invraisemblables son éloge du *Solo de concours* (« qui n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre ») mais passe sous silence la *Fantaisie romantique*. Dans des critiques ultérieures de Semler-Collery (*Courrier picard*, 14 avril 1949 et 1^{er} février 1951), il se montre d'une diplomatie sans faille.

72 Lettre datée du 26 juin 1946. Orthographe et ponctuation du texte d'origine.

L'orchestre du Conservatoire comportait, pour sa part, des hiérarchies et des vulnérabilités dont il fallait tenir compte, et le didactisme risquait de nuire au lieu d'aider. La critique d'un concert au cours duquel le pianiste Pierre Barbizet s'est produit en tant que soliste (en décembre 1948) avec Joseph Tilman, chef d'orchestre intérimaire et directeur du Conservatoire, ne semblait pas poser de problème à première vue. Nattiez a consacré la majeure partie de son texte à faire l'éloge du jeune Barbizet interprétant les concertos de Schumann et de Liszt. Mais son dernier paragraphe était sévèrement didactique : selon lui, l'orchestre ne jouait que « les grandes nuances », en ratant beaucoup de détails. Il y mentionnait aussi une « lourdeur » dans leur interprétation de Mendelssohn (sa symphonie « écossaise ») et de Franck (des extraits de *La rédemption*), pour ensuite conclure sur un mode sans concession : « ils jouent en gros et en bloc ; et c'est pourquoi, les œuvres clinquantes et bruyantes leur conviennent mieux ; mais qu'ils se persuadent bien que le véritable musicien doit viser plus haut⁷³. » Barbizet a protesté contre la sévérité de ces propos, non pas parce que la critique était nécessairement injuste, mais parce qu'elle n'était pas aimable, en plus de placer Barbizet lui-même dans une position délicate. Après tout, il venait tout juste d'être recruté par le Conservatoire en tant que professeur de piano.

Il faut se mettre à la place de nos camarades qui ne sont pas tous professionnels et dont l'effort est déjà grandement louable. [...]

Ce qui touche l'orchestre vise directement Monsieur Tilman dont la tâche était, je vous l'avoue, exceptionnellement ingrate, et je crains que votre critique ne lui ait fait quelque peine. Peut-être pourriez-vous en mon nom, y apporter quelque adoucissement.

Étant donné mon âge et ma récente venue à Amiens, je vous en serais très reconnaissant envers mon directeur⁷⁴.

Ce plaidoyer pour que la critique sympathise avec les défis auxquels sont confrontés les musiciens et musiciennes d'orchestres amateurs et étudiants venait d'un soliste de seulement trois ans son cadet, qui semblait supposer que la différence d'âge et d'autorité était plus grande. On ne sait pas comment Nattiez a réagi à la demande d'excuses, mais sa critique suivante de l'orchestre du Conservatoire a été plus conciliante. En effet, il a fait tout son possible pour trouver un détail à applaudir dans l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, a expliqué les défis techniques liés aux problèmes d'intonation dans la *Procession nocturne* de Rabaud, et a fait l'éloge de la programmation de la *Joyeuse marche* de Chabrier et d'extraits de la cantate *Booz* de l'Amiénoise Jeanne Joulain. Bien que sa rhétorique ait changé, son message est toutefois resté le même : l'orchestre brillait surtout dans la pièce solide de Chabrier et dans la simplicité et l'aisance des extraits de Joulain⁷⁵. En mai 1952, il s'est fait réprimander parce qu'il avait complimenté en demi-teinte la section des cors qui avait exceptionnellement bien joué dans la fanfare de *La Péri* de Dukas. Ici, la partie lésée a exprimé des enjeux supplémentaires, révélant la précarité financière des orchestres

73 *Le Courrier picard*, 14 décembre 1948.

74 Lettre datée du 19 décembre 1948.

75 *Le Courrier picard*, 18 février 1949.

provinciaux d'une manière que l'on peut soupçonner à partir des comptes rendus journalistiques sans jamais pouvoir les documenter complètement. Il a commencé par évoquer les « difficultés techniques de l'instrument auxquelles s'ajoutent celles de solfège (il est indispensable de connaître toutes les clés) », mais la question de l'omission de certaines parties par manque de musiciens est encore plus importante :

Les orchestres employés sont par leur nombre squelettiques ou déformés au point que pour exécuter une œuvre réclamant 4 exécutants les 1 ou 2 cornistes engagés sont dans l'obligation de jongler toute une soirée, allant d'une partie à l'autre pour respecter le mieux possible l'idée de l'auteur. Comme ils ne peuvent tout faire, certains passages ne sont pas exécutés ; quant aux accords, ils sont incomplets. De plus, le pauvre exécutant risque, ce qui est le cas, de se faire critiquer⁷⁶.

Enfin, il y avait l'enjeu de la véracité des propos tenus lorsqu'une institution traverse une période difficile. Au cours de près de vingt années d'activités de Nattiez, l'Association des concerts du Conservatoire s'est trouvée dans cette situation. Après la maladie de Pierre Camus et l'interrègne de Joseph Tilman, une première période prometteuse s'est amorcée à partir de 1950, sous la direction de Charles Jay, nouveau directeur du Conservatoire, chef d'orchestre et compositeur lauréat du prix de Rome. Les programmes de Jay étaient ambitieux et pleins de premières locales au sujet desquelles Nattiez avait appris à être indulgent (un certain Dr Georges Masson s'est plaint en 1953 qu'il avait omis de mentionner le « naufrage » qu'avait été la Symphonie « classique » de Prokofiev⁷⁷). Mais en décembre de la même année, Nattiez s'est fait secouer après avoir publié une critique indûment sommaire et tiède du concert d'ouverture de l'orchestre, avec des problèmes typographiques d'espacements qui rendaient son contenu plus mince encore. Cet article a entraîné une réponse tranchante du vice-président de l'Association, le Dr Robert Fécan, qui connaissait suffisamment Nattiez pour le tutoyer : il l'a accusé de manquer de rigueur intellectuelle et d'écrire de mauvaise foi, d'une manière qui porte atteinte à l'ensemble de l'organisation :

À la lecture de cet article, j'ai eu de suite l'impression qu'il avait été écrit hâtivement et dans un style flou, assez mal observé quant aux réactions spontanément favorables du Public, en conclusion peu fait pour servir les intérêts de notre Société locale sans laquelle il n'y aurait jamais de manifestation musicale importante à AMIENS. Pourquoi es-tu si réservé quant aux louanges à adresser à l'orchestre et à son Chef et si habile au contraire à glisser des mots à double-sens que tu sais pourtant devoir être lus par des concitoyens de valeur intellectuelle égale à la tienne, soit dit sans t'offenser ? Si tu désires que nos abonnés soient de moins en moins nombreux, continue donc dans le sens où tu t'es engagé⁷⁸.

76 Lettre datée du 30 mai 1952. La signature est illisible.

77 Lettre datée du 1^{er} mars 1953, en réponse à la critique publiée par *Le Courrier picard* le 28 février 1953.

78 Lettre datée du 30 décembre 1953, en réponse à la critique publiée par *Le Courrier picard* le 25 décembre 1953. Fécan était le médecin de la famille, d'où le ton familier de sa lettre (Communication personnelle de JJN, 16 août 2023).

Vers la fin de sa lettre, il a rappelé à Nattiez que l'orchestre possédait une bibliothèque de référence d'enregistrements de ses concerts et se mettait à la disposition de Nattiez s'il souhaitait en écouter. Ce genre de propos combatif était éminemment défendable, car, en l'absence d'une compagnie d'opéra sédentaire, l'Association était bien le moyeu dans lequel s'inséraient les autres rayons de la roue musicale d'Amiens. En plus de présenter sa propre saison, elle formait l'orchestre essentiel à toutes les grandes célébrations de la communauté (Noël, Pâques et la Sainte-Cécile, à la fin du mois de novembre), lorsque des chorales, deux organistes, des musiciens, des solistes vocaux et l'orchestre de l'Association s'associaient pour interpréter des messes et des oratorios de grande envergure. Le fait que Charles Jay dirigeait à la fois l'orchestre et l'harmonie municipale a permis de maximiser les forces orchestrales pour ces événements. L'Association s'est également révélée très utile pour cultiver de nouveaux publics en collaborant à la série des JMF. En 1953, l'année même où l'orchestre du théâtre a été augmenté à quelque 20 musiciens, l'Association était plus près que jamais d'être un orchestre municipal complet. Il n'était donc pas étonnant qu'après ses démêlés avec Fécan, Nattiez ait souligné la fidélité du public, insisté sur le style des musiciens sous Jay et mis en valeur le travail de l'orchestre, le qualifiant même de « primordial » dans ses prépublications annuelles et ses bilans de saison⁷⁹.

Un tel positivisme était en effet nécessaire. Sept ans après l'augmentation de quatre à cinq concerts par saison, survenue lors de l'année musicale la plus importante à Amiens selon Nattiez (1952-1953), l'orchestre était cependant près de s'effondrer : il n'a présenté que trois concerts en 1960 et a suspendu temporairement ses activités pour se réorganiser et se restructurer financièrement. Ces changements se sont déroulés à la lumière des pratiques de Dortmund, la nouvelle ville jumelle d'Amiens⁸⁰. La nouvelle formule de l'orchestre comptait 70 musiciens et musiciennes, mais se divisait parfois en orchestres de chambre et intégrait également des artistes professionnels de Paris et de Lille.

Malgré ces améliorations de qualité et de flexibilité, l'orchestre ne parvenait toujours pas à atteindre le seuil de la rentabilité. En janvier 1963, une combinaison innovante de familiarité et de nouveauté (Haendel, Corelli, Hindemith et Rivier) n'a attiré ni le public habitué, ni les membres des JMF, ni les élèves du Conservatoire. Dans sa critique, Nattiez s'est contenté d'encourager l'Association à s'en tenir à ses nouveaux principes, au mépris de toute évidence, et dans l'espoir que le public amiénois finisse par suivre le chemin tracé par l'orchestre⁸¹.

En matière de public, le destin de l'opéra et de la musique orchestrale de l'après-guerre a décrit un arc dont le pic s'est situé vers 1953. La musique de chambre jouée par des musiciens itinérants a semblé connaître le même déclin par la suite : en janvier 1961, Nattiez déplorait que les concerts de chambre se fassent de plus en plus rares et, l'année précédente, il se demandait si toute la tradition des concerts

79 *Le Courrier picard*, 5 et 26 février 1954, 29 mai 1954, 6 juillet 1954 et 3 octobre 1954 (commentaire sur le caractère « primordial »).

80 *Le Courrier picard*, 2 avril 1960 ; 2 et 3-4 décembre 1960.

81 *Le Courrier picard*, 25 janvier 1963.

du dimanche allait disparaître⁸². Ces sombres prédictions masquaient toutefois une impression plus générale d'amélioration de la qualité de la musique instrumentale et de la musique pour petits groupes, ainsi que de l'infrastructure qui les soutenait, à Amiens même. Trois cas illustrent cette tendance : la saga du piano municipal (il n'y en avait en effet qu'un seul au départ), les changements pédagogiques survenus au Conservatoire sous la direction de Charles Jay et les preuves d'une transformation intergénérationnelle sur le plan de la qualité de l'interprétation. La situation liée au piano a tourmenté Nattiez – ou plutôt, ses mentions répétées dans les critiques et comptes rendus devaient tourmenter les autorités – jusqu'en avril 1951, date à laquelle ces dernières ont enfin décidé d'investir dans un Gaveau digne d'être joué en concert⁸³. Avant cela, le grand piano de concert, généralement hébergé au Conservatoire, était le symbole par excellence de la fragilité des infrastructures municipales. Le moment le plus important, et le plus embarrassant, est peut-être survenu en décembre 1950, lors du concert inaugural des Jeunesses musicales d'Amiens, devant plusieurs personnalités locales et dans une salle comble (600 jeunes spectateurs et spectatrices) à l'hôtel de ville. Le piano a connu tellement de ratés lors de ce concert que la soliste invitée, Janine Da Costa, a dû interrompre la sélection de Debussy qui était prévue⁸⁴. Si l'un des membres du gouvernement avait assisté le mois précédent à un récital de Stanislas Niedzielski, il aurait sans doute été du même avis que Nattiez : la différence entre le Gaveau de Niedzielski, riche en timbres, et le piano municipal d'Amiens suggérait un besoin urgent⁸⁵. Cependant, même lorsque le nouveau piano est arrivé, l'ancien a continué d'être utilisé pour répondre à l'augmentation du nombre de concerts. Il était peut-être inévitable qu'une catastrophe se produise : lors du concert des JMF en novembre 1951 à l'hôtel de ville, la pédale de prolongation s'est brisée au milieu de l'interprétation par Rafael Arroyo de l'*Alborada del gracioso* de Ravel. Charles Jay, le nouveau directeur du Conservatoire, a alors proposé à tout le monde de se rendre dans la salle du Conservatoire pour continuer le concert avec le nouveau piano – ce qu'ils ont fait, se serrant dans la petite salle de récital de la rue Desprez à partir d'environ 23 heures. Nattiez a qualifié l'événement de « relais-récital⁸⁶ ».

Le retour de Charles Jay à Amiens, en tant que directeur du Conservatoire, a sans aucun doute accéléré la professionnalisation de nombreux aspects de la culture musicale de la ville. Chaque fois qu'il en avait l'occasion, Nattiez faisait référence au prix de Rome de Jay. Il était ravi de constater à quel point cet ancien élève était parvenu à attirer des collègues parisiens à Amiens en tant que solistes et, surtout, en

82 *Le Courrier picard*, 24 janvier 1961 et 8 mars 1960.

83 Pour consulter certains passages où Nattiez fait référence à cet instrument gênant pour les solistes et limitant les progrès des élèves : *Le Courrier picard*, 17 juin 1946 (accompagnateur de Georges Thill), 9 octobre 1947 (Léon Kartun), 19 janvier 1948 (Aline Van Barentzen, où les trilles de Beethoven deviennent impossibles), 12 juillet 1950 (bilan de la saison), 27 octobre 1950 (Walter Rummel, où il décrit la sonorité du piano comme n'étant acceptable que dans le registre médian).

84 *Le Courrier picard*, 9-10 décembre 1950.

85 *Le Courrier picard*, 20 novembre 1950.

86 *Le Courrier picard*, 10-11 novembre 1951.

tant que chefs d'orchestre invités (y compris Claude Delvincourt et Henri Büsser). Jay a aussi entraîné la réforme du Conservatoire lui-même, en apportant notamment un changement populaire auprès du public et approuvé par Nattiez : en guise de prélude aux concours, les élèves se sont mis à livrer des performances publiques en tant que solistes et, à partir de 1951, en groupe (dont un chœur de 14 clarinettes⁸⁷). Les vedettes étaient les violoncellistes dirigés par le professeur Pierre Troude, qui a longtemps présenté ses élèves lors de démonstrations maître-élève dans le respect des traditions d'avant-guerre. Ses élèves interprétaient un large éventail de musique d'ensemble, y compris des arrangements de Charles Jay sur des *spirituals* afro-américains⁸⁸. Si Nattiez s'inquiétait du manque d'occasions offertes aux élèves de grande ambition, mais de calibre amateur, en raison des réformes de professionnalisation de Jay (comme les concours à huis clos à titre d'épreuves préliminaires⁸⁹), l'auteur accueillait favorablement toutes les initiatives permettant à un groupe avancé d'élèves d'acquiescer une meilleure confiance en soi et de l'expérience concrète. En 1959, à l'occasion du 25^e anniversaire de l'Association des concerts, l'interprétation du *Messie* a constitué un moment fort, et Nattiez était ravi d'écrire que l'ensemble des solistes vocaux étudiaient au Conservatoire⁹⁰.

Enfin, malgré les tensions susceptibles d'être causées par l'expression de ce point de vue, Nattiez était particulièrement enthousiaste lorsqu'il était témoin d'une élévation des normes qui, pour reprendre sa propre rhétorique, faisait en sorte que les jeunes commençaient à surpasser la génération de leurs professeurs. Pour les instrumentistes, il voyait ce changement aussi bien dans l'interprétation et la communication artistique – à laquelle son amour du théâtre le rendait particulièrement sensible – que dans les aspects techniques. En mars 1950, un récital peu fréquenté de Marcelle Heuclin, professeure de piano au Conservatoire, a péjorativement été qualifié d'« académique », une expression que Nattiez attribuait au violoniste Marcel Reynal (un autre collègue du Conservatoire) dans la même critique. Les prestations radiophoniques et les concerts avaient, selon Nattiez, augmenté les attentes du public et des critiques, de telle sorte que « tel qui se plaçait au premier rang de sa spécialité vers 1930, se voit aujourd'hui largement distancié⁹¹ ». Bien que le fait de devoir se surpasser en fin de carrière musicale soit une dure leçon, il espérait qu'ils « ne peuvent que se réjouir de cette élévation du niveau artistique⁹² ». En l'espace d'une semaine, la preuve d'un tel changement générationnel dans la qualité de l'interprétation s'est présentée sous la forme de Vasco et Grazi Barbosa, un jeune duo violon et piano qui a immédiatement noué des liens émotionnels et musicaux avec son public en interprétant Bach, Mozart et Strauss (ce dernier, avec la monumentale

87 *Le Courrier picard*, 15 juin 1951.

88 *Le Courrier picard*, 6 mai 1952.

89 *Le Courrier picard*, 29 juin 1950.

90 *Le Courrier picard*, 13-14 juin 1959. Cette critique a valu à Nattiez un mot de remerciement (20 juin 1959) du professeur de chant du Conservatoire, Charles-Paul.

91 *Le Courrier picard*, 20 mars 1950.

92 *Le Courrier picard*, 20 mars 1950.

Sonate pour violon, rarement programmée). Nattiez a comparé leur interprétation passionnée de musique de chambre à celle d'Aldo Ciccolini⁹³, récemment dévoilé au concours Marguerite Long. Le résumé placé à la tête de la critique de Nattiez, en caractères gras, était sans concession : « Vasco et Grazi Barbosa : Je ne pensais pas, en écrivant mon dernier 'Courrier musical', qu'une aussi rapide illustration allait être donnée aux réflexions que m'avait suggérées le pâle récital de Mme Heuclin⁹⁴ ». Les Barbosa l'ont remercié par écrit, mais il n'y a aucune trace d'une réponse de Heuclin, qui aurait pu s'indigner d'être reléguée deux fois à la poubelle pianistique.

LES HARMONIES VOCALES

Entre l'expérience d'après-guerre de Nattiez et celle des critiques du siècle précédent, l'une des différences les plus frappantes est la nouvelle vitalité de la musique vocale. Celle-ci s'exprimait notamment par le biais d'ensembles à un musicien par partie ou en étroite harmonie, de groupes de chant et de danse folkloriques ou de petits chœurs mixtes mêlant chansons de la Renaissance, arrangements folkloriques, chansons à parties modernes et – toujours en clôture ou en rappel – des arrangements de *spirituals* afro-américains. Enfin, parallèlement aux concerts de musique de chambre instrumentale, il y a eu le phénomène du récital pour voix soliste auquel Nattiez – qui avait une prédilection pour la mélodie, la musique de chambre et la technique pianistique françaises – était particulièrement sensible⁹⁵. Sur le plan du métier d'interprète, il démontrait presque autant d'enthousiasme pour la chanson populaire. Nattiez a suivi l'ascension d'Yves Montand et de Charles Aznavour, en plus de se délecter du talent d'Édith Piaf, mais le moment le plus fort de son mandat au *Courrier picard* est sans conteste le concert solo de Maurice Chevalier en mars 1954, un spectacle empli de rires, de larmes et de tendresse qui « résume cinquante ans de vie française⁹⁶ ». Fasciné par ce paysage musical vocal en pleine mutation et expansion, Nattiez a vu certains groupes locaux prendre de l'ampleur. Sur le plan pédagogique, il se réjouissait aussi des réalisations de certaines chorales dans le cadre d'initiatives locales ou régionales, comme celle de l'U.F.O.L.E.A. (Union française des œuvres laïques d'éducation artistique) qui réunissait chaque année les chorales de jeunes laïques d'Amiens lors d'un festival et concours de musique folklorique et savante. Pour les adultes amateurs, l'Orphéon municipal centenaire (fondé en 1860) restait un élément essentiel de la vie musicale et, s'adressant au public le plus large, Nattiez ne manquait jamais de couvrir ses concerts. Passant de l'amateurisme au professionnalisme, de plus petits groupes locaux tels que le Quatuor Devillers (également connu

93 *Le Courrier picard*, 24 mars 1950.

94 *Le Courrier picard*, 24 mars 1950. Il semble que Heuclin se soit rapidement tournée vers l'enseignement : à partir de 1952, elle a été pendant 20 ans l'assistante de Vlado Perlemuter au Conservatoire de Paris. (Notice nécrologique non signée, *L'Humanité*, 2 février 1996.)

95 Cette préférence transparaît dans sa démarche critique, mais elle est finalement explicitée dans son article sur les JMF axé sur des mélodies inspirées par la poésie de Verlaine et la musique française pour piano (*Le Courrier picard*, 2 février 1962).

96 *Le Courrier picard*, 16 mars 1954.

sous le nom de Quatuor en D majeur) et la chorale Alleluia (fondée par l'abbé René Reboud) ont effectué des tournées internationales et enregistré des disques professionnels. En effet, vers la fin du mandat de Nattiez, le Quatuor Devillers a enregistré un disque 78 tours de chansons françaises de la Renaissance⁹⁷, et la chorale Alleluia – sans conteste l'ensemble le plus réputé d'Amiens avant 1963 – a participé à 6 disques 45 tours et 33 tours⁹⁸.

La première critique de Nattiez pour *Le Courrier picard* portait sur le Quatuor Devillers : quatre jeunes frères et sœurs se préparant à une tournée aux Pays-Bas⁹⁹. À peine plus âgé qu'eux, il leur a consacré une critique de 500 mots qui révélait aussi beaucoup de choses sur lui-même. Dans cet article, il les encourageait (il y avait de la « pureté » dans tout ce qu'ils faisaient) ; il évaluait leur technique (problèmes de tessiture) ; il trahissait sa propre inexpérience par rapport à son lectorat (références trop spécialisées aux accords de septième et de neuvième) ; et il mettait la table pour son propre travail de critique (importance du geste dans la communication musicale et la « nostalgie » des *spirituals*). Enfin, il incitait le groupe à retourner parfaire certains éléments (les nuances et ces fameux accords de septième et de neuvième, qui « demandent encore à être revus¹⁰⁰ »). Dans ses critiques de leurs concerts ultérieurs, il s'est davantage concentré sur le mariage de leurs voix, une caractéristique qu'il recherchait dans tous les ensembles et comparait, dans le meilleur des cas, aux sons d'un orgue¹⁰¹. Mais, par-dessus tout, il était fier que ses premiers espoirs se soient rapidement concrétisés et qu'ils puissent « contribuer à répandre le renom artistique de notre province¹⁰² ». Au début de 1948, alors que la maladie de Pierre Camus et certaines difficultés financières empêchaient la tenue de performances orchestrales¹⁰³, l'attention de Nattiez s'est plutôt tournée sur le mouvement profond, et bien accueilli, de la musique chorale. Le groupe Devillers (sous son nouveau nom) figurait en tête de liste :

Si les concerts de musique symphonique sont devenus rares à Amiens depuis quelque temps, et s'il semble de plus en plus difficile de réunir les éléments d'un grand orchestre, la musique vocale connaît, en revanche, un essor tout particulier. On n'a pas oublié l'ascension du Quatuor en D Majeur, ni les efforts de Mme et

97 Enregistré par la maison de disques Boîte à Musique et conservé, sans date, à la Bibliothèque nationale de France (cote NF NC BAM 60). Les membres étaient les mêmes qu'en 1946 : Colette, Christiane, Jacques et Jean.

98 Nattiez était un fervent défenseur de l'œuvre de ce dernier : Reboud, membre de l'Académie d'Amiens et de la commission des concerts du Conservatoire, faisait des recherches sur les chants folkloriques locaux et invitait des chœurs étrangers à Amiens (notamment la superbe Agrupación Coral de Cámara de Pamplona). Il a marqué la culture amiénoise par son travail d'équipe avec l'Orphéon et son accueil, à la cathédrale, de plusieurs des plus grands événements choraux à ensembles multiples de la ville, y compris les messes et oratorios annuels de la Sainte-Cécile.

99 *Le Courrier picard*, 6 juin 1946.

100 *Le Courrier picard*, 6 juin 1946.

101 Voir, par exemple, sa critique des Petits Chanteurs à la Croix de Bois (*Le Courrier picard*, 26 janvier 1959).

102 Il a exprimé cet espoir pour la première fois dans *Le Courrier picard* du 31 octobre 1946.

103 Dans un article sur la reprise des concerts du Conservatoire, il explique qu'il y a eu une année entière d'absence (*Le Courrier picard*, 28 avril 1948).

M. Plantard à la tête de l'Orphéon et de sa pépinière. On sait que l'exemple donné à l'école de Châteaudun va être développé et que l'U.F.O.L.E.A. met sur pied une chorale. Enfin, 'Alleluia' vient de donner une audition publique¹⁰⁴.

Cette évolution perceptible dans toutes les strates de la société était prometteuse et bienvenue. Nattiez a toutefois remarqué quelque chose de spécial au sein des concerts de Reboud et sa chorale Alleluia dont le premier programme complet comprenait une mini conférence du chef d'orchestre, ainsi qu'un petit orchestre de chambre amateur qui jouait Gluck, Charpentier et Vivaldi, tout en accompagnant le chœur mixte de jeunes chantant Clérambault et Bach. Reboud était parvenu à résoudre à petite échelle le problème de l'orchestre municipal, mais ce qui importait le plus à Nattiez, c'était son érudition et sa décision de présenter, avant les cantates de Bach choisies, un bref exposé analytique qui enrichissait la compréhension musicale du public rassemblé¹⁰⁵. « Ainsi », écrivait Nattiez, « une audition de la Chorale Alleluia est-elle, plus qu'aucune autre, pleine d'enseignements¹⁰⁶. » À cette époque délicate de la renaissance musicale d'Amiens, l'utilité pédagogique alliée à un répertoire inhabituel, l'occasion pour les musiciens et musiciennes amateurs de jouer dans un orchestre et la présence de grandes compétences musicales formaient une combinaison enivrante. Lorsque Reboud a formalisé son orchestre pour en faire l'ensemble Magnificat, plus tard en 1948, Nattiez a fait preuve d'une indulgence inhabituelle à l'égard des dérapages et des faiblesses d'un groupe d'amateurs qui jouaient, en quelque sorte, pour ses amis¹⁰⁷. La chorale en demeurait le centre d'intérêt principal et, malgré ses propos exigeants caractéristiques lorsqu'il détectait un recul¹⁰⁸, Nattiez n'a jamais cessé d'encourager ce groupe qu'il a décrit comme une version locale d'Ars Rediviva¹⁰⁹, l'ensemble de musique baroque mondialement reconnu de Claude Crussard. Au cours de la décennie suivante, Nattiez a suivi la formation avec admiration, soulignant l'énergie entrepreneuriale de Reboud qui faisait venir à Amiens de beaux chœurs et ensembles de musique de chambre d'Espagne, de Suisse, de Hollande et d'Allemagne. L'auteur rédigeait des critiques élogieuses sur sa programmation innovante (en plusieurs langues), qui s'étendait de l'Angleterre du XIII^e siècle à Edmund Rubbra, et de Monteverdi à Charles Koechlin. Sans oublier la générosité indéfectible de Nattiez à l'égard des compositions personnelles de Reboud, et sa volonté d'associer sa chorale à des événements communautaires d'envergure.

Pour Nattiez, les grands concerts de chant choral constituaient des occasions de réaliser un bilan bisannuel : le dernier concert (généralement choral) de la saison du Conservatoire et le concert de la Sainte-Cécile (autour du 22 novembre) étaient des baromètres de la reconstruction qui réunissaient les amateurs et les professionnels, les élèves d'hier et d'aujourd'hui, ainsi que les musiciens et musiciennes d'Amiens et

104 *Le Courrier picard*, 4 février 1948.

105 *Le Courrier picard*, 4 février 1948. Reboud a été élu à l'Académie d'Amiens la même année.

106 *Le Courrier picard*, 4 février 1948.

107 *Le Courrier picard*, 13 et 31 mai 1948.

108 *Le Courrier picard*, 13 décembre 1949.

109 *Le Courrier picard*, 15 décembre 1948.

d'ailleurs. Coïncidant parfois avec l'anniversaire de célèbres compositeurs (Mozart, Haendel et Haydn en 1956, 1958 et 1959, respectivement), ces concerts choraux présentaient aussi des œuvres plus récentes. La plus prisée par Nattiez durant sa carrière était *Le roi David* d'Honegger, choisie par Charles Jay pour être interprétée en mai 1953 et en mars 1960, avec à chaque fois une foule de musiciens et musiciennes. Il s'agissait aussi de l'une des rares œuvres dont Nattiez avait fait la promotion à l'ancienne, notant à la fin d'un article de 1960 que l'orchestre du Conservatoire travaillait dur pour préparer son voyage d'ambassadeur à Dortmund et répétait aussi avec ardeur l'Honegger pour la population amiénoise¹¹⁰. La représentation de l'œuvre d'Honegger en 1960 n'a toutefois attiré qu'un public restreint. Elle n'a malheureusement pas renouvelé le triomphe de la première édition de 1953 dont Nattiez s'était extasié : l'œuvre, écrivait-il, « couronne brillamment la saison » et confirme l'adage selon lequel « la fortune sourit aux audacieux ». Nattiez y affirmait avoir vu les interprètes (orchestre, chœurs, solistes) « se trouve[r] dans une sorte d'état de "grâce" artistique » du début à la fin de la performance¹¹¹. Les difficultés de la pièce – ses courts segments réunis uniquement à la toute dernière répétition – et l'attention portée aux détails par toutes les parties l'ont rempli non seulement d'espoir, mais aussi de fierté locale : « Et nous avons entendu le chef-d'œuvre d'Honegger dans des conditions qui font le plus grand honneur à toute la cité ; car nous sommes persuadés qu'il est, à l'heure actuelle, assez peu de villes de province susceptibles d'en offrir une aussi valable réalisation¹¹². » Même en tenant compte de la critique mondaine préconisée par Nattiez, le message était clair. Alors qu'Amiens devait encore importer son opéra, sa musique chorale et orchestrale était locale et en excellente santé. Cette réflexion ressurgissait souvent dans ses textes sous différentes formes, évaluant l'évolution depuis le *statu quo* de l'avant-guerre, pour son lectorat qui s'en souvenait. En 1960, malgré un achalandage décevant au Cirque, Nattiez a insisté sur le fait qu'Amiens possédait « une phalange symphonique maintenant digne d'une capitale provinciale » et a applaudi l'« intensité » d'une interprétation chorale par des chanteurs et chanteuses qui ont compris la combinaison dramatique et lyrique de l'œuvre¹¹³. En d'autres termes, la trajectoire ascendante se poursuivait.

Parmi les artistes et groupes internationaux en concert à Amiens, les Américains ont constitué la nationalité la plus importante, généralement grâce au parrainage du comité France-États-Unis de la ville. À partir de 1952, cet organisme a invité trois chœurs américains (la Boston Cecilia Society avec le chanteur James Reynolds, les chanteuses du Smith College et une chorale masculine de l'Arizona) et organisé trois conférences sur la musique américaine (par André Gauthier). Il a aussi fait venir à Amiens les pianistes solistes Joseph Bloch et Julius Katchen, l'organiste Myron Roberts, les accompagnateurs Noël Lee et Harry Cox, ainsi que les interprètes vocaux Patricia Thomas, Karl Harrington, Thomas McDuffie et James Lowe. Les *spirituals*

110 *Le Courrier picard*, 26 février 1960.

111 *Le Courrier picard*, 27 mai 1953.

112 *Le Courrier picard*, 27 mai 1953.

113 *Le Courrier picard*, 2 avril 1960.

afro-américains étaient le dénominateur commun de presque tous les artistes et chorales. Ce genre musical était aussi le sujet de la première conférence de Gauthier (la deuxième portait sur la musique savante américaine et la troisième sur la vie musicale urbaine). D'autres interprètes ont présenté des *spirituals* à Amiens : le groupe suisse *a cappella* Les Compagnons du Jourdain, spécialisé dans ce répertoire, s'y est rendu au moins quatre fois entre 1956 et 1961. De plus, certains ensembles locaux en interprétaient, notamment le quatuor Devillers en 1946 et la chorale Alleluia, avec John Littleton pour soliste en 1962. La réaction de Nattiez aux *spirituals*, qu'ils soient interprétés par des chanteurs noirs ou blancs, était constante : il trouvait qu'ils étaient dépourvus de sentimentalité et parfois humoristiques (sans jamais mentionner les spectacles de ménestrels), en plus d'être nostalgiques et authentiques. Ces deux derniers termes font écho à ses critiques d'autres genres traditionnels – du flamenco à la chanson bretonne, en passant par la musique de bandonéon – et à propos desquels il possédait une expertise par procuration grâce à l'immersion de son père, interprète et artiste, dans la chanson picarde¹¹⁴. Ils indiquent également à quel point sa célébration des musiques traditionnelles de toutes sortes l'enfermait dans une double contrainte atavique, lorsqu'il s'agissait d'aborder des sujets qui dépassent les clivages ethniques. Rien dans les critiques de Nattiez à l'égard des musiques noires ou des interprètes noirs ne suggérait une volonté de les rabaisser – souvent bien au contraire –, mais ses points de référence étaient tout à fait ancrés dans son époque et son lieu géographique, c'est-à-dire eurocentriques, coloniaux et racialisés.

Avec seulement un accompagnement occasionnel au piano, les Jourdain, écrit-il, faisaient apparaître tout un orchestre de timbres, du pincement d'une contrebasse au bourdonnement d'une chorale. Leur jeune public était enchanté. Leur secret :

Les Compagnons du Jourdain mettent dans toutes leurs interprétations cette pulsation qui est l'âme même de la musique noire. [...]

Mais jamais l'intensité rythmique, si nécessaire, ne sacrifie l'expression poétique [...] ; et nous retrouvons toujours, auprès des pages presque humoristiques, discrètement mimées, l'intensité de l'expression nostalgique [...].

Le nouveau récital des Compagnons du Jourdain, parfaitement équilibré, savamment dosé, et préparé avec un rare souci de technique vocale, s'avère donc une illustration vivante, efficace, et surtout profondément humaine de cet art authentiquement populaire qu'est le Negro-Spiritual¹¹⁵.

Je le cite abondamment ici, car sa perception du rythme en tant qu'« âme » de la musique noire (tout comme sa mention de la nostalgie, de l'authenticité et de l'humanité) semblait intensifiée par d'autres éléments plus rationnels comme la technique, la modération et l'équilibre qu'il applaudissait également (« équilibre » était d'ailleurs l'un de ses mots préférés, dans tous les contextes). Cependant, lorsque les *spirituals* étaient chantés par des personnes de couleur, ce pan de son appréciation disparaissait : il se délectait alors de la puissance « primitive » de la musique et,

114 Accessible sur le site du journal picard *Ch'Lanchron*, <https://lanchron.fr/Nattiez.htm>, consulté le 15 août 2023.

115 *Le Courrier picard*, 24 février 1959.

surtout, de la voix qui la chantait. Le texte publié par Nattiez en 1957, lorsque le ténor Karl Harrington a présenté un récital de chansons populaires suivi d'un ensemble de *spirituals*, constitue un exemple extrême de ceci :

Le bonheur de cette soirée fut sans doute d'entendre ces chants par une voix qui leur conférait leur totale authenticité.

Karl Harrington, en effet, possède un organe qui a gardé ce mélange de rudesse dans l'émission et de douceur dans les sous-filés [sons filés] qui crée à lui seul l'ambiance de la poésie primitive.

Tantôt ce sont des appels rauques, tantôt, surtout dans l'aigu, des plaintes discrètes comme le sourd murmure d'un animal blessé.

Parfois aussi la sève semble monter dans l'arbre séculaire et tout s'anime, vibre d'une intense, presque frénétique pulsation¹¹⁶.

C'est précisément en raison de sa positivité primitiviste que Nattiez ne pouvait échapper ici aux clichés raciaux, y compris les références aux cris d'animaux, à la rudesse de la voix et au rythme « frénétique » et sensuel, voire sexuel, qui animait l'ensemble de l'œuvre. De plus, cette célébration du préintellectualisme n'était pas loin de suggérer qu'une voix noire était en fait incapable de faire autre chose, surtout lorsqu'il était question du centre de gravité esthétique de Nattiez lui-même. Ce pas a pourtant été franchi par Nattiez en 1959 lorsqu'un autre invité du comité France-États-Unis, le baryton James Lowe, a présenté un récital mixte composé d'arias baroques, de mélodie et d'opéra français, ainsi que de *spirituals*¹¹⁷. Selon lui, si Lowe interprétait bien la musique baroque, il échouait en mélodie française, car malgré sa bonne prononciation, le résultat ne paraissait pas authentique. Nattiez écrit : « notre musique est le reflet d'un art raffiné, qui demande au chanteur tout un travail d'adaptation » ; à l'inverse, les *spirituals* « constituent une musique naturellement adaptée aux moyens vocaux du peuple dont elles sont issues¹¹⁸ ». Lowe ne pourrait-il donc pas « s'adapter » à la culture de Nattiez comme les Compagnons du Jourdain, par exemple, semblaient s'être adaptés aux *spirituals* ? Nattiez laissait entendre que Lowe ne l'avait pas fait et, au lieu de s'appuyer sur les capacités de ce chanteur précis, il s'exprimait de façon plus générale, sur le plan ethnique ou racial. Une fois de plus, le critique a invoqué le trope de la nostalgie et supplié Lowe de livrer un concert entièrement composé de *spirituals*, car :

Ici pas de technique spéciale : le chant exprime directement, comme dans une improvisation, l'âme des noirs ; et c'est avec un vif plaisir que la salle écouta ces plaintes en demi-teinte où les sons voilés apportent leur note nostalgique, ces crescendos filés et mesurés où l'organe ne cherche jamais à donner le change sur les possibilités¹¹⁹.

C'est l'une des rares critiques omises de la série conservée à la Bibliothèque Louis Aragon à Amiens. Peut-être qu'après réflexion, Nattiez s'est senti mal à l'aise.

116 *Le Cri du peuple*, 10 mars 1957.

117 *Le Courrier picard*, 30 novembre 1959.

118 *Le Courrier picard*, 30 novembre 1959.

119 *Le Courrier picard*, 30 novembre 1959.

L'ART DE LA MUSIQUE POPULAIRE

Difficile de ne pas faire des liens entre le contenu de ces critiques des *spirituals* afro-américains et les réticences de Nattiez à l'égard du jazz. Après tout, il a mentionné plus d'une fois l'effet des motifs syncopés sur les nerfs et trouvé dans l'improvisation une preuve suffisante que le jazz était spontané, donc irréfléchi, et par conséquent inférieur à la musique savante. Même si Nattiez aimait les *spirituals*, mais a longtemps douté du jazz, les hypothèses qui sous-tendaient ses jugements sur ces deux genres pourraient être perçues comme deux côtés de la même médaille. Avant l'interruption de ses critiques pour *Le Courrier picard*, ses textes consacrés au jazz étaient exceptionnellement rares (d'après mes calculs, seulement quatre ont été publiés en plus d'une décennie). Trois d'entre eux concernaient des visites de l'orchestre de Jacques Hélian (entre 1946 et 1950). Nattiez se sentait mal à l'aise à l'idée de « jazzer » Saint-Saëns et Rachmaninov : il souhaitait que le jazz prenne sa propre direction, mais s'insurgeait aussi contre « l'assassinat » de la musique classique par ce type de transformation¹²⁰. La quatrième critique (parue en janvier 1952) était peut-être inévitable, car elle s'inscrivait dans le cadre du cycle de conférences-récitals des JMF dont Nattiez suivait assidûment l'évolution. Il a alors retiré ses gants blancs et, au lieu de résumer la conférence d'Henri Doublier, il s'est permis de clore son texte par une longue réflexion personnelle¹²¹. Le concert mettait en scène deux pianistes bien différents, Jack Diéval (jazz) et Jean Laforge (classique), réunis pour interpréter *Rhapsody in Blue* de Gershwin. Nattiez avait hâte de réentendre cette œuvre, présentée pour la première fois à Amiens, avec tous ses timbres orchestraux. Mais, dans l'ensemble, qu'a démontré le concert ? Là encore, il importe de citer longuement :

Et maintenant, faut-il conclure par une appréciation personnelle sur cette captivante expérience ? Si le but véritable de la soirée était de nous faire admettre non pas une supériorité mais seulement une communauté artistique entre musique de jazz et musique classique, nous nous avouons peu convaincus. Au contraire, il est vite apparu que la musique de jazz, par le refus (qui fait son originalité) de toute pré-méditation, par le caractère imprévisible de sa structure mélodique, se réduit à une pulsation rythmique, sans autre contenu véritable. 'Le style prévaut sur les idées' : Henri Doublier l'a dit excellemment, soulignant ainsi le caractère primitif et instinctif du jazz. Dans la mesure où, comme cette formule l'indique, la forme l'emporte sur le fond, le jazz reste un stade inférieur de l'art musical. Il est un cri, un état physiologique, un spasme, mais non une création véritable au sens où l'entend notre civilisation humaniste.

Si, par contre, on a voulu mettre en évidence les ressources apportées par le jazz à la musique européenne, le procès nous paraît facilement gagné. En s'ajoutant à la structure harmonique classique, le jazz renouvelle les combinaisons rythmiques, et Strawinski a pu, tout ensemble, affirmer son respect de Notre Père Jean-Sébastien et l'intérêt qu'il portait à la musique de la Nouvelle-Orléans.

En exaltant le rythme, le jazz infuse une vie nouvelle à un système musical dont la

120 *Le Courrier picard*, 13 octobre 1947.

121 *Le Courrier Picard*, 12-13 janvier 1952.

mélodie et l'harmonie restent des éléments constitutifs indispensables.

La communication entre les deux continents marque donc un aspect historique dans l'évolution de la musique. Mais considérer le jazz comme une fin en soi, nous paraît la négation dangereuse de l'une des manifestations les plus hautes de notre culture ; et pour tout dire ce serait, selon nous, un péché contre l'esprit¹²².

Comme l'indique le résumé en tête de son article sur la conférence-récital, Nattiez était bien conscient des dissensions et débats qui animaient alors le milieu du jazz français. Il y mentionnait que les origines du genre étaient contestées, entre l'« expression de la race noire opprimée par les blancs » et l'idée d'une « simple tradition rythmique de l'instinct de cette race¹²³ ». Dans ce contexte, le fait que tous les interprètes de cet événement des JMF étaient des blancs ne changeait rien à la nature raciale de sa vision du jazz, fondée sur l'aspect « instinctif » du primitivisme et conforme aux perspectives évolutionnistes de longue date concernant la hiérarchie du rythme, de la mélodie et de l'harmonie en tant que paramètres musicaux¹²⁴. La comparaison de cet article avec les commentaires de Nattiez sur la version jazz de Rachmaninov par Hélian suggère une circulation à sens unique des pratiques colonialistes, selon lesquelles la musique afro-américaine pouvait être exploitée à des fins commerciales par l'Europe, mais l'inverse était choquant et inacceptable.

Ce n'est qu'en 1961, avec l'arrivée du clarinettiste de la Nouvelle-Orléans, Claude Luter, que le regard de Nattiez s'est transformé, en partie parce qu'il s'est mis à percevoir les prouesses techniques à l'œuvre¹²⁵. Ce changement avait été quelque peu amorcé par sa réaction à une conférence sur le bebop présentée l'année précédente par Serge Kaufmann avec des musiciens de l'orchestre de Raymond Fonsèque – une fois de plus, dans le cadre des JMF¹²⁶. Ici, le critique semble s'entendre avec le présentateur pour dire qu'avec le bebop, il y a « un souci [intellectuel] plus exigeant et surtout des audaces rythmiques qui font des musiciens de jazz de véritables champions du solfège¹²⁷ ». La technique et les fondements théoriques assuraient ainsi le salut du jazz.

Comme le suggère la discussion ci-dessus, l'adhésion de Nattiez au primitivisme se limitait à sa vision du monde musical et s'accordait mal avec le respect de la technique et de l'art qu'il considérait, en 1952, comme des caractéristiques déterminantes de la civilisation européenne. D'où le soulagement palpable qu'il a éprouvé lorsqu'il a enfin pu discerner les compétences musicales dans les performances de jazz. Cette attitude

122 *Le Courrier picard*, 12-13 janvier 1952. Robert Lamarre, un ami du Conservatoire, approuvait ce diagnostic (lettre datée du 12 janvier 1952).

123 *Le Courrier picard*, 12-13 janvier 1952.

124 Nattiez illustre bien la manière dont, pour reprendre les perspectives théoriques de LeRoi Jones, les critiques blancs n'ont pas réussi à pénétrer une sous-culture ethnique différente, adoptant plutôt des points de vue eurocentriques. En revanche, les musiciens de jazz blancs (comme Mezz Mezzrow) ont réussi. À ce sujet, voir Parent 2020, p. 227.

125 *Le Courrier picard*, 20 février 1961. Ironie du sort, l'un des concerts de jazz auxquels Nattiez a été envoyé contre son gré mettait en scène Claude Luter. La date est inconnue. (Communication personnelle de JJN, 16 août 2023.)

126 *Le Courrier picard*, 18 mars 1960.

127 *Le Courrier picard*, 18 mars 1960.

était sans aucun doute influencée par ses inquiétudes quant à l'américanisation et à son influence néfaste sur d'autres genres populaires, en particulier l'opérette, ainsi que par son acceptation inconditionnelle – dans une critique sur les arts décoratifs nord-africains et subsahariens – de la position de la France en tant que puissance coloniale bienveillante¹²⁸. Il était eurocentrique de façon tout à fait prévisible, et sa position de principal critique musical d'Amiens lui offrait une tribune. Cependant, ce qui est particulièrement intéressant dans sa réaction aux musiques afro-américaines (en tenant compte du fait qu'il confiait probablement certaines critiques à d'autres journalistes), c'est l'impression que, pour la première fois, le « professeur » était confronté à des notions qu'il ne maîtrisait pas. En effet, ses opinions divergeaient de celles d'une nouvelle génération (l'événement de 1952 était plein à craquer), et il est même possible qu'il ait senti que son autorité était quelque peu menacée.

INSTRUIRE LA NOUVELLE GÉNÉRATION

Les difficultés démontrées par Nattiez à l'égard des musiques populaires américaines étaient particulièrement importantes en raison de la teneur didactique de sa démarche critique qui demeurait évidente dans sa prose, même lorsqu'elle ne concernait pas des élèves ou des événements éducatifs tels que les conférences-récitals des JMF. Ses évaluations de la qualité et les améliorations qu'il recommandait s'étendaient à des genres, des styles de production, des techniques individuelles ou des modes de performance en entier. Tous ses articles visaient à reconstruire un écosystème musical qui alliait l'attractivité pour les artistes de haut niveau et une scène locale épanouie, ambitieuse et largement autosuffisante, capable de rivaliser en réputation avec celle de Rouen ou de Lille (la fierté de vivre dans une capitale régionale avait une grande importance pour Nattiez). Mais sa tâche première, comme l'indiquaient ses critiques, était d'instruire les publics musicaux d'aujourd'hui et de demain. Nous en savons peu sur le nombre et l'âge moyen du lectorat qui consultait régulièrement les critiques de Nattiez. La correspondance reçue révèle qu'il avait l'habitude d'envoyer des exemplaires de ses critiques à des solistes, et aussi que les élèves, les parents et les professeurs parcouraient, pour les louer ou les blâmer, ses « rapports » de fin d'année sur les résultats obtenus lors des vitrines et des concours du Conservatoire. Mais il n'est peut-être pas étonnant qu'aucune correspondance ne provienne de personnes s'identifiant comme des élèves.

Malgré tout, Nattiez écrivait comme si les musiciens et musiciennes en formation lisaient chacun de ses mots, soulignant les leçons à tirer des interprètes exemplaires (Julius Katchen en 1953) ou manifestant des faiblesses (le pianiste Walter Rummel en 1950, à propos duquel Nattiez a publié un texte recommandant aux élèves de ne pas

128 *Le Courrier picard*, 14 avril 1948. Ce rapport non paraphé est exclu de la collection des BAM. Il est toutefois collé dans l'album privé de Nattiez, ce qui suggère qu'il s'agit bien du sien, et classé dans une catégorie similaire à la critique (signée) de James Lowe. Pour une étude détaillée du contexte français dont découle le point de vue de Nattiez, voir Sherman 2011, en particulier le chapitre 3 intitulé "Refashioning the Colonial".

imiter ses tempos excessifs et son rubato indulgent¹²⁹). En plus d'inviter les élèves à « écoute[r] » (même après coup), il saluait le Beethoven antiromantique de Madeleine de Valamète dans la salle du Conservatoire, tout en reprochant à Colette Giraud de les inciter à prendre de mauvaises habitudes (l'imprécision rythmique et le legato cahoteux dans la pièce de Chopin¹³⁰). Chaque événement était l'occasion d'explorer et d'apprendre. Nattiez a particulièrement été séduit par l'événement d'ouverture organisé par l'Association France–États-Unis en 1952. Il incluait la projection d'un film sur les traditions pédagogiques à Tanglewood dont la succession de plans de musiciens (interprétant l'ouverture « Egmont » de Beethoven sous la direction de Koussevitzky) lui semblait constituer à la fois « une étude de partition par le cinéma » et, grâce aux gros plans sur les gestes de Koussevitzky, une ressource inestimable pour quiconque étudiait la direction d'orchestre¹³¹.

Ainsi, Nattiez pouvait guider les élèves sans s'enliser dans des obstacles personnels. Les concours et prix du Conservatoire étaient toutefois une autre affaire. Il devait dire quelque chose de substantiel sur chaque élève – figurant dans au moins cinq disciplines instrumentales et vocales chaque année – et offrir un commentaire sur la qualité d'ensemble de chaque cohorte. La note que chaque élève avait reçue l'année précédente était également rendue publique dans ses rapports, de sorte que la progression (ou non) vers le prix le plus élevé était connue du lectorat. Il s'agissait assurément d'un terrain délicat pour tout critique, mais il a fallu plusieurs années à Nattiez pour cesser de donner l'impression qu'il était lui aussi un examinateur, offrant un rapport très franc sur tout, de l'intonation au rubato, en passant par la musicalité des élèves lors des exercices publics de lecture à vue. Quand il était en désaccord avec le jury, il le déclarait aussi. Enfin, comme pour jeter de l'huile sur le feu, la concision de chaque rapport et l'utilisation, par le Conservatoire, de pièces imposées, faisaient en sorte que Nattiez ne pouvait s'empêcher d'offrir des comparaisons entre les élèves. Les plus faibles n'avaient aucun endroit où se cacher. Compte tenu de la manière dont Nattiez abordait sa tâche, on peut s'étonner qu'il n'y ait pas eu plus de lettres de parents choqués par la nature « écrasante » de ses critiques et sans doute confrontés à des crises parmi les musiciens adolescents à la maison¹³². Mais la série annuelle de rapports de concours constituait la période la plus intense de la saison de Nattiez.

À cette époque, *Le Courrier picard* n'était encore qu'un journal de six pages (il s'est progressivement étendu à partir du début des années 1950), ce qui signifiait que pour le lectorat régulier, le Conservatoire devenait tout à coup le principal centre d'intérêt artistique. Et la tradition typographique qui consiste à mettre en gras le nom de chaque artiste ne faisait que mettre en relief les noms des élèves.

129 *Le Courrier picard*, 18 avril 1953 ; 27 octobre 1950.

130 *Le Courrier picard*, 14 octobre 1958 ; 10 mars 1959.

131 *Le Courrier picard*, 13 décembre 1952.

132 Le 10 juillet 1952, une mère, madame Martin, s'est plainte de sa critique « écrasante » de la technique pianistique des élèves ; la veille, un Dr Marcel avait écrit pour défendre son fils, calomnié par rapport à un autre élève violoniste. Certaines victimes ne s'arrêtaient pas à la correspondance : il arrivait qu'elles ou leurs représentants se rendent au domicile de la famille Nattiez pour protester ou plaider (Communication personnelle de JJN, 16 août 2023).

Le corps professoral se sentait lui aussi surveillé, tout comme les élèves lors des présentations organisées, et les lettres envoyées à Nattiez lui fournissaient un aperçu de certaines facettes de l'expérience et de la formation des élèves qu'il ne pouvait connaître. Colette Ponchel, professeure d'orgue hors pair, était néanmoins reconnaissante au nom de ses élèves pour le soutien de Nattiez, d'autant plus, comme elle le disait, que « leurs occupations ne leur permettent pas de se consacrer autant qu'il le faudrait à l'étude de l'instrument¹³³ ». Elle a réitéré ce point en 1958, après l'obtention d'un nombre inhabituellement élevé de premiers prix qui lui étaient d'autant plus précieux que ses élèves avaient des « occupations professionnelles absorbantes¹³⁴ ». Ponchel ne citait aucun nom, mais tous n'étaient pas aussi discrets. L'année suivante, en 1959, Charles-Paul a discuté avec Nattiez du jury du concours vocal et de ses décisions, qu'il trouvait imprudemment indulgentes pour donner une fausse confiance aux élèves. Il évoquait aussi ses difficultés avec deux élèves féminines du concours qui avaient soit ignoré les conseils sur l'adéquation entre leur voix et le répertoire choisi, soit pris les pires modèles à la radio et copié assidûment leur style (le reproche principal était un vibrato exagéré et continu¹³⁵). Selon Charles-Paul, le rapport de Nattiez, qui mentionnait les faiblesses de ces deux élèves, allait servir d'« adjuvant précieux » : il comptait bien l'utiliser en guise de munition pour les leçons à venir.

Mes lecteurs et lectrices grimaceront sans doute (et plus encore) devant ces abus de confiance inopportuns entre le professeur et le critique, et devant la cruauté irréfléchie facilitée par un tel didactisme public, où les individus gagnants et perdants étaient critiqués plutôt que leurs réalisations soient simplement enregistrées pour la postérité. Nattiez n'était pas pour autant un critique hargneux. En réalité, je ne peux citer qu'une seule critique faisant preuve de cruauté gratuite dans toute l'œuvre de Nattiez – et elle provient d'une des premières éditions du concours national « Les Belles Voix » :

nous avons regretté pour notre part, que le règlement n'ait pas prévu d'auditionner les candidats ; il est bien évident que des concurrents comme M^{lle} Hannedouche et M. Beaudouin (justement interrompus par la sonnette du président) se seraient vus écartés du programme [...] mais l'élément comique nous aurait alors manqué¹³⁶.

Ses autres critiques, qu'elles soient liées au Conservatoire ou non, témoignent davantage d'un refus d'édulcorer les performances des musiciens et musiciennes en formation, car Nattiez croyait que l'auto-amélioration artistique – qu'elle soit individuelle ou collective – constituait la voie vers la reconstruction de l'après-guerre. D'où la rigueur brutale de ses diagnostics et son empressement à recommander certaines améliorations, en particulier pour le piano, les instruments à cordes et la voix (il était visiblement moins à l'affût des aspects techniques pour les bois et les cuivres). En ce qui concerne le Conservatoire, la mesure la plus concrète – une question d'amour-

133 Lettre datée du 25 mai 1951.

134 Lettre datée du 27 juin 1958. L'article de Nattiez sur le concours d'orgue est daté de la veille.

135 Lettre datée du 10 juillet 1959.

136 *Le Courrier picard*, 18 novembre 1947.

propre local – consistait à redonner à l'établissement le statut national dont il jouissait jadis¹³⁷. Il s'agissait aussi de faire en sorte que la jeunesse amiénoise (toute personne de moins de 30 ans) ait accès aux meilleures infrastructures d'enseignement, de soutien et de publicité. À cet égard, et conformément aux idéaux républicains de la méritocratie, Nattiez était un fervent partisan des concours locaux et nationaux. Le nombre d'inscriptions aux concours de musique chorale de l'U.F.O.L.E.A. constituait pour lui un baromètre de la vitalité musicale locale et il se réjouissait que les concours de solistes destinés aux talents de moins de 14 ans (concours « Royaume de la Musique ») rassemblent la jeunesse de différentes régions et offrent aux élèves d'Amiens et d'ailleurs une tribune sur les radios locales et nationales¹³⁸. Tous ces événements répondaient à son souhait de voir la ville se relever pleinement après une guerre caractérisée par la destruction et la misère, ainsi que l'austérité (bien qu'il n'ait jamais utilisé ce terme) qui a suivi.

Mais l'initiative la plus importante, dont Nattiez vantait souvent les mérites, était de loin l'inauguration d'une antenne amiénoise du mouvement national des JMF. La série de conférences-récitals, où de jeunes interprètes présentaient des concerts thématiques à un jeune public après des conférences d'introduction offertes par des spécialistes, était une idée de René Nicoloy, des Éditions musicales Durand. Créée en 1939, cette série est devenue un projet de la Libération, officialisé en 1944. Pour un homme comme Nattiez, selon qui apprendre aux nouvelles générations à aimer la musique savante était une aspiration musicale centrale, les concerts-récitals étaient donc hautement symboliques. Dans ses textes, il s'est plus d'une fois demandé comment remédier à l'absence de renouvellement des publics de l'opéra et des concerts¹³⁹. L'accès à une série des JMF offrait une structure garantie, un programme dédié aux jeunes et des modèles qui dépassaient ceux que le Conservatoire pouvait offrir. Pour quelqu'un qui s'était investi dans la démonstration des progrès artistiques d'Amiens, c'était du gâteau. Afin d'obtenir le statut d'antenne, qui permettait d'organiser environ 5 concerts par saison, la ville avait besoin que 600 personnes de moins de 30 ans s'engagent à devenir membres. Nattiez, qui avait accès à un jeune lectorat et à de nombreux parents de jeunes admissibles, a déploré pour la première fois l'absence d'une antenne locale en 1947¹⁴⁰. Grâce au travail combiné du nouveau directeur du Conservatoire, Charles Jay, et du secrétaire des JMF de la section régionale de la Somme, Guy de Tourtier, l'antenne d'Amiens a été fondée en 1950 et, à son dixième anniversaire, elle avait accueilli plus de 7000 spectateurs et spectatrices¹⁴¹. Nattiez a déclaré que Nicoloy avait choisi de venir au concert inaugural amiénois plutôt que d'accepter des invitations de Caen et de Philippeville, et la présence d'un public composé de plus de 600 jeunes signifiait qu'il n'y avait que des

137 *Le Courrier picard*, 21 mai 1963.

138 *Le Courrier picard*, 25-26 avril 1953. Nattiez a été membre du jury pour les cours de théâtre de l'U.F.O.L.E.A. Voir l'entretien avec Jacques Labarrière dans *L'Hôte et Nattiez* 1993, p. 119.

139 Voir *Le Courrier picard*, 12 juillet 1950 ; 19 octobre 1950.

140 *Le Courrier picard*, 17 novembre 1947.

141 *Le Courrier picard*, 15-16 octobre 1960.

places debout à l'hôtel de ville (il était donc d'autant plus désolant que le vieux piano municipal ait nui à l'objectif de l'événement¹⁴²).

Parmi les nombreuses critiques de Nattiez, rien n'indique qu'il ait eu une quelconque influence sur la sélection des programmes et des interprètes pour les événements des JMF à Amiens. Il était toutefois très sensible à la taille du public (qu'il comptait méticuleusement), à ses réactions et à son comportement. Les goûts musicaux des jeunes le surprenaient parfois : par exemple, l'accueil enthousiaste réservé en 1951 à Brahms – dont la musique avait été, quelques années plus tôt, décrite par Nattiez comme « consolatrice », mais avec « ce caractère brouillon¹⁴³ » en trop – a piqué sa curiosité par chauvinisme. Sa critique des JMF démontrait qu'il savait que son étonnement de voir Brahms « littéralement acclamé » lors du récital de sonates pour violon et piano aurait résonné chez plusieurs gens de sa génération pour qui Brahms était un compositeur problématique. Nattiez a été témoin d'un moment charnière lorsque le public nombreux a exigé un rappel du mouvement final de la *Sonate en ré mineur* de Brahms, ce qui l'a peut-être incité à publier la réflexion suivante :

le lyrisme un peu désordonné de Brahms, son élan sauvage, son éloquence non exempte d'emphase, atteignent plus directement nos jeunes mélomanes d'aujourd'hui que leurs parents et grands-parents envoûtés par les grâces fauréennes et les subtilités ravéliennes. Peut-être cette faveur de Brahms, correspond-elle à une sorte de néo-romantisme, dont les indices se sont manifestés en littérature depuis la fin de la guerre.

Sans doute aussi, cette réaction est-elle l'indice d'une régression de ce goût français, dont nous étions si justement fiers alors même qu'on s'entachait de préciosité¹⁴⁴.

Il s'agissait là d'une condamnation peu élogieuse. Le récital comprenait des sonates de Schumann (la *Sonate en ré mineur*, décrite par Nattiez comme de « la poésie vraie ») et de Beethoven (la sonate *Le printemps*). Ce dernier avait tenu tête à Brahms, mais Nattiez a présenté la sonate de Schumann comme la perdante d'un combat de gladiateurs où Brahms séduisait surtout par des effets superficiels¹⁴⁵. De toute évidence, c'était la mauvaise sonate qui avait remporté le plus d'éloges. Nattiez s'est dit heureux d'avoir assisté à une riposte du public aux préjugés anti-Brahms de sa propre génération. Cependant, l'ensemble de son texte suggérait le contraire, y compris son fervent plaidoyer non sollicité en faveur du raffinement français par opposition au caractère abrupt de la musique allemande contemporaine. Il ne souhaitait pas dire aux élèves de ne pas aimer cette musique, mais il craignait qu'elle ne prenne le pas sur la musique qu'il aimait lui-même le plus.

Je m'attarde sur ce texte en particulier, car il montre un critique musical qui navigue explicitement entre ses propres goûts et ceux d'un nouveau public éduqué par le biais

142 Nattiez a publié son compte rendu du premier concert dans *Le Courrier picard* du 9-10 décembre 1950.

143 Critique d'un récital de violoncelle donné par André Navarra et Paul Larozière. *Le Courrier picard*, 18 novembre 1946.

144 *Le Courrier picard*, 30 novembre 1951. Les instrumentistes étaient Reinhard Peters (violon) et Hélène Pignart (piano), avec le présentateur Jacques Feschotte, un habitué des JMF.

145 *Le Courrier picard*, 30 novembre 1951.

de ce que nous aurions autrefois appelé « l'appréciation musicale ». C'était peut-être inévitable : le principe tacite de chaque concert des JMF était que le thème ou le répertoire présenté était intrinsèquement digne d'intérêt parce qu'il était beau, d'une grande importance historique, ou les deux à la fois. Le rôle de Nattiez n'était pas de remettre en question la programmation, même si elle semblait ne pas attirer le public (les quatuors à cordes devenaient de plus en plus difficiles à vendre¹⁴⁶). Sa fonction était plutôt de susciter l'enthousiasme pour chaque événement des JMF, d'expliquer l'utilité des séances et d'en résumer le message, de réprimander le public lorsqu'il n'était pas au rendez-vous et de faire le point sur les prestations (y compris celles du présentateur). Au fil des saisons, la programmation des JMF est devenue de plus en plus créative et collaborative avec d'autres disciplines artistiques comme la danse, le théâtre et le cinéma (compte tenu du rythme probable de renouvellement du public, il est étonnant que je n'aie repéré aucune performance répétée entre 1950 et 1963). À partir de 1952, l'orchestre du Conservatoire s'est également associé aux présentateurs des JMF pour organiser au moins un événement commun par année ; le premier était justement axé sur le thème de l'orchestre, et il comprenait *Pierre et le loup* de Prokofiev¹⁴⁷. Nattiez appréciait le « spectacle réconfortant » lorsque de jeunes publics écoutaient, ravis, des récitals de chanson française et de musique pour piano, ou lorsqu'on leur proposait une soirée « inoubliable » de musique de chambre française (des XVIII^e et XX^e siècles) pour flûte, harpe et trio à cordes¹⁴⁸. En décembre 1960, une séance des JMF consacrée à la musique pour saxophone et orchestre de cordes lui a révélé une *Symphonie concertante en sol majeur* pour deux violons de Joseph de Bologne, dont les deux solistes offraient un duo dans la stratosphère¹⁴⁹. Nattiez s'est aussi réjoui d'entendre pour la première fois le Quatuor de saxophones de Paris et a aimé une conférence-récital sur l'histoire de la fréquentation de l'opéra qui correspondait exactement à son point de vue. De plus, il a salué la tenue d'une séance portant sur les musiques de film et a appuyé les efforts des JMF pour aider le jeune public à apprécier les trames musicales modernes (une séance d'octobre 1962 sur la musique et la danse modernes a réuni Jolivet, Ravel, le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen et le jazz de la Nouvelle-Orléans¹⁵⁰). Selon Nattiez, les efforts consacrés par Guy de Tourtier à la série d'événements des JMF étaient responsables de la présence quasi exclusive de jeune public au concert du Quatuor Indig en janvier 1954, au cours duquel a

146 Un seul événement des JMF a incité Nattiez à écrire que rien de tel ne devrait être programmé à nouveau – et cela avait moins à voir avec le répertoire qu'avec le jeu exagéré et la lecture de poésie guindée de l'ensemble aux harmonies serrées, Les Bass'Harmonistes, ainsi que les performances en solo inadéquates (parce qu'« assez scolaires ») de leur accompagnateur, Michel Quéval. *Le Courrier picard*, 17 avril 1959. Lauréat d'un premier prix du Conservatoire de Paris, Quéval est devenu pianiste d'orchestre puis chef d'orchestre. Je n'ai trouvé aucune lettre de protestation de sa part contre cette critique empreinte de mépris.

147 *Le Courrier picard*, 5 avril 1952.

148 *Le Courrier picard*, 10-11 mars 1951 ; 2 février 1951 (dans cet ordre).

149 *Le Courrier picard*, 3-4 décembre 1960. Rien n'indique que Nattiez savait que Joseph de Bologne était un compositeur créole de couleur.

150 *Le Courrier picard*, 27 avril 1951 (le Quatuor de saxophones), 13 janvier 1956 (la fréquentation de l'opéra, avec une présentation de Pierre Barthélemy), 26 février 1959 (musiques de film), 13-14 octobre 1962 (danse moderne).

été interprété le *Quatuor n° 17* de Milhaud¹⁵¹ (composé en 1951). Nattiez s'inquiétait toutefois de la croissance continue des attentes des jeunes en matière de nouveautés musicales, et du fait que la musique savante devait de plus en plus être présentée dans un cadre commercial ou autrement frappant pour attirer les foules. Certains concerts de musique nouvelle, dont l'un présentait une commande des JMF en 1961 (l'opéra *Un amour électronique* de Joseph Kosma), ont été impopulaires. Il en a été de même l'année suivante pour un concert (non présenté par les JMF) où les percussions et les ondes Martenot étaient à l'honneur¹⁵². Même si le récital thématique des JMF du printemps 1960 sur le jazz moderne – au cours duquel Serge Kaufmann a convaincu Nattiez (ainsi que le public étudiant ?) que le jazz était digne d'une étude académique – s'est avéré plus fréquenté que plusieurs autres, Nattiez s'est néanmoins inquiété des conséquences du niveau de fréquentation sur la rentabilité de l'entreprise¹⁵³. Ce serait, a-t-il écrit, une catastrophe et un « déshonneur » si l'antenne amiénoise des JMF devait fermer ses portes¹⁵⁴.

CONCLUSION : L'IMPORTANCE DE LA FIERTÉ LOCALE

Ce « déshonneur » potentiel était autant lié à la place d'Amiens dans la hiérarchie régionale qu'aux critères absolus en matière de qualité et de densité de la vie musicale. En ce qui concerne Paris, Nattiez ne se montrait pas en faveur d'une décentralisation. Il y a bien eu quelques velléités de surenchère (comme lorsque Julius Katchen a livré la première française de la *Sonate pour piano* de Ned Rorem à Amiens avant que ce compositeur ne soit connu à Paris¹⁵⁵), mais en général, il acceptait simplement le fait qu'Amiens fonctionnait en aval de la capitale. Dans une ville de taille aussi modeste, le réalisme devait prévaloir : Nattiez se montrait moins irrité par la primauté parisienne que par les compagnies itinérantes basées à Paris qui n'apportaient ni nouvelles productions ni théâtre expérimental. Ce qu'il souhaitait était une centralisation qui profite aux régions sur le plan artistique, tout en facilitant la carrière des jeunes artistes ayant besoin d'acquérir de l'expérience. Les limites d'un tel enthousiasme se sont manifestées dans une critique empreinte d'irritation à l'endroit du jeune violoncelliste Gianni Purri que l'impresario parisien Charles Kiesgen avait vraisemblablement envoyé à Amiens de façon prématurée : Nattiez a énuméré les nombreuses faiblesses techniques de Purri et exprimé son ressentiment quant à l'utilisation de sa communauté en guise de « cobaye¹⁵⁶ ».

En matière de géographie musicale, l'univers critique de Nattiez s'étendait de Rouen au sud-ouest à Lille et Roubaix au nord-est, avec Abbeville et la banlieue parisienne pour limites nord et sud. Les opéras présentés à Amiens provenaient de

151 *Le Courrier picard*, 26 janvier 1954.

152 *Le Courrier picard*, 6 mars 1961 ; 25 mars 1962.

153 *Le Courrier picard*, 18 mars 1960.

154 *Le Courrier picard*, 18 mars 1960.

155 *Le Courrier picard*, 18 avril 1953.

156 *Le Courrier picard*, 6 février 1951.

ces endroits, depuis la disparition du Théâtre municipal en 1940, et Nattiez a dû se résigner aux visites de compagnies sédentaires empruntées aux villes voisines. Les partenariats d'Amiens avec les compagnies de Rouen puis (et surtout) celles de Roubaix devaient suffire. Au plus fort de la reconstruction de l'après-guerre, il s'est réjoui que le retour d'un petit nombre d'interprètes vocaux et théâtraux dans des rôles différents au cours d'une même saison procure au public régulier l'impression qu'Amiens avait sa propre compagnie. Mais en l'absence d'un lieu adéquat, pour un genre qu'il décrivait comme en voie de disparition, Nattiez ne faisait jamais pression pour que le conseil municipal investisse davantage pour soutenir le retour d'une compagnie sédentaire. Ses références occasionnelles aux subventions requises par divers centres lyriques à travers le pays ont plutôt servi l'argument inverse. S'il était soulagé de la possibilité d'une nouvelle infrastructure pour le théâtre de province (la Réunion des Théâtres Lyriques Municipaux de France a été fondée en 1964), comme nous l'avons constaté, le destin qu'il préconisait pour Amiens, à la suite des « dommages de guerre », était la canalisation de l'ensemble des subventions – épargnées en l'absence d'une salle d'opéra – vers le projet de construction d'une Maison de la culture. Il estimait que celle-ci serait bénéfique pour un public plus vaste et diversifié et qu'elle pourrait « couronner l'œuvre admirable de reconstruction dont notre Ville et sa municipalité ont le droit d'être fières¹⁵⁷ ». Ce lieu permettant d'accueillir 800 personnes deviendrait, selon lui, le complément idéal du Cirque, dont la municipalité assurait déjà le commissariat.

Cette vision rassemblait tous les principaux volets de la critique de Nattiez à l'égard de la musique amiénoise ; c'était surtout une culture de l'écoute, mais aussi une culture de la participation à des ensembles ou en tant que solistes. La célébration des musiciens et musiciennes notables originaires de la Picardie constituait une part importante de son travail, tout particulièrement les artistes qui revenaient (comme Jeanne Joulain), par opposition à ceux qui ne revenaient pas (par exemple Jeanne Leleu, lauréate du prix de Rome¹⁵⁸). Et les interprètes qui restaient, peu importe leur degré d'expérience, gagnaient le respect de Nattiez, surtout lorsqu'ils servaient la communauté. Plusieurs étaient des vedettes locales ayant traversé la guerre : dans les années 1930, qui avaient été selon lui une « décade éblouissante », les chanteurs Rolande et Philippe Plantard, Paul Larozière (piano) et Robert Postel (violon), Colette Ponchel-Olivier (piano et orgue) et Hermine Gatti (Henriette Gatineau, chanteuse d'opéra) assuraient une présence importante à Amiens. Ces artistes ont contribué à donner plus de visibilité aux musiciens et musiciennes de la ville dans le cadre d'événements musicaux¹⁵⁹. L'Orphéon (plus tard dirigé par les Plantard) et le Conservatoire constituaient des milieux favorables à l'émergence de leur talent¹⁶⁰.

157 *Le Cri du peuple*, 14 avril 1957.

158 Voir Nattiez, « Charmantes soirées », *Le Courrier picard*, 25 août 1958, où il note que Leleu n'a pas été vue à Amiens depuis son récital du 8 octobre 1930. La précision de cette date indique non seulement le niveau de dédain de Nattiez, mais aussi son obsession pour la chronique historique. Après tout, il n'avait que dix ans lors de la venue de Leleu.

159 Voir Nattiez, « Charmantes soirées », *Le Courrier picard*, 24 et 25 août 1958 (paru en deux volets).

160 *Le Courrier picard*, 28 novembre 1960.

Hormis Gatti/Gatineau, tous ont fini par faire partie de la scène culturelle amiénoise de l'après-guerre à laquelle se sont joints par la suite René Reboud (à la cathédrale) et Charles Jay (au Conservatoire). Le mélange progressif d'artistes amateurs et professionnels brouillait les frontières, si bien qu'en 1963, le personnel du Conservatoire jouait aux côtés des membres permanents de l'harmonie municipale, ce qui était simple à organiser puisque Jay dirigeait les deux¹⁶¹. Finalement, ce sont ces exemples de travail d'équipe et de talent local qui comptaient le plus aux yeux de Nattiez, car ils témoignaient d'un engagement à l'égard de la communauté et de la vie musicale d'Amiens. Lorsque Rolande Plantard a collaboré avec la chorale de l'École normale d'institutrices pour mettre au programme certaines de ses nouvelles chansons, Nattiez a publié un article dont le titre renvoyait à une « création », un terme habituellement réservé aux contextes professionnels et aux œuvres de plus grande envergure¹⁶².

Et comment décrire la trajectoire personnelle de fierté locale de Nattiez lui-même durant cette période de la vie musicale amiénoise ? Il est probable qu'il ait commencé à amasser ses critiques dès le début : la collection publique comprend même neuf courts rapports et critiques précédant son mandat officiel au *Courrier picard*. On ignore pourquoi cette série de recueils a pris fin à l'été 1961, deux ans avant la collection personnelle. En publiant la critique d'un concert rassemblant à la cathédrale 20 000 personnes entassées pour écouter Haendel, Wagner et Fauré sous la direction de Charles Jay, peut-être avait-il l'impression que sa fonction auprès du public avait atteint son point culminant¹⁶³. En matière de ton et d'attitude, ses écrits personnels suggéraient un certain adoucissement progressif, au fil du progrès de sa carrière de critique. Même s'il est impossible d'évaluer l'étendue de la correspondance reçue au sein des lettres qu'il a conservées et classées de manière informelle, la dernière lettre de plainte contre la teneur négative de l'un de ses articles provient de Robert Fécan, vice-président de l'Association des concerts du Conservatoire, en date du 30 décembre 1953. Par la suite, la correspondance reçue est constituée de lettres de remerciements ou de discussions plus générales. Peut-être la remarque de Fécan a-t-elle fait mouche : en tant que critique d'une petite ville supervisant un écosystème musical fragile, le travail de Nattiez n'était pas de démolir ou de ruiner, aussi cathartique que cela puisse paraître, mais bien d'encourager et de construire. Certaines choses, comme l'opéra, devaient simplement être reléguées à la « nostalgie d'avant-guerre », alors que d'autres, comme les initiatives des JMF, exigeaient une attention continue. Précisément en raison de sa longue feuille de route en tant que critique, le pédagogue a dû se familiariser avec l'apprentissage continu et réévaluer ses horizons d'attente : en fin de compte, c'est l'essence même de ce que le jazz lui a (partiellement) enseigné.

161 *Le Courrier picard*, 8 juin 1963.

162 *Le Courrier picard*, 13-14 juin 1959.

163 *Le Courrier picard*, 22 juin 1961. La présence d'une si grande foule a en effet modifié l'acoustique du bâtiment.

BIBLIOGRAPHIE

- Baker, Evan (2013), *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago and London, Chicago University Press.
- Béal, Jacques (1994), *Histoire d'un quotidien régional. « Le Courrier picard »*, Amiens, Éditions Martelle.
- Dingle, Christopher (dir.) (2019), *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ellis, Katharine (2021), « Reading with Provincial Eyes. French Music Criticism beyond the Capital », *Journal of Music Criticism*, vol. 5, pp. 1-19.
- Ellis, Katharine (2022), *French Musical Life. Local Dynamics in the Century to World War II*, New York, Oxford University Press.
- L'Hôte, Jean-Marie, et Jean Nattiez (dir.) (1993), *Amiens et son théâtre*, Amiens, Trois Cailloux.
- Martin, Marc (2002), *La Presse régionale. Des 'Affiches' aux grands quotidiens*, Paris, Fayard.
- Nattiez, Jean (1967), *La vie théâtrale des troupes ambulantes en Picardie, 1806-1864*, Amiens, C.R.D.P.
- Parent, Emmanuel (2020), « "Jazz and the White Critic". Critique musicale et impensé racial dans le contexte africain-américain (1950-1990) », dans Timothée Picard (dir.), *La critique musicale au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 227-236.
- Picard, Timothée (dir.) (2020), *La Critique musicale au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Planson, Claude (1984), *Il était une fois. Le Théâtre des Nations*, Paris, Maison des Cultures du Monde.
- Rogers, Jillian C. (2021), *Resonant Recoveries. French Music and Trauma between the World Wars*, New York, Oxford University Press.
- Sherman, Daniel J. (2011), *French Primitivism and the Ends of Empire, 1945-1975*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Urteaga, Ezuki (2004), *Les Journalistes locaux. Fragilisation d'une profession*, Paris, L'Harmattan.
- Vasselle, Pierre (1952), *La tragédie d'Amiens (mai-juin 1940)*, Amiens, Librairie Lèveillard.