

CONFERENCE MUSIQUE ET HISTOIRE POLITIQUE

1. Joseph Bologne, dit le chevalier de Saint-George

- Plusieurs doutes subsistent et prêtent à polémique quant à sa date et son lieu de naissance (vraisemblablement la Guadeloupe), quant à l'identité de son père, l'orthographe de son nom.
- Joseph Bologne serait né vers 1745-1747 d'une mère noire, esclave, appelée Anne, dite Nanon, d'un père blanc, de haute extraction et attaché à ce que son fils ait droit à une éducation de haut rang et de type aristocratique.
- Le cas de Joseph de Bologne est, certes rare et exemplaire, mais il s'inscrit dans un contexte historique dual, c'est à dire à la fois marqué par ce déterminisme de l'esclavage des Noirs mais aussi par l'avènement des Lumières et la relative tolérance de la société d'Ancien Régime.

* Exposé du parcours de Joseph de Bologne :

- Joseph est amené jeune en France métropolitaine où il est pris en charge par Nicolas Texier de la Boëssière, homme de lettres et maître d'armes. L'éducation proposée à Joseph est donc complète : intellectuelle et sportive.

- En 1761, Joseph entre dans le corps des gendarmes de la garde du Roi. Son éducation aristocratique lui permet de devenir un fleurettiste de très haut niveau (ce qui l'autorise à jouer avec le chevalier d'Eon à Londres en 1787 en présence du prince de Galles). Elève de Gossec (qui lui dédie ses *Trios*), il devient non seulement un virtuose du violon mais aussi chef d'orchestre et un compositeur de renom auquel on doit des Symphonies concertantes, des Sonates, des Quatuors, des Concertos pour violon et des ouvrages lyriques de composition dramatique.

- Il entre au service du duc d'Orléans, côtoie Marie-Antoinette en tant que maître de musique et fréquente les cours de France et d'Angleterre. Juste avant la Révolution, Joseph fréquente Mirabeau et rejoint le Société des Amis des Noirs créée en 1788 par Brissot et Clavières.

Dans le contexte révolutionnaire, Joseph devient capitaine de la garde nationale et prend la tête en 1792 de la fameuse « légion France des Américains et du Midy » surnommée la « légion noire ». On trouve dans cette légion le père d'Alexandre Dumas (Thomas-Alexandre) surnommé le « diable noir ».

Joseph est contemporain des abolitions de l'esclavage de 1791, 1792, 1793 et 1794. De 1795 à 1799, Joseph aurait été emprisonné. Certains auteurs prétendent qu'il aurait rejoint Toussaint L'Ouverture à Saint-Domingue. Il meurt de maladie en 1799.

- PROBLEMATISATION et REFLEXION

Les origines africaines et la culture antillaise de Joseph ont-elles constitué un ferment pour l'élaboration de son œuvre ?

Même si le contexte de la « négritude » est bien sûr lié au XXe siècle et aux personnalités d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor, la valorisation d'une culture afro-antillaise est-elle perceptible dans l'œuvre du chevalier de Saint-George ? Malgré un anachronisme que nous assumons, est-il permis de parler d'une « prénégritude » ou de « créolité » ? L'adhésion de Joseph de Bologne aux idéaux des Lumières et de la Révolution le conduit-il à revendiquer une identité noire à travers la musique ?

ECOUTE DES EXTRAITS MUSICAUX

Ces extraits nous livrent une musique très conventionnelle. Aucune référence n'est établie avec un style antillais quelconque. Aucune allusion à une éventuelle « négritude » pour autant que l'on puisse appliquer ce concept.

Comment comprendre cet écart entre le geste compositionnel et les engagements politiques du personnage ?

- ⇒ La musique n'est pas jusqu'au XVIIIe siècle une forme de langage politique. Si la musique a néanmoins un lien avec le pouvoir, notamment royal, dès le XVIe siècle (elle qui participe à la mise en scène du pouvoir absolutiste), elle ne peut prétendre défendre une cause et s'engager ouvertement en faveur d'une cause. La musique de Joseph de Bologne n'échappe pas à cette règle.
- ⇒ La musique ne peut servir de moyen de revendication politique ou identitaire parce qu'elle justement un moyen d'intégration à la société française et le signe d'une appartenance à l'aristocratie détentrice des règles du bon goût et du savoir.
- ⇒ Le contexte de la fin du XVIIIe siècle correspond à une affirmation de la présence des Noirs en France. Le pays est qualifié de « seconde nation des Nègres ». Les Noirs qui arrivent sur le sol français métropolitain sont automatiquement affranchis selon l'article 57 du Code noir de 1685 (élaboré du temps de Louis XIV). Une juridiction encadre le statut et la présence des Noirs en France, estimés à une population d'environ 5000 personnes.
- ⇒ Le contexte parisien permet à des Noirs de devenir célèbres : James et Sally Hemings, esclaves et maîtresse de Thomas Jefferson, Jasmin, esclave affranchi de Madame de Beauharnais, les esclaves du fils de Colbert. La « mode noire » n'est pas nouvelle en peinture (portraits de Louis Auguste Brun, de Carle Van Loo, Jean-Marc Nattier, de Fragonard). Le chevalier de Saint-George est une personnalité noire parmi d'autres et plutôt acceptée par le milieu social qu'il fréquente. Sans doute a-t-il été victime d'une certaine forme de racisme, car les Français de la seconde moitié du XVIIIe siècle se montrent de plus en plus effrayés par la crainte d'un métissage considéré comme une forme de dégénérescence.

Le parcours, certes exceptionnel, du chevalier de Saint-George est lié au bénéfice de son éducation et à des talents exceptionnels de musicien et d'escrimeur. Sa musique n'est pas un manifeste en faveur de la cause des Noirs même si elle démontre aux yeux (ou aux oreilles) de tous qu'un Noir est capable d'atteindre un haut niveau dans l'art de la composition musicale occidentale. Le concept de « prénégritude » n'est pas applicable

au cas de Joseph de Bologne. Le XIXe siècle qui va suivre va tenter de prouver au contraire que l'Africain maîtrise certes le rythme mais que sa science musicale est limitée à cela et ne peut prétendre à la mélodie, *a fortiori* à l'harmonie (vision perceptible chez Fétis). La société d'Ancien régime adopte donc un regard plus ouvert et tolérant.

Si le sport et la musique ont permis aux Français de mieux accepter l'Africain dans le courant du XXe siècle (Jazz, Music hall, pratiques sportives en club, dans le contexte des JO), il en a découlé un certain nombre de préjugés parmi lesquels l'idée que le recours aux qualités physiques et musicales caractériseraient « par nature » l'Africain. Musique et sport sont donc deux données qui peuvent autant servir à la démonstration d'une égalité des dons entre Africains et Européens que servir l'idée contraire. Sport et musique apparaissent à la fois comme une possibilité de reconnaissance des Noirs et comme un point de fuite qui ne leur ouvre aucune autre perspective d'intégration. Le cas de Joseph de Bologne porte en lui bien des éléments de la représentation que l'on se fait encore de nos jours de « l'homme africain ».

2. Hector Berlioz et la révolution grecque

Le nationalisme grec en éveil depuis la fin du XVIIIe siècle trouve nombre de ses arguments et une grande part de sa motivation dans :

- la Révolution française
- dans l'indépendance des colonies anglaises et espagnoles d'Amérique
- dans le déclin de l'empire ottoman, cet « homme malade de l'Europe »
- et dans le soutien de la Russie, adversaire de l'empire ottoman.

Le déclenchement de la guerre d'indépendance en 1821 est attribuable à un archevêque (coloration religieuse du soulèvement). Turcs et Grecs entrent immédiatement dans une logique de massacres (Grecs d'Istanbul tués, massacre de Chio en 1822, Turcs décimés dans la région d'Athènes).

Le sultan obtient l'aide de son pacha d'Egypte en 1825. Athènes est reprise en 1827 par les Ottomans. Le bilan des pertes grecques s'élève à 200 000 morts. Après une tentative de conciliation conduite par les Français, les Russes et les Anglais, la flotte anglo-franco-russe détruit la flotte turco-égyptienne en 1827 à Navarin (dernière grande bataille de la marine à voiles). Cet épisode est une première expérience du droit d'ingérence sur motif humanitaire (soutien à la population grecque).

Les troupes françaises libèrent une partie du pays et l'armée russe menace la Turquie. Le sultan Mahmoud II est contraint de négocier l'indépendance de la Grèce reconnue par le traité d'Andrinople (1829) et le protocole de Londres en 1830. La Russie, la France et l'Angleterre imposent aux Grecs une monarchie confiée au fils de Louis 1er de Bavière, le prince Othon.

L'intérêt porté par Berlioz au soulèvement indépendantiste grec et la composition en 1825-1826 de la *Scène héroïque La révolution grecque* s'inscrit dans un courant, voire dans une mode philhellénique des artistes et écrivains d'Europe occidentale hostiles à la domination ottomane de l'Europe balkanique et du foyer civilisationnel grec.

La mort de Byron en 1824 relance cet attachement en faveur de la cause grecque. Le tableau de Joseph Denis Odevaere (musée Groeninge de Bruges) représente Byron en héros et martyr grec. La lyre antique a ses cordes cassées, le paysage laisse entrevoir un orage (attesté le jour de sa mort à Missolonghi). Cette œuvre de 1826 atteint de grandes dimensions (166 x 234) et témoigne du philhellénisme par une quantité d'objets de style néoclassique (rappel de Napoléon sur son lit de mort (1821) par Ary Scheffer ou Horace Vernet).

David d'Angers sculpte en 1827 « La jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris » situé dans le « jardin des héros » à Missolonghi. Botzaris est l'une des grandes figures de la révolution grecque (une station de métro lui est dédiée en 1911 à Paris). C'est un chef combattant, mort en 1823 et l'une des figures qui fait le plus l'unanimité.

C'est une forme de soutien à l'indépendantisme grec : la jeune fille au chignon est une allégorie extrêmement réaliste (plan de ses pieds est abîmée, ce qui fait scandale à Paris). Alors qu'il fuit le coup d'Etat de Napoléon III en 1851, David d'Angers se rend à Missolonghi où il constate que la sculpture a été abîmée. Il la fait restaurer à Paris. C'est l'œuvre à laquelle il est le plus attaché.

Le massacre de l'île de Chio en avril 1822 marque les esprits et frappe l'opinion publique internationale par son ampleur : 25000 civils et combattants grecs tués, 40 000 personnes mises en esclavage. L'impact économique de ce massacre n'est pas négligeable, car Chios remplissait un rôle commercial de premier plan en Méditerranée (un intermédiaire entre les parties orientale et occidentale de la Méditerranée).

Delacroix s'empare du sujet en 1824 et réalise la plus célèbre représentation picturale du massacre de Chio. L'œuvre est d'ailleurs immédiatement achetée par Charles X pour le Louvre. On voit bien que le pouvoir royal adhère complètement à la cause des Grecs.

Victor Hugo traite également du sujet dans *Les Orientales* (1829) avec le poème de *L'enfant grec* (ayant échappé au massacre) :

Les Turcs ont passé là. Tout est ruine et deuil.
Chio, l'île des vins, n'est plus qu'un sombre écueil,
Chio, qu'ombrageaient les charmilles,
Chio, qui dans les flots reflétait ses grands bois,
Ses coteaux, ses palais, et le soir quelquefois
Un chœur dansant de jeunes filles.

Tout est désert. Mais non ; seul près des murs noircis,
Un enfant aux yeux bleus, un enfant grec, assis,
Courbait sa tête humiliée ;
Il avait pour asile, il avait pour appui

Une blanche aubépine, une fleur, comme lui
Dans le grand ravage oubliée.

Ah ! pauvre enfant, pieds nus sur les rocs anguleux !
Hélas ! pour essuyer les pleurs de tes yeux bleus
Comme le ciel et comme l'onde,
Pour que dans leur azur, de larmes orageux,
Passe le vif éclair de la joie et des jeux,
Pour relever ta tête blonde,

Que veux-tu ? Bel enfant, que te faut-il donner
Pour rattacher gaîment et gaîment ramener
En boucles sur ta blanche épaule
Ces cheveux, qui du fer n'ont pas subi l'affront,
Et qui pleurent épars autour de ton beau front,
Comme les feuilles sur le saule ?

Qui pourrait dissiper tes chagrins nébuleux ?
Est-ce d'avoir ce lys, bleu comme tes yeux bleus,
Qui d'Iran borde le puits sombre ?
Ou le fruit du tuba, de cet arbre si grand,
Qu'un cheval au galop met, toujours en courant,
Cent ans à sortir de son ombre ?

Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois,
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,
Plus éclatant que les cymbales ?
Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux ?
- Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
Je veux de la poudre et des balles.

Victor Hugo, *Les Orientales*, 1829

Berlioz compose la *Scène héroïque* durant l'hiver 1825-1826. Les paroles de cette Cantate pour chœur et orchestre sont de son ami librettiste Humbert Ferrand. L'œuvre est créée dans la salle du Conservatoire de Paris. Elle se compose de quatre morceaux qui expriment toute la palette romantique des sentiments :

1. Air pour basse : la lamentation du héros grec
2. Prière avec voix de femmes et d'enfants, la voix du héros grec et du prêtre
3. Un chant guerrier confié aux voix masculines
4. Final en forme de galop qui mène au triomphe

Le style de Berlioz est ici peu novateur. On peut le relier à la période révolutionnaire faite d'hymnes grandiloquents. La prière échappe quelque peu au caractère un peu pompier.

La connotation religieuse figure au premier plan de l'argumentaire nationaliste. Berlioz concilie son romantisme et son philhellénisme.

Cent ans plus tard, lorsqu'il effectue son dernier grand voyage en 1920 à Athènes, le compositeur français Camille Saint-Saëns est reçu à l'égal d'un chef d'Etat, tant par la population que par les autorités publiques locales et nationales. Si un musicien français bénéficie de tant d'honneurs, c'est en raison du grand nombre de ses œuvres consacrées au thème de l'antiquité grecque. L'opinion et le gouvernement grecs se montrent très sensibles au « revival » antique célébré comme une résurrection de leur identité profonde (le conflit avec la Turquie se poursuit pour des raisons territoriales). La valorisation musicale de l'identité grecque, bien qu'universelle, répond au besoin politique d'un Etat au nationalisme exacerbé par son conflit avec la Turquie.

3. Camille Saint-Saëns et la *Suite algérienne*

Camille Saint-Saëns (1835-1921) se considérait comme le « premier orientaliste de la musique » en France. Il réalise 19 voyages en Algérie, 16 en Egypte et compose une douzaine d'ouvrages orientalisants parmi lesquels l'opéra *Samson et Dalila*, le *Cinquième Concerto pour piano*, dit « l'Egyptien ». A ces occasions, il use de procédés musicaux tels que la gamme sino-japonaise pentatonique, les thèmes arabo-andalous, les gammes altérées, etc.... L'intérêt de Saint-Saëns pour l'orient méditerranéen, en particulier pour l'Algérie, est attribuable

- à un héritage saint-simonien qui perdure dans le milieu musical français du milieu du XIXe siècle.
- à son goût pour l'archéologie musicale et tout ce qui a trait à la question des origines (positivisme)
- à des raisons de santé qui l'obligent à fuir l'hiver européen
- à un besoin de fuir la célébrité et ses contraintes (ressourcement)

Avec *Samson et Dalila*, l'œuvre la plus emblématique de l'orientalisme de Saint-Saëns est sans conteste la *Suite algérienne* dont le succès fut immense. Faut-il n'y voir qu'un goût pour l'orientalisme ou bien un manifeste en faveur de la colonisation française de l'Algérie ?

Pour rappel, la colonisation de l'Algérie se termine après une quarantaine d'années, en 1871 (après la répression du soulèvement kabyle). Saint-Saëns y voyage pour la première fois en 1873. L'œuvre est achevée à Boulogne-sur-mer durant l'été 1880. Elle se compose d'un prélude *En vue d'Alger* (description du rivage à l'approche du navire qui vient des côtes françaises : un témoignage personnel de Saint-Saëns), d'une *Rapsodie mauresque*, d'une *Rêverie du soir à Blidah* et d'une *Marche militaire française*.

Nous pourrions nous contenter de dire que Saint-Saëns dresse un simple tableau de l'Algérie pacifiée. Son œuvre ne serait qu'une carte postale exotique. Pourtant, à bien y réfléchir, dans le contexte colonial, cette partition prend un sens particulièrement significatif.

1. La *Suite algérienne* véhicule un certain nombre de clichés comme le montre la couverture de la partition :

- omniprésence du palmier
- objets artisanaux traditionnels (fusil, sabre, instruments de musique sur console en pierre de style antique)
- éléments d'architecture hétéroclites : frontispice babylonien, minaret blanc
- cartouche orientalisant avec dédicace au docteur Kopff (opticien à Alger)

La référence à l'indigénat passe par des objets : absence de figuration humaine. L'orientalisme reste un territoire dépeuplé : pas de représentation de l'habitant du lieu (point confirmé dans la correspondance de Saint-Saëns).

2. Une célébration de la différence entre « eux » et « nous » :

- Opposition de rythme entre les deux mouvements centraux et le dernier mouvement : lenteur de la culture locale, rapidité de l'Occident. L'Orient est un territoire de l'immobilisme : un conservatoire du passé (antiquité) : dynamisme contre nonchalance. Phénomène de folklorisation de la culture locale. Caractère langoureux des flûtes contre rapidité des cuivres : idée d'une ambivalence irréductible entre « eux » et « nous ».

- Si l'on suit les travaux d'Edward Saïd (littérature anglaise), on voit que la référence à l'indigène est encadrée : les deux mouvements centraux sont entourés de mouvements faisant référence à l'occidental qui vient en Algérie par la mer et qui affirme sa domination de nature militaire.

- Une célébration de la victoire finale de la France. La fanfare célèbre l'Algérie française. Cette incursion de l'élément militaire n'est pas synonyme de guerre mais de paix et d'entente.

La célébration musicale de l'Algérie pacifiée par la France détourne les Français de la rancœur entretenue à l'égard de l'Allemagne qui a annexé l'Alsace-Moselle. En ce sens, le compositeur est parfaitement dans la droite ligne des gouvernements républicains qui détournent le nationalisme antiallemand au profit de la fierté à détenir un empire colonial. Saint-Saëns adopte les arguments « colonistes » : la *Suite algérienne* démontre que la France n'est pas en déclin (puissance conquérante), qu'elle domine grâce à l'ordre et à la paix (négation des conditions mêmes de la colonisation). L'œuvre postule le droit de la métropole à dominer son empire. La *Suite algérienne* est bien constitutive de la culture coloniale : l'inspiration orientale alimente l'idée d'une France d'outre-mer, d'une « grande France ». Elle normalise le contexte de domination coloniale et alimente la culture coloniale friande de clichés et de visions paradigmatiques.

4. Albéric Magnard et l'affaire Dreyfus

L'activité de compositeur d'Albéric Magnard s'étend sur seulement 27 ans. Il compose 21 œuvres seulement (un total d'environ 14 heures de musique, soit plus que chez Ravel). La phase de maturité est atteinte dans les années 1890-1909, année où le langage devient plus moderne. Magnard a composé 4 symphonies, 5 grandes partitions de musique de chambre, trois ouvrages lyriques. Magnard reste un compositeur tonal (à l'inverse de Schoenberg). Son écriture se caractérise par une complexité harmonique étonnante et par une tension impressionnante.

L'ouvrage lyrique emblématique de la production de Magnard reste son opéra *Guercoeur*. Très peu joué, cet ouvrage a été repris le 1^{er} février 1933, le lendemain de l'accession d'Hitler au poste de chancelier. L'histoire est celle d'Heurtal qui aspire au pouvoir et réussit à force de manipulation à instaurer une dictature, ce qui souligne l'échec à concilier politique et morale. On sait le parallèle qui est fait entre Heurtal et Hitler par les spectateurs au soir de cette représentation à Paris durant l'hiver 1933.

L'entrée en scène de Magnard comme dreyfusard date de janvier 1898. Dans la chronologie de l'affaire Dreyfus débutée en 1894, l'année 1898 correspond à l'entrée en scène de l'opinion publique et à la politisation du cas de Dreyfus. L'affaire judiciaire devient une affaire politique relayée par l'opinion, par les intellectuels comme Zola.

La première référence de Magnard à l'affaire Dreyfus date du lendemain de la publication par Zola du fameux « J'Accuse », le 12 janvier 1898. Le lendemain, Magnard écrit à Zola :

« En vous l'homme vaut l'artiste. Votre courage est une consolation pour les esprits indépendants. Il y a donc des Français qui préfèrent la justice à leur tranquillité... Marchez vous n'êtes pas seul. On se fera tuer au besoin. »

Deux jours plus tard, Magnard signe une protestation dans le journal *L'Aurore* et en signe une seconde (à l'instar de Paul Dukas) le 27 janvier afin de protester contre les poursuites à l'égard du colonel Picquart.

A l'issue du deuxième procès de Dreyfus en septembre 1899 (déclaré coupable avec circonstances atténuantes à 10 ans de prison), Magnard envoie sa lettre de démission de son grade de sous-lieutenant. Particulièrement virulente, sa lettre remonte jusqu'au ministre qui l'oblige à refaire une lettre en bonne et due forme, lettre de démission qui est finalement soumise au président de la République Emile Loubet en janvier 1901.

Pour Magnard, l'Etat est en faute et trahit l'idéal de justice qu'il doit garantir à tout prix. Il réfute l'argument avancé de la raison d'Etat et voit dans Dreyfus une victime de « l'infâme » tel que Voltaire le percevait en son siècle.

En 1901-1902, il se lance donc dans la composition d'une œuvre au titre et à la structure explicites : *Hymne à la justice*. Son opus 14 est créé à Nancy en janvier 1904 sous la direction de Guy Ropartz ; Il dédie l'œuvre à Emile Gallé (décédé en 1904), défenseur des droits de l'homme et dreyfusard. Ce n'est pas la première fois qu'un lien est établi entre sa musique et un contexte politique. Magnard a en effet dédié sa

Quatrième Symphonie à un mouvement féministe : L'Union des femmes professeurs et compositeurs de musique. L'œuvre est d'ailleurs créée en avril 1914 par l'orchestre féminin de l'UFPC.

Conservateur, méfiant à l'égard de la démocratie, Magnard appartient à la bourgeoisie (il est le fils du directeur du *Figaro*). D'un caractère ombrageux, il se montre solitaire, insensible aux honneurs, coléreux, ultra exigeant envers lui-même.

L'Hymne à la Justice n'est pas une réaction spontanée ; Elle résulte d'un assez long travail et se veut d'une portée universelle : c'est la première œuvre jouée par l'Orchestre national dans Paris libéré en août 1944.

La forme est la suivante :

- démarrage foudroyant, thème violent
- - plainte douloureuse : contraste avec le début avec phases de consolation ou de sentiment d'oppression
- triomphe de la justice : apothéose et apaisement puis paix totale (béatitude)

Le programme de cette musique est évident. Gaston Carraud (compositeur et critique musical, ami de Magnard) nous l'explique :

« Nous entendons, dans la première idée de *L'Hymne à la Justice*, se succéder l'oppression et l'injustice, l'appel douloureux à la justice. Brutalement terrassée, la victime lève les yeux vers l'idéal inaccessible. Avec une plainte qui réveille la persécution, elle voit s'évanouir la douce lueur. ; mais, au même moment que la violence impose son retour le plus insolent, soudain, le triomphe de la justice éclate, foudroyant, en apothéose. »

Ce témoignage musical de l'engagement de Magnard en faveur de la cause dreyfusarde l'érige en un intellectuel, dans la nouvelle définition que l'affaire Dreyfus engendre : à savoir, une personnalité qui emploie sa renommée à affirmer publiquement son parti pris politique en faveur d'une cause pour laquelle elle tente d'influencer l'opinion publique.

Le 2 septembre 1914, il meurt dans l'incendie de sa maison pour avoir tiré sur des soldats allemands, des Uhlans, qui envahissaient sa propriété de l'Oise. Magnard devient le symbole de l'artiste assassiné. Les photographies de sa maison sont diffusées sous la forme de cartes postales de propagande antiallemande. Magnard est érigé en martyr de la cause patriotique et sa musique est volontairement jouée avec l'idée de dénoncer la « barbarie tudesque » dont on dénonce les exactions sur les territoires sous sa domination. Barrès le qualifie de « chevalier de la civilisation » et lui rend hommage avec Léon Daudet et Edmond Rostand dont voici les vers (peu inspirés):

Poème d'Edmond Rostand

Celui-là qui rebelle à toute trahison
Et préférant la Muse à toute Walkyrie
A défendu son art contre la barbarie
Devait ainsi mourir, défendant sa maison.
Mort pleine de clarté, de goût et de raison !
D'une oeuvre et d'un destin, par faite symétrie
Qu'il aille aux profondeurs où se fait la patrie,

Près des poètes fiers du disciple qu'ils ont.
Deux ombres lui viendront parler de Bérénice
Que leur rivalité par ce héros finisse !
Dressons-lui pour tombeau la pierre de son seuil
Et dans le plus doux sol que ce Français sommeille
Qui, réconciliant la mesure et l'orgueil,
Chante selon Racine et meurt selon Corneille.

Une fois la guerre terminée, la musique de Magnard tombe dans un quasi oubli. Son souvenir reste attaché à cette expérience du deuil collectif consécutif au désastre de la Première Guerre mondiale.