

Université de Montréal

École(s) de Paris  
Enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux-guerres

par

FEDERICO LAZZARO

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté de musique  
en vue de l'obtention du grade de Docteur en Musique (option Musicologie)

Novembre 2014

© Federico Lazzaro, 2014



## Résumé

« École de Paris » est une expression souvent utilisée pour désigner un groupe de compositeurs étrangers ayant résidé à Paris dans l'entre-deux-guerres. Toutefois, « École de Paris » dénomme des réalités différentes selon les sources. Dans un sens élargi, le terme comprend tous les compositeurs de toute époque ayant vécu au moins une partie de leur vie à Paris. Dans son sens le plus strict, il désigne le prétendu regroupement de quatre à six compositeurs arrivés à Paris dans les années 1920 et comprenant notamment Conrad Beck, Tibor Harsányi, Bohuslav Martinů, Marcel Mihalovici, Alexandre Tansman et Alexandre Tchérépnine.

Dans le but de revisiter l'histoire de l'utilisation de cette expression, nous avons reconstitué le discours complexe et contradictoire à propos de la question « qu'est-ce que l'École de Paris? ». Notre « enquête », qui s'est déroulée à travers des documents historiques de l'entre-deux-guerres ainsi que des textes historiographiques et de vulgarisation parus jusqu'à nos jours, nous a mené à la conclusion que l'École de Paris est un phénomène discursif que chaque acteur a pu manipuler à sa guise, car aucun fait ne justifie une utilisation univoque de cette expression dans le milieu musical parisien des années 1920-1930. L'étude de la programmation musicale nous a permis notamment de démontrer qu'aucun événement regroupant les compositeurs considérés comme des « membres » de l'École de Paris n'a jamais eu lieu entre 1920 et 1940.

Par la suite, nous avons contextualisé ce discours pour comprendre quels faits et quelle rhétorique dominante l'ont rendu possible. L'expression utilisée en musique est une extension de celle introduite dans le milieu des arts visuels dans les années 1920, dictée par la tendance dominante dans le Paris cosmopolite à marquer une distinction nette entre les Français et les étrangers. Nous avons à ce propos approfondi les différentes formes de nationalisme musical, et leur rôle dans la création d'un discours faisant de l'École de Paris une question stylistique – une position qui affirme l'existence d'un « style École de Paris » distinct de la « musique française ».

En plus des reconstitutions du discours des tiers et du contexte, nous avons interrogé les discours tenus par les compositeurs concernés. L'étude de plusieurs documents inédits nous apprend que ces compositeurs s'opposent fermement, dans l'entre-deux-guerres, aux tentatives de les considérer comme un groupe. Mais qu'après la Seconde Guerre mondiale, ils épousent le discours favorable à l'image homogène et cohérente d'une École de Paris, contribuant ainsi à sa fortune historiographique.

### *Mots clefs*

École de Paris – Musique française – Paris, 1920-1930 – Nationalisme – Cosmopolitisme – Artistes migrants – Historiographie – Analyse du discours

## *Abstract*

“School of Paris” (*École de Paris*) is a term often used to indicate a group of foreign composers who resided in Paris in the years between World War I and II. However, depending on the source, “School of Paris” can have various meanings. In a broader sense, it includes all composers in any era who lived at least part of their lives in Paris. In its strictest sense, it refers to the alleged group of four to six composers who arrived in Paris in the 1920s: Conrad Beck, Tibor Harsányi, Bohuslav Martinů, Marcel Mihalovici, Alexandre Tansman, and Alexander Tcherepnin.

In order to revisit the history of the use of this term, we have reconstructed the complex and contradictory discourse concerning the question: “what is the School of Paris?”. Our “investigation”, which took place through historical documents of the interwar years, as well as historiographical and popularized texts published up to today, led us to the conclusion that the School of Paris is a discursive phenomenon that each performer could manipulate at will, since no factual evidence justifies an unequivocal use of this term in the Parisian musical milieu of the 1920s and 1930s. Most notably, the study of musical programming allowed us to demonstrate that no particular event or gathering of the so-called “members” of the School of Paris ever took place between 1920 and 1940.

Subsequently, we have contextualized this discourse to understand which facts and which prominent rhetoric made it possible. The term used in music is an extension of that which was introduced in the milieu of visual arts in the 1920s, dictated by the dominant tendency in cosmopolitan Paris to make a clear distinction between the French and the non-French. In this light, we have thoroughly examined the different forms of musical nationalism and their role in creating a discourse on the School of Paris as a question of style — a position that asserts the existence of a “School of Paris style”, distinct from that of “French music”.

In addition to the reconstructions of third party and contextualized discourse, we have examined the discourses held by the composers in question. The study of several unpublished documents shows us that these composers were strongly opposed, during the interwar years, to attempts to treat them as a group. Not until after the Second World War do they couple this discourse with the favourable image of a homogeneous and coherent School of Paris, thus contributing to its historiographical fortune.

### *Key words*

School of Paris – French Music – Paris, 1920-1930 – Nationalism – Cosmopolitanism – Migrant Artists – Historiography – Discourse Analysis

*ai miei nonni*



# Table des matières

Résumé .....	iii
<i>Abstract</i> .....	iv
Table des matières .....	vii
Liste des tableaux .....	xi
Liste des illustrations .....	xii
Liste des exemples musicaux .....	xiii
Notes rédactionnelles .....	xv
A. Transcriptions .....	xv
A.1. Textes imprimés .....	xv
A.2. Textes manuscrits .....	xv
A.3. Émissions radiophoniques .....	xvi
B. Graphie des noms .....	xvi
C. Abréviations .....	xvi
C.1. Institutions .....	xvi
C.2. Instruments de musique .....	xvii
C.3. Abréviations bibliographiques .....	xvii
Remerciements .....	xix
Introduction. Prolegomènes à une enquête .....	1

## PARTIE I. TRACES

Introduction. Traces d'un discours .....	11
Chapitre 1. Vulgate(s) sur l'École de Paris .....	15
1.1. L'École de Paris dans les encyclopédies, microcosmes inhomogènes .....	15
1.2. L'école de Paris à la radio .....	21
Chapitre 2. Groupements et « écoles » .....	27
2.1. Le baptême de la critique .....	27
2.2. « École », un mot polyvalent .....	38
Chapitre 3. L'École de Paris au sens élargi et au(x) sens strict(s) .....	55
3.1. Les étrangers à Paris : École de Paris au(x) sens élargi(x) .....	58

3.2. Un groupe : École de Paris au(x) sens strict(s) .....	70
3.2.1. Dans la presse de l'entre-deux-guerres : clins d'œil .....	71
3.2.2. L'historiographie musicale française .....	73
3.2.2.1. Un groupement géostylistique .....	77
3.2.2.2. Chronologies (en forme de poire) .....	81
3.3. Les biographes de l'époque .....	86

## PARTIE II. TERRAIN

Introduction. La parole aux protagonistes .....	93
Chapitre 4. Arts visuels .....	95
4.1. L'École de Paris selon les historiens de l'art .....	96
4.2. Paris, 1923. Les enjeux d'une étiquette .....	102
4.2.1. Trois évènements .....	102
4.2.2. Xénophobie .....	104
Chapitre 5. Concerts .....	113
5.1. « Concerts métèques » .....	113
5.2. Phénoménologie de la présence des musiciens « École de Paris » dans les concerts .....	116
5.3. Phénoménologie d'un milieu international, ou Les absents du Tableau .....	128
5.3.1. Combinaisons variées .....	129
5.3.2. Les étrangers dans les sociétés de concerts .....	134
Chapitre 6. L'École de Paris par ses « membres » .....	145
6.1. Chez Bruyr .....	145
6.1.1. Une expression évitée .....	145
6.1.2. Mon pays et Paris .....	150
6.2. Lettres .....	157
6.2.1. Les concerts de La Sirène musicale .....	158
6.2.2. Un concert « pour l'«école de Paris» » .....	161
6.3. L'École de Paris selon Tansman .....	163
6.4. Survivre à l'histoire .....	175
6.4.1. Radio Harsányi .....	175
6.4.2. En quête d'un éditeur .....	182
6.4.3. Promotion internationale .....	185
6.4.4. Concerts des « Cinq » .....	190
6.5. Souvenirs .....	199



## PARTIE III : MUSIQUE

Introduction. « Nous sommes des sang-mêlés » .....	209
Chapitre 7. Musique française? .....	213
7.1. Les nationalismes musicaux .....	214
7.1.1. Les « races » musicales dans l'épistémé de l'entre-deux-guerres .....	216
7.1.2. La « musique française » d'après le nationalisme musical monolithique (ou exclusif) .....	230
7.1.3. Le nationalisme musical pluraliste (ou inclusif) .....	233
7.2. Le nationalisme manqué .....	241
7.2.1. La musique des jeunes nations .....	242
7.2.2. Musique sans papiers .....	247
7.3. Le nationalisme revendiqué .....	252
7.3.1. Exotisation et auto-exotisme .....	252
7.3.2. Eurocolonialisme .....	257
7.4. Les internationalismes musicaux .....	262
7.4.1. Européens .....	262
7.4.2. « Union sacrée de la paix » .....	264
7.4.3. SIMC et École de Paris .....	269
Chapitre 8. Musique de l'École de Paris? .....	277
8.1. 1929 : <i>Treize Danses</i> .....	279
8.1.1. Un « Album des 13 »? .....	280
8.1.2. Un « Éventail de Serge »? .....	288
8.2. 1937 : <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> .....	296
8.2.1. Français vs non-Français .....	296
8.2.2. Style des Français vs style des non-Français? .....	299
8.2.2.1. Le paratexte .....	299
8.2.2.2. La forme .....	306
8.2.2.3. Les <i>topoi</i> .....	311
8.2.2.4. L'organisation des hauteurs .....	317
8.2.2.5. Le timbre .....	321
8.2.2.6. Le rythme .....	323
8.4. 1948 : L'Album Heugel .....	327
Conclusion .....	335

## ANNEXES

Annexe 1 .....	343
1a. Tibor Harsányi, <i>L'École de Paris à travers l'histoire</i> (1945) .....	343
1b. Tibor Harsányi, <i>École de Paris</i> (1947) .....	352

Annexe 2 .....	360
2a. Marcel Mihalovici, <i>L'École de Paris</i> (1968) .....	360
2b. Marcel Mihalovici, <i>L'École de Paris</i> (1981) .....	362
Annexe 3. Tableau des compositeurs étrangers résidants à Paris, 1919-1939 .....	364
Références .....	367
Fonds et archives .....	367
Articles de presse et programmes de concert .....	367
Études, essais et divers .....	378
Ressources en ligne .....	391
Émissions radiophoniques .....	391
Partitions musicales .....	393
Discographie .....	394

## Liste des tableaux

1.1	Les programmes des concerts « Martinů et l'École de Paris ».	22
3.1	La présence des musiciens considérés « membres » de l'École de Paris dans les premiers concerts de l'AMC (1940).	68
3.2	Présence de l'expression « École de Paris » dans les ouvrages d'histoire de la musique parus en France à partir de la fin des années 1920.	74
5.1	Les concerts ayant pu inspirer l'étiquette « Groupe des Quatre ».	118
5.2	Aperçu des concerts parisiens de l'entre-deux-guerres (1919-1939) programmant des œuvres d'au moins deux compositeurs considérés « membres » principaux de l'École de Paris par l'historiographie.	123
5.3	Les débuts des jeunes migrants à la SMI.	135
5.4	La distribution des œuvres de jeunes compositeurs migrants dans quelques sociétés de concerts parisiennes, 1919-1939.	139
5.5	Les jeunes compositeurs migrants dans les programmes des Concerts Golschmann et des Concerts Koussevitzky dans l'entre-deux-guerres.	141
5.6	L'utilisation de l'étiquette « École de Paris » dans les concerts organisés ou retransmis par la radio française (1945-2014).	143
6.1	La distribution des portraits de musiciens dans les deux versions de l'émission d'Harsányi.	177
6.2	Comparaison de la description que Harsányi fait de la vie musicale des années 1920 dans les deux versions de son émission.	178
6.3	Les concerts de l'École de Paris (1946-54) à travers la correspondance d'Harsányi.	192
6.4	Entretiens avec Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici, Tansman et Tchérépnine présents dans la banque de données de l'INA.	199
8.1	Le contenu du recueil <i>Treize Danses</i> , Paris : La Sirène musicale, 1929.	280
8.2	<i>À l'Exposition</i> et <i>Parc d'attraction Expo 1937</i> : les titres des pièces et leurs liens extramusicaux.	300
8.3	Analyse de la « dramaturgie graphique » de la couverture de <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> .	302
8.4	Comparaison des choix formels des pièces contenues dans les recueils <i>À l'Exposition</i> et <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> .	310
8.5	Emploi rhétorique de gestes dans « Autour des montagnes russes » de Tchérépnine.	315
8.6	Grille d'analyse synoptique d' <i>À l'Exposition</i> et <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> .	325
8.7	Reconstruction hypothétique de l'« album de musique de piano composé par les membres de l'École de Paris » projeté par l'éditeur Heugel en 1948.	332

## Liste des illustrations

2.1	« Bohuslav Martinů et Les Quatre (École de Paris) ».	36
2.2	« Bohuslav Martinů et Les Quatre »	37
5.1	Programme du concert organisé par la Sirène musicale le 12 janvier 1933.	117
5.2	L'annonce publicitaire du premier concert de la Sirène musicale dans <i>Le Guide du concert</i> .	118
7.1	<i>Chant roumain</i> publié par le <i>Guide du concert</i> en 1929.	245
7.2	<i>Chanson hongroise</i> publiée par le <i>Guide du concert</i> en 1928.	245
8.1	Comparaison entre les couvertures de l' <i>Album des 6</i> et des <i>Treize Danses</i> .	289
8.2	Comparaison entre l'iconographie de la lyre dans deux partitions de La Sirène : a) les <i>Treize Danses</i> ; b) Arthur Honegger, <i>Sept Pièces brèves pour piano</i> (1921).	291
8.3	<i>L'effroyable parabole</i> du « Grand Miroir », xylographie colorée (ca 1760).	292
8.4	Couverture de <i>L'Éventail de Jeanne</i> (1928).	294
8.5	a) Couverture de <i>À l'Exposition</i> (1937); b) Couverture de <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938).	303
8.6	a) Affiche de l'Exposition; b) Couverture du Guide officiel de l'Exposition; c) Plan de l'Exposition; d) Carte postale du <i>Parc d'attractions</i>	304
8.7	Comparaison de la structure « tête-désinence » et de la structure à « répétition variée ».	309

Les Illustrations 2.1 et 2.2 sont reproduites avec l'aimable autorisation de l'Institut Bohuslav Martinů de Prague et du Centre Bohuslav Martinů de Polička. Les autres illustrations font partie du domaine publique ou bien respectent les termes d'« utilisation équitable » établis par la *Loi sur la modernisation du droit d'auteur* (L.C. 2012, ch. 20).

## Liste des exemples musicaux

8.1	Louis DUREY, « Romance sans paroles », in <i>Album des 6</i> (1920).	281
8.2	Francis POULENC, « Valse », in <i>Album des 6</i> (1920).	282
8.3	Jacques LARMANJAT, « Valse », in <i>Treize Danses</i> (1929).	283
8.4	Conrad BECK, « Danse », in <i>Treize Danses</i> (1929).	285
8.5	Conrad BECK, « Danse », in <i>Treize Danses</i> (1929).	285
8.6	Marcel MIHALOVICI, « Chindia. Danse populaire roumaine », in <i>Treize Danses</i> (1929).	287
8.7	Nicolai LOPATNIKOFF, « Gavotte », in <i>Treize Danses</i> (1929).	288
8.8	Pierre-Octave FERROUD, « The Bacchante. Blues », in <i>Treize Danses</i> (1929).	293
8.9	Georges AURIC, « La Seine, un matin... », in <i>À l'Exposition</i> (1937).	312
8.10	Francis POULENC, « Bourrée, au Pavillon d'Auvergne », in <i>À l'Exposition</i> (1938)	312
8.11	Milhaud paraphrase Bizet.	313
8.12	Alexandre TCHÉREPNINE, « Autour des montagnes russes », in <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938)	316
8.13	Darius MILHAUD, « Le Tour de l'Exposition », in <i>À l'Exposition</i> (1937)	318
8.14	Federico MOMPOU, « Souvenirs de l'Exposition », in <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938).	319
8.15	Alexandre TANSMAN, « Le Géant », in <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938).	319
8.16	Bohuslav MARTINŮ, « Le Train hanté », in <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938).	320
8.17	Florent SCHMITT, « La Retardée », in <i>À l'Exposition</i> (1937).	321
8.18	Alexandre TCHÉREPNINE, « Autour des montagnes russes », in <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938).	322
8.19	Tibor HARSÁNYI, « Le Tourbillon mécanique », in <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938).	322
8.20	Vittorio RIETI, « La Danseuse aux lions », in <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938).	323
8.21	Tibor Harsányi, « Le Tourbillon mécanique », in <i>Parc d'attractions Expo 1937</i> (1938).	324
8.22	Conrad BECK, <i>Prélude pour piano</i> , ms, 1948.	330

Tous les exemples musicaux sont transcrits par nos soins. Nous renvoyons aux légendes de chaque exemple pour plus de détails concernant les extraits transcrits, et à la section « Partitions musicales » des Références (p. 393) pour les détails éditoriaux des partitions utilisées.



# Notes rédactionnelles

## A. Transcriptions

### A.1. *Textes imprimés*

Les transcriptions respectent la ponctuation d'origine ainsi que les majuscules emphatiques. Aussi, les erreurs sont transcrites et suivies par l'indication « [sic] », sauf dans le cas de fautes de frappe évidentes et de corrections mineures (par ex. les traits d'union dans des expressions figées [peut être → peut-être]). Pour les substantifs indiquant la nationalité d'un individu, lorsque la majuscule manque, nous l'intégrons (par ex. le polonais Tansman → le Polonais Tansman).

Les titres des œuvres citées sont modifiés selon les conventions adoptées pour cette thèse (titres en italique, premier mot du titre en majuscules si précédé par un article déterminatif – lui-même en majuscules).

Dans les textes en langue autre que le français, les conventions rédactionnelles sont modifiées pour les adapter à celles du français. Nous n'ajoutons pas l'accent aigu au « E » initial d'« École de Paris » lorsqu'il est absent du texte original en langue étrangère. Tous les textes en langue étrangère à l'exception de l'anglais sont traduits par nos soins dans le corps du texte, et l'original est cité en note.

### A.2. *Textes manuscrits*

Nous corrigeons, dans les textes manuscrits de compositeurs étrangers (lettres, textes d'émissions et de conférences, notes), les fautes dues à une maîtrise imparfaite du français écrit (accents, ponctuation, majuscules). D'autres fautes caractéristiques du niveau du français de ces compositeurs (lexique, conjugaison des verbes, anacoluthes) sont par ailleurs maintenues et éventuellement intégrées par des corrections entre crochets [ ]. Notre interprétation des mots dont une lecture certaine s'est avérée impossible est proposée entre < >. Le † indique un mot ou une partie d'un mot impossible à déchiffrer.

### *A.3. Émissions radiophoniques*

Pour maintenir le caractère d'oralité des émissions radiophoniques, nous en proposons une transcription qui ne corrige pas la syntaxe riche en tournures de phrase redondantes et en anacoluthes.

## **B. Graphie des noms**

Dans le texte principal de la thèse et dans les traductions des citations, nous suivons, pour les noms des musiciens étrangers, le modèle de graphie française proposé dans Theodore BAKER et Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, Paris : Laffont, 1995.

Par contre, la graphie des noms utilisée dans les textes cités est toujours respectée, et ce, parce que nous jugeons les variantes apportées à un nom étranger comme étant une partie significative du discours sur les étrangers. Nous n'ajoutons pas de « *sic* » lorsqu'il s'agit de variantes n'empêchant pas un nom d'être reconnu (c'est notamment le cas des changements d'accents, par ex. Harsanyi pour Harsányi ou Martinù pour Martinû). Nous n'ajoutons pas de « *sic* » dans les cas de translittérations d'un nom russe possibles et parfois acceptées dans une langue autre que le français (par ex. Tscherepnin pour Tchérepnine, ou Prokofieff pour Prokofiev). Le « *sic* » et éventuellement le nom selon le modèle standard sont ajoutés entre crochets lorsque la variante présente dans le texte original s'éloigne beaucoup de sa version habituelle ou peut paraître présenter une faute de frappe (par ex. « Nobokov [*sic*] » pour Nabokov, qui n'est probablement pas une faute de frappe mais une transcription de la prononciation russe de ce nom – avec le *a* non accentué tendant vers le *o*).

## **C. Abréviations**

### *C.1. Institutions*

AID = Archives internationales de la danse  
AJMP = Association des jeunes musiciens polonais  
AMC = Association de musique contemporaine  
BNF = Bibliothèque nationale de France  
CIM = Centre international de musique  
CRP = Conservatoire russe de Paris  
ÉN = École normale de musique  
INA = Institut national de l'audiovisuel



OPP = Orchestre philharmonique de Paris  
 ORTF = Office de radiodiffusion-télévision Française  
 OSP = Orchestre symphonique de Paris  
 PSS = Paul Sacher Stiftung (Bâle)  
 RC = Radio Canada  
 RDF = Radiodiffusion française  
 RF = Radio France  
 RTBF = Radio-Télévision belge de la communauté française  
 RTF = Radiodiffusion-télévision française  
 RTSR = Radiodiffusion-télévision de la Suisse romande  
 SACEM = Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique  
 SCC = Société des concerts du Conservatoire  
 Schola = Schola cantorum  
 SIM = Société internationale de musique  
 SIM/IMS = Société internationale de musicologie / International musicological society  
 SIMC = Société internationale de musique contemporaine  
 SMI = Société musicale indépendante  
 SN = Société nationale de musique

### *C.2. Instruments de musique*

al = alto	og = orgue
bs = basson	or = orchestre
ca = cor anglais	qc = quatuor à cordes
cb = contrebasse	qv = quintette à vents
ch = chœur	qvo = quatuor vocal
cl = clarinette	pc = percussion
cr = cor	pn = piano
cv = cuivres	sax = saxophone
fa = flûte alto	ta = tambour
fl = flûte	tn = trombone
hb = hautbois	tr = trompette
hp = harpe	v = voix
iv = instruments à vent	vf = voix féminines
oc = orchestre à cordes	vc = violoncelle
och = orchestre de chambre	vl = violon

### *C.3. Abréviations bibliographiques*

La présente thèse s'appuie sur une recherche très étendue dans la presse musicale française de l'entre-deux-guerres. Afin d'alléger les notes en bas de page, les articles de presse tirés des périodiques les plus souvent cités seront identifiés par le titre abrégé de la revue ou du journal, selon les conventions établies ci-dessous :

*B-A = Beaux-Arts*  
*Chesterian = The Chesterian*  
*CM = Le Courrier musical (Courrier musical et théâtral à partir de 1923)*  
*Com = Comœdia*  
*GC = Le Guide du concert*  
*GM = Le Guide musical*  
*Mén = Le Ménestrel*  
*MM = Le Monde musical*  
*NRF = La Nouvelle Revue française*  
*RM = La Revue musicale*

Les ouvrages encyclopédiques de référence sont identifiés par les abréviations suivantes :

*DEUMM* = Alberto BASSO (dir.), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 15 vol. en 3 séries (B = *Le Biografie*; L = *Il Lessico*; TP = *I Titoli e i personaggi*) + 1 *Appendice*, Torino : UTET, 1985-1999.

*DBM* = Theodore BAKER et Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, édition adaptée et augmentée par Alain Pâris, Paris : Laffont, 1995.

*DMH* = Marc HONEGGER (dir.), *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres*, 2 t., Paris : Bordas, 1970; 2<sup>e</sup> ed. 1979.

*EMF* = François MICHEL (dir.), *Encyclopédie de la musique*, 3 vol., Paris : Fasquelle, 1958-61.

*Grove5* = Eric BLOM (dir.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5<sup>e</sup> éd., 9 vol. et supplement, London : Macmillan, 1954-61.

*GMO* = *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, oxfordmusiconline.com

*MGG1* = Friedrich BLUME (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 vol., Kassel etc. : Bärenreiter, 1949-86.

*MGG* = Ludwig FINSCHER (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 27 vol. en 2 séries (S = *Sachteil*; P = *Personenteil*) + 1 *Register* et 1 *Supplement*, Kassel etc. : Bärenreiter, 1994-2008.

*New Grove* = Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., London : Macmillan, 1980.

Les ouvrages ainsi que les articles cités seront, dès leur deuxième parution en note, abrégés selon le modèle suivant : AUTEUR, *Mot clé du titre cit.* (année). Exemple :

Première occurrence : José BRUYR, *L'écran des musiciens. 2<sup>e</sup> série*, Paris : Corti, 1933.

Références ultérieures : BRUYR, *L'écran 2 cit.* (1933).

## Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais été rédigée sans l'appui de Michel Duchesneau. Il a accueilli avec enthousiasme le projet de recherche que je lui ai soumis et m'a invité à traverser l'Atlantique pour effectuer un second doctorat. C'est pour son appui constant, pour ses précieux commentaires sur le plan scientifique, pour ses mots toujours encourageants ainsi que pour sa présence humaine et attentive que je tiens à le remercier en premier.

La rédaction d'une thèse de doctorat dans une langue autre que la maternelle, et ce, en moins de trois ans, a des répercussions sur les personnes avec lesquelles on partage notre quotidien. Je consacre donc une pensée spéciale à Marie-Pier qui m'a conseillé, enduré, parfois nourri, souvent obligé à me reposer, et qui, surtout, a trouvé le temps de relire et corriger tous les mots que j'ai inventés, tous les subjonctifs imparfaits que je m'obstine à vouloir utiliser et toutes les tournures de phrases qu'aucun francophone n'aurait jamais employées.

Plusieurs personnes m'ont donné des renseignements indispensables et des conseils précieux tout au long de ma recherche. Je tiens à les remercier sincèrement pour le temps qu'elles ont consacré à répondre à mes questions, à relire mon texte ou à chercher des informations que la distance géographique m'empêchait de trouver moi-même. Je le ferai, pour que cela soit plus informel, en ordre alphabétique de prénom : Cécile Quesney, Cédric Ploix, Cédric Segond-Genovesi, Christopher Moore, François de Médicis, Hubert Bolduc-Cloutier, Jann Pasler, Jonathan Goldman, Jürg Stenzl, Louise Cloutier, Liouba Bouscant, Luca Lévi Sala, Marie Duchêne-Thégarid, Marie-Hélène Benoit-Otis, Martin Guerpin, Olivier de Rohozinski et Stephanie MacAlpine.

Je tiens à remercier aussi le personnel de la Paul Sacher Stiftung (en particulier Johanna Blask, Evelyne Diendorf et Viktoria Supersaxo), de la Bibliothèque nationale de France, de l'Institut national de l'audiovisuel et de la Bibliothèque de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Si j'ai pu me consacrer à mes recherches presque à temps plein et en différentes zones du monde, c'est grâce au soutien que j'ai reçu de différentes institutions qui ont financé mes recherches

à plusieurs reprises : la Chaire de Musicologie de l'Université de Montréal (bourse de doctorat), l'Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM, bourses de déplacement), la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal (FESP, bourse de fin d'études doctorales).

Je tiens finalement à nommer ici les personnes qui n'ont pas contribué directement à ma recherche, mais dont la présence a nourri mes journées montréalaises depuis le début de mon aventure québécoise : Anthony, Maria, Pedro, Jocelyne et Yves, « Luisa e Filippo », Max et Mauro, Stéphaney, les ami(e)s et collègues du PICAI et du Centre de langues de l'Université de Montréal, tous les ami(e)s de la Faculté de musique (et en particulier ceux avec qui j'ai partagé mes longues journées dans les locaux de l'OICRM : Ariane, Caroline, Chloé, Flavia et Attilio, Jeanne, Marie-Noëlle, Ofer, en plus de Hubert, Liouba, Martin et Marie-Clémence).

De l'autre côté de l'Atlantique, je pense à tou(te)s ceux et celles qui m'ont toujours appuyé durant ma formation académique (en particulier, Davide Daolmi, Cesare Fertoni, Michela Garda, Carlo Pessina et Emilio Sala). Je pense évidemment à tou(te)s ceux et celles qui m'ont encouragé à partir, qui parfois ne trouvent pas facile mon absence, mais qui m'accueillent toujours chaleureusement chaque fois que je retourne à Milan : ma famille (mes parents Rossella et Bruno, mes grands-parents Anna, Tullio et Clara qui était encore là au début de la thèse, ma sœur Stefania, mes oncles, mes tantes et mes cousins) ainsi que mes amis les plus chers (Serena et Mauro, Bianca et Davide, Carlo, Spiga, Maurizio et Anna, Marco et Monica, Lucio, Martino, la « giovane Elisa », Marta, Marija ainsi que Silver et Margherita – s'ils ne se sont pas perdus quelque part à faire du sport extrême –, et évidemment le groupe BIP).

Sans oublier un clin d'œil *in extemis* à Babine et Biro, qui ne se connaissent que par Skype – et sans doute c'est mieux ainsi.

En ma qualité de vieux Parisien de Paris – dont je m’enorgueillis car cela commence à devenir une espèce assez rare – je m’intéresse toujours à l’origine de nos « Parisiens », car chacun sait que les plus « parisiens » ne sont pas ceux qui virent le jour entre le Pré Catelan et le Lac Daumesnil.

(Lucien CHEVAILLIER, compositeur, pianiste et critique musical, 1929)



# Introduction. Prolégomènes à une enquête

L'École de Paris existe. Plus tard, les historiens d'art pourront, mieux que nous, en définir le caractère et étudier les éléments qui la composent; mais nous pouvons toujours affirmer son existence et sa force attractive qui fait venir chez nous les artistes du monde entier.<sup>1</sup>

L'École de Paris existe? C'est autour de cette question que la présente recherche a commencé. C'est sur l'existence, dans la période de l'entre-deux-guerres, d'une École de Paris *en musique* que nous nous interrogeons, car, dans les arts visuels, il s'agit d'une étiquette acceptée, justifiée historiquement et servant de titre à de nombreux ouvrages. En histoire de la musique, par contre, son utilisation est beaucoup plus problématique.

Lorsqu'on tape « École de Paris » dans le moteur de recherche de Google, deux résultats éveillent la curiosité du chercheur : l'absence de la moindre référence à la musique dans les articles de *Wikipedia* expliquant l'expression,<sup>2</sup> et à l'inverse, un CD qui, sous ce titre, héberge de la musique de chambre d'Alexandre Tansman, Tibor Harsányi et Bohuslav Martinů.<sup>3</sup>

En passant de Google aux plus récents ouvrages savants, on s'aperçoit que notre question sur l'existence d'une École de Paris en musique n'est pas anodine. Deux livres parus en 2013 nous serviront ici de cobayes. Le premier est l'édition des mémoires d'Alexandre Tansman, compositeur d'origine polonaise émigré à Paris au début des années 1920. Les encyclopédies et les histoires de la musique qui parlent de l'existence d'une École de Paris en musique incluent habituellement

---

<sup>1</sup> André WARNOD, *Les berceaux de la jeune peinture : Montmartre, Montparnasse*, Paris : Albin Michel, 1925, p. 7.

<sup>2</sup> Il y a différentes versions de l'article « École de Paris », et aucune ne parle de musique (consultés en octobre 2013). En français : [fr.wikipedia.org/wiki/École\\_de\\_Paris](http://fr.wikipedia.org/wiki/École_de_Paris); en anglais (le même article se trouve en allemand et en tchèque) : [en.wikipedia.org/wiki/School\\_of\\_Paris](http://en.wikipedia.org/wiki/School_of_Paris); en italien : [it.wikipedia.org/wiki/Scuola\\_di\\_Parigi](http://it.wikipedia.org/wiki/Scuola_di_Parigi); en espagnol : [es.wikipedia.org/wiki/Escuela\\_de\\_Paris\\_\(arte\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_Paris_(arte)) (un autre article est dédié à l'École de Paris en philosophie); en catalan : [ca.wikipedia.org/wiki/Escola\\_de\\_Paris](http://ca.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Paris); en portugais : [pt.wikipedia.org/wiki/Escola\\_de\\_Paris](http://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Paris); en polonais : [pl.wikipedia.org/wiki/École\\_de\\_Paris](http://pl.wikipedia.org/wiki/École_de_Paris); en hongrois : [hu.wikipedia.org/wiki/Párizsi\\_iskola](http://hu.wikipedia.org/wiki/Párizsi_iskola); en russe : [ru.wikipedia.org/wiki/Парижская\\_школа](http://ru.wikipedia.org/wiki/Парижская_школа); en ukrainien : [uk.wikipedia.org/wiki/Паризька\\_школа](http://uk.wikipedia.org/wiki/Паризька_школа); en turc : [tr.wikipedia.org/wiki/Paris\\_Okulu](http://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Okulu); en hébreu : [he.wikipedia.org/wiki/פריז\\_אסכולת](http://he.wikipedia.org/wiki/פריז_אסכולת); en japonais : [ja.wikipedia.org/wiki/エコール・ド・パリ](http://ja.wikipedia.org/wiki/エコール・ド・パリ). La présence de l'expression « École de Paris » dans les encyclopédies musicologiques de référence sera exploré dans le § 1.1.

<sup>3</sup> *L'École de Paris. Tansman, Harsányi, Martinů*, Kammerensemble de Paris, Armin Jordan (dir.), CD VDE-Gallo, 2010 (CD 729). Cet enregistrement contient : Tansman, *Septuor* fl-hb-cl-bs-tr-al-vc (1934) — Harsányi, *Nonette* fl-hb-cl-bs-cr-2vn-al-vc — Martinů, *Nonette* (H. 374) fl-hb-cl-bs-cr-vn-al.

Tansman parmi les musiciens constituant ce prétendu groupement. Tansman n'utilise jamais l'expression « École de Paris » dans ses mémoires. Par contre, l'éditeur du texte (Cédric Segond-Genovesi) l'introduit tout de suite, dès la première page de son « Introduction », et il le fait par le biais d'une citation (d'un ouvrage datant de 1954),<sup>4</sup> expliquée en note par une référence à un article (datant de 2000).<sup>5</sup> Bref, l'expression est utilisée et expliquée d'une façon indirecte. Voici le début du texte de Pierre Wolff cité par Segond-Genovesi :

Alexandre Tansman appartient à cette École de Paris qui, entre les deux guerres, a bénéficié du bouillonnement musical de la capitale, écouté le chant de toutes les sirènes, et dont on ne peut pas dire que les tenants aient subi une influence dominante.<sup>6</sup>

Wolff tient pour acquis que ses lecteurs des années 1950 savent à quoi il se réfère en parlant d'« École de Paris ». Segond-Genovesi, qui ne croit pas qu'il en soit de même aujourd'hui, explique en note :

L'expression apparaît au début des années 1930, d'abord sous la plume du critique musical José Bruyr, pour qualifier un groupe de jeunes compositeurs étrangers fixés à Paris dans les années 1920 (voir Manfred Kelkel, « L'École de Paris : une fiction? », dans Pierre Guillot (éd.), *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 85-89). Assez informel et plutôt disparate en termes d'esthétiques musicales, le groupe est rejoint, dans un second temps, par le Suisse Conrad Beck (1901-1989), l'Autrichien Alexander von Spitzmüller (1894-1962) et l'Italien Vittorio Rieti (1898-1994). Voir p. 155, note 27.<sup>7</sup>

Et dans la note 27 à la p. 155, il spécifie :

Avec Alexandre Tansman, Bohuslav Martinů (1890-1959), Alexandre Tcherepnine (1899-1977), Tibor Harsányi (1898-1954) et quelques autres, [Marcel Mihailovici (1898-1985)] compte parmi les musiciens de l'École de Paris, groupe officiellement constitué et baptisé vers 1930 (voir notamment *Kelkel2000*, ainsi que *Duchesneau1997*,<sup>8</sup> p. 109 et 146).

---

<sup>4</sup> Pierre WOLFF, *La musique contemporaine*, Paris : Nathan, 1954.

<sup>5</sup> Manfred KELKEL, « L'École de Paris : une fiction? », in Pierre GUILLOT (dir.), *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*, actes du colloque (Paris, 1997.11.26), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000 (« Musiques/Écritures »), p. 85-89. Il est important de signaler que, dans le sommaire de l'ouvrage collectif qui l'inclut, l'article de Kelkel est titré « Tansman et l'École de Paris ». Kelkel a sans doute changé le titre en cours de route en s'apercevant que parler d'École de Paris était problématique.

<sup>6</sup> WOLFF, *Musique contemporaine* cit. (1954), p. 310; cité par Cédric SEGOND-GENOVESI, « Introduction », in Alexandre TANSMAN, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX<sup>e</sup> siècle*, texte édité par C. Segond-Genovesi avec la collaboration de Mireille Tansman Zanuttini et Marianne Tansman Martinozzi, Château-Gontier : Aeda musicae, 2013, p. 9-37 : 9. Pour les autres occurrences de l'expression « École de Paris » dans le livre de Wolff, *v. infra* § 3.1.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 9, n. 2.

<sup>8</sup> Il s'agit de Michel DUCHESNEAU, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont : Mardaga, 1997.



La référence à Kelkel s'accompagne, dans cette deuxième note sur l'École de Paris, à une autre (Duchesneau), dans le but de consolider le fondement scientifique de la définition fournie.<sup>9</sup> Il ne s'appuie pas sur des sources de l'époque – et pour cause, comme nous le verrons au cours de la présente recherche –, mais plutôt sur deux autorités récentes<sup>10</sup> pour donner une définition d'École de Paris que nous pourrions résumer ainsi : un groupe né vers 1930 réunissant des compositeurs étrangers arrivés à Paris au cours des années 1920 (notamment Harsányi, Martinů, Mihalovici, Tansman, Tcherepnine) ou plus tard (notamment Beck, Rieti, Spitzmüller).

Comparons maintenant la définition de Segond-Genovesi avec celle donnée par Luisa Curinga dans son étude sur André Jolivet et l'humanisme musical en France, aussi parue en 2013.<sup>11</sup> Curinga, dans la section « Jolivet e l'École de Paris : un'affinità ideale », parle d'École de Paris en termes assez différents :

Bien qu'il ne soit aucunement codifié comme une « école », il y avait autour de Jolivet un véritable cercle de musiciens spiritualistes qui échangeaient idées et réflexions. Parmi eux : Arthur Lourié, Igor Markevitch, Nicholas Obouhov, Ivan Wyschnegradsky, Georges Migot, Olivier Messiaen, Daniel-Lesur. Les quatre premiers faisaient partie de l'École de Paris, un groupe réunissant des compositeurs de l'Union Soviétique et de l'Europe de l'Est.<sup>12</sup>

Selon Curinga, l'École de Paris serait un groupe réunissant des compositeurs de l'Union soviétique et de l'Europe de l'Est (parmi lesquels elle cite Lourié, Markevitch, Obouhov et Wyschnegradsky : quatre noms absents chez Segond-Genovesi et ses sources). Cette définition excluait que le Suisse Beck, l'Italien Rieti ou l'Autrichien Spitzmüller puissent en avoir fait partie. Aucune référence, ni aux sources de l'époque ni à des contributions scientifiques récentes, n'est donnée par Curinga en appui à sa version des faits.

\*\*\*

---

<sup>9</sup> Cependant, les termes dans lesquels Duchesneau parle d'École de Paris ne sont pas les mêmes que ceux de Kelkel. En effet, il cite un projet d'Arthur Hoérée dont nous parlerons *infra* § 3.1.

<sup>10</sup> Le manque de références à des sources de l'époque est d'autant plus frappant dans un travail très documenté comme celui de Segond-Genovesi (nous avons souligné la précision documentaire par laquelle Segond-Genovesi enrichit les mémoires de Tansman dans notre recension de l'ouvrage dans la *Revue de musicologie* 99/1 [2013], p. 189-92).

<sup>11</sup> Luisa CURINGA, *André Jolivet e l'umanismo musicale nella cultura francese del Novecento*, Roma : Edicampus, 2013. Cette étude est l'élaboration d'une thèse soutenue à l'Université de Rome « Tor Vergata » en 2007.

<sup>12</sup> « Sebbene assolutamente non istituzionalizzato in una "scuola", era presente intorno a Jolivet un vero e proprio circolo di musicisti spiritualisti che si scambiavano idee e riflessioni : tra questi Arthur Lourié, Igor Markevitch, Nicholas Obouhov, Ivan Wyschnegradsky, Georges Migot, Olivier Messiaen, Daniel-Lesur. I primi quattro facevano parte dell'École de Paris, un gruppo che riuniva compositori dell'Unione Sovietica e dell'Europa dell'Est » (CURINGA, *André Jolivet* cit. [2013], p. 33).

Donner sa propre version des faits est quelque chose qui concerne habituellement le domaine juridique. Mais il y a des cas, et l'École de Paris en est un, où l'historien et le juge ne sont pas si éloignés. Le juge a affaire à des témoignages qui deviennent plus ou moins volontairement des mises en récit orientées – souvent pour des raisons d'intérêts personnels – des faits historiques dont ils rendent compte. Ainsi, en tant qu'historien étudiant l'École de Paris, nous nous confrontons à une série de discours orientés politiquement et esthétiquement qui ont amené les musicologues à interpréter avec une certaine liberté une réalité très floue.

Dans le cadre du droit, des faits historiques existent et sont à vérifier parce qu'ils ont des conséquences. Ainsi, selon le droit processuel civil italien – pour ne prendre qu'un exemple –, lorsqu'il est question d'un « droit indisponible » (*diritto indisponibile*) (quelque chose dont le sujet ne peut disposer à sa guise), même si les deux parties en cause présentent au juge la même version des faits, le juge se doit de prouver les faits déclarés. Par exemple, s'il est question de savoir si A est la fille de B, il n'est pas suffisant que A et B donnent une version des faits historiques identique selon laquelle B a eu une longue relation avec la mère de A : pour prouver qu'*effectivement* A est la fille de B, le juge doit faire recours à des preuves objectives, puisque la filiation est un droit indisponible (c'est-à-dire, le sujet n'en peut pas en disposer à volonté, par exemple en transmettant la paternité d'un enfant qu'il ne serait pas tenté d'accepter).<sup>13</sup> Pour prouver des faits historiques ou des droits indisponibles, le juge ouvre une instruction judiciaire visant à trouver des preuves mettant l'affaire en état d'être jugée. Il existe deux types de preuves : les preuves directes (mettant le juge en contact direct avec le fait historique) et les preuves indirectes ou représentatives (mettant le juge en contact avec un document ou un récit à partir duquel il peut déduire l'existence du fait historique en question); les preuves (directes ou indirectes) peuvent être aussi des preuves contraires (démontrant le contraire du fait déclaré, par exemple la présence d'une personne dans un lieu autre que celui déclaré).<sup>14</sup> Il existe aussi des faits non disponibles qui n'ont pas besoin d'être prouvés, les « faits notoires » (*fatti notori*) : il s'agit des « faits qui font partie du patrimoine commun de tous les individus d'une société donnée dans un moment historique donné », et que « le juge connaît [...] en tant que

---

<sup>13</sup> Cet exemple se trouve dans Francesco P. LUISO, *Diritto processuale civile*, vol. 2: *Il processo di cognizione*, 5<sup>e</sup> éd., Milano: Giuffrè, 2009, p. 55.

<sup>14</sup> « Prova (processo civile) », in *Dizionario giuridico*, brocardi.it (consulté en octobre 2013). Cf. aussi LUISO, *Diritto* cit. (2009), p. 71-74.

citoyen ».<sup>15</sup> À ce sujet, d'après nous, le droit pose des problèmes historiographiques essentiels, et nous permet de présenter notre approche face à la question de l'École de Paris.<sup>16</sup>

Est-il vrai que vivre dans un moment historique donné donne accès à des faits notoires, que tout le monde connaît? Cette question pourrait être plus précise : *qui* est tout le monde? et *comment* est-ce que ces faits sont connus? Et encore : est-ce qu'il existe, en historiographie, des preuves directes, ou bien tout document – même le plus factuel – doit-il être interprété et jugé? Dans le cas qui nous intéresse ici, il y a plusieurs versions des faits qui concordent sur la définition d'École de Paris : mais est-ce que l'historien-juge doit accepter ces témoignages ou bien considérer l'École de Paris à la manière d'un droit indisponible et procéder à l'ouverture d'une instruction? Autrement dit : quels documents peuvent être considérés directement comme des preuves, et lesquels requièrent, au contraire, d'être validés par d'autres preuves? Est-ce que – et avec cette interrogation nous revenons à la question initiale – le fait qu'une source partageait le moment historique où l'École de Paris aurait probablement existé donne à cette source le privilège de ne pas passer par une vérification probatoire, ou bien l'historien se doit-il de tout remettre en question, niant la possibilité que des faits notoires *que tout le monde connaît* existent au-delà du discours (toujours orienté) qui les traduit en mots? Enfin, est-ce qu'il est possible que cette prétendue École de Paris soit si paradoxalement absente des sources de l'époque précisément parce qu'elle était un fait notoire que tout le monde connaissait et qui ne nécessitait donc aucune verbalisation écrite?

\*\*\*

La meilleure chose à faire est d'ouvrir une enquête historique qui remette en cause toutes les versions des faits que les sources de l'époque et l'historiographie subséquente nous offrent au sujet de l'École de Paris. Nous procéderons donc, dans la Partie I de cette thèse (« Traces »), à une enquête où il n'existe pas de faits notoires et où tous les droits sont indisponibles – ou, en d'autres termes, où une version des faits n'est jamais jugée suffisante pour démontrer un fait historique. En suivant le « paradigme indiciaire » expliqué par Carlo Ginzburg, chaque témoignage sera considéré

---

<sup>15</sup> « Notori sono quei fatti che rientrano nella comune esperienza, e dei quali pertanto il giudice è a conoscenza non per averne una cognizione personale, non perché, per una serie di circostanze, egli è songolarmente a conoscenza di quei fatti, ma perché egli li conosce come qualunque cittadino. Sono notori i fatti che rientrano nel comune patrimonio di tutti i soggetti di una certa società in un certo momento storico » (LUISO, *Diritto* cit. [2009], p. 74).

<sup>16</sup> Le dialogue entre historiens et juristes n'est pas nouveau; cf. notamment Carlo GINZBURG, « Spie. Radici di un paradigma indiziario », in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino: Einaudi, 1986, p. 158-209; éd. fr. « Traces », in *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris : Flammarion, 1989, p. 139-81.

comme une « trace » d'une réalité historique probablement inaccessible, et plus discursive que factuelle. Tel qu'il est demandé par le droit processuel, nous contesterons ponctuellement chaque version des faits concernant l'École de Paris, tout en ouvrant une instruction ayant pour objectif la recherche de preuves directes (par ex. les programmes de concerts) et indirectes (les récits des acteurs historiques et des historiens successifs) de son existence.

Dans le Chapitre 1 (« Vulgate[s] sur l'École de Paris »), nous nous confronterons aux définitions les plus récentes d'« École de Paris » en musique. Les ouvrages savants (tels que les encyclopédies musicologiques de référence) ne se révéleront pas plus cohérents que les émissions radiophoniques de vulgarisation. C'est une première constatation de l'exigence d'aller à la recherche non seulement de l'*aspect factuel* de l'existence d'une École de Paris, mais surtout des *modalités* structurant le discours autour de ce phénomène.

En suivant cette idée, dans le Chapitre 2 (« Groupements et “écoles” »), nous approfondirons la tendance des critiques musicaux des années 1920-1930 à regrouper les musiciens. Dans une sorte de parenthèse sociolinguistique, nous analyserons la sémantique plurielle liée au mot « école » afin de reconstruire les perceptions possibles de l'expression « École de Paris » de la part du milieu musical de l'époque.

Le Chapitre 3 (« L'École de Paris au sens élargi et au[x] sens strict[s] ») servira à explorer toutes les occurrences de l'expression « École de Paris » que nous avons trouvées dans la presse musicale de l'entre-deux-guerres ainsi que dans les histoires de la musique. Nous constaterons que parler d'École de Paris « au sens strict » est une habitude qui se développe surtout chez les historiens français des années 1950-1960, tandis que, dans l'entre-deux-guerres, « École de Paris » désignait « au sens élargi » tous les musiciens étrangers ayant vécu, au moins une partie de leur vie, à Paris.

Après avoir fait le tour, dans la Partie I, des versions des faits contradictoires concernant l'essence de l'École de Paris en musique, nous irons à la recherche, dans la Partie II (« Terrain »), des *faits* ayant pu donner naissance aux discours sur l'École de Paris en musique. Trois chapitres seront consacrés à une sorte d'observation participante historique visant à comprendre la formation d'un certain discours à propos des compositeurs étrangers affluant dans la capitale française dans l'entre-deux-guerres.

Le Chapitre 4 (« Arts visuels ») sera consacré à ce qu'on appelle « École de Paris » *dans les arts visuels*. L'histoire de cette étiquette et de ses implications sociopolitiques sera très utile pour éclaircir l'utilisation de la même expression en musique.

Dans le Chapitre 5 (« Concerts »), nous poursuivrons notre enquête en nous concentrant sur les preuves directes, qui sont surtout des « preuves contraires ». S’il existait *effectivement* un groupe nommé « École de Paris », on devrait trouver des concerts de ce groupe. Et pourtant, combien de concerts de musiciens étrangers, et quelle multiplicité de discours les concernant peut-on trouver dans les programmes de concerts ainsi que dans les comptes rendus sans que jamais une prétendue « École de Paris » ne soit évoquée, et ce, même dans les rares cas où les musiciens qui en seront par après considérés « membres » se réunirent pour donner un concert de leurs œuvres.

Le Chapitre 6 (« L’École de Paris par ses “membres” ») donnera alors la parole aux protagonistes de notre enquête, c’est-à-dire à ces musiciens qu’une certaine tradition historiographique considère comme membres d’un groupe de compositeurs étrangers appelé « École de Paris ». On les verra tout d’abord, dans des interviews des années 1930, résister à cette version des faits, pour ensuite changer d’attitude après la Seconde Guerre mondiale et contribuer à l’affirmation historiographique de l’expression « École de Paris ». La raison de ce revirement est très probablement la nécessité de s’autopromouvoir en tant que groupe restreint de compositeurs.

Dans la Partie III (« Musique »), il ne sera plus directement question d’École de Paris en tant qu’entité historique (effective, discursive, construite *a posteriori*, etc.), mais en tant que *possibilité* discursive (quel est le contexte discursif au sein duquel la présence de jeunes compositeurs étrangers à Paris était interprétée?) et en tant qu’*opportunité* de vie (qui se traduit dans le langage musical : quelles conséquences ont pu avoir les rencontres artistiques offertes par la capitale française sur la technique compositionnelle des jeunes étrangers qui s’y trouvaient?). Nous n’analyserons plus les discours qui utilisent ou définissent l’expression « École de Paris », mais plutôt ce qui a rendu possible leur production. Nous aborderons ainsi les débats au sein de la critique musicale (et plus largement culturelle) et entre les musiciens à propos du nationalisme ou de l’internationalisme artistique dans la réalité cosmopolite du Paris de l’entre-deux-guerres, ainsi que la traduction de ces débats dans la technique musicale.

Le Chapitre 7 : « Musique française? » explorera le discours identitaire des Français, ses racines et ses mots clefs – dont certains (« race », « nègre », « oriental », etc.) sont aujourd’hui très problématiques. Nous ferons donc une classification des différentes formes de nationalisme musical qui émergent de la musicographie française après la Première Guerre mondiale et qui constituent le terrain discursif sur lequel se jouait l’accueil de la musique des compositeurs étrangers.

Dans le Chapitre 8 (« Musique de l'École de Paris? »), nous analyserons trois recueils musicaux qui ont été considérés, pour différentes raisons, comme des œuvres collectives de l'École de Paris. Notre analyse visera notamment à juger s'il existe, au-delà des données événementielles et des constructions discursives entourant ces recueils, un « style musical École de Paris ».

La problématique très spécifique qui donne le *la* à notre enquête – « Qu'est-ce *vraiment* que l'École de Paris? » – se révélera être un fil d'Ariane nous permettant de parcourir le labyrinthe constitué par des informations incomplètes et contradictoires qui se sont accumulées, durant presque cent ans, au sujet de la place occupée par les compositeurs migrants dans le Paris des années 1920-1930. « Qu'est-ce *vraiment* que l'École de Paris? » est une question qui nous permet de reconstituer la genèse, les enjeux et les contradictions d'une étiquette fourretout qui a longtemps caché un pan de l'histoire de la musique. Notre enquête nous donnera accès à une réalité historique riche et complexe, en lien avec l'époque actuelle, notamment en ce qui concerne les stratégies d'intégration des étrangers et le discours véhiculant les différences culturelles. C'est une réalité, celle du Paris de l'entre-deux-guerres aussi bien que la nôtre, où le discours structure la perception de la réalité davantage que les faits. Notre voyage à travers ce discours-labyrinthe se fera en suivant le fil de l'École de Paris, un fil qu'il faut bien sûr démêler, mais qui nous offre surtout l'opportunité d'entrevoir la réalité factuelle et discursive qui a contribué à le tisser. L'étiquette est moins intéressante que ce qu'elle « étiquette ». Historien davantage que juge, notre but n'est pas de punir le « monstre » historiographique qui nous a amenés à entrer dans ce labyrinthe. Nous valorisons plutôt le parcours à travers ses méandres, les questions qu'il conduit à se poser, les coins obscurs qu'il permet d'éclairer, les pistes secondaires qu'on entrevoit en marchant.

# Partie I. Traces





– Mon jeune ami, chacun de nous a trois existences. Une existence de chose : nous sommes un corps. Une existence d'esprit : nous sommes une conscience. Et une existence de discours : nous sommes ce dont les autres parlent. [...] Seule la troisième existence nous permet d'intervenir dans notre destin, elle nous offre un théâtre, une scène, un public; nous provoquons, démentons, créons, manipulons les perceptions des autres.<sup>1</sup>

## **Introduction : traces d'un discours**

Deux mots clés, « trace » et « discours », guident notre première approche de l'histoire de l'École de Paris. « Trace », issue du « paradigme indiciaire » cher à l'historien Carlo Ginzburg,<sup>2</sup> souligne la nature d'enquête de notre recherche. L'historiographie se sert de traces d'une réalité que nous ne pouvons pas avoir la prétention de saisir entièrement. Ces traces appartiennent à différentes catégories : documents témoignant directement d'un événement, fragments de discours, essais développés sur un sujet. Les traces d'un événement sont produites non seulement au moment considéré (à l'époque), mais aussi après, par les historiens qui en parlent et qui influencent ainsi notre vision initiale du phénomène en question.

Le second mot, « discours », est au centre de la réflexion historiographique entamée par Michel Foucault. À la base de cette conception de l'histoire, il y a la conviction qu'une réalité historique est toujours véhiculée par les mots utilisés pour la décrire, l'institutionnaliser et l'interpréter. Notre conviction est que l'École de Paris est un phénomène de nature essentiellement discursive, et nous nous proposons de l'analyser en ces termes.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Eric-Emmanuel SCHMITT, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris : Albin Michel, 2002, p. 103-04.

<sup>2</sup> GINZBURG, « Traces » cit. (1989).

<sup>3</sup> Natalie Adamson a prôné la même approche pour l'étude de l'École de Paris en arts visuels. Elle constate que « loin d'être une liste d'artistes canonisés, une technique fondatrice ou encore un ensemble cohérent de principes stylistiques, l'École de Paris consistait plutôt en une collectivité fantasmagorique sans origine clairement identifiable, sans titulaires permanents ni élèves dociles », et propose donc de « [q]ualifier l'École de Paris de "concept critique", de "fiction discursive" ou de "fantasme", montrer qu'elle dépend de textes aussi bien que de toiles » (Natalie ADAMSON, « L'École de Paris ou l'élaboration d'une fiction discursive », in Rossella FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 [« Critique d'art »], p. 137-53 : 138 et 153).

Pour faire une analyse efficace d'un discours, il faudrait, d'après Foucault, « tout lire ».<sup>4</sup> « Tout » n'est pas tant ici un indicateur quantitatif qu'un indicateur qualitatif : il ne faut pas se limiter, nous dit Foucault, à lire un certain type de documents, parce que la construction sociohistorique d'une réalité se fait à plusieurs niveaux. C'est dans cette perspective que nous analyserons la presse de l'époque, les ouvrages musicologiques, les interviews des compositeurs, les histoires de la musique, les programmes de concert, et tous documents d'archives jugés utiles. Évidemment, « tout » pose des problèmes quand on en considère l'aspect quantitatif. C'est pour cette raison que le dépouillement systématique des périodiques de l'époque se concentrera sur cinq des principales revues musicales (*Le Courrier musical*, *Le Guide du concert*, *Le Ménestrel*, *Le Monde musical*, *La Revue musicale*), en limitant la lecture des autres revues culturelles à des échantillons choisis *ad hoc* (par exemple, autour d'une date significative, ou en suivant la plume d'un critique spécifique).

Cette limitation de la quantité du « tout » qu'il faudrait lire est toutefois compensée par sa variété qualitative. En effet, ce qui nous intéresse n'est pas un travail de nature positiviste : même si nous avons confiance en la possibilité de reconstituer (du moins en partie) la vérité historique, nous sommes plus intéressés ici à la reconstitution du discours historique qu'à une énumération de faits. Il ne s'agit pas d'un raccourci : au contraire, c'est une acceptation de la nature éphémère des traces, du fait qu'il serait naïf de penser que tout peut être retracé. L'oralité, notamment, nous échappe. Par conséquent, même si en poursuivant nos recherches nous trouvions un article ou un compte rendu de l'entre-deux-guerres qui parle explicitement d'un groupe appelé « École de Paris », cela ne changerait pas le fait que cette expression est absente de la plupart des sources et, lorsqu'elle est utilisée, elle se réfère à des choses différentes selon les auteurs et les époques. Contrairement à ce qui semble véhiculé par une certaine tradition historiographique que nous allons analyser dans les trois chapitres qui suivent, le fait d'appeler un groupe de compositeurs « École de Paris » était en fait une rareté dans la critique musicale parisienne de l'entre-deux-guerres.

Cette première partie se limite aux traces discursives de l'École de Paris; en d'autres termes, à ce qui a été dit (et comment) à propos de cette expression par les critiques musicaux, les musicologues et les animateurs radiophoniques des années 1920 à aujourd'hui. Nous monterons ce que Lucien Febvre aurait appelé « un dossier généalogique en règle » sur la question de l'École de

---

<sup>4</sup> Michel FOUCAULT, « Michel Foucault, *Les mots et les choses* », interview avec Raymond Bellours, *Les Lettres françaises* n° 1125 (1966.03.31), p. 3-4; désormais in ID., *Dits et Écrits, 1954-1988*, 4 vol., édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris : Gallimard, 1994, vol. 1, p. 498-504 : 499.

Paris : « nous nous heurterons à d'anciennes sélections, plus ou moins arbitraires, d'évènements et d'interprétations – à des assemblages devenus classiques d'idées et de documents », <sup>5</sup> et nous en ferons une description critique visant à les déconstruire, les comprendre et les corriger dans la perspective d'un regard global. Nous procéderons à rebours : les documents les plus récents d'abord (scientifiques et de vulgarisation, écrits et oraux – les émissions radiophoniques), ensuite ceux de l'époque, pour chercher à comprendre de quelle source les modernes ont tiré les données et les modalités de leur discours.

---

<sup>5</sup> Lucien FEBVRE, *Au cœur du religieux du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Sevpen, 1957 (« Bibliothèque générale de l'École pratique des hautes études »); 2<sup>e</sup> éd. Paris : Librairie générale française, 1984 (« Le livre de poche »), p. 13.



# 1. Vulgate(s) sur l'École de Paris

« Vulgate(s) » et non pas « vulgate », ou encore « École(s) de Paris » (comme nous avons décidé de l'écrire dans le titre de cette thèse). Les « s » entre parenthèses ne sont pas ici une ouverture au pluralisme s'opposant à une tradition à tendance centralisatrice – un but partagé par les titres choisis pour l'encyclopédie *Musiques* ou par la collection *MusicologieS*.<sup>1</sup> Ils ne sont pas non plus une façon d'envisager une ouverture possible mais pas tout à fait explorée. Ils sont plutôt le constat d'une multiplicité, d'une coexistence – dans la lignée, *mutatis mutandis*, des *Sonata Forms* pluralisées par Charles Rosen.<sup>2</sup> Dans ce premier chapitre, nous ferons face tout de suite à ce manque d'univocité : nous ne trouverons pas une définition partagée (une vulgate) d'École de Paris, mais plusieurs vulgates se référant à des Écoles de Paris différentes. Il ne pourrait pas en être autrement, parce qu'une École de Paris en tant qu'objet déterminé est assurément une construction discursive, comme nous allons le démontrer. Ce que nous voulons mettre en relief, dans ces pages et tout au long de cette thèse, c'est justement l'importance de ne pas oublier que ces « s » existent, même s'ils tendent à disparaître dans les différents récits (de différents auteurs, mais aussi d'un seul auteur dans des époques et à des occasions différentes) utilisant l'expression « École de Paris ».

## 1.1. L'École de Paris dans les encyclopédies, microcosmes inhomogènes

Il serait inutile de chercher des explications sur l'expression « École de Paris » dans les principales encyclopédies musicologiques. Ni le *Grove Music Online* (GMO) ni *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) ne l'accueillent parmi leurs articles. Pourtant, ils ne sont pas sans l'utiliser.

---

<sup>1</sup> Nous faisons référence à la collection *MusicologieS* paraissant chez l'éditeur Vrin (Paris) et dirigée par Michel Duchesneau et Malou Haïne, et à Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, 5 vol., Arles : Actes sud, 2003-2007. Le pluriel est par ailleurs absent de la première édition (en italien) de cet ouvrage, s'intitulant *Enciclopedia della musica* (et non pas *delle musiche*); ID. (dir.), *Enciclopedia della musica*, 5 vol., Torino : Einaudi, 2001-2005.

<sup>2</sup> Charles ROSEN, *Sonata Forms*, New York : Norton, 1980; tr. fr. *Formes sonate. Essai*, Arles : Actes Sud, 1993. La pluralité habituellement cachée sous l'étiquette de « forme sonate » et mise en évidence par Rosen est devenue un sujet d'études à part entière, aboutissant notamment à l'ouvrage de James HEPOKOSKI et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford–New York : Oxford University Press, 2006.

Déjà à l'intérieur du microcosme d'une seule encyclopédie, on retrouve les problèmes que pose cette étiquette sur une plus large échelle, notamment sa définition non homogène et son usage acritique.

Le *GMO* porte sur ses épaules virtuelles une responsabilité qui n'est pas anodine, puisque la première étape de toute recherche, ou tout simplement de toute curiosité musicologique, passe à travers l'efficacité de son moteur de recherche. « École de Paris » apparaît trois fois dans l'encyclopédie. D'abord, dans l'article « Stage Design », on fait une référence fugace à l'« École de Paris », expression qui semble faire allusion très généralement au milieu d'artistes étrangers dans la capitale française.<sup>3</sup> L'étiquette paraît ensuite sous la plume de Caroline Rae qui, dans son article sur Alexandre Tansman, écrit :

Acquainted with many leading musical figures in Paris during these years, Tansman was part of the circle of foreign musicians, known as the Ecole de Paris, that included Martinů, Alexander Tcherepnin, Conrad Beck and Marcel Mihalovici.<sup>4</sup>

Finalement, dans l'article dédié à Tibor Harsányi (nom qui pourtant ne figure pas parmi ceux que nous venons de lire), on trouve d'autres informations :

Harsányi referred to Paris as a « grand laboratory of contemporary music ». There he helped to found the Société Triton [...] and established ties with other expatriates, becoming one of the so-called Groupe des Quatre (along with Martinů, Mihalovici and Beck). He was also associated with the Ecole de Paris, which included Tansman and Rosenthal and was promoted under that name by the publisher Dillard of La Sirène musicale.<sup>5</sup>

Les informations contenues dans ces quelques lignes sont nombreuses. On peut y cerner les énoncés<sup>6</sup> suivants :

- il existait, à Paris, une Société Triton, et Harsányi a contribué à sa fondation;

---

<sup>3</sup> « In France, collaborations between producers and painters at the Ecole de Paris, after the examples of Dyagilev and Rouché, affirmed the painterly conception and remained largely uninfluenced by isolated experiments along expressionist or constructivist lines » (Manfred BOETZKES et Evan BAKER, « Stage design, § 6. 1900-45 », *GMO*, consulté en septembre 2013).

<sup>4</sup> Caroline RAE, « Alexandre Tansman », *GMO*, consulté en septembre 2013.

<sup>5</sup> Arthur HOÉRIÉ et Barbara KELLY, « Tibor Harsányi », *GMO*, consulté en septembre 2013.

<sup>6</sup> J'utilise ici « énoncés » dans le sens foucauldien de « positive events that produce existence through enunciation », selon l'efficace définition de Niels Åkerstrøm ANDERSEN, *Discursive Analytical Strategies. Understanding Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*, Bristol : Policy Press, 2003, p. 11. Cette synthèse est très utile étant donné que Foucault consacre un chapitre entier aux possibles définitions d'« énoncé » (Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, chap. 3 : « L'énoncé et l'archive »).

- on parlait, probablement à Paris, d'un Groupe des Quatre constitué par Harsányi, Martinů, Mihalovici et Beck;

- [Michel] Dillard, des éditions de La Sirène musicale, a appelé « École de Paris » une association de compositeurs comprenant (au moins) Harsányi, Tansman et Rosenthal.

Une fois vérifiées, ces informations se révèlent problématiques. Premièrement, les trois entités citées (Triton, Groupe des Quatre, École de Paris) ne sont pas du tout homogènes, comme leur énumération successive dans l'article du *GMO* pourrait le faire croire. Triton était une société de concerts, avec deux comités de direction, un logo, une programmation régulière de 1932 à 1939.<sup>7</sup> Par contre, « Groupe des Quatre » et « École de Paris » ont un statut très différent. Il ne s'agit pas d'associations de concerts ni de groupes de compositeurs unanimement reconnus – à l'instar du Groupe des Six, du Groupe des Cinq ou de l'École d'Arcueil (cette dernière est un cas différent des deux premiers, car née et baptisée ainsi par un ses membres fondateurs).<sup>8</sup> Cependant, Piero Derossi, dans le *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM)*, parle manifestement d'École de Paris comme d'une « institution » :

[Harsányi] fonda, avec Ferroud et d'autres, le « Triton » et devint une des personnalités les plus en vue de l'« École de Paris », une institution fondée par des musiciens émigrés de partout dans le monde.<sup>9</sup>

La première version de l'article du *New Grove* (1980) sur Harsányi, signée par le compositeur et critique musical Arthur Hoérée (actif à partir des années 1920 et ayant vécu le Paris musical sur lequel il écrit), ne citait que Triton, sans aucune référence au Groupe des Quatre, à l'École de Paris ou à la Sirène musicale.<sup>10</sup> En effet, Hoérée a épuré la précédente version du *Grove* (la 5<sup>e</sup> édition, parue en 1954), où John S. Weissmann écrivait :

The musical style of the so-called « École de Paris » discloses elements derived from jazz and the French variety of functional music as its principal common ingredients. [...] Like « Les Six » the « École de Paris » was never more than a loose association of young composers who otherwise preserved complete independence of outlook. The « official » existence of their group was signaled

---

<sup>7</sup> Sur Triton, cf. notamment DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit., p. 133-42 et annexe 4.

<sup>8</sup> Sur le statut du Groupe des Six, *v. infra* § 2.1; sur l'École d'Arcueil, § 3.1.

<sup>9</sup> « [Harsányi] fondò, con Ferroud e altri, il “Triton”, e divenne una delle più spiccate personalità dell'«École de Paris», istituzione fondata da musicisti emigrati da tutte le parti del mondo »; Piero DEROSI, « Harsányi, Tibor », in *DEUMM*, vol. B/3, p. 450-51 : 450.

<sup>10</sup> Arthur HOÉRÉE, « Harsányi, Tibor », in *New Grove*, vol. 8, p. 258. Sur l'implication de Hoérée dans la définition d'École de Paris *v. infra* § 3.1.

by the publication in 1929 of a collection of pianoforte pieces entitled *Treize Danses*, containing one contribution by each and edited by Harsányi.<sup>11</sup>

Barbara Kelly, l'auteure de la mise à jour de l'article pour la 7<sup>e</sup> édition de l'encyclopédie (2001, et maintenant en ligne), a donc réintroduit l'École de Paris chez Harsányi, après qu'Hoérée l'ait enlevée. (Nous montrerons dans les paragraphes suivants comment l'étiquette « École de Paris » a pris sa place dans les histoires de la musique écrites après la Deuxième Guerre mondiale.) Le fait qu'Harsányi ait été prétendument membre à la fois du Groupe des Quatre et de l'École de Paris est probablement le résultat d'une interprétation de l'article consacré au compositeur dans le *MGG* :

Il a fondé, avec B. Martinů, M. Mihalovici et C. Beck, ce qu'on appelle le « Groupe des Quatre ». Il a aussi rejoint l'« École de Paris ».<sup>12</sup>

Il est toutefois à remarquer que les articles du *MGG* consacrés aux autres compositeurs listés comme faisant partie d'un Groupe des Quatre n'en parlent pas du tout, et que l'École de Paris y apparaît comme un concept très peu homogène :

[Article sur Martinů :] En tant que membre du groupe que Michel Dillard appela l'« École de Paris » ainsi que du comité actif de la Société Triton [...] <sup>13</sup>

[Article sur Mihalovici :] En 1928, il était membre, avec C. Beck, B. Martinů et A. Tchérépnine, de l'« École de Paris », un groupe de compositeurs étrangers en France.<sup>14</sup>

[Article sur Beck : aucune référence à l'École de Paris ni au Groupe des Quatre.]<sup>15</sup>

L'absence de référence aux deux prétendus groupes dans l'article sur Beck révèle des failles dans la cohérence interne de l'encyclopédie, ce qui est tout à fait compréhensible vu les dimensions de celle-ci, mais ne nous aide pas à nous faire une idée précise de la réalité des choses. Ou mieux, cela renforce notre idée que la réalité des choses est plus compliquée que les affirmations citées

---

<sup>11</sup> John S. WEISSMANN, « Harsányi, Tibor », in *Grove5*, vol. 4 (1954), p. 117-19: 118. Nous reviendrons *infra* sur les *Treize Danses* (§ 8.1) et sur les affirmations de Weissmann (§ 3.3), formulées de façon plus développée dans ID., « Tibor Harsányi. A General Survey », *Chesterian* 27, n° 171 (1952.07), p. 14-17.

<sup>12</sup> « Zusammen mit B. Martinů, M. Mihalovici und C. Beck bildete er die sog[enannte] *Groupe des Quatre*. Er schloß sich auch der *École de Paris* an »; Péter HALÁSZ (John S. Weissmann [*MGG*]), « Harsanyi », in *MGG*, vol. P/8, col. 723-26 : 723.

<sup>13</sup> « Als Mitglied der von Michel Dillard *École de Paris* benannten Gruppe und dem Aktivkomitee der *Société Triton* angehörig [...] »; Ivana RENTSCH, « Martinů », in *MGG*, vol. P/11, col. 1211-24 : 1220.

<sup>14</sup> « 1928 gehörte er mit C. Beck, B. Martinů und A. Čerepnin der *École de Paris* an, einer Gruppe ausländischer Komponisten in Frankreich »; Vasile TOMESCU (Oswald d'Estrade-Guerra [*MGG*]), « Mihalovici », in *MGG*, vol. P/12, col. 190-91 : 190.

<sup>15</sup> SL [= *Schriftleitung*, « Rédaction »], « Beck », in *MGG*, vol. P/2, col. 605-06.



pourraient nous le faire croire. On pourrait ajouter que l'École de Paris n'est pas non plus citée dans l'article sur Alexandre Tchérépnine,<sup>16</sup> compositeur inclus dans ce groupe par l'auteur de l'article sur Mihalovici.

Une autre référence à l'École de Paris dans le *MGG* existe dans l'article consacré à Alexandre Tansman :

Vers 1925, on le comptait parmi les membres fondateurs de l'« École de Paris » en plus d'exilés tels C. Beck, A. N. Tchérépnine, T. Harsanyi, B. Martinů et M. Mihalovici.<sup>17</sup>

Ici, on donne au groupement une date de naissance, 1925 : une donnée que, à l'évidence, nous ne pouvons pas tenir pour acquise. On la retrouve cependant, par exemple, dans un des ouvrages encyclopédiques de référence en France dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, l'*Encyclopédie de la musique* Fasquelle (*EMF*) :

[Article sur Harsányi :] [I]l devait être un des premiers membres de ce groupe de jeunes compositeurs étrangers, épris d'esthétique française, qui furent vers 1925 à la base de la fameuse « école de Paris ».<sup>18</sup>

La « fameuse » École de Paris ne paraîtra toutefois qu'une seule autre fois dans cette encyclopédie, dans l'entrée consacrée à Martinů :

À la même époque [entre 1923 et 1927], Martinů rejoint d'autres musiciens étrangers qui résident à Paris (Conrad Beck, Marcel Mihalovici, Tibor Harsanyi, puis Alexandre Tansman, Alexandre Tchérépnine et Alexandre Spitzmüller) et constitue avec eux l'*École de Paris*.<sup>19</sup>

Par contre, le *Dictionnaire de la musique* (*DMH*) édité par Marc Honegger ne cite l'École de Paris qu'à propos de Mihalovici :

Il est l'un des membres notoires de l'école dite « de Paris » qui réunissait entre les deux guerres des compositeurs venus de pays divers.<sup>20</sup>

Finalement, Mihalovici et Tansman sont les seuls compositeurs à propos desquels on cite l'École de Paris dans l'encyclopédie que nous avons choisie comme référence pour la graphie des

---

<sup>16</sup> Albrecht GAUB, « Čerepnin, Alexandr », in *MGG*, vol. P/4, col. 550-03.

<sup>17</sup> « Neben Exilanten wie C. Beck, A. N. Čerepnin, T. Harsanyi, B. Martinů und M. Mihalovici zählte er um 1925 zu den Gründungsmitgliedern der *École de Paris* »; Jens ROSTECK, « Tansman », in *MGG*, vol. P/16, col. 491-94 : 491.

<sup>18</sup> Jean VIGUÉ, « Harsanyi Tibor », in *EMF*, vol. 2, p. 426.

<sup>19</sup> Harry HALBREICH et Cl. S. [ces initiales ne correspondent à aucun des collaborateurs cités au début du volume], « Martinu Bohuslav », in *EMF*, vol. 3, p. 160-61 : 160 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>20</sup> « Mihalovici, Marcel », in *DMH*, t. 2, p. 734-35 : 734.

noms dans cette thèse, c'est-à-dire le *Dictionnaire biographique des musiciens* (DBM) de Theodore Baker et Nicolas Slonimsky :

[Article sur Mihalovici :] Avec Martinů, Conrad Beck et Tibor Harsányi, il forme l'« École de Paris », association libre composée d'émigrants, qui attire ensuite d'autres compositeurs parisiens comme Alexander Tcherepnine (Russie), Alexander Tansman (Pologne) et Alexander Spitzmueller (Autriche).<sup>21</sup>

[Article sur Tansman :] Entre les deux guerres, il appartient à l'École de Paris, avec plusieurs autres compositeurs d'Europe centrale et orientale fixés dans la capitale (Marcel Mihalovici, Bohuslav Martinů, Tibor Harsanyi, Alexandre Tcherepnine, etc.).<sup>22</sup>

Pour revenir sur la question des dates, le *DEUMM* donne (à deux reprises) comme date de naissance de l'École de Paris l'année 1928 :

[Article sur Martinů :] Autour de 1928, il créa, avec C. Beck, A. Tcherepnine, T. Harsányi, M. Mihalovici, A. Spitzmüller et A. Tansman, ce qu'on appelle l'« École de Paris ».<sup>23</sup>

[Article sur Mihalovici :] En 1928, il contribua à former, avec B. Martinů, C. Beck, A. Tcherepnine, T. Harsányi, A. Spitzmüller et A. Tansman, le groupe de l'« École de Paris »; en 1932, il constitua, avec P. O. Ferroud, D. Milhaud, A. Honegger et d'autres, la société de concerts « Triton ».<sup>24</sup>

Quelles sont les sources de ces dates? Quelle est la différence entre École de Paris et Groupe des Quatre? D'où viennent ces étiquettes? Pourquoi même dans le cadre d'une même encyclopédie sont-elles évoquées d'une façon si peu précise? Ce sont justement les questions auxquelles nous tâcherons de répondre dans les prochains chapitres.

---

<sup>21</sup> « Mihalovici, Marcel », in *DBM*, vol. 2, p. 2776-77 : 2776. On remarquera, à propos de cohérence interne des dictionnaires, que la graphie utilisée ici pour les noms de Tcherepnine et Spitzmüller diffère de celle choisie pour les entrées consacrées à ces compositeurs et que nous adoptons ici (*v.* Notes rédactionnelles, § B).

<sup>22</sup> « Tansman, Alexandre », in *DBM*, vol. 3, p. 4156-57 : 4156. La même remarque faite à la note précédente vaut ici pour les noms de Harsányi et, encore une fois, Tcherepnine.

<sup>23</sup> « Insieme a C. Beck, A. Čerepnin, T. Harsányi, M. Mihalovici, A. Spitzmüller e A. Tansman diede vita, intorno al 1928, alla cosiddetta 'École de Paris' »; Franco PULCINI, « Martinů, Bohuslav Jan », in *DEUMM*, vol. B/4, p. 691-93 : 691.

<sup>24</sup> « Nel 1928 contribuì a formare con B. Martinů, C. Beck, A. Čerepnin, T. Harsányi, A. Spitzmüller e A. Tansman, il gruppo della 'École de Paris'; nel 1932, con P. O. Ferroud, D. Milhaud, A. Honegger ed altri, costituì la società di concerti 'Triton' »; France-Yvonne BRIL, « Mihalovici, Marcel », in *DEUMM*, vol. B/5, p. 94-95 : 94. On remarquera qu'École de Paris et Triton sont considérés sur un même niveau : deux associations avec des membres et une date de constitution. Malgré la précision avec laquelle Pulcini et Bril listent les prétendus membres de l'École de Paris, les articles consacrés à Beck, Spitzmüller, Tansman et Tcherepnine ne font aucune référence à ce groupement; l'article sur Harsányi, cité *supra* à la n. 9, ne faisait aucun nom.

## 1.2. L'école de Paris à la radio

S'il est vrai que les dictionnaires ne consacrent pas d'entrées spécifiques à l'École de Paris, l'accusation lancée par Antoine Livio lors d'une émission sur France Musique en 1997 semble néanmoins, après nos considérations de la section précédente, contestable :

Je crois qu'il est grand temps de dire que l'École de Paris n'intéresse personne – aujourd'hui, doit-on préciser. Son absence de tout dictionnaire, de toute encyclopédie, de tout livre quelque peu sérieux sur l'évolution de la musique au XX<sup>e</sup> siècle est d'autant plus surprenante que l'École de Paris est une réalité essentielle de la vie musicale dans son développement le plus riche aux heures chaudes des années folles.<sup>25</sup>

Cette phrase a été prononcée dans une série de quatre émissions intitulées « Martinů et l'École de Paris ». Ce n'était pas la première fois que ce sujet était proposé par France Musique : en 1990, centenaire du compositeur, « Martinů et l'École de Paris » était le titre donné à une série de trois concerts retransmis du Grand Auditorium de la Maison de la radio et dont les programmes sont reproduits dans le Tableau 1.1 (à la page suivante).<sup>26</sup>

Ces enregistrements ne sont pas consultables, nous ne pouvons donc savoir si un texte de présentation introduisait les programmes des concerts et expliquait leur titre. Nous nous limitons à constater que « l'École de Paris » semble indiquer le contexte d'immigration à Paris que Martinů a partagé, dans l'entre-deux-guerres, avec les autres compositeurs dont la musique a été choisie pour ces concerts.

En cette même année 1990, quelques mois auparavant, une semaine entière de l'émission *Le matin des musiciens* avait été consacrée à « L'École de Paris ». <sup>27</sup> Par conséquent, les fidèles de France Musique étaient sans doute « préparés » au titre des trois concerts donnés pour l'anniversaire de Martinů. Et pourtant, si leurs souvenirs avaient survécu à l'été séparant ces deux séries d'émissions, les auditeurs auraient trouvé une certaine incohérence entre « l'École de Paris » dont il était question en juillet et celle proposée en octobre. Dans l'émission de juillet, l'École de Paris du titre était définie sans possibilité de malentendu dès les premières secondes, lorsqu'un *jingle* pour mezzosoprano et

---

<sup>25</sup> Antoine LIVIO, « Martinů et l'École de Paris », in *Les mots et les notes*, émission RF (1997.06.16-19, France Culture), 4<sup>e</sup> épisode. La transcription de ce passage est la nôtre, comme ce sera le cas pour toutes les transcriptions d'émissions radiophoniques; au sujet des critères appliqués, *v.* Notes rédactionnelles, § A.3.

<sup>26</sup> « Martinů et l'École de Paris », émission RF (1990.10.24-25-26, France Musique).

<sup>27</sup> Myriam SOUMAGNAC, « L'École de Paris », in *Le matin des musiciens*, émission RF (1<sup>er</sup> épisode : « Pourquoi Paris? Des origines à la capitale française », 1990.07.16; 2<sup>e</sup> épisode : « Erik Satie, le Groupe des Six, ballets, néoclassicisme », 1990.07.17; 3<sup>e</sup> épisode : « Triton », 1990.07.18; 4<sup>e</sup> épisode : « Conséquences », 1990.07.19; 5<sup>e</sup> épisode : « Parisianisme, nationalisme, exotisme », 1990.07.20, France Musique).

piano annonçait : « L'École de Paris. Alexandre Tansman, Marcel Mihalovici, Bohuslav Martinů, Alexandre Tchérépnine, Tibor Harányi, Conrad Beck. L'École de Paris ».<sup>28</sup>

**Tableau 1.1. Les programmes des concerts « Martinů et l'École de Paris » (Grand Auditorium de la Maison de la radio, 1990.10.16; transmis sur France Musique dans les dates indiquées dans la première colonne).**

<i>Date de transmission</i>	<i>Programme</i>	<i>Interprètes</i>
1990.10.24	- Prokofiev : <i>Quintette</i> hb-cl-vl-al-cb - Harsányi : <i>Nonette</i> fl-hb-cr-cl-bs-2vl-al-vc - Martinů : <i>Nonette</i> fl-hb-cr-cl-bs-vl-al-vc-cb	Kammerensemble de Paris, dir. Bernard Calmel <sup>29</sup>
1990.10.25	- Harsányi : <i>Quatuor</i> - Martinů : <i>Fantaisie et toccata</i> pn; <i>Quintette n° 2</i> pn-oc	Quatuor Kocian Radoslav Kvapil, pn
1990.10.26	- Martinů : <i>Sonate n° 1</i> vc-pn - Lazăr : <i>Bagatelle</i> vc-pn - Stravinski : <i>Mavra : chant de la jeune fille russe</i> vc-pn - Markevitch : <i>Variations, fugue et envoi sur un thème de Haendel</i> pn - Tansman : <i>Sonate n° 1</i> vc-pn - Lajtha : <i>Sonate</i> op. 17 vc-pn (1 <sup>er</sup> mouvement) - Mihalovici : <i>Sonata</i> vc	Alexandre Baillie, vc Andrew Ball, pn

C'est effectivement autour de ces six compositeurs que Myriam Soumagnac conduit son émission, avec l'aide de Manuel Rosenthal (témoin vivant de cette époque lointaine),<sup>30</sup> de Piotr Moss (compositeur Polonais ayant choisi Paris 60 ans plus tard, et donc « [J]ui aussi [...] un maillon de cette éternelle École de Paris »)<sup>31</sup> qui préparera l'exécution d'un certain nombre de pièces des six

<sup>28</sup> Ce *jingle* a été composé par Piotr Moss et interprété par Denise Poray et Jeff Cohen.

<sup>29</sup> Nous remarquons que le concert du Kammerensemble de Paris de 1990 est devenu, après quelques modifications significatives, le CD que nous avons évoqué au tout début de cette thèse, lorsque, dans l'Introduction, nous écrivions que c'est le seul résultat d'une recherche de l'expression « École de Paris » dans Google (*v. supra* Introduction, n. 3). Pour ce CD, le Kammerensemble (dirigé par Armin Jordan plutôt que Bernard Calmel) a remplacé la pièce de Prokofiev jouée lors du concert par le *Septuor* de Tansman : Tansman–Harsányi–Martinů était sans doute un trio beaucoup plus commercialisable sous l'étiquette « École de Paris » que Prokofiev–Harsányi–Martinů (*v. infra* Chapitre 5, n. 21).

<sup>30</sup> Rosenthal sera ensuite interviewé par LIVIO, « Martinů et l'École de Paris » cit. (1997). Ce sera lui finalement, dans le 4<sup>e</sup> épisode de cette émission, qui parlera d'École de Paris (auparavant, on n'avait parlé que de Martinů) : « C'est bien longtemps avant-guerre, lorsque j'avais une fréquentation très amicale, très affectueuse, avec ce qu'on appelait à l'époque l'École de Paris, c'est-à-dire un groupement de très bons musiciens venant d'Europe centrale – de Roumanie comme Mihalovici, de Hongrie comme Harsányi, de Tchécoslovaquie comme Martinů, de Pologne comme Tansman, n'est-ce pas –, tous avaient appris la musique fort bien dans leur pays, mais naturellement étaient attirés par le phare que représentait Paris et les grands musiciens qui vivaient à Paris, n'est-ce pas, Debussy, Ravel, Roussel, etc. Alors on venait, et en même temps attiré par la vie même de la capitale. Alors, tous habitaient d'ailleurs le même, ce qui était à ce moment-là le quartier des artistes, Montparnasse [...]. Tous étaient devenus Français, carrément, n'est-ce pas, parlaient admirablement français, connaissaient admirablement la civilisation française, le patrimoine, mais avaient gardé leur personnalité ».

<sup>31</sup> SOUMAGNAC, « L'École de Paris » cit. (1990), 1<sup>er</sup> épisode.

compositeurs expressément pour l'émission, de Bronislaw Horowicz (qui porte un regard de témoin en même temps que d'historien de la musique),<sup>32</sup> et d'un certain nombre d'extraits d'entretiens que certains des compositeurs concernés ont faits à la radio entre les années 1940 et les années 1980.<sup>33</sup>

Il faut tout d'abord remarquer que, dans cette émission, on parle continuellement d'École de Paris sans jamais expliquer d'où vient l'expression et sur quelle base celle-ci est utilisée. En général, l'auditeur a l'impression que l'entité représentée par la dénomination « École de Paris » est uniquement et nécessairement celle évoquée par le *jingle* initial : on ne parle finalement, pendant une semaine, que de ces six compositeurs. Ce choix n'est pourtant pas expliqué : qui les a appelés ainsi? quand? où? Aucune de ces questions n'est abordée dans les douze heures et demie que l'émission dure au total (cinq épisodes de deux heures et demie). Cependant, on a parfois l'impression que cette étiquette n'est pas aussi anodine qu'il pourrait sembler. Déjà dans les premières minutes du premier épisode, lorsque Piotr Moss est présenté comme lui-même « un maillon de cette éternelle École de Paris », on fait évidemment référence à une entité « École de Paris » qui n'est pas la même que celle décrite par le *jingle*. Cette « éternelle École de Paris » irait de l'École de Notre-Dame à Chopin, Liszt « et quelques autres. Parmi ces quelques autres, ceux que nous allons vous présenter [...], qui ont au moins un point commun : leur indéfectible amour pour la France ». <sup>34</sup> De plus, on nous dit qu'École de Paris est une « appellation sans doute usurpée, qui signifie quand même quelque chose ». <sup>35</sup> Toutefois, elle est utilisée durant toute l'émission dans le sens fixé par le *jingle*, et nous avons la preuve que ces six compositeurs (au début du 4<sup>e</sup> épisode, Soumagnac se trompe et dit « cinq ») ne sont pas un échantillon choisi parmi une École de Paris plus vaste, puisqu'on fait une distinction entre « nos musiciens de l'École de Paris » et « les autres musiciens étrangers qui sont à Paris, par exemple ceux qui sont attachés aux Ballets Russes [...] tels Nicolas Tchérepnine, le père de celui qui nous intéresse, Alexandre ». <sup>36</sup> Néanmoins, au début du dernier épisode, Soumagnac montre une certaine gêne à utiliser l'expression « École de Paris » :

---

<sup>32</sup> Bronislaw Horowicz (1910-2005), metteur en scène, compositeur et historien de la musique d'origine polonaise et établi en France en 1938, était entre autres un connaisseur intime de Tansman et de sa musique.

<sup>33</sup> Une analyse de ces entretiens sera proposée dans le Chapitre 6.

<sup>34</sup> SOUMAGNAC, « L'École de Paris » cit. (1990), 1<sup>er</sup> épisode.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.* Dans le 2<sup>e</sup> épisode, Moss reprend le même concept : « Nous vous parlons des musiciens de l'École de Paris, mais, comme on le sait bien, il y avait encore d'autres musiciens qui se trouvaient à cette époque-là à Paris. Alors on va faire une petite parenthèse ». On parle alors de l'Association des jeunes musiciens polonais à Paris et de Prokofiev qui, selon Rosenthal « ne faisait pas partie [de l'École de Paris], enfin, il connaissait certains entre eux » et dont la musique « planait beaucoup sur le groupe de l'École de Paris ».

L'École de Paris... vous savez, nous avons beaucoup parlé de cette expression, finalement... mais, finalement, cette aventure qu'avait fait... qu'on avait vu pendant un certain temps associer les noms de Tansman, Mihalovici, Tchérépnine, Martinů, Harsányi et Conrad Beck, un peu arbitrairement sans doute, mais cette période des années 20-30 à Paris, qui est la période de leur jeunesse, favorise les rencontres fréquentes, les échanges, voir les idéals [sic] communs, même si les personnalités étaient bien différentes.<sup>37</sup>

On dirait qu'au cours des émissions, la certitude du *jingle* a perdu un peu de sa force. L'expression « École de Paris » semble se rouvrir pour inclure d'autres musiciens étrangers ayant vécu à Paris, comme Georges Enesco.<sup>38</sup>

Une acception décidément plus élargie d'École de Paris avait transité par Radio France en 1984, lors de la retransmission d'un concert organisé par Harry Halbreich et intitulé *École de Paris, Jeune France*.<sup>39</sup> Ce concert présentait des œuvres de six jeunes compositeurs français et étrangers vivant à Paris,<sup>40</sup> et qui ne se reconnaissaient pas du tout dans le titre choisi par Halbreich : « Nous déclinons toute responsabilité à l'égard de ce titre », disent-ils en riant au microphone de l'animateur de l'émission. « J'habite Paris, je suis Grec, donc... ni Jeune France ni École de Paris. Finalement, ça nous échappe les étiquettes » explique Nicos Cornilios, et un de ses collègues français coupe court : « Je veux pas du tout appartenir à une école... ah non, ah! ».<sup>41</sup>

Le titre du concert n'avait donc pas été choisi par les compositeurs : leur groupement et leur étiquetage sont l'œuvre d'un musicologue, selon un cas de figure que nous retrouverons à plusieurs reprises pendant notre enquête. Halbreich explique qu'il a décidé d'étiqueter ces compositeurs en double – justement pour souligner leur indépendance. Cela peut paraître un contresens, mais Halbreich revendique une sorte de droit du musicologue aux étiquetages (nous soulignons, dans la transcription du passage, le cœur de son raisonnement) :

Jeune France, parce que précisément le groupe Jeune France qui s'est fondé dans les années 30 avec Messiaen, Jolivet, Daniel-Lesur et Baudrier, ils se sont groupés précisément pour protester contre les groupes, pour affirmer leur indépendance, leur refus d'étiquetage, d'être mis sous une étiquette dans un même catalogue, une affirmation d'indépendance dans l'esprit de Berlioz [...]. Les quatre compositeurs français figurant à ce programme *sont précisément des indépendants, des non-conformistes, et c'est pour ça qu'il n'est pas interdit de les appeler Jeune France*. Le sigle École de Paris, eh bien, parce qu'il a fallu

---

<sup>37</sup> SOUMAGNAC, « L'École de Paris » cit. (1990), 5<sup>e</sup> épisode.

<sup>38</sup> « Comme tous les musiciens de l'École de Paris, nous le savons, Enesco, en bon Roumain cultivé à la française, pratiquait en lui-même la double nationalité » (*ibid.*).

<sup>39</sup> Philippe Arii BLACHETTE, « Carte blanche à Harry Halbreich », in *Perspectives du XX<sup>e</sup> siècle*, émission RF (1984.01.20, France Culture).

<sup>40</sup> Joël François Durand, Pascal Dusapin, Alain Feron, Marc Monnet, Nicos Cornilios et Ahmed Essyad.

<sup>41</sup> *Ibid.*

que dans ce programme je mette deux compositeurs, l'un marocain, Ahmed Essyad, l'autre grec, Nicos Cornilios, qui sont des Parisiens d'adoption, qui habitent depuis longtemps à Paris et qui font partie de ce qu'on appelle, depuis avant la guerre, l'École de Paris, c'est-à-dire, très largement, tous les compositeurs venus des horizons les plus divers, d'Europe et même hors d'Europe, et qui ont trouvé à Paris un lieu où épanouir leur talent.<sup>42</sup>

Nous ne voulons pas, dans ce contexte, juger du droit d'Halbreich à l'étiquetage ni de son choix, mais simplement constater qu'« École de Paris » se prêtait à une application au milieu musical français encore dans les années 1980.

Dans les années 2000, l'École de Paris refait surface à Radio France dans le cadre de deux émissions : « Direction Paris » par Marc Dumont et « Marcel Mihalovici » par Karine Le Bail.<sup>43</sup> Dumont explique qu'on venait à Paris « de l'Europe entière, parfois même du bout du monde : la Ville lumière attirait et fascinait. *Il s'était même formé une École de Paris*, et, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la capitale de la France se voulait capitale des arts. Elle l'était en fait : creuset de styles, lieu de rencontre, lieu de modernité. Paris fut pendant des décennies la direction obligée ».<sup>44</sup> L'émission continue sous la forme d'un montage d'archives : des extraits de vieilles interviews avec Enesco, Mihalovici, Josephine Baker, Martinů, Arthur Rubinstein, Mario Bois et Tansman racontant leurs souvenirs de l'entre-deux-guerres. Tansman, présenté par Dumont comme ayant appartenu à un regroupement appelé « École de Paris », dit :

C'était une question plutôt géographique, c'était plusieurs compositeurs de l'Europe centrale et orientale qui sont venus à Paris par l'amour de la France et par l'amour de la musique française. C'était un groupe d'amis, mais ce n'était pas un groupe collectif qui faisait la même musique. Mihalovici, il faisait du folklore roumain, moi je faisais du folklore polonais, Martinů faisait du tchèque, Harsányi faisait de l'hongrois [*sic*]... C'était plutôt une amitié, parce que sous le nom d'École de Paris on pourrait mettre aussi bien Stravinski, Prokofiev, Manuel de Falla, qui ont tous passé par Paris. Donc c'était avant tout un groupe d'amis. *Dans l'histoire de la musique c'est passé après comme « l'École de Paris »*, en effet c'est une école qui s'est créée à Paris, mais où chacun a fait quand même sa démarche propre.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Marc DUMONT, « Direction Paris », in *Musiques d'un siècle*, émission RC–RF–RTBF–RTSR (2000.03.12, France Musique). Karine LE BAIL, « Marcel Mihalovici », in *Les greniers de la mémoire*, émission RF (2006.09.24-10.01, France Musique). En 2000, on a diffusé aussi une émission d'histoire de l'art intitulée « École de Paris », in Jean DAIVE et Viviane NOËL, *Peinture fraîche* (2000.12.06, France Culture). Une autre émission consacrée aux musiciens migrants traitant entre autres de Tchérépnine et Martinů n'utilise pas l'expression « École de Paris » : Luc TERRAPON *et alii*, « Musiciens en quête d'une patrie : émigrés en Europe », in *Musiques d'un siècle*, émission RC–RTBF–RTSR (2000.04.23, France Musique; rediffusion, 2001.07.19).

<sup>44</sup> DUMONT, « Direction Paris » cit. (2000).

<sup>45</sup> Voix de Tansman dans DUMONT, « Direction Paris » cit. (2000). Nous n'avons pas réussi à remonter à la source de cet extrait, n'appartenant à aucune des interviews qui seront listées et analysées dans le Chapitre 6. Il s'agit

On trouve ici (nous l'avons souligné dans notre transcription de l'extrait) un point fondamental du phénomène École de Paris : sa construction historiographique, affirmée, qui plus est, par une des personnes censées être représentées par cette étiquette.

Finalement, dans l'émission de Karine Le Bail, on parlera d'École de Paris avec toutes les précautions requises. L'animatrice recourt à toutes sortes de tournures de phrase pour éviter une définition d'École de Paris : elle dit qu'on connaît Mihalovici « le plus souvent pour son appartenance à *un hypothétique groupe musical* intitulé "l'École de Paris" »; plus loin, elle le situe parmi les « musiciens d'Europe centrale arrivés à Paris et *regroupés sous le vocable imparfait* d'"École de Paris" ». Bref, même dans le cadre vulgarisateur de la radio, l'étiquette « École de Paris » vacille désormais. Il est le temps de faire un peu de lumière sur cette affaire.

\*\*\*

Avant d'approfondir la présence de l'étiquette « École de Paris » dans l'historiographie musicale et dans les sources de l'époque (les deux catégories de documents qui sont censés avoir fourni la matière aux rédacteurs des articles dans les encyclopédies) ainsi que dans les documents écrits et oraux que nous ont laissés les compositeurs que regroupe habituellement cette étiquette, nous irons à la recherche de l'origine de l'expression « Groupe des Quatre ». Qu'il ait existé ou non un groupement nommé ainsi, cette dénomination est révélatrice de la tendance forte au XX<sup>e</sup> siècle à regrouper les compositeurs. Une tendance que nous tenterons d'élucider dans le prochain chapitre à travers notre enquête sur l'École de Paris.

---

probablement d'une archive de la radio suisse ou belge (et donc absente des archives de l'INA), coproductrices de cette émission.



## 2. Groupements et « écoles »

In the conventional historiography of « Western music » Verdi and Wagner are heroic individuals. Russians are a group.<sup>1</sup>

Bien que le mot *École* soit impropre et qu'on l'emploie faute d'un autre qui reste encore à inventer, une réalité se cache bien derrière ce terme, une réalité mouvante et complexe, que l'intuition saisit mieux que le raisonnement, car elle est de l'ordre de la passion. Son caractère est affectif. Le lien qui unit les peintres de cette école c'est l'atmosphère de Paris, une haute température de l'esprit, propice à la création artistique. [...] L'École de Paris, c'est donc avant tout, un centre de passion, un climat plus ou moins fiévreux ou exalté, de recherches, d'inspiration, de suggestions et d'échanges d'idées; un foyer d'ardeur et d'émulation.<sup>2</sup>

### 2.1. Le baptême de la critique

Dans l'entre-deux-guerres, années où différentes expériences de rupture avec la tradition compositionnelle établie se succèdent sur la scène musicale internationale (dont Paris était l'un des phares), il était habituel pour les critiques musicaux français de grouper les jeunes compositeurs pour mieux les encadrer. Le cas le plus marquant, à l'époque et pour l'histoire de la musique, est celui du Groupe des Six. Ce « surnom numérique et sans devise »<sup>3</sup> est apparu publiquement pour la première fois sous la plume d'Henri Collet comme une paraphrase du « Groupe des Cinq » (dont les Six seraient le pendant français),<sup>4</sup> et était destiné à servir de modèle pour d'autres baptêmes de

---

<sup>1</sup> Richard TARUSKIN, *Defining Russia Musically*, Princeton–Oxford : Princeton University Press, 1997, p. xvi.

<sup>2</sup> Georges LIMBOUR, « La nouvelle École de Paris », *L'Œil* n° 34 (1957.10), p. 58-71 : 59.

<sup>3</sup> Louis LALOY, « Le “Groupe des Six” », *CM* 32/1 (1930.01.01), p. 5. Cet article est paru à l'occasion d'un concert organisé pour fêter le dixième anniversaire du « groupe ».

<sup>4</sup> Henri COLLET, « Un ouvrage de Rimsky et un ouvrage de Cocteau : le Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie », *Com* 14 n° 2587 (1920.01.16), p. 2; une semaine après, Collet approfondit son propos dans un deuxième article : « Les “Six” Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre », *Com* 14 n° 2594 (1920.01.23), p. 2. Un an après, Collet continuera sa mission *pro* Six : « Heureux ceux qui ont vu en chair et en os les “Six”, musiciens bien français, interpréter avec bonne humeur et grâce charmante une sélection de leurs œuvres! Ces auditeurs fortunés diront plus tard à leurs petits-enfants : “Oui, j’ai vu et entendu Milhaud, Honegger, Auric, et j’ai vu près d’eux le délicieux Poulenc, le lamartinien Durey, la fine Tailleferre!”. Et les petits-enfants ouvriront les grands yeux... » (H. COLLET, « Les “Six” », *CM* 23/2 [1921.01.15], p. 28-29 : 28). Pour l'histoire des articles et des ouvrages ayant contribué au passage des « Nouveaux Jeunes » (ainsi appelés par Milhaud) aux « Six », cf. Catherine MILLER, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont : Mardaga, 2003, p. 7-13. Dans sa reconstruction de

moins longue haleine. Collet même, peu après avoir créé les Six dans *Comœdia*, créa un « Groupe des Quatre » dans *Le Guide du concert* : il ne s'agit pourtant pas des quatre qui nous concernent, mais des représentants de « la jeune École espagnole » qui, « venus de Madrid ou de Barcelone renient déjà, à la façon des Six qui considèrent Debussy comme le maître d'un système périmé », l'exemple de Manuel de Falla.<sup>5</sup> Collet risque un pari numérogique :

Un trio d'artistes vient de se former : de deux Catalans, Mompou et Gerhard, et d'un Madrilène, Adolfo Salazar. Si, comme je le suppose, le très extraordinaire Oscar Espla, d'Alicante, se joint à eux, nous aurons les « Quatre » Espagnols, comme nous avons les « Six » Français, comme nous eûmes les « Cinq » Russes.<sup>6</sup>

Oui, exactement de la même façon : non pas à la suite de l'autodétermination d'un groupe de musiciens, mais à la suite de leur regroupement *a posteriori* (ou même, comme dans ce cas, *a priori*) de la part d'un critique – bref, à la suite d'un baptême de la critique. Au demeurant, cette tendance à la légitimation passant par des groupements ayant pour nom le nombre de leurs membres a porté le critique José Bruyr à affirmer que « [l]es Cinq conviennent évidemment à notre âge de numérisme syndicalisant ».<sup>7</sup> Collet était conscient (et fier) de son rôle de nomenclateur messianique :

Je crois bien avoir été le premier à lancer la désormais fameuse appellation des « Six ». Du moins, dans la dédicace de leurs œuvres, les « Six » le proclament ainsi. Puissé-je ne pas me tromper en annonçant

---

l'identité des Six en tant que groupe, Barbara Kelly a souligné (en s'appuyant sur une observation de Miriam Chimènes) que Poulenc utilisait l'expression « notre groupe » à partir d'octobre 1919 et qu'il avait discuté avec Milhaud l'idée de publier un album commun (ce qui deviendra *L'Album des Six*, Paris : Demets, 1920) à partir d'août 1919 (B. KELLY, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud, 1912-1939*, Aldershot : Ashgate, 2003, p. 2-5, en particulier n. 12; elle s'appuie sur Francis POULENC, *Correspondance*, éditée par Miriam Chimènes, Paris : Fayard, 1994, p. 98 [lettre n° 19-17, à Jean Cocteau, 1919.08.30] et n. 9; p. 101 [lettre n° 19-22, à Henri Collet, 1919.10.24]). Albert Roussel avait déjà présenté à l'international un « friendly group » de « young French composers » en octobre 1919, dans un article où il parlait des futurs Six plus Roland-Manuel (A. ROUSSEL, « Young French Composers », *Chesterian* [1] n° 2 [1919.10], p. 33-7). L'ouvrage le plus récent sur les Six, comprenant une vaste sélection d'articles de l'époque en traduction anglaise, est Robert SHAPIRO (dir.), *Les Six. The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie*, London–Chicago : Peter Owen, 2011.

<sup>5</sup> Henri COLLET, « La jeune École espagnole, ou “Le Groupe des Quatre” », *GC* 8/5 (1921.05), p. 65-66 : 65. Dans son entretien avec Federico Mompou dix ans plus tard, José Bruyr remarque : « ce que Mompou ne va point me dire, c'est qu'à Paris, et à la manière de ces Six-là, leur inventeur Henri Collet voulut alors lancer certains Quatre dont il était avec Salazar, R. Guerhard et Espla » (José BRUYR, *L'écran des musiciens. 2<sup>e</sup> série*, Paris : Corti, 1933, p. 108).

<sup>6</sup> COLLET, « La jeune École espagnole » cit. (1921), p. 65.

<sup>7</sup> BRUYR, *L'écran* 2 cit. (1933), p. 16. Dans la première version de cet entretien avec Prokofiev, la phrase de Bruyr sonnait ainsi : « Prestige du nombre en notre âge d'arithmétique et de syndicalisme : pour combien de mélomanes encore, les Cinq ne formeraient-ils pas la musique russe tout entière? » (ID., « Un entretien avec... Serge Prokofieff », *GC* 17/2 [1930.10.17], p. 39-42 : 40).

aujourd'hui l'existence des « Quatre » intéressants Espagnols. Et puissé-je, par cet article, leur assurer la curiosité du public musicien, c'est mon vœu le plus cher!<sup>8</sup>

D'autres cas similaires de baptêmes éphémères ont suivi. Par exemple, André Schaeffner n'hésite pas à parler d'un « Groupe des Deux » à propos d'un concert de Poulenc et Auric (Salle des Agriculteurs, 2 mai 1926), « deux jeunes compositeurs liés entre eux par une amitié profonde [...] organisant un concert à leurs propres frais ».<sup>9</sup> Il s'agit sans doute d'un clin d'œil ironique à l'appellation « Groupe des Six ». Mais, ce qui est intéressant, c'est le double questionnement critique soulevé (plus ou moins volontairement) par Schaeffner à propos de l'idée de « groupe » (des Deux ou des Six, peu importe). Premièrement, on pourrait se demander si *l'amitié et la collaboration financière* sont suffisantes pour considérer deux musiciens comme constituant un groupe. Deuxièmement, Schaeffner, en utilisant le terme « groupe » entre guillemets, veut se questionner en réalité sur *la spécificité de langage et d'esthétique* des deux compositeurs faisant autrefois partie des Six :

Ce « groupe » des deux représente-t-il donc une nuance si distincte des autres, si opposée à celles-ci, qu'elle puisse être à ce point négligée par nos organisations de concerts les plus férues de musique dite moderne et où le pire se mêle pourtant plus souvent qu'il ne le faudrait au meilleur? Or, Georges Auric, dès l'ouverture de ses *Cinq Bagatelles*, Francis Poulenc, dès le premier de ses *Cinq Poèmes de Ronsard*, nous montraient ce soir-là comment et à quel degré ils s'étaient eux-mêmes isolés du reste de la production musicale actuelle.<sup>10</sup>

La tendance des jeunes compositeurs à s'autopromouvoir en se regroupant – la « camaraderie utilitaire » évoquée par Willy au lendemain du baptême des Six par Collet<sup>11</sup> – était un phénomène qu'en 1927, le critique Pierre de Lapommeraye reconnaîtra être typique de son temps :

---

<sup>8</sup> COLLET, « La jeune École espagnole » cit. (1921), p. 65.

<sup>9</sup> André SCHAEFFNER, « Concert Auric–Poulenc (2 mai) », *Mén* 88/19 (1926.05.07), p. 208-09 : 208. Un autre compte rendu de ce concert, signé Tristan Klingsor, ne parle pas de « Deux » mais de dissociation des anciens Six : « Le groupe des “Six”, qui eut son heure de célébrité, paraît aujourd'hui complètement dissocié. Mais Georges Auric et Francis Poulenc restent fidèles à leur ancienne amitié et ils présentent une fois encore leurs œuvres parallèlement. Frères d'armes, ils ont pourtant des caractères distincts » (T. KLINGSOR, « Salle des Agriculteurs. Concert Auric-Poulenc », *MM* 37/5 [1926.05.31], p. 200). Boris de Schloezer avait déjà affirmé quelques mois auparavant qu'Auric et Poulenc formeraient désormais « une sorte de couple » (« Georges Auric », *RM* 7/3 [1926.01], p. 1-21 : 1). Un deuxième concert Auric–Poulenc eut lieu le 10 juin 1928 (cf. Hervé LACOMBE, *Francis Poulenc*, Paris : Fayard, 2013, p. 296-97 et 320-22).

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> WILLY [Henry GAUTHIER-VILLARS], « Les “Six” », *Com* 14 n° 2874 (1920.10.29), p. 1 : « en cette époque de camaraderie utilitaire où le “nul n'aura de talent hors nous et nos amis” prend force de loi ». Très dur à ce sujet sera Émile Vuillermoz : « À force de discuter le cas de la demi-douzaine de jeunes gens fort avisés qui ont tiré un bénéfice publicitaire inimaginable du rapprochement qu'ils parvinrent à imposer entre leur groupe amical et l'illustre école russe des “Cinq”, on a fini par donner une existence réelle et un caractère sérieux à une sorte de mystification. [...] Mais, comprenant immédiatement tous les avantages pratiques d'un tel lancement, ils se sont bien gardés de dénoncer une

le fameux exemple des anciens « Six » a entraîné les « jeunes »; ils décident de se priver du concours de Sociétés comme la Nationale ou la S.M.I. Ils organisent eux-mêmes leurs auditions et leur publicité : [...] ils n'ont ainsi ni à subir le contrôle d'un comité qu'ils accusent souvent d'avoir des idées préconçues, ni à redouter des voisinages qu'ils estiment ou compromettants... ou redoutables. Ces nouvelles mœurs ne sont pas à blâmer : elles dénotent un esprit à la fois plus indépendant et plus pratique, ce sont là caractéristiques de notre temps; l'art musical ne pouvait y échapper.<sup>12</sup>

Encore une fois, les Six sont présents dans le discours. La référence aux groupes des Cinq et des Six est connotative de jeunesse, d'indépendance, d'esprit antiacadémique. Dans le discours porté par les Six mêmes et par les critiques, le statut du groupe oscille toujours entre la négation de son existence en tant qu'unité esthétique (étant plutôt un « groupe amical »)<sup>13</sup> et le constat de quelques points communs (même négatifs, comme le « caractère agressif » que leur attribuait Mangeot)<sup>14</sup> nonobstant les individualités de ceux qui ont été – à tort ou à raison – inclus parmi ses membres.<sup>15</sup>

---

erreur aussi profitable à leur carrière » (É. VUILLERMOZ, « La symphonie », in Ladislav ROHOZINSKI [dir.], *Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925*, Paris : Les éditions musicales de la Librairie de France, 1925, p. 323-88 : 382).

<sup>12</sup> Pierre DE LAPOMMERAYE, « Société Nationale (30 avril) », *Mén* 89/18 (1927.05.06), p. 201-02 : 201. Il s'agit du compte rendu du concert n° 495 de la Société Nationale (cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. [1997], p. 288).

<sup>13</sup> Cette position fut confirmée par Cocteau dans sa conférence à l'occasion du concert du dixième anniversaire du groupe (Théâtre des Champs-Élysées, 11 décembre 1929), comme le relate ironiquement Marcel Belvianes dans son compte rendu « Premier concert du groupe des Six (11 décembre) », *Mén* 91/51 (1929.12.26), p. 550-51 : 550 : « Nous avons entendu avec plaisir M. Jean Cocteau nous relater, de sa voix musicale, en peu de mots précis et forts, les débuts du groupe, qui ne fut jamais un comité de politique d'art, mais un groupe amical. Rien que cela? C'est énorme. Six amis, qu'en eût dit Aristote? Beaucoup de gens ont besoin de cinquante pour se consoler de n'en avoir pas un vrai ».

<sup>14</sup> « [C]e que l'on a nommé arbitrairement le "Groupe des Six", lequel se signala par son caractère agressif plus que par des principes d'art communs » (Auguste MANGEOT, « La *Sonate* pour piano et violon de Germaine Tailleferre », *MM* 33/11-12 [1922.06], p. 221).

<sup>15</sup> L'un des premiers à réfléchir sur la pertinence esthétique du Groupe des Six est René Dumesnil qui écrit dans *La musique contemporaine en France*, Paris : Colin, 1930 : « Nous apercevons aujourd'hui, et fort nettement, ce qui distingue la musique de Darius Milhaud de celle d'Honegger, la musique d'Auric de celle de Poulenc, de Durey ou de Mlle Tailleferre; mais nous ne discernons plus guère les traits communs aux uns et aux autres de ces compositeurs » (p. 11); il poursuit avec des paragraphes monographiques sur Honegger, Milhaud, Auric, Poulenc et Roland-Manuel. Ce dernier, à son avis, aurait dû entrer dans le groupe (p. 14-27; sur la question Roland-Manuel, cf. Michel FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Klincksieck, 1997, p. 115-16 et 124-32). Paul COLLAER, *La musique moderne*, Paris-Bruxelles : Elsevier, 1955, traite des Six en deux chapitres : « Erik Satie et les "Six" » et « Les compositeurs issus du groupe des "Six" : Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc » (quatre uniquement : seraient-ils les seuls dignes, selon Collaer, du titre de « compositeurs » ?). Par contre, Jean ROY, *Le groupe des Six*, Paris : Seuil, 1994, après un chapitre sur le groupe, consacre un chapitre à chacun des six membres; Shapiro choisira la même structure (*Les Six* cit. [2011]). Les contemporains, bien qu'en reconnaissant les différentes personnalités artistiques des six compositeurs, ont ressenti la force des Six en tant que groupe : dans l'édition augmentée de son *Histoire de la musique* (1923), Paul Landormy dresse une liste des caractéristiques de la « nouvelle école française » et précise cependant que « ce ne sont là que des idées générales, et elles ont été entendues et appliquées de façons bien diverses par les jeunes artistes que l'on a pris coutume de désigner sous la dénomination de Groupe des "Six" » (P. LANDORMY, *Histoire de la musique*, Paris : Delaplane, 1923, p. 458. *V.* aussi *infra*, Chapitre 7 et Chapitre 8). Le musicologue avait consacré au groupe un article en 1921 (« Les chroniques nationales. France : *Le groupe des Six* », *Revue de Genève* n° 15 [1921.09], p. 393-409); dans un précédent article à propos du *Coq et l'Arlequin* de Cocteau, Landormy les

Ainsi, en 1925, André Schaeffner assure qu'il ne veut pas « réveiller la légende des "Six" », mais en même temps il croit « cependant qu'elle répondait à l'existence de quelque chose – existence à laquelle participa un ensemble d'éléments aussi bien littéraires que relevant de la technique musicale pure ». <sup>16</sup> Par conséquent, quand on évoque les Six (et « les cinq Russes à qui nous devons tant », <sup>17</sup> le modèle qui poussa Collet à les baptiser ainsi) en tant que modèle pour d'autres groupements de compositeurs (comme dans le cas de l'article de Lapommeraye cité ci-dessus), on projette plus ou moins consciemment et plus ou moins ironiquement sur ceux-ci les caractéristiques de ceux-là : jeunesse, indépendance, antiacadémisme, et statut incertain – entre cercle amical et projet artistique commun. <sup>18</sup>

En parlant de l'École de Paris, certains historiens de la musique ont explicitement fait ce type de lien. Manfred Kelkel, qui attribue la création de l'étiquette « École de Paris » à José Bruyr, pense que « [s]ans doute Bruyr voulait-il suggérer des comparaisons flatteuses entre les cinq Européens de l'Est (Harsanyi, Martinu, Mihalovici, Tansman et Tcherepnine) et le célèbre "Groupe des Cinq Russes" (Balakirev, Borodine, Cui, Moussorgsky et Rimski-Korsakov) ». <sup>19</sup> François Porcile, pour sa part, explicite le lien entre les Six et ces « nouveau groupe des Six » :

---

appelait « Cénacle des Six » (« Le Coq et l'Arlequin », *La Victoire* 5 n° 1697 [1920.08.24], p. 2). Dans son *La musique française après Debussy*, Paris : Gallimard, 1943 (« Nouvelle Revue française »), Landormy considérera les six compositeurs individuellement (chapitre VI), affirmant que la « variété des talents est le signe de la vitalité d'une École » (p. 116; *v. aussi infra* § 2.2).

D'autres ont isolé, au-delà des différences, les traits communs qui permettaient de regrouper les Six. Cf. en particulier Éveline HURARD-VILTARD, *Le Groupe des Six, ou Le matin d'un jour de fête*, Paris : Klincksieck, 1987. Sur les projets collectifs des Six et Cocteau, cf. Malou HAINE, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts », in Sylvain CARON, François DE MEDICIS et Michel DUCHESNEAU (dir.), *Musique et modernité en France, 1900-1945*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2006 (« Paramètres »), p. 69-134.

<sup>16</sup> André SCHAEFFNER, « Les Ballets Russes de Serge de Diaghilew à la Gaité », *Mén* 87/26 (1925.06.26), p. 280-81. Pour d'autres considérations sur le statut du Groupe des Six, *v. infra* n. 68.

<sup>17</sup> Expression utilisée par la lectrice du *Courrier musical* Lucie Delarue-Mardrus dans sa réponse à l'« Enquête sur l'évolution musicale » menée par la revue en 1924 (*CM* 26/8 [1924.04.15], p. 219-20 : 219; *v. aussi infra* n. 45).

<sup>18</sup> Un autre exemple de groupement éphémère qu'on retrouve dans la critique musicale de l'époque est un « Groupe de Munich » se présentant au concert de musique allemande contemporaine organisé par la SIMC le 1<sup>er</sup> avril 1931, « représenté par quatre jeunes compositeurs, MM. Büchtger, Zoellner, von Leyden et Karl Marx » (Armand MACHABEY, « Concert de la S.I.M.C. [1<sup>er</sup> avril] », *Mén* 93/15 [1931.04.10], p. 164-65 : 164). Au demeurant, le titre d'un compte rendu paru dans le *Monde musical* en 1921 fait sursauter : « Concert de musique étrangère organisé par le groupe des Dix » (J. BENOIST-MECHIN, *MM* 32/5-6 [1921.03], p. 96). Est-ce un regroupement de compositeurs étrangers, une « École de Paris » avant la lettre? En fait, il ne s'agit que d'une faute de frappe : c'est le groupe des *Six* (dans les personnes de Milhaud et Auric) qui a organisé ce concert avec des musiques de Bartók, Lord Berners (= Sir Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson), Schoenberg, Loulié, Szymanowski et Casella (juste... six!). Le critique conclut en remerciant les Six d'avoir fait connaître au public ces six « différentes manifestations de l'art étranger, car ces auditions montrent clairement la supériorité de l'école française jusque dans ses tendances les plus avancées ».

<sup>19</sup> KELKEL, « L'École de Paris » cit. (2000), p. 86.

À l'angle du boulevard Montparnasse et de la rue Delambre, au café du Dôme où, quelques années auparavant, Louis Durey, Germaine Tailleferre et autres « Six » retrouvaient Modigliani, André Lhote et Kisling, Martinu passe ses soirées avec les peintres Frantisek Kupka, Joseph Sima et les compositeurs Conrad Beck, Tibor Harsanyi, Marcel Mihalovici, petit groupe auquel viendront s'adjoindre les deux Alexandre, Tansman et Tcherepnine, pour former le nouveau groupe des Six, celui des musiciens étrangers de Paris, qu'on appellera bientôt École de Paris.<sup>20</sup>

C'est probablement en suivant un modèle similaire qu'on a commencé à parler de Groupe des Quatre. Dans son livre sur Martinu, Guy Erismann écrit :

Les relations musicales du Dôme étaient relativement restreintes. Les plus en vue des étrangers de Paris se soudèrent et bâtirent une solide amitié. Elle unissait le Roumain Marcel Mihalovici, élève de la Schola Cantorum, Tibor Harsanyi, Hongrois, élève de Bartok et de Kodaly, et le plus jeune, le Suisse Conrad Beck qui bénéficiait de la sollicitude d'Arthur Honegger. Roussel, qui les aimait bien, les baptisa « les Constructeurs ». D'autres disaient « la Bande des Quatre ». Ils constituaient le noyau de la future « École de Paris ».<sup>21</sup>

Sa source est sans doute la monographie sur Martinu de Harry Halbreich, parue en première édition en 1968.<sup>22</sup> Toutefois, même si Erismann paraphrase presque à la lettre un paragraphe de Halbreich, il y apporte une variation qui, presque insignifiante sur un plan général, est très révélatrice du manque de précision et d'appui documentaire des études qui parlent d'École de Paris : la « Bande des Quatre » d'Erismann était un « Gruppe der Vier » chez Halbreich, et ce dernier n'attribuait pas à d'« autres » cette dénomination; au contraire, selon Halbreich Martinu serait lui-même le créateur du groupe :

Avec le Roumain Marcel Mihalovici (né en 1898), le Hongrois Tibor Harsanyi (né en 1898) et le Suisse Conrad Beck (né en 1901), Martinu créa bientôt un Groupe des Quatre, qu'Albert Roussel baptisa tout de suite « Les Constructeurs ». Ce groupe est le noyau originaire de la célèbre « École de Paris », qui accueillera plus tard d'autres compositeurs, tel le Russe Alexandre Tcherepnine (né en 1899), le Polonais Alexandre Tansman (né en 1897) et l'Autrichien Alexander von Spitzmüller (né en 1894).<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> PORCILE, *Belle époque* cit. (1999), p. 392. SHAPIRO, *Les Six* cit. (2011), p. 35 affirme d'avoir trouvé les Six désignés comme « École de Paris ». Malheureusement il ne fournit pas de référence.

<sup>21</sup> Guy ERISMANN, *Martinu. Un musicien à l'éveil des sources*, Arles : Actes Sud, 1990 (« Musique »), p. 86.

<sup>22</sup> Harry HALBREICH, *Bobuslav Martinu. Werkverzeichnis und Biografie*, Zürich : Atlantis, 1968; 2<sup>e</sup> éd., Mainz etc. : Schott, 2007. La première monographie tchèque sur Martinu (Jaroslav MIHULE, *Bobuslav Martinu*, Praha : Supraphon, 1966; tr. fr. Praha : Orbis, 1972), parue deux ans avant celle écrite par Halbreich, ne parle ni de Groupe des Quatre ni d'École de Paris, et ne nomme même pas les autres compositeurs étrangers à Paris.

<sup>23</sup> « Mit dem Rumänen Marcel Mihalovici (geb. 1898), dem Ungarn Tibor Harsanyi (geb. 1898) und dem Schweizer Conrad Beck (geb. 1901) bildete Martinu bald eine Gruppe der Vier, die Albert Roussel sogleich "Les Constructeurs" taufte. Sie ist der Urkern der berühmten "Ecole de Paris", der sich später noch weitere Komponisten anschlossen, wie der Russe Alexander Tscherepnin (geb. 1899), der Pole Alexander Tansman (geb. 1897) und der Österreicher Alexander

La déformation de ce passage trouve un développement ultérieur dans la plus récente biographie de Martinů écrite par F. James Rybka :

It is not known just how Martinů came to befriend three other immigrant composers in Paris, but they banded together to form the lighthearted Groupe des Quatre – in deliberate juxtaposition to Les Six. This smaller *groupe*, called L'École de Paris later on, included Swiss composer Conrad Beck, the Hungarian Tibor Harsányi, and the Romanian Marcel Mihalovici. It was more of an informal social club of comrades rather than any school. [...] Roussel knew them all, calling them « *les constructeurs* ». <sup>24</sup>

Il faut remarquer qu'un Groupe des Quatre existait dans les arts visuels : Alfred Aberdam, Sigmund Menkès, Joachim Weingart et Léon Weissberg, <sup>25</sup> ainsi appelés à la suite d'une exposition collective en 1925 à Montparnasse, à la galerie *Au Sacre du printemps* de Jan Sliwinski. Leur histoire est racontée dans un livre au titre intrigant : *École de Paris. Le Groupe des Quatre*. <sup>26</sup> Ce titre prête toutefois à confusion : jamais dans ce livre on ne propose une superposition entre École de Paris (étiquette plus vaste indiquant – « faute de mieux » – le milieu artistique cosmopolite de la ville) <sup>27</sup> et Groupe des Quatre, une des nombreuses manifestations de ce milieu – jamais, en d'autres mots, on n'affirme que le Groupe des Quatre *est* l'École de Paris. Il est à souligner que le nom de Groupe des Quatre (peintres) semble être le résultat du même phénomène de groupement *a posteriori* qui a créé le Groupe des Six et, probablement, le Groupe des Quatre (compositeurs). En fait, l'exposition s'appelait tout simplement « Aberdam, Menkès, Weingart, Weissberg ». <sup>28</sup> Il est assez étonnant que,

---

von Spitzmüller (geb. 1894) » (HALBREICH, *Bobuslav Martinů* cit. [1968], p. 27; [2007], p. 28-29). Nous n'avons pas trouvé de traces documentaires du fait que Roussel ait appelé ces musiciens « les constructeurs » (cf. A. ROUSSEL, *Lettres et écrits*, textes réunis et présentés par Nicole Labelle, Paris : Flammarion, 1987 [« Harmoniques »]; pour son discours à propos de l'École de Paris, *v. infra* § 3.1). Cela dit, on peut trouver des utilisations du mot (sans références précises); par exemple, Sylvain Dupuis répondait à la « Consultation sur la musique contemporaine » du *CM* 26/1-2 (1924.01.01-15), p. 9-17 : 12, en disant que « [s]i je veux goûter avec équité les créations nouvelles je dois classer les compositeurs en catégories diverses – constructeurs – chercheurs de notations – impressionnistes... et, hélas! fumistes... ». Pour une attribution de cette étiquette à Ravel, *v. infra* § 6.1.1, n. 15.

<sup>24</sup> F. James RYBKA, *Bobuslav Martinů. The Compulsion to Compose*, Lanham–Toronto–Plymouth : The Scarecrow Press, 2011, p. 54. La section est intitulée « Groupe des Quatre ».

<sup>25</sup> Ces quatre jeunes peintres (tous nés entre 1894 et 1896) étaient natifs de la ville galicienne de Lemberg, redevenue polonaise (sous le nom de Lwow) avec le Traité de Versailles.

<sup>26</sup> [Kenneth Mesdag RITTER, dir.], *École de Paris. Le Groupe des Quatre*, Paris : Lachenal et Ritter, 2000. Le livre propose, entre autres, la traduction française de l'étude de Jerzy MALINOWSKI, « Genèse artistique du Groupe des Quatre », p. 45-75 (original : « O genezie tworczości tzw. Grupy Czterech », *Acta Universitatis Nicolai Copernici* n° 338 [2000], p. 159-92).

<sup>27</sup> « [C]e que l'on est obligé, faute de mieux, d'appeler l'art de l'École de Paris plutôt que, comme avant 1870, l'art français », selon les mots résignés d'Eduardo RODITI, « Quand l'art français devient École de Paris », in *École de Paris. Le Groupe des Quatre* [2000], p. 39-42 : 42. Nous affronterons le problème de la définition changeante d'art français surtout dans la Partie III.

<sup>28</sup> « Biographies, expositions, critiques », in *École de Paris. Le Groupe des Quatre* [2000], p. 128.

dans le livre qu'on leur a consacré, les auteurs des articles ne le spécifient jamais : l'article sur la « Genèse artistique du Groupe des Quatre » laisse plutôt croire que le titre de l'exposition était « Exposition du Groupe des Quatre » (un nom qui pourrait suggérer à la fois un choix de regroupement identitaire des artistes eux-mêmes, ou du galeriste) et non le titre effectif que nous avons mentionné ci-dessus.<sup>29</sup> Une phrase de l'Introduction par Kenneth Mesdag Ritter semble suggérer plutôt qu'il s'agit d'un baptême de la critique :

On les remarque, leurs tableaux suscitent des commentaires flatteurs. On les baptise aussitôt « le Groupe des Quatre ».<sup>30</sup>

En lisant la liste des expositions de ces peintres, on ne peut pas manquer de remarquer que deux d'entre eux (Aberdam et Menkès) avaient déjà fait partie, avec Artur Nacht-Samborski, d'une « Exposition des Trois » (Lwow, Atelier de la rue Romanowicza, août 1923).<sup>31</sup>

L'étiquette « Groupe des Quatre » attribuée à Martinů, Harsányi, Beck et Mihalovici n'a en apparence aucune relation avec la dénomination des quatre peintres. Mais peut-être est-elle née à l'occasion d'un concert commun de ces musiciens, comme l'autre appellation de Groupe des Quatre était liée à une exposition? S'agit-il d'un regroupement volontaire de ces musiciens ou bien d'un cas de ce que nous venons d'appeler un baptême de la critique? Ce sont des questions auxquelles il est très difficile de répondre. Nous explorerons plus loin (Chapitre 5) la présence de ces prétendus groupements dans la réalité des concerts – pour l'instant, il suffira de dire que nous n'avons trouvé trace d'aucun évènement explicitement présenté en tant que concert du « Groupe des Quatre ». De plus, un témoin de l'époque écrivant en 1931 un article sur les compositeurs étrangers à Paris considérera effectivement que quatre personnalités se démarquaient parmi tous les compositeurs migrants, mais il s'agissait de Beck, Harsányi, Martinů et... Nabokoff :

Apart from the young native musicians in Paris, with their essentially French outlook, there is a number of young foreign composers whose works combine French influence with the musical

---

<sup>29</sup> « Entre 1925 et 1926, on présente, dans la galerie parisienne appartenant à Jan Sliwinski, l'exposition du Groupe des Quatre, groupe constitué par les peintres Alfred Aberdam, Zygmunt [Sigmund] Menkès, Joachim Weingart et Léon Weissberg » (MALINOWSKI, « Genèse artistique du Groupe des Quatre » cit., p. 47; sa référence est A. WEPPEP, « Nlodzi artysci zydowscy w Paryzu », *Chwila* n° 2425 [1926.01.15], p. 3).

<sup>30</sup> K. M. RITTER, « Introduction », in *École de Paris. Le Groupe des Quatre* cit. (2000), p. 11-35 : 13.

<sup>31</sup> « Biographies, expositions, critiques », in *École de Paris. Le Groupe des Quatre* cit. (2000), p. 128. Nous nous devons de citer, au moins en passant, le Groupe des Huit, autre véritable groupement artistique, constitué entre 1909 et 1912 par des peintres hongrois ayant étudié à Paris et proposant un style d'avant-garde; cf. Gergely BARKY, « La première avant-garde hongroise. Du fauvisme au groupe des Huit », in *Béla Bartók et la modernité hongroise, 1905-1920*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 2013.10.14-2014.01.05), Paris : Musée d'Orsay-Hazan, 2013, p. 73-84.



characteristics of their respective races. It is of interest to consider the more important members of this group in the persons of Tibor Harsanyi of Hungary, Bohuslav Martinu of Czechoslovakia, Conrad Beck of Switzerland and Nicolaus Nabokoff of Russia.<sup>32</sup>

Les seuls documents qui, d'après nos recherches, attestent (bien que tardivement) de l'utilisation de l'étiquette « Groupe des Quatre » sont deux photographies de Martinů, Harsányi, Conrad Beck et Marcel Mihalovici, conservées au Centre Bohuslav Martinů de Polička et classées sous l'étiquette « Martinů et Les Quatre (École de Paris) » (une étiquette qui semble, comme le titre du livre consacré aux quatre peintres, suggérer une superposition entre Groupe des Quatre et École de Paris). Elles ont été prises au Mont-Saint-Léger, en été 1949 (Illustrations 2.1 et 2.2). On ne connaît pas le rédacteur de la légende ni sa source. Il existe, par contre, une lettre que Philippe Heugel a adressée à Conrad Beck au Mont Saint-Léger en septembre 1948 (l'été précédant celui au cours duquel les photos auraient probablement été prises), où l'éditeur se félicite « d'apprendre que tous les Compositeurs de l'École de Paris vont se rencontrer à Mont Saint-Léger ».<sup>33</sup> Nous nous étendrons sur les raisons qu'Heugel avait de parler de « Compositeurs de l'École de Paris » lorsqu'il sera question de mener notre enquête dans le discours des compositeurs mêmes à propos des étiquettes les regroupant (Chapitre 6). Pour l'instant, nous nous limitons à signaler cette incohérence entre les dénominations utilisées à propos des rencontres estivales au Mont Saint-Léger : « Les Quatre (École de Paris) » (légende des photos) et « Compositeurs de l'École de Paris » (lettre de Heugel) –, incohérence qui s'élargit si on considère les dénominations utilisées par l'historiographie (« Bande des Quatre » à côté de « Groupe des Quatre »).

---

<sup>32</sup> Andreas LIESS, « Foreign Composers in Paris », *Chesterian* 13 n° 98 (1931.11), p. 48-50 : 48.

<sup>33</sup> Philippe HEUGEL, lettre à Conrad Beck (1948.09.01) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

**Illustration 2.1. « Bohuslav Martinů et Les Quatre (École de Paris) ».** De gauche à droite : C. Beck, M. Mihalovici, B. Martinů, T. Harsányi.<sup>34</sup>



<sup>34</sup> « Bohuslav Martinů se Čtyřkou (École de Paris) », probablement Mont-Saint-Léger, 1949 ou 1953. Disponible sur le site de l'Institut Bohuslav Martinů de Prague (*foto0134*, [http://database.martinu.cz/photos/public\\_view/136](http://database.martinu.cz/photos/public_view/136), consulté en février 2015); publiée avec la permission du Centre Bohuslav Martinů de Polička. RYBKA, *Bohuslav Martinů* cit. (2011), reproduit cette photo avec la légende « Groupe des quatre Paris ».

**Illustration 2.2. « Bohuslav Martinů et Les Quatre ».** De gauche à droite T. Harsányi, B. Martinů, C. Beck, M. Mihalovici.<sup>35</sup>



Nous mettrons de côté, pour l’instant, l’enquête factuelle sur le Groupe des Quatre, qui n’a été qu’un hors-d’œuvre à celle plus vaste sur l’étiquette « École de Paris » qui sera développée dans les paragraphes suivants. Mais, avant de continuer à s’interroger sur l’essence de ces étiquettes – avant, donc, de continuer à se poser la question « est-ce que ces groupes existaient vraiment? » –, il faudra pénétrer plus en profondeur la tendance discursive au regroupement. Les groupes des Six, des Deux, des Quatre, avant même d’être des réalités événementielles (s’ils le sont), sont des phénomènes discursifs, et comme tels, suivant les directives de Niels Andersen, ils méritent d’être interrogés selon la perspective du « comment? ».<sup>36</sup> Dans les lignes qui suivent, nous ferons donc une

---

<sup>35</sup> « Bohuslav Martinů se Čtyřkou ». Mont-Saint-Léger, été 1949. Disponible sur le site de l’Institut Bohuslav Martinů de Prague (*foto0136*, [http://database.martinu.cz/photos/public\\_view/138](http://database.martinu.cz/photos/public_view/138), consulté en février 2015); publiée avec la permission du Centre Bohuslav Martinů de Polička.

<sup>36</sup> ANDERSEN, *Discursive* cit. (2003), p. ix-xv, fait une distinction entre *method* et *analytical strategy*, le premier intéressé à l’ontologie d’un objet ou d’un phénomène et répondant aux questions de l’ordre du « quoi? » et du « pourquoi? », tandis que la deuxième a une nature épistémologique et observe les observations en tant qu’observations selon la perspective du « comment? ». À notre avis, et concernant l’objet de la présente recherche, la question « pourquoi? » se

sorte de parenthèse sociolinguistique, une analyse de l'utilisation du mot « école » dans la presse et l'historiographie musicale françaises de l'entre-deux-guerres, afin de mieux cerner les enjeux que la création, l'utilisation et la réception d'une étiquette telle « École de Paris » portait en soi. En d'autres termes, nous allons analyser *comment* le mot « école » est utilisé, ce qui nous mènera à réfléchir sur les implications de l'expression « École de Paris ».

## 2.2. « École », un mot polyvalent<sup>37</sup>

Dans l'*Archéologie du savoir*, Foucault tenait à séparer l'analyse linguistique de l'analyse du discours. En affirmant que, dans le type d'analyse qu'il proposait, « les *mots* sont aussi délibérément absents que les *choses* elles-mêmes », <sup>38</sup> il se proposait de se passer de l'analyse des contenus lexicaux :

L'analyse des contenus lexicaux définit soit les éléments de signification dont disposent les sujets parlants à une époque donnée, soit la structure sémantique qui apparaît à la surface des discours déjà prononcés; elle ne concerne pas la pratique discursive comme lieu où se forment et se déforment, où apparaissent et s'effacent une pluralité enchevêtrée – à la fois superposée et lacunaire – d'objets.<sup>39</sup>

Il semblerait en résulter que l'horizon d'attente d'un mot – le réseau de significations et de liens que l'écoute d'un mot a pu éveiller chez les individus recevant les énoncés discursifs se produisant autour d'eux –, passe au deuxième plan dans la perspective foucauldienne, probablement pas assez intéressée à l'analyse de la réception des discours analysés. Au contraire, nous retenons ici qu'une digression sur la « scansion du champ sémantique »<sup>40</sup> du mot « école » est opportune. Nous nous proposons donc de faire une archéologie de l'étiquette « École de Paris » à plusieurs niveaux : le niveau historique (ses origines, ses traces, son utilisation, ses enjeux), mais aussi le niveau linguistique.<sup>41</sup> Et ce, parce que le contexte discursif dans lequel l'étiquette est née témoigne d'une pluralité de significations du mot « école » qui en fait un concept riche et changeant, non seulement sur le plan diachronique, mais aussi sur le plan synchronique. À la base de notre enquête, il y a la

---

mêle parfois à « comment? » : « comment une étiquette est utilisée » s'accompagnant du problème du « pourquoi on a besoin de l'utiliser ».

<sup>37</sup> Nous avons exposé une partie du contenu de cette section lors du colloque *SysMus13* (Gênes, 2013.09.12-14), sous le titre : « *Sans parti pris d'école* : Strangers, schools and identity in French musicological discourse (1920-1940) ».

<sup>38</sup> FOUCAULT, *Archéologie* cit. (1969), p. 70 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Dans la perspective de Reinhard Koselleck, l'histoire des concepts (*Begriffsgeschichte*) doit être à la fois linguistique et sociohistorique. C'est ce que nous étendons à l'histoire de l'étiquette « École de Paris ». Cf. Reinhard KOSELLECK, « *Begriffsgeschichte and Social History* », *Economy and Society* 11/4 (1982), p. 409-27.

conviction que « la signification d'un mot peut être déterminée de façon précise par une définition, tandis que les concepts ne peuvent qu'être interprétés ». <sup>42</sup> Il en découle la question que nous allons développer dans la présente section : Qu'est-ce que les oreilles de l'époque associaient au terme « école » lorsqu'elles l'entendaient dans l'expression « École de Paris »? Autrement dit (avec le néologisme introduit par James J. Gibson et devenu désormais courant dans les études écologiques de la perception), quelles étaient les « *affordances* » du mot « école » dans la communauté des parleurs? <sup>43</sup>

Manfred Kelkel a été le premier à s'interroger sur les implications du terme « école » à propos de l'École de Paris :

Lorsqu'on emploie le terme « École », on pense d'abord aux rapports privilégiés entre un maître et ses élèves, comme fut le cas notamment chez Schönberg, Berg et Webern. Les musicologues entendent par école également un lieu, une ville où vécurent en même temps des compositeurs cherchant indépendamment les uns des autres des solutions à des problèmes formels identiques, par exemple ceux de la 1<sup>re</sup> École de Vienne ou de l'École de Mannheim. L'appellation est-elle vraiment appropriée pour les cinq compositeurs de l'École de Paris? La question se pose évidemment. <sup>44</sup>

Le problème posé par Kelkel montre, entre les lignes de son énonciation, sa propension à nous amener sur un terrain glissant : dans les deux catégories qu'il propose, se trouvent deux exemples d'une même étiquette (« École de Vienne »), chacun représentatif des deux utilisations différentes du mot « école » (la Deuxième École de Vienne étant un groupement autour d'un maître, tandis que la première indiquait une simple coprésence géotemporelle).

Si l'on considère la presse et l'historiographie musicales françaises de l'entre-deux-guerres, on s'aperçoit qu'elles déclinent le mot « école » en quatre champs sémantiques. D'abord, *a*) des expressions telles « l'école française » ou « l'école russe » accentuent la nationalité (mais des

---

<sup>42</sup> « Wortbedeutungen können durch Definitionen exakt bestimmt werden, Begriffe können nur interpretiert werden ». R. KOSELLECK, « Einleitung », in Otto BRUNNER, Werner KONZE et Reinhard KOSELLECK (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 8 t., Stuttgart : Klett-Gotta, 1972-1997, t. 1 (1972), , p. xiii-xxvii : xxiii.

<sup>43</sup> *Affordance* est un concept de la psychologie de la perception introduit par James J. GIBSON, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Westport : Greenwood Press, 1966, p. 285. Dérivé du verbe *to afford*, « permettre », il indique ce qu'un contexte permet d'associer à une donnée perceptive; autrement dit, quelles associations il est possible de lier à une donnée perceptive dans un contexte précis. Cette approche, définie comme « écologique », a été étendue à la perception musicale par Eric F. CLARKE, *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford–New York : Oxford University Press, 2005. Ici, nous l'empruntons pour nous questionner sur les liens possibles que la perception de l'expression « École de Paris » aurait pu susciter dans le contexte précis du milieu musical parisien de l'entre-deux-guerres.

<sup>44</sup> M. KELKEL, « L'École de Paris : une fiction? » cit. (2000), p. 86.

catégories différentes sont utilisées pour expliquer comment la nationalité s'introduit dans la musique : il s'agit tantôt d'une question purement géographique – comme dans l'exemple de l'École de Mannheim cité par Kelkel –, tantôt d'un propos de nature idéologique et esthétique). Deuxièmement, *b*) les expressions telles « l'école de Fauré » indiquent les élèves d'un compositeur qui ont véhiculé certaines caractéristiques de son enseignement. Troisièmement, *c*) « une école » peut être une tendance artistique : ce sujet entraînait le débat entre ceux qui croyaient important pour un jeune compositeur de faire partie d'une « école » et ceux qui, au contraire, y voyaient une limitation à la liberté et au style personnel; dès que ce type de débat a comme objet principalement des jeunes compositeurs, cette signification du mot « école » se mêle à une question générationnelle. Enfin, *d*) « école » signifie « technique académique ».

Quelle est la relation entre ces différents usages du mot? Lequel prévaut dans l'expression « École de Paris »? Si les compositeurs étrangers qui se présentaient au public de la capitale française avaient à faire face à la force idéologique du concept d'« école française » – ainsi qu'au fait que les Français se considéraient au centre de la musique contemporaine<sup>45</sup> –, il est important de se demander si leur altérité est davantage une question de nationalité, de maîtres, d'esthétique, de technique, ou de tout cela à la fois. Notre réponse ne pourra pas être univoque : l'étude du mot

---

<sup>45</sup> Cette position ressort clairement de la « Consultation sur la musique contemporaine » cit. (1924) menée par le *Courrier musical* parmi les compositeurs, et ensuite étendue aux lecteurs (« Enquête sur l'évolution musicale » cit. [1924]). La plupart des musiciens qui y contribuent ne parlent que de musique française (comprenant Stravinski), et certains affirment tout court que la musique française était à la tête de la musique européenne (cf. les réponses de Georges Hüe, p. 13; Georges Migot, p. 14; et parmi les lecteurs : Edmond Bastide, p. 219, ou Lucy Tassart, *ibid.*, qui affirme : « convenons que si quelques outranciers, l'École d'Arcueil et autres, s'amuse un peu à nos dépenses, il nous faut au lieu d'en être courroucés tâcher d'en rire et songer que s'ils font un peu de bolchevisme artistique c'est encore celui qui fera le moins de mal à la France »). Schoenberg, dont la musique était jouée à Paris depuis 1912 (cf. Marie-Claire MUSSAT, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie* 87/1 [2001], p. 145-86), est désigné comme « nécromant » (réponse de Roland-Manuel, p. 14). La rédaction ayant demandé à Schoenberg de participer à l'enquête, il répond avec une lettre dans laquelle il s'offre d'écrire un article sur le sujet pourvu que le *Courrier musical* lui corresponde « une somme proportionnée » qu'il dévouerait au « Secours allemand » (une récolte de fonds pour les musiciens allemands); le *Courrier musical* publie la lettre de Schoenberg en commençant par dire que son désir ne serait pas exaucé (p. 16). La seule position internationaliste défendue dans l'enquête est celle du compositeur grec Manolis Kalomiris (p. 14), convaincu de la création d'un « langage musical moderne enrichi de trésors musicaux de toutes les nations. La finesse, la clarté et les trouvailles harmoniques de la musique contemporaine française, ainsi que la structure profonde de la musique allemande seront unies à la couleur rythmique et dynamique de la musique russe, au mélisme polytonique oriental et byzantin se fondant en un langage musical d'une richesse incroyable de couleur et d'expression ». L'enquête du *Courrier musical* ne restera pas isolée : à la p. 19 du même numéro, la revue annonce qu'elle va commencer « une série de portraits des meilleurs Artistes servant la cause de la MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE ».

« école » montrera justement la complexité de l'acte étiqueteur ainsi que le discours de la critique comme phénomène aux multiples facettes.

### a) *Géographie et nationalité*

La musicographie française de l'entre-deux-guerres doit beaucoup à la conception romantique de l'artiste incarnant l'esprit de sa nation – ou, pour employer un mot en usage à l'époque et qu'il sera nécessaire d'interpréter, de sa « race ».<sup>46</sup> Ainsi, nous pouvons tout d'abord remarquer que géographie et style d'écriture ne vont pas nécessairement de pair, puisqu'il y aurait *quelque chose* qui, selon cette position, unifie les compositeurs d'un même pays à travers les époques. Un exemple emblématique de cette pensée se trouve dans le manuel d'histoire de la musique d'Ernest Van de Velde. L'auteur organise la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle à son époque par « grandes écoles » :

L'École Allemande, à la musique savante, qui fait autorité. | L'École Anglaise, à la musique distinguée, correcte et élégante. | L'École Italienne, à la musique facile et séduisante. | L'École Russe, à la musique pittoresque et colorée. | L'École Française, à la musique pure et expressive.<sup>47</sup>

Évidemment, le style d'écriture change de Rameau à Debussy, en passant par Berlioz et Gounod; mais, selon la position représentée par Van de Velde, il y aurait *quelque chose* unifiant ces compositeurs et les rendant représentatifs de l'« École française » – dont les traits de pureté et d'expressivité demeurent inchangés à travers les époques. Ce *quelque chose* est-il simplement le lieu de naissance? En d'autres termes : est-ce que, selon cette pensée, il existerait un esprit national faisant en sorte que chaque compositeur né dans un même pays appartient automatiquement à l'« école » musicale de ce pays? Certains critiques semblent rejeter la validité absolue de cette hypothèse :

Y a-t-il une école américaine de musique? On en discute encore et ce n'est pas encore tout à fait évident. Mais ce qui est certain, c'est qu'il y a des compositeurs américains fort intéressants.<sup>48</sup>

Si l'existence de compositeurs américains n'est pas suffisante pour qu'il existe une « école américaine », cela veut dire qu'une école n'est pas simplement une question biologique et

---

<sup>46</sup> Il s'agit de ce que Jehoash Hirshberg a appelé, à propos de la musique juive, le « genetic-psychological model » (J. HIRSHBERG dans Edwin SEROUSSI *et alii*, « Jewish Music », § V.2.i, *GMO*, consulté en janvier 2014). Nous explorerons en détail le discours esthétique imprégné de nationalisme dans le Chapitre 7.

<sup>47</sup> Ernest VAN DE VELDE, *Histoire de la musique des origines à nos jours*, Tours : Van de Velde, 1940 (nouvelle édition), p. 27.

<sup>48</sup> A[uguste] M[angeot], « Concert de musique américaine », *MM* 41/8-9 (1930.09), p. 317.

géographique. Le problème de l'existence ou pas d'une « école américaine » pourrait s'expliquer par le discours affirmant une différence *qualitative* entre les pays. À côté de cette différence qualitative faisant en sorte que l'existence d'écoles musicales serait possible pour certains pays et pas pour d'autres, il semble subsister également, dans le discours critique, une question *quantitative* – comme l'exemple suivant le montre :

Voilà trente ans à peine que les premiers efforts se manifestèrent, et durant ces dix dernières années le nombre important des compositeurs et la qualité de leurs œuvres ont permis de parler, comme d'un fait acquis, de l'École espagnole.<sup>49</sup>

Une précision méthodologique : il ne faut pas penser que ce côté quantitatif était présent dans toute utilisation du mot « école » à déclinaison nationale. Nous ne sommes pas ici à la recherche d'une *définition*, mais, au contraire, nous explorons tous les détails qui, dans les utilisations particulières du mot, en compliquent le sens en dépassant la possibilité d'une définition univoque. À ce propos, le passage de Jean Aubry cité ci-dessus nous renseigne sur une possibilité : il nous dit qu'il était possible, pour un amateur de musique (Jean Aubry lui-même, du moins) entendant parler d'École de Paris, de penser que c'était *le grand nombre* de compositeurs étrangers à Paris (et non tant leur *provenance*) qui poussait à les considérer comme constituant l'école de Paris.

### b) *Maîtres*

Les expressions telles « l'école de Fauré » ou « l'école de Roussel » se réfèrent, habituellement, aux élèves d'un compositeur. Par contre, dans certains cas, elles peuvent désigner les épigones, les musiciens qui, en suivant le style d'un compositeur, en font un *chef d'école* :

La France est actuellement, on peut le dire sans chauvinisme, une des grandes nations musicales du monde; nos compositeurs sont universellement goûtés, certains font écoles [*sic*].<sup>50</sup>

Dans une conférence sur « Les indépendants », Robert Bernard rend explicite la différence entre école nationale et école d'un maître dans le discours courant :

Mallarmé soutenait que, seules, la France et l'Angleterre avaient la superstition des écoles littéraires. En musique, il n'y a guère que l'Allemagne et la France dont les musiciens se rangent autour d'un chef de file ou se groupent selon des affinités personnelles ou une communauté de préoccupations

---

<sup>49</sup> Jean AUBRY, *La musique et les nations*, Paris : La Sirène – Londres : Chester, 1922, p. 68.

<sup>50</sup> Henry BREUNIER, « D'une culture générale de la musique », *CM* 27/7 (1925.04.01), p. 185-86 : 185. Un exemple célèbre utilisant cette acception d'« école » est le livre de René LEIBOWITZ, *Schönberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris : Janin, 1947 (« La flûte de Pan »).



esthétiques ou expressives. L'Italie, l'Espagne, la Russie peuvent avoir une école, mais elles n'ont pas des écoles.<sup>51</sup>

Dans le cas de l'École de Paris, l'acception d'« école » comme référence directe à un maître semblerait prévaloir lorsque les historiens parlent des musiciens prétendument chapeautés par l'étiquette comme des jeunes compositeurs venus à Paris afin d'étudier avec les meilleurs représentants de la musique française : Martinů étudia avec Roussel, Mihalovici avec d'Indy, etc. Cependant, il faudra analyser si cette filiation de certains musiciens étrangers avec un maître français se reflète ou non dans leur musique – si la fréquentation de l'« école » de Paris a influencé leur style et subséquemment leur fortune.

### *c) Tendances artistiques / Génération*

Dans les années 1920, le modernisme musical est considéré comme un phénomène collectif. Ce n'est plus à un compositeur indépendant (comme Debussy) de proposer un nouveau style, un nouveau langage, mais plutôt à plusieurs jeunes compositeurs qui commencent à expérimenter en se fondant sur les exemples novateurs d'un Stravinski, d'un Ravel ou d'un Schoenberg. La « nouvelle école » ou « jeune école » est l'expression généralement associée à cette tendance moderniste (« modernisme » dans le sens, propre aux années 1920, de nouveauté dépassant les règles académiques et conséquemment les confortables habitudes d'écoute).<sup>52</sup> L'expression renvoie alors à une communauté de style, de langage, d'idéologie.

La plupart des critiques musicaux sont fondamentalement contre cette tendance. Chaque jeune compositeur qui ne suit pas la tradition académique est considéré comme un membre de la « nouvelle école » (souvent appelée « école de la fausse note »<sup>53</sup>), et, par conséquent, un artiste

---

<sup>51</sup> Robert BERNARD, *Les tendances de la musique française moderne. Cours d'esthétique. Huit conférences prononcées au Conservatoire international de musique de Paris et en Sorbonne*, Paris : Durand, 1930, 7<sup>e</sup> conférence : « Les indépendants. Paul Dukas, Albert Roussel », p. 105-16 : 105.

<sup>52</sup> Sur le concept de « modernité » appliqué à la musique française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, cf. CARON, DE MÉDICIS et DUCHESNEAU (dir.), *Musique et modernité* cit. (2006). En particulier, dans l'« Introduction » (p. 7-16), la modernité est très justement lue comme se posant « en contrepartie du développement d'une "économie" de la musique qui privilégie des répertoires plus accessibles pour la petite et moyenne bourgeoisie. Cet auditoire fait souvent preuve de conservatisme par sa tendance à la frilosité intellectuelle et son penchant pour un confort esthétique similaire au confort économique et culturel privilégié par cette classe » (p. 12)

<sup>53</sup> L'expression serait de Fernand Le Borne; cf. [Armand] Timmermans, réponse à la « Consultation sur la musique contemporaine » cit. (1924), p. 16. Concernant l'utilisation d'une expression similaire par Antoine Goléa cinquante ans plus tard, *v. infra* § 3.2.2.1. L'accusation faite à la « jeune école » de composer « faux » est très nettement formulée dans des critiques telle que la suivante : « Que M. Rosenthal nous pardonne de prendre son œuvre en exemple pour aborder ici une question qui touche aux tendances de certaine musique actuelle. Nous voulons parler précisément du retour au

dangereux. Les jeunes sont accusés de rétrograder la musique en la ramenant à l'état de bruit informe. Pour certains critiques, ces jeunes seraient en ce sens des « conservateurs », puisqu'ils s'opposeraient à l'évolution de la musique. Par exemple, Georges Hüe qualifie les jeunes avant-gardistes de représentants d'une « certaine "école" furieusement réactionnaire, qui tend à remplacer la musique par le plus discordant des bruits, nous ramenant ainsi à la pire barbarie ».<sup>54</sup>

Cependant, si « jeune école » et « nouvelle école » sont suivies par un déterminant de nationalité (ex. « la jeune école polonaise »), l'expression donne un résultat plutôt neutre, indiquant tout simplement une nouvelle génération de compositeurs d'un pays, dont le style d'écriture varie possiblement de l'un à l'autre. C'est dans cette acception que, encore en 1969, Lucien Rebatet intitule un chapitre de son histoire de la musique « Les nouvelles écoles nationales ».<sup>55</sup> Van de Velde, pour sa part, semblait envisager que les jeunes compositeurs polonais puissent finalement donner naissance à une école nationale : « La Pologne contemporaine n'a pas encore d'école vraiment nationale. Cependant l'enseignement de la musique y est fort bien donné et les jeunes compositeurs polonais promettent beaucoup ».<sup>56</sup> Dans un esprit similaire, en ce qui concerne le « renouvellement musical italien », Zatti Bianco considère les groupements de jeunes musiciens (qu'il propose d'appeler « cenacoli ») comme une étape préliminaire au développement d'une école.<sup>57</sup>

Puisque nous avons affaire à une tendance générale à grouper et à étiqueter les jeunes compositeurs, il faut s'interroger sur les retombées sociales de cette pratique discursive : dans un contexte moderniste, est-ce que le fait d'être considéré comme faisant partie d'un mouvement

---

thème mélodique tonal [...], mais qui accompagne le plus souvent une basse décalée ou quelque contrepoint issu de la polytonalité [...]. Il en résulte par moments la sensation d'entendre un morceau à quatre mains dont la haute serait d'une *Sonatine* de Diabelli et la basse d'un *Pierrot lunaire* de Schönberg. L'invention musicale de tous les grands maîtres leur a toujours créé une langue cohésive. Est-ce trop attendre de la jeune école, qu'elle nous donne à son tour la sienne dans toute sa plénitude? » (G.-L. G., « Concert consacré aux œuvres de Manuel Rosenthal [au Caméléon, 9 novembre] », *Mén* 88/47 [1926.11.19], p. 491-92 : 492).

<sup>54</sup> Georges Hüe, réponse à la « Consultation sur la musique contemporaine » cit. (1924), p. 13. À propos des « jeunes » comme groupe compact, cf. Vincent D'INDY, « Matière et forme dans l'art musical moderne », *MM* 35/3-4 (1924.02), p. 46-47; cet article recevra une réponse de Jean Wiéner suivie par une réplique de d'Indy (*MM* 35/5-6 [1924.03], p. 88-89).

<sup>55</sup> Lucien REBATET, *Une histoire de la musique*, Paris : Laffont, 1969, p. 671.

<sup>56</sup> VAN DE VELDE, *Histoire* cit. (1940), p. 38.

<sup>57</sup> « [J]e ne connais à présent, à vrai dire, aucune "école" au sens traditionnel du mot, mais j'aimerais mieux définir avec le mot italien "cenacolo" quelques groupements d'artistes encore isolés qui se sont constitués ces derniers temps et qui, peut-être, sont destinés à devenir école, mais qui ne le sont pas encore » (Massico [*rectius* Massimo?] Zatti Bianco, « Le renouvellement musical italien », *CM* 22/15 [1920.10.01], p. 248-50 : 248).

(esthétique) collectif était perçu comme bon ou mauvais pour un jeune compositeur? L'idéal romantique du génie indépendant était-il encore un profil nécessaire à la carrière d'un artiste?

Le sarcasme de Marcel Belvianes témoigne d'une suspicion générale envers le modernisme, perçu comme une mode plutôt que comme une nécessité personnelle, une poussée intérieure : « Soyez moderne en série... Ne soyez pas original tout seul ». <sup>58</sup> Pour cette raison, certains critiques pensaient qu'il était encore possible de « sauver » les musiciens plus jeunes – comme l'adolescent Igor Markevitch –, en les poussant à être eux-mêmes :

Qu'il [le jeune Markevitch] ne se laisse pas entraîner par une école ou une autre : qu'il fasse simplement du Markévitch et tout sera bien. <sup>59</sup>

Il est évident qu'à l'oreille du critique, le « parti pris d'école » constitue une limite à l'écriture d'une musique valable; non seulement, donc, le jeune compositeur renonce-t-il à soi-même, mais, ce faisant, il renonce à plaire, il s'éloigne du goût moyen qu'il pourrait pourtant satisfaire naturellement s'il suivait son instinct :

Sans parti pris d'école, l'auteur [László Lajtha] plairait facilement, mais cela n'est pas dans la règle du jeu et il est peut-être d'une supérieure utilité pour l'art qu'il en soit ainsi. <sup>60</sup>

Les commentaires de ce genre démontrent clairement que le fait de suivre une tendance – une école (bien entendu, une école moderne) – était vu comme un sacrifice de la personnalité propre au jeune artiste. À ce propos, le recul du temps nous impose une réflexion : en quoi suivre la tradition serait-il plus spontané et personnel que chercher à suivre son propre chemin en expérimentant la liberté encouragée par les autres compositeurs modernes? Il s'agit là d'une position idéologique : la « jeune école » n'est définissable que par opposition à l'« école », la technique académique traditionnelle – qui ne consiste pas seulement en une aride série de règles, mais qui constitue le bagage de traits compositionnels du style *national*, maintenant menacé par des compositeurs étrangers (comme Stravinski or Schoenberg), des traditions étrangères (la musique non occidentale) et des genres non académiques étrangers (le jazz).

Il y a aussi le point de vue des jeunes compositeurs. Les Six, par exemple, ont toujours opposé une résistance ferme au fait d'être considérés comme « une école nouvelle, [...] un groupe nouveau de musiciens » :

---

<sup>58</sup> Marcel BELVIANES, « Concerts-Lamoureux », *Mén* 92/48 (1930.11.28), p. 505-06 : 505.

<sup>59</sup> Georges DANDELLOT, « Concert Roger Désormière », *MM* 41/12 (1930.12), p. 423-24 : 424.

<sup>60</sup> Roger CROSTI, « Concert du Triton », *Mén* 94/52 (1932.12.23), p. 529.

Ces musiciens protestèrent. Camarades, amis, tant qu'on voudrait! Mais ils se refusaient à pratiquer une commune doctrine esthétique. On les avait de vive force et malgré eux constitués en un « parti musical ». Ils prétendaient conserver, chacune pour soi, leur indépendance.<sup>61</sup>

Les six jeunes compositeurs voyaient le danger d'être considérés comme une « école », c'est-à-dire un groupe se constituant non seulement pour des raisons pratiques (« rien de plus naturel que l'amitié d'artistes du même âge et que leur entente pour organiser des concerts à frais communs »),<sup>62</sup> mais *esthétiques*. En d'autres mots, ils ne voulaient pas qu'on les considère comme une entité monolithique défendant une orientation esthétique précise; Paul Landormy se propose justement d'approfondir la question : « Ce qu'il importe de déterminer, c'est si le groupe des "six" forme vraiment une École ou non ».<sup>63</sup>

Le musicologue met en évidence trois points qui fourniraient des arguments pour le parti du « non » :

[1] « Ce qui est certain, c'est que tous ces jeunes gens ont le ferme dessein de conserver leur liberté », envers le passé et les maîtres reconnus (« ne se laisser en rien gêner par les doctrines préconçues ») ainsi qu'envers leurs camarades (« aller surtout où leur instinct les pousse »).<sup>64</sup>

[2] Ces musiciens sont « très différents » l'un de l'autre, « et, à bien des égards, s'opposent ».<sup>65</sup>

[3] « La brochure de Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arléquin*, dédié [*sic*] à Auric, a pu passer pour le manifeste de la nouvelle École », mais elle fut publiée pendant que Milhaud était encore au Brésil : la formation du style du musicien « n'avait donc pu subir alors d'aucune façon l'influence de Cocteau ».<sup>66</sup>

Sous d'autres aspects, « cependant, qu'ils le veuillent ou non, et malgré toutes les profondes différences des tempéraments individuels », il y a trois points sur lesquels les jeunes musiciens, selon Landormy, s'accorderaient : le refus de Wagner, le rejet de Debussy et l'engagement résolu « dans les régions inexplorées du polytonalisme ». Cela dit, conclut le musicologue,

en dehors des voies du wagnérisme et de l'impressionnisme debussyste, combien de routes à suivre! Chacun prendra la sienne. Et, s'il s'agit de la méthode polytonale, combien de façons de l'entendre et

---

<sup>61</sup> Paul LANDORMY, « Darius Milhaud », *Mén* 87/33 (1925.08.14), p. 345-47 : 345. L'article continue dans *Mén* 87/34 (1925.08.21), p. 353-55 et *Mén* 87/35 (1925.08.28), p. 361-63.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 345. Landormy s'appuie ici probablement sur les positions exprimées par le « Petit historique nécessaire », publié par Milhaud et Honegger (respectivement dans *CM* 24/2 [1922.01.15], p. 30 et 24/3 [1922.02.01], p. 58). Landormy avait pris part à cette série de clarifications du *Courrier musical* sur le cas du Groupe des Six : « Querelle d'école? Une lettre de Jean Cocteau », *CM* 24/4 (1922.02.15), p. 61-62.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 345-46.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>66</sup> *Ibid.*

de la pratiquer!<sup>67</sup> Donc, *groupe plus qu'École*, amitié plus que parti, les « Six » doivent être rapprochés mais non confondus.<sup>68</sup>

D'après le raisonnement de Landormy, être « groupe plus qu'École » signifie alors une suprématie du but pratique sur le partage de positions esthétiques. Ce discours n'est pas isolé, s'insérant parfaitement dans le débat sur les conséquences du fait de suivre une « nouvelle école » en s'éloignant d'un goût moyen représenté par une communauté agglutinante. Une conséquence esthétique cependant : comme l'écrit Jacques Heugel, le morcèlement de l'art en « écoles minuscules » porte à la paralysie due au manque de stabilité du jugement esthétique.<sup>69</sup> Une conséquence pratique aussi : la multiplication des groupements de jeunes compositeurs, qui se cotisent ou se placent sous la protection d'un mécène pour que leur musique soit jouée même si l'*establishment* officiel ne l'apprécie pas. La critique contemporaine et l'historiographie subséquente n'ont pas manqué, dans certains cas, de reconnaître l'hétérogénéité interne de ces groupements, nés davantage pour des buts pratiques que d'une communion esthétique réelle :

Par la diversité de ces tempéraments, on voit que les groupements de musiciens, s'ils apportent au rédacteur une appréciable commodité de classement, ne sont pas d'un grand secours à l'analyste pour

---

<sup>67</sup> Le débat sur la polytonalité – sa nature moderniste ou bien conservatrice, son rôle dans le développement de la musique, sa technique – compte un nombre considérable d'interventions dans la presse des années 1920. Parmi les plus significatives, nous signalons ici (en ordre chronologique) : Darius MILHAUD, « La mélodie », *CM* 24/17 (1922.11.01), p. 327; ID., « Polytonalité et atonalité », *RM* 4/4 (1923.02), p. 29-44; Albert FEBVRE-LONGERAY, « Du "système" polytonal », *CM* 25/8 (1923.04.15), p. 141-44, article suivi par une lettre de réplique signée Manuel Rosenthal (« De la polytonalité », *CM* 25/12 [1923.06.15], p. 229-30) et une contre-réponse de l'auteur (*ibid.*); Maurice TOUZÉ, « Précis de musique intégrale. L'harmonie, les lois, son évolution », *MM* 37/4 (1926.04), p. 151-53, article d'une série de vulgarisation de la théorie musicale consacrant une section à « Quelques mots sur la polytonalité » (p. 153); Maurice EMMANUEL, « La polymodie », *RM* 9/3 (1928.01), p. 197-213; Prudent PRUVOST, « De la polytonalité », *CM* 32/9 (1930.05.01), p. 289-91. Au sujet de l'histoire et de l'applicabilité analytique du concept de polytonalité, cf. : Michel FISCHER et Danièle PISTONE (dir.), *Polytonalité/Polymodalité. Histoire et actualité*, Paris : Université de Paris-Sorbonne–Observatoire musical français, 2005 (« Conférences et séminaires », 21); Philippe MALHAIRE, « Redéfinir la polytonalité », in ID., *Polytonalités*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 13-38.

<sup>68</sup> *Ibid.* (c'est nous qui soulignons). Dans « Querelle d'École? » cit. (1922), la position de Landormy était un peu différente. Il considérait les Six comme une nouvelle École caractérisée par des « idées générales » que « [c]hacon des "Six" [...] a entendues et appliquées à sa manière ». Ces « idées générales » sont exposées de façon moins systématique qu'il ne le fera dans « Darius Milhaud » cit. (1925) : « Mais oui, il y a bien un programme des "Six" et je le préciserai davantage : il s'agit en somme de tourner le dos à tout romantisme et à tout impressionnisme. La nouvelle École prétend au réalisme et à l'esprit classique. Elle cherche la simplicité et même la nudité. Elle ne craint point la dureté. [...] Elle use du contrepoint plus que de l'harmonie et veut inscrire ses œuvres dans des lignes bien dessinées. Elle risque les agrégats sonores les plus audacieux. Elle s'inspire des manifestations de la vie, même les plus vulgaires, célèbre volontiers la gaîté, la joie, le rire, et ne repousse rien tant que les mornes méditations d'un plaintif pessimisme » (p. 62). L'opposition entre impressionnisme et esthétique des Six avait été développée par Landormy dans « Le déclin de l'impressionnisme », *RM* 2/4 (1921.02.01), p. 97-113.

<sup>69</sup> Jacques HEUGEL, « Interrègne. À propos d'un livre récent de M. Guglielmo Ferrero », *Mén* 86/47 (1924.11.21), p. 481-82 : 482.

définir une esthétique. Au compositeur soucieux de voir son nom passer à la postérité, il est judicieux de conseiller d'appartenir à un groupe. Il faut, pour penser à César Cui, savoir compter jusqu'à cinq!<sup>70</sup>

Pour Robert Bernard, une *vraie école artistique*, au contraire d'un groupement « commercial », est quelque chose de bien :

[C]es groupements ont une valeur toute spirituelle et [ils] n'ont rien de commun avec certaines associations d'artistes de valeur très inégale qui trouvent la force dans une union qui est plutôt le signe de leurs aptitudes commerciales que de l'unité de leurs tendances. Les véritables écoles artistiques s'entourent de plus de mystère; leur programme ne leur sert pas d'arme de combat; les personnalités qui les composent affichent moins leur cohésion, et souvent même leur solidarité n'est pas exempte de regrettables intermittences.<sup>71</sup>

Mais, selon Bernard, il manque de véritables écoles artistiques modernes et d'authentiques *chefs d'école* capables d'irradier leur charme comme source de nourriture spirituelle encore plus que technique (rôle des maîtres d'école dont il était question au point *b*) :

Ce n'est pas le lieu ici de dénombrer les bienfaits des écoles d'art, toute la source d'énergie spirituelle qu'y puisent leurs adeptes. Leur vertu est celle d'une contrainte, d'une discipline intérieures. Elles offrent l'inappréciable avantage de fournir à de jeunes esprits inquiets une réponse à leur inquiétude, en leur donnant des moyens d'expression et un but spirituel. Nous verrons, en étudiant les mouvements d'avant-garde et l'avenir de la musique française, que nous passons actuellement par une crise qui provient de ce qu'il n'y a pas, à proprement parler, de groupements de musiciens, en ce moment, ni de chefs de file, et nous verrons en quoi nos prétendues écoles contemporaines n'ont pas les véritables caractères d'une école artistique.<sup>72</sup>

Par conséquent, selon cette perspective, si une école diminue la spontanéité du jeune artiste, c'est tant mieux, comme semble l'affirmer André Clément-Marot :

Il y a trop d'artistes, ayant chacun leur petit art particulier, et pas assez d'art simple, grand, fort, comme son nom lui-même. Les Philistins à rebours sont légion!<sup>73</sup>

Bernard développera cette position dans une autre de ses conférences :

[C]e qui manque présentement, en France, ce sont une école musicale, un chef de file, une unité de tendance esthétique. Nous avons vu que le rôle des écoles d'art n'est pas de niveler la production, mais de lui servir de base, de tremplin, en quelque sorte de ligne d'horizon. En aucun temps, les musiciens n'ont visé davantage qu'aujourd'hui à affirmer leur personnalité. L'originalité est le point de mire de tous, ou de presque tous les esprits, ce qui ne veut pas dire que toutes leurs œuvres soient

---

<sup>70</sup> Pierre WOLFF, *Musique contemporaine* cit. (1954), p. 212 (chap. « 1920-1930 »).

<sup>71</sup> BERNARD, *Tendances* cit. (1930), p. 105.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 105-06.

<sup>73</sup> André CLEMENT-MAROT, « La crise de la pensée musicale », *CM* 26/8 (1924.04.15), p. 218.

réellement originales. Il y a même un rapport inverse entre l'originalité et la volonté d'être original. [...] Ce qu'il y a peut-être de plus précieux dans les directions communes à une époque artistique, c'est cette discipline spirituelle qui fait passer au second plan la recherche de l'originalité : en s'y soumettant, on canalise ses propres aspirations et on leur donne leur maximum de valeur rayonnante.<sup>74</sup>

La confusion esthétique du public évoquée par Heugel trouverait ainsi une solution, tout en donnant au compositeur la possibilité de dépasser ses limites individuelles et de se sentir partie prenante d'une communauté spirituelle :

De son côté, le public distingue mieux et d'une façon plus clairvoyante, plus pénétrante, l'essence de notre moi quand il est discipliné par une esthétique commune à tous. [...] *Les écoles doivent régir les esprits à la façon d'une hygiène intellectuelle.* Elles proposent aux artistes un idéal, non pas un but; elles leur donnent une raison d'être qui les dépasse et dont l'absolu est un moyen d'accroissement spirituel. [...] Une esthétique qui nous est imposée est un idéal, en ce que notre personnalité ne saurait l'êtreindre. Commune à tous, elle nous dépasse forcément; nous diminuant vis-à-vis de nous-mêmes, elle nous donne des possibilités de nous grandir hors des limites de notre esprit.<sup>75</sup>

En conclusion, nous sommes devant une situation paradoxale : d'un côté, les critiques poussaient les jeunes à ne pas prendre le parti d'une école, ce qui leur aurait enlevé cette seule spontanéité capable de faire en sorte que leur musique plaise au public; d'un autre côté, l'individualité extrême est un danger potentiel – surtout parce qu'une trop grande liberté créatrice ferait disparaître les points de repère pour le public. La solution pour certains critiques serait dans l'affirmation d'une vraie école artistique remplaçant le morcèlement d'écoles minuscules et de groupements utilitaires. Ce qui est très probable, c'est qu'en entendant parler d'« École de Paris », le musicophile parisien de l'entre-deux-guerres devait associer cette utilisation du mot « école » à un groupement de jeunes avant-gardistes. Mais il pouvait également penser à un groupe de conservateurs, comme nous le mettrons en évidence sous peu. Il aurait probablement pensé que ces artistes manquaient de personnalité, tout en menaçant, peut-être, la tradition musicale française – et cela, non pas forcément à cause de leurs origines étrangères, mais davantage en raison de leur jeune âge. En même temps, en se voyant regroupés sous l'étiquette « École de Paris », de jeunes compositeurs auraient pu avoir la même réaction que les prétendus Six : ils auraient revendiqué leur indépendance d'inspiration, d'esthétique et de technique, parce qu'être vus comme membres d'une « école » était un obstacle à leur affirmation personnelle.

---

<sup>74</sup> BERNARD, *Tendances* cit. (1930), 8<sup>e</sup> conférence : « Les mouvements d'avant-garde et l'avenir de la musique française », p. 119-32 : 119-20.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 120-21 (c'est nous qui soulignons).

#### d) *Technique académique*

Nous avons vu que « nouvelle école » était synonyme de modernisme, et le modernisme met alors en cause les règles de l'écriture. Ces règles représentent l'*école*, la technique académique apprise dans les écoles de musique – l'expertise. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le mot « école » dans les expressions concernant la tradition pédagogique instrumentale, telles que « l'école française de violon ». <sup>76</sup> Comme l'écrit Lucien Chevaillier,

La technique de l'écriture était basée jusqu'à la fin du siècle dernier sur un certain nombre de Règles que l'on enseignait dans les Écoles et en dehors desquelles il semblait impossible de confectionner des œuvres dites « bien écrites ». <sup>77</sup>

De plus, certaines écoles (lieux d'enseignement) étaient partisans d'une école (technique compositionnelle) spécifique : ainsi, la Schola cantorum était surtout une école de composition d'Indyste et le Conservatoire une école de composition faurélienne.

Les menaces aux « œuvres bien écrites » arrivent de plusieurs fronts. Un des éléments s'opposant à l'école est le folklore :

Il arrive un jour, – et cela s'est produit à toutes les époques, – où le divorce devient inévitable, nécessaire, entre l'École et le Folklore. <sup>78</sup>

Autre opposition, le jazz contraire à une musique d'école :

Le jazz étant conçu comme une musique de délassement et non d'école, sans prétention autre que de donner à l'heure qu'on passe un cadre, un milieu, un charme particulier, ne se règle sur aucune doctrine et ne suit – pour le moment encore – aucune loi formelle. <sup>79</sup>

Conséquemment, quand on commence à écrire des pièces jazz dans un esprit néoclassique, des critiques tels Henri Collet condamnent le résultat précisément parce que le mélange du jazz et de règles d'école est contre la nature du nouveau genre musical :

---

<sup>76</sup> Cf. par exemple : « M. Roland Charmy n'a pas 19 ans [...], il s'est tout de suite classé parmi les plus qualifiés que l'avenir tient en réserve pour maintenir la suprématie de notre École Française » (Léon MARC, « Les concerts – M. Roland Charmy », *CM* 29/1 [1927.01.01], p. 13). *L'école française de violon* est le titre d'un ouvrage en trois volumes de Lionel de la Laurencie (Paris : Delagrave, 1922-1924).

<sup>77</sup> Lucien CHEVAILLIER, « L'esprit des lois », *MM* 41/12 (1930.12), p. 405-08 : 405.

<sup>78</sup> Maurice EMMANUEL, « Leçons sur la musique populaire (Résumé des cours de M. Maurice Emmanuel à l'École normale de musique de Paris) », *MM* 38/5 (1927.05), p. 176-78 : 176.

<sup>79</sup> Stéphane BERR DE TURIQUE, « Quelques mots sur le jazz », *MM* 40/3 (1929.03), p. 92.



Leurs timides et – avouons-le – prétentieuses tentatives ne rencontrent que froideur et mépris. On ne veut point de leurs fox-trott [*sic*] composés ni de leurs tangos malaxés suivant les précieuses recettes de l'école. Le peuple qui vécut cinq ans comme un peuple de loups, aime la chair fraîche et non faisandée, condimentée.<sup>80</sup>

En extrapolant, nous pouvons déduire de cette définition académique du mot « école » qu'une des façons possibles pour l'amateur de musique de l'entre-deux-guerres d'entendre le nom « École de Paris » était d'imaginer un groupe de compositeurs possédant une technique commune, comme cela a été pour le cas de la Deuxième École de Vienne. Cette technique commune pourrait même être une technique d'« école », et l'« École de Paris » deviendrait ainsi, dans l'imaginaire de l'amateur potentiel, un groupe conservateur.

\*\*\*

Lennox Berkeley, venu à Paris en 1927 pour étudier avec Nadia Boulanger, constate que les Français ne sont pas du tout dominants parmi les jeunes compositeurs qui occupent la scène musicale parisienne :

I say contemporary music in Paris and not contemporary French music, because among the young composers in Paris – I mean those of outstanding merit – the French by no means predominate – and this fact is one of supreme importance in studying present-day tendencies.<sup>81</sup>

Berkeley se demande alors pourquoi tous ces étrangers vont à Paris :

In the old days artists went to a certain place to study their art *because there was a school there*. In Paris this is no longer the case.<sup>82</sup>

Qu'est-ce que Berkeley veut dire en affirmant qu'il n'y a plus d'« école de Paris » par laquelle les jeunes étrangers (dont lui-même) seraient attirés? La signification qu'il donne au mot « école » témoigne de la multiplicité de sens du mot. Quand il dit que « [t]he French school seems to have died with Fauré », il utilise « école » dans le sens de tradition nationale (*a*). Cette tradition ne s'appuie pas seulement sur le « sang français » de ses représentants : « l'école des Six » est plutôt une question

---

<sup>80</sup> Henri COLLET, « Appel aux forces musicales françaises », *CM* 29/1 (1927.01.01), p. 5-6 : 6.

<sup>81</sup> Ce texte est tiré des « Reports from Paris » que Berkeley écrivait pour *The Monthly Musical Record*, désormais in Lennox BERKELEY, *Lennox Berkeley and Friends. Writings, Letters and Interviews*, éd. Peter Dickinson, Woodbridge : Boydell, 2012. Ici, « Reports from Paris [1931.12] », p. 31-32 : 31.

<sup>82</sup> *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

générationnelle (c), pas vraiment rattachée à l'« école française » et qui en même temps ne se présente pas comme une « véritable école artistique » proposant un langage unitaire et transmissible (d) :

The French school seems to have died with Fauré; for it is obvious that the so-called school of Les Six was composed of musicians of great talent but who beyond that had nothing whatever in common, or at all events not enough to create what is known as a school in art. It would be difficult to find, *in the same generation*, two composers more different than Honegger and Poulenc, for instance.<sup>83</sup>

Il existe tout de même des professeurs français tels que Nadia Boulanger, Charles Koechlin, Paul Dukas, Alfred Cortot ou Isidore Philipp qui attirent les jeunes étrangers à Paris pour compléter leur éducation musicale (voici donc encore le sens *d* – surtout que, d'après Berkeley, « French are in general excellent technicians » – et la question des maîtres, *b*).<sup>84</sup> Toutefois, Berkeley a visiblement l'impression qu'on ne choisit pas Paris pour suivre une école de composition en particulier, mais plutôt pour une question de réseau – « to be in a centre, if not the centre, of modern art ». <sup>85</sup> Nous pouvons en conclure que Berkeley doutait qu'il existe encore une école à Paris, bien qu'il était cependant certain de l'importance de l'école *de* Paris – au sens imagé de l'« école de la vie » constituée non seulement de ce qu'on pouvait apprendre mais surtout de ce qu'on pouvait absorber en vivant dans la capitale française.

En conclusion, notre exploration du concept d'« école » dans la musicographie française de l'époque nous présente emblématiquement la complexité de l'acte de nommer les phénomènes et de les étiqueter. Une expression telle « École de Paris » peut avoir des implications différentes, selon, tout simplement, le sens attribué au mot « école » par les acteurs créant et recevant cette étiquette. L'étiquette peut être perçue comme dénigrante, puisque le fait de regrouper plusieurs compositeurs sous un même chapeau leur enlève potentiellement leur singularité individuelle – et nous l'avons vu, la singularité de l'artiste figurait encore parmi les valeurs incontournables de l'appréciation à l'époque. En même temps, l'identité de ce groupe pouvait être interprétée non seulement en termes nationaux (l'« École de Paris » serait différente de l'« École française » à cause du lieu de naissance de ses membres), mais aussi en termes de formation (avoir eu des maîtres différents de ceux des collègues nés à Paris, ou, au contraire, être considérés comme un groupe en fonction d'une communauté de référents une fois arrivés à Paris), ou encore de techniques communes. Tous ces cas de figure peuvent accompagner l'étiquette qui fait l'objet de notre enquête.

---

<sup>83</sup> *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 31.

Pour pouvoir franchir une nouvelle étape, une fois ces questions de sémantique approfondies, c'est vers l'histoire qu'il faut nous tourner. On pourra alors tenter de répondre à une question fondamentale : est-il vrai que l'amateur de musique de l'époque entendait couramment parler d'École de Paris? C'est ce qu'une certaine tradition historiographique, qu'il est maintenant le temps de parcourir de façon critique, nous raconte.



### 3. L'École de Paris au sens élargi et au(x) sens strict(s)

Lorsque, au début de notre enquête, nous disions qu'il serait inutile de chercher des explications sur l'expression « École de Paris » dans les principales encyclopédies musicologiques, nous faisons évidemment allusion aux encyclopédies qui, aujourd'hui, représentent les outils de référence pour les musicologues. Nous avons mené notre recherche dans les plus récentes éditions du *GMO*, du *MGG*, du *DEUMM* et du *DBM*, avec quelques incursions dans leurs versions précédentes ainsi que dans d'autres ouvrages plus anciens, soit l'encyclopédie Fasquelle et celle de Marc Honegger.<sup>1</sup> Nous avons pu constater qu'une entrée « École de Paris » est absente de tous ces ouvrages, mais que l'expression y est régulièrement utilisée, de façon souvent contradictoire. Si l'on remonte encore plus loin dans le temps, on constate que l'entrée « École de Paris » a déjà existé dans une encyclopédie : on la trouve en effet dans la première édition (1957) du *Larousse de la musique*, dont elle disparaîtra dans les éditions subséquentes.<sup>2</sup> Cet article, écrit par André Cœuroy,<sup>3</sup> nous permet d'introduire le sujet du présent chapitre, à savoir le fait que l'expression « École de Paris » peut prendre, selon les auteurs, un sens élargi ou un sens strict (ou plutôt, plusieurs sens élargis et plusieurs sens stricts).

En son sens élargi, « École de Paris » est une catégorie qui se réfère à toute la musique produite en rapport étroit avec la capitale française et ses institutions. Ainsi, Cœuroy commence sa narration avec l'École de Notre-Dame, continue avec « un groupe important de musiciens de la Renaissance

---

<sup>1</sup> *V. supra* § 1.1.

<sup>2</sup> Norbert DUFOURCQ (dir.), *Larousse de la musique. Dictionnaire encyclopédique*, 2 vol., Paris : Larousse, 1957. La version suivante de cet ouvrage est Marc VIGNAL (dir.), *Larousse de la musique*, 2 vol., Paris : Larousse, 1982; édition en un seul vol., ID. (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse, 1999; 2001<sup>2</sup>. Dans la version de 1982, l'entrée sur l'École de Paris est remplacée par un article intitulé simplement « Paris », écrit par Michel Chion (II, p. 1184-89; cet article a été retiré dans l'édition en un seul volume de 1999), où l'expression « École de Paris » n'est jamais employée; les noms d'un Harsányi ou d'un Tansman sont désormais absents, et le milieu international de l'entre-deux-guerres est décrit en ces termes : « Dans cette période des Ballets russes, Paris accueille un “melting pot” international et brillant de peintres, d'écrivains, de musiciens. Prokofiev, Stravinski, Martinů vivent un temps à Paris, qui est alors un cercle d'attraction international, mais qui sera de moins en moins un centre d'innovation » (*ibid.*, p. 1188, c'est l'auteur qui souligne).

<sup>3</sup> André CŒUROY, « Paris (École de) », in DUFOURCQ (dir.), *Larousse de la musique cit.* (1957), vol. 2, p. 161-62.

établis à Paris ou dont les œuvres furent publiées par des imprimeurs parisiens », <sup>4</sup> il passe ensuite à l'Académie de Baïf et à la création de l'Opéra; arrivé au XIX<sup>e</sup> siècle, il affirme que Paris (à travers ses institutions de concerts et son Conservatoire) « a été à la pointe de tout le mouvement musical européen », <sup>5</sup> ce qui a conduit dans la capitale un nombre considérable de musiciens étrangers (de Reicha à Rossini, de Meyerbeer à Wagner). Cœuroy poursuit son histoire de l'École de Paris jusqu'à Saint-Saëns, Ravel, Messiaen et le groupe Zodiaque. D'autres auteurs, nous allons le voir en détail, donnent au sens élargi d'École de Paris une acception un peu plus étroite : en maintenant l'utilisation de cette expression sur la longue durée, ils la limitent toutefois aux seuls compositeurs étrangers ayant passé au moins une partie de leur vie artistique dans la capitale française.

Ce qui, au contraire, distingue les définitions au sens strict de l'École de Paris, c'est sa délimitation chronologique rigoureuse à l'entre-deux-guerres : l'expression devient alors étiquette, et s'applique à un groupe bien défini de compositeurs. Comme Cœuroy le dit en introduction de la dernière section de son article, « [l]e nom d'« école de Paris » a enfin été donné, au XX<sup>e</sup> siècle, à un groupe de musiciens ». <sup>6</sup> La définition de ce groupe varie toutefois selon les auteurs : tantôt « École de Paris » assume un caractère stylistique, incluant tous les musiciens (français ou étrangers) qui poursuivaient un type de recherche similaire sur le langage musical; tantôt elle prend une signification identitaire, indiquant tous les musiciens étrangers résidant à Paris; tantôt « École de Paris » est le nom d'un groupe spécifique de compositeurs, dont la constitution subit des variations, mais qui comprend au moins quatre musiciens parmi les suivants : Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici, Tansman et Tchérépnine. Cœuroy est conscient de cette multiplicité de niveaux qui se superposent dans l'expression « École de Paris ». De plus, il remarque qu'au XX<sup>e</sup> siècle, un sens élargi et un sens strict coexistent :

Cette « école de Paris » est une double réalité. Elle existe à la fois au sens restreint et au sens général. Au sens restreint, elle est très définie. Elle représente un groupement formé vers 1925, en dehors de toute doctrine, par quelques jeunes étrangers vivant à Paris et séduits par l'esthétique française. C'est le pendant de l'école de Paris des peintres. <sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

Les musiciens appartenant à ce groupement seraient, selon Cœuroy, les six que nous avons nommés plus haut, qui « furent les membres du noyau initial auquel s’adjoignirent d’autres sympathisants » :

Villa-Lobos (Brésilien), Lajtha (Hongrois), Prokofiev (dans sa période parisienne), Obouhov, Loutié [sic] (Russes), Constant Lambert, lord Berners (Anglais), Virgil Thomson, Marion Bauer (Américains), Spitzmuller [sic] (Autrichien), Désiré Pâque, Hoérée (Belges), Ikonomov (Bulgare), Rodolphe Mathieu, Claude Champagne (Canadiens), Manuel Infante, Pittaluga (Espagnols), Bengt Carlson (Finlandais), Sem Dresden, Pijper (Hollandais), Davico, Rieti (Italiens), Levidis, Petridis (Grecs), Kleven (Norvégien), Labunski, Kondracki (Polonais), les Freitas-Branco (Portugais), Dahl, Petterson (Suédois), Marescotti (Suisse), Hasa [= Hába?] (Tchèque), Slavenski (Yougoslave).<sup>8</sup>

Le sens le plus strict d’École de Paris selon Cœuroy a donc, en réalité, deux niveaux : un sens *très strict*, indiquant un « noyau » de six compositeurs, et un sens *un peu moins strict*, indiquant tous les compositeurs étrangers ayant résidé à Paris à la même époque et qui ont, en fait, un point commun d’ordre stylistique (« école » au sens de « technique ») :

Tous ces compositeurs contemporains ont en commun un esprit, une esthétique, des procédés qui diffèrent ou s’écartent de ceux qui pratiquent d’autres écoles : école de Schoenberg, école de Hindemith, école de Miaskovsky. Ils reflètent ce qu’on peut appeler plus largement l’« école (générale) de Paris ».<sup>9</sup>

Cette « école (générale) de Paris » (le sens « strict élargi » de l’expression, pour ainsi dire), « est plus facile à dénommer qu’à définir. Semblable à la politique française, où se multiplient les partis, elle se subdivise en courants nombreux ».<sup>10</sup> Bref, l’effort de définition de Cœuroy se résout en un constat d’impuissance à délimiter convenablement les acceptions multiples chapeautées par l’étiquette « École de Paris ». C’est probablement la raison pour laquelle cette entrée est évitée par les autres encyclopédies et sera retirée dans les éditions successives du *Larousse de la musique*. Phénomène discursif plutôt que factuel, l’École de Paris existe dans l’usage, peu propice à une définition ponctuelle, de dizaines de critiques, d’historiens et de compositeurs. Dans les pages qui suivent, nous allons tout d’abord parcourir les définitions d’École de Paris au sens élargi (c’est-à-dire, sans limitation de cette expression à un groupe spécifique de compositeurs). Ensuite, nous considérerons les différents sens stricts donnés à l’étiquette lorsqu’elle est employée pour délimiter un groupement.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

### 3.1. Les étrangers à Paris : École de Paris au(x) sens élargi(s)

La première occurrence de l'expression « École de Paris » dans un ouvrage d'histoire de la musique apparaît juste après la Deuxième Guerre mondiale. C'est Robert Bernard qui intitule « École de Paris (Étrangers) » une section de son chapitre sur « L'École française contemporaine jusqu'à 1940 » dans *La musique des origines à nos jours* (1946), ouvrage dirigé par Norbert Dufourcq. Après avoir parlé du « Debussysme », de « L'École faurélienne », des « Élèves de Ravel », du « Groupe des Six », de « Schmitt et la tendance néo-romantique », de « Satie et l'École d'Arcueil » et de la « "Jeune France" », Bernard consacre des sections de son texte au « Modalisme » ainsi qu'aux « Néo-classiques et Prix de Rome », puis à l'« Opérette », aux « Élèves de Paul Dukas » et aux « Indépendants », pour passer à « L'avant-garde » et conclure par les « Femmes compositeurs », l'« École de Paris (Étrangers) » et « Les espoirs ». Voici la section qui nous intéresse :

*École de Paris (Étrangers).* Comme nous l'avons indiqué au début de cette étude, de nombreux musiciens étrangers sont si étroitement mêlés à la vie musicale française qu'ils pourraient figurer dans ce chapitre [consacré à « L'École française contemporaine »]. À l'exception d'Honegger dont nous avons parlé à propos du Groupe des Six, nous renvoyons le lecteur aux paragraphes concernant leurs pays d'origine respectifs pour des compositeurs (y compris ceux qui sont naturalisés français) tels que Stravinski, Szymanowski, Gretchaninoff, G. Enesco, Tansman, Joachin Nin, G. Doret, B. Martinu, T. Harsanyi, A. Tchérépnine, Mihalovici, J. [sic] Markevitch, A. Casella, Nin-Culmell, J. Dupérier, A. Hoérée, Désiré Pâque, Mompou, Conrad Beck, Lipatti, J. Krein, J. Rodrigo, M. Ponce, M. Roesgen-Champion, Villa-Lobos, J. Fitelberg, Ikonow, Nobokov [sic], A. Lourié, Filip Lazar, N. Obouhoff, Wyschnegradsky, Gradstein, etc.<sup>11</sup>

Bref, Bernard parle d'École de Paris sans en parler. L'étiquette désigne pour lui une entité floue, c'est davantage une façon générale d'indiquer les étrangers « mêlés à la vie musicale française » qu'un groupe défini. La preuve en est qu'il renvoie « aux paragraphes concernant leurs pays d'origine respectifs » : chacun des compositeurs de l'« École de Paris » appartient à une « école » différente selon sa nationalité. En effet, c'est dans le chapitre subséquent – « Les Écoles étrangères contemporaines jusqu'à 1940 » – qu'ils trouveront leur place, bien encadrés par leur passeport : Bernard rédige les paragraphes consacrés à « L'école austro-allemande », au « Renouveau italien », aux « écoles » anglaise, tchèque, suisse, belge, hollandaise, espagnole et portugaise, ainsi qu'aux « Écoles nordiques » et balkaniques, et aux « Deux Amériques ». L'« École hongroise » et l'« École

---

<sup>11</sup> Robert BERNARD, « L'école française contemporaine jusqu'à 1940 », in Norbert DUFOURCQ (dir.), *La musique des origines à nos jours*, Paris : Larousse, 1946, pp. 398-408 : 407-08. Il est à remarquer que Bernard aurait dû s'inclure lui-même dans la liste : né à Genève en 1900, il s'installe à Paris en 1926.



polonaise après Chopin » seront traitées par Emil Haraszti. Gilbert Rouget se chargera de l'« École russe ». Malgré l'espace réservé par Bernard aux musiciens étrangers, l'expression « École de Paris » revient seulement une fois dans ce chapitre, à propos de Filip Lazăr, compositeur d'origine roumaine ayant acquis, selon Bernard,

une place de choix parmi les musiciens d'avant-garde de ce qu'il est convenu d'appeler « l'école de Paris ». À ses côtés, brille le talent plus vigoureux de Marcel Mihalovici (1898).<sup>12</sup>

« Ce qu'il est convenu d'appeler "l'École de Paris" ». Des tournures similaires seront constamment utilisées par les musicographes, les historiens et les animateurs radiophoniques : « le groupe dit "École de Paris" », « ce qu'on a appelé l'École de Paris », « l'école dite "de Paris" »,<sup>13</sup> etc. Une de nos tâches est de chercher à donner un nom – ou, plus précisément, des noms – à ce « on ». Parce qu'une des caractéristiques principales du discours sur l'école de Paris est l'appui sur une autorité qui, contrairement à la tradition prémoderne de la validation par la référence à une *auctoritas* bien précise connue et nommée, est ici systématiquement anonyme, probablement inconnue, parfois nommée par voie indirecte et sans vérification de la source.

Suivons, tout d'abord, les traces de « ce qu'il est convenu d'appeler "l'École de Paris" » dans le sens élargi que Bernard donne à l'expression : les compositeurs étrangers ayant passé au moins une partie de leur vie dans la capitale française. Une étape importante du processus d'établissement de cette convention nominative est le paragraphe « L'École de Paris » inclus par Henri Prunières dans son étude sur « Les tendances actuelles de la musique » (1936) :

*L'École de Paris.* Le mouvement musical au cours de ces dernières années avait pour axes Paris et Berlin qui, depuis peu, avait détrôné Vienne. Les récents événements tendent à faire de Paris le centre le plus important où s'élabore la musique de l'avenir. Si les musiciens français jouent en la circonstance un rôle important, ils [sic] s'en faut de beaucoup qu'ils soient les seuls à participer à ce mouvement. La liberté dont on jouit à Paris, les facilités pour les artistes de s'y faire connaître, y ont attiré un grand nombre d'étrangers qui constituent ce qu'on pourrait appeler l'« école de Paris ». Strawinsky, depuis la guerre, s'est fixé en France et vient d'ailleurs de se faire naturaliser Français, les Russes Prokofieff, Igor Markewitch, Obouhow, Wischnegradsky, Nabokoff, Arthur Lourié, Alexandre Tcherepnine, Julien Krein, le Tchèque Martinu, les Polonais Alexandre Tansman, Jersy Fitelberg, les Suisses Honegger et Conrad Beck, le Roumain Mihalovici, les Hongrois H. Neugeboren, Tibor Harsanyi, etc., y résident habituellement. Plusieurs réfugiés allemands, dont Kurt Weill, viennent de s'y établir. Ainsi vont s'affronter de plus près encore des doctrines antagonistes qui finiront peut-être par se concilier

---

<sup>12</sup> R. BERNARD, « Écoles balkaniques », in Doufourcq, *La musique* cit. (1946), p. 418.

<sup>13</sup> Cette dernière formulation se trouve dans *DMH, ad vocem* « Mihalovici, Marcel », vol. 2, p. 830. Pour les autres, *v. infra* dans ce chapitre. Nous avons déjà rencontré des tournures similaires chez les animateurs radiophoniques *supra*, § 1.2.

en une esthétique nouvelle. Peut-être les éléments d'une nouvelle langue internationale sont-ils en voie d'élaboration?<sup>14</sup>

« Ce qu'on pourrait appeler l'«École de Paris» ». Prunières suggère indirectement qu'il est l'un des premiers, voire le premier, à utiliser cette expression. Cependant, on peut trouver d'autres critiques l'ayant proposée avant lui. Henri Petit, critique du *Courrier musical*, écrit en 1930 en parlant de Tansman et Martinů :

[L']un Polonais, l'autre Tchèque, mais tous deux de l'« École de Paris », dirait-on s'ils étaient peintres ou sculpteurs.<sup>15</sup>

Petit ne fait ici qu'étendre aux compositeurs une étiquette habituellement appliquée aux artistes visuels étrangers résidant à Paris.<sup>16</sup> André Schaeffner, en 1933, utilise le même mécanisme d'extension, et il le fait dans *Beaux-Arts*, une revue spécialisée en arts visuels, domaine dans lequel les lecteurs étaient habitués depuis une dizaine d'années à l'équation « École de Paris = artistes étrangers à Montparnasse » :

Il existe également un « Montparnasse » des musiciens; peu importe s'il déborde les frontières d'un arrondissement, mais les propos qui s'y entendent pourraient être mis en parallèle avec ceux des peintres.<sup>17</sup>

Au demeurant, Leonid Sabaneïev, dans son étude de 1927 sur les compositeurs russes contemporains, intitule un des chapitres « The Russian-Parisian School », en spécifiant que « this "Parisian Group" is not a musical band of persons holding similar views, but merely a geographical one ». <sup>18</sup> Toutefois, selon Sabaneïev, il y aurait « some inner connection among them to justify our grouping them together in this way ». Le type de connections avancé par le musicologue est du genre « école = suivre un maître » :

Finding itself in France, this group came fatally and unavoidably under the heavy and despotic hand of the musical god of our time, Igor Stravinski. [...] And as another master of contemporary Russian

---

<sup>14</sup> Henri PRUNIÈRES, « Les tendances actuelles de la musique », *RM* 17 n° 163 (1936.02.01), p. 81-88 : 84. Sur la question de l'internationalisme, *v. infra* § 7.4.

<sup>15</sup> Henri PETIT, « Trio Filomusi », *CM* 32/20 (1930.12.01), p. 712.

<sup>16</sup> Pour l'histoire et les implications de l'expression « École de Paris » en histoire de l'art, *v. infra* Chapitre 4.

<sup>17</sup> André SCHAEFFNER, « La musique. Romances sans paroles », *B-A* 12/30 (1933.07.28), p. 5.

<sup>18</sup> Leonid SABANEYEFF [SABANEIEV], *Modern Russian Composers*, [New York] : International Publishers, 1927, « The Russian-Parisian School », p. 235-41 : 235.

music, Prokofyieff, also happened to be in Paris, the Russian musical emigrants [...] organised under the ægis of these two mightly musical individualities.<sup>19</sup>

Parmi ces compositeurs « fugitifs », le musicologue russe choisit de parler d'Alexandre Tchérépnine, d'Arthur Lourié et de Nicolas Obouhov, en étant conscient de n'en sélectionner qu'un petit nombre, « although in omitting the youngest we are perhaps excluding those destined to prove most "talented" ». <sup>20</sup>

Le fait de parler d'École de Paris au sujet des compositeurs étrangers dans la capitale demeure très rare dans la presse de l'époque, et il en va de même dans les programmes de concerts. Si les critiques d'art utilisent l'expression de manière systématique, en musique cela demeure un phénomène marginal. Le seul passage que nous avons trouvé où un critique prend sur ses épaules la responsabilité d'utiliser l'expression « École de Paris » est un compte rendu d'Arthur Hoérée paru dans la *Revue musicale* en 1929. Dans la rubrique consacrée à la recension des partitions récemment parues, le jeune compositeur et critique introduit ainsi les *Cinq Mélodies* d'Alexandre Tansman publiées par la Sirène musicale :

La « Sirène musicale » poursuit sa croisade en faveur de la jeune musique. J'allais écrire : en faveur de la jeune musique française. Il faut dire : de la jeune musique de l'école de Paris, visant ainsi cette pléiade de remarquables jeunes talents où se coudoient des Français mais aussi les étrangers qui ont choisi Paris pour centre et participent de sa tendance tout en gardant leur caractère national.<sup>21</sup>

Hoérée parle d'une « pléiade » constituée par des étrangers aussi bien que des Français : comme Sabaneiev le faisait deux ans auparavant, il considère tout d'abord le lien géographique comme étant l'élément commun entre les compositeurs d'une École de Paris. Mais qui sont ces compositeurs?

Alexandre Tansman, compositeur polonais établi dans la capitale depuis près de deux lustres, est un de ces musiciens les plus représentatifs de cette brillante école, qui compte encore un Harsanyi, un

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 236. Dans des ouvrages plus récents sur les Russes à Paris, l'idée de groupement est plus faible. Aucun « groupe » ne sera évoqué par Frans C. LEMAIRE, « La Russie à Paris », in ID., *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris : Fayard, 2005, p. 83-88. Plus drastiquement, Hélène Menegaldo ne traite d'aucun compositeur parmi *Les Russes à Paris, 1919-1939* (Paris : Autrement, 1998) : elle ne parle que de Diaghilev et des Ballets Russes, en nommant en passant Prokofiev en qualité d'auteur du *Pas d'acier* (p. 83). Dans ce livre, l'expression « École de Paris » est utilisée pour parler de la poésie russe à Paris : « Le rapprochement avec l'art et la littérature de l'Occident se manifeste avec éclat dans "l'école de Paris" de la poésie russe » (p. 28; cf. aussi p. 88).

<sup>21</sup> Arthur HOÉRÉE, « Chant et piano », *RM* 10/11 (1929.12), p. 184-86 : 185.

Martinu, un Conrad Beck, un Mahalovici [sic] et Arthur Honegger, si l'on s'en tient aux étrangers, aux « sans patrie » comme il se dit en Allemagne (*Heimatlos*).<sup>22</sup>

Quelques mois plus tard, dans le compte rendu d'un concert d'œuvres d'Harsányi, Hoérée tient à s'attribuer la paternité de l'expression « École de Paris » :

[L]e jeune musicien hongrois [...] occupe, dès à présent, une place enviable dans ce que j'ai appelé l'École de Paris.<sup>23</sup>

Cependant, cette primauté assumée par Hoérée a été vite oubliée. Mis à part ceux qui attribueront l'utilisation de l'expression à José Bruyr ou à Claude Chamfray, la plupart des critiques et surtout des historiens l'utiliseront de manière « évidentielle » ou « médiative », selon une terminologie de linguistique – c'est-à-dire en marquant l'énoncé de manière à « indiquer la source ou la nature de la source d'où provient l'information transmise », afin de ne pas avoir la responsabilité de l'information donnée.<sup>24</sup> Par exemple, André Cœuroy parlera en 1936 de « *ce qu'on appelle* l'école de Paris »<sup>25</sup> : il marque donc son énoncé pour prendre ses distances, sans pour autant enrichir l'information.

Soit dit en passant, nous pouvons parfois observer la présence d'un marquage médiatif de la part des critiques dans des cas qui ne le demanderaient pas du tout, comme celui-ci : « Sur la scène de l'Atelier, la petite école dite *d'Arcueil* se présentait à nouveau devant le public ». <sup>26</sup> L'École d'Arcueil est un groupe né sous ce nom par un acte fondateur de la part de ses membres (Henri

---

<sup>22</sup> *Ibid.* Remarquons l'inclusion d'Honegger, significative puisqu'elle démontre la conception très ouverte qu'Hoérée avait de l'expression « École de Paris », pas un groupe parmi d'autres (Honegger, en tant que membre des Six, en aurait été exclu), mais un milieu partagé. Nous remarquerons à plusieurs reprises qu'Honegger était considéré comme un étranger par la plupart des critiques musicaux de l'époque.

<sup>23</sup> Arthur HOÉRÉE, « Œuvres vocales, avec accompagnement de piano, par Tibor Harsanyi (S.M.I.) », *RM* 11 n° 105 (1930.05), p. 537-38 : 537.

<sup>24</sup> Hans KRONNING, « Modalité et médiation épistémiques », in Régine DELAMOTTE-LEGRAND (dir.), *Les médiations langagières*, actes du colloque *La médiation. Marquages en langue et en discours* (DYALANG-Université de Rouen, 2000.12), 2 vol., Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2004, vol. 1 : *Des faits de langue aux discours*, p. 35-65 : 35 : « [N]otre connaissance du monde est souvent, pour diverses raisons, imparfaite. Aussi le langage nous offre-t-il des moyens d'opérer une *modalisation épistémique* des énoncés, grâce à laquelle nous pouvons présenter les énoncés comme plus ou moins probables, ainsi que la possibilité de mettre en œuvre un *marquage médiatif* (évidentiel) des énoncés, marquage par lequel nous pouvons indiquer la source ou la nature de la source d'où provient l'information transmise par les énoncés » (c'est l'auteur qui souligne). Sur le même thème, cf. aussi le numéro de *Langue française* consacré à *Modalité et évidentialité en français* (n° 173, 2012/1).

<sup>25</sup> André CŒUROY, « Bartok, Lajtha, Musique hongroise », *B-A* n° 181 (1936.06.19), p. 5. Rappelons que les lecteurs de *Beaux-Arts* étaient certainement habitués à entendre l'expression « École de Paris » relativement au milieu des arts visuels.

<sup>26</sup> André SCHAEFFNER, « L'Atelier [5 avril] », *Mén* 86/15 (1924.04.11), p. 166 (c'est l'auteur qui souligne).

Cliquet-Pleyel, Roger Desormière, Maxime Jacob, Henri Sauguet), qui voulaient, en s'appelant ainsi, rendre hommage à leur mentor Erik Satie, résidant à Arcueil. Par conséquent, ce n'est pas une « école dite d'Arcueil », mais un groupe appelé « École d'Arcueil ». <sup>27</sup> Ajoutons un détail : avant de constituer l'École d'Arcueil, Sauguet avait formé à Bordeaux un « Groupe des Trois » avec Jean-Marcel Lizotte et Louis Émié. <sup>28</sup> Ajoutons aussi une curiosité : dans son compte rendu du premier concert de l'École d'Arcueil (Collège de France, 1923.06.14), Michel Benisovich n'écrit jamais « École d'Arcueil », mais « Quatre » : « Voici des jeunes qui entrent dans la carrière sous les auspices de M. Erik Satie. [...] Ces "Quatre" sont : MM. Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri Sauguet ». <sup>29</sup>

Même si les textes qu'Hoérée a écrits sur les jeunes artistes étrangers sont très nombreux, nous n'avons pas trouvé d'autres passages où il utilise l'expression « École de Paris ». <sup>30</sup> Toutefois, l'écriture n'était pas le seul moyen utilisé par Hoérée critique musical. Comme on l'apprend dans le numéro que la revue *Zodiaque* a consacré au compositeur en 1981, « [dès] 1929, chaque quinzaine, il donne au poste de la Tour Eiffel un festival consacré à un musicien appartenant à la modernité ». <sup>31</sup> Parmi les protagonistes de son émission radiophonique, on trouve « Fauré, d'Indy, Ropartz, Le Flem, Debussy, Roussel, Ravel, Casella, Milhaud, Honegger, Ibert, *Mihalovici, Harsanyi, Tansman* ». <sup>32</sup> Cela nous amène à développer la réflexion déjà amorcée dans l'introduction à cette première partie, à savoir la question de la dimension orale du discours. On aura beau dépouiller toutes les revues qui paraissaient à Paris dans l'entre-deux-guerres, cet effort ne donnera qu'un résultat incomplet. On

---

<sup>27</sup> Auguste Mangeot souligne que, six mois après leur premier concert, l'École d'Arcueil subsiste toujours en tant que groupe, et ce, parce que ses membres ne sont pas encore assez célèbres pour gagner leur indépendance, à la différence des anciens Six : « un groupe de compositeurs réunis sous la firme d'École d'Arcueil, qui succède au groupe des Six, définitivement dissociés, plusieurs d'entre eux, nous affirme Erik Satie, étant "irréremédiablement entrés dans la Gloire". Tel n'est pas le cas assurément de ceux qui composent – par amitié d'Erik Satie, vieil habitant de cette commune – l'École d'Arcueil » (« Théâtre des Champs Élysées. Les Ballets suédois – L'École d'Arcueil – *La création du monde* – *L'immigrant* », *MM* 34/21-22 [1923.11], p. 358-59 : 358, c'est l'auteur qui souligne).

<sup>28</sup> Cf. Bruno BERENQUER, « Henri Sauguet et le Groupe des Trois », in ID. (dir.), *Henri Sauguet. Amitiés artistiques*, actes du colloque *Henri Sauguet, un artiste bordelais en son temps* (Bordeaux, 2001.05.19), Anglet : Atlantica, 2003, p. 33-53.

<sup>29</sup> Michel BENISOVICH, « Séance d'avant-garde », *CM* 25/13 (1923.07), p. 268.

<sup>30</sup> Hoérée collaborait avec plusieurs revues; il publiait régulièrement notamment dans la *Revue musicale* et *Comœdia*, plus sporadiquement dans *Candide* ou *Le Ménestrel*. De 1923 à 1928, il a été chroniqueur musical aux *Beaux-Arts*. Une liste des nombreuses revues auxquelles Hoérée a collaboré se trouve dans [Anonyme], « La carrière polymorphe d'Arthur Hoérée », *Zodiaque* 128 (1981.04) : « Hommage à A. Hoérée et A. Peeters », p. 17-43 : 40-41. Pour l'analyse des « occasions manquées » de l'École de Paris – c'est-à-dire des occasions où, selon la définition que les histoires de la musique en donnent, il aurait été logique d'utiliser l'expression, et au contraire elle est absente du discours – *n*. Chapitre 5 et Chapitre 6.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 20-22 (c'est nous qui soulignons).

pourrait probablement « tout lire », mais cela ne suffirait pas à retracer l'entièreté du discours : sa composante orale restera à jamais insaisissable pour l'historien. Hoérée a possiblement parlé d'« École de Paris » à la radio. Il est probable qu'il n'a pas été le seul à employer cette appellation, et qu'« École de Paris » a été une expression utilisée couramment à l'oral, sans qu'il soit utile d'en expliciter davantage le sens par écrit (à l'occasion d'un compte rendu ou d'un article spécifique), justement parce que tout le monde comprenait aisément de quoi il s'agissait. La façon dont José Bruyr, dans son interview avec Mihalovici publiée dans *L'écran des musiciens* (1933), fera allusion à « ce petit groupe » dont l'interviewé ferait partie semble un écho d'une pratique discursive orale que tout le monde connaissait et qui permet au critique de se limiter à faire un clin d'œil. Nous analyserons en détail les entretiens de Bruyr plus loin.<sup>33</sup>

Toutefois, le fait que Claude Chamfray ait affirmé six ans après les comptes rendus d'Hoérée qu'il entendait alors pour la première fois « École de Paris » appliquée au milieu musical (et non seulement artistique) semble contredire cette impression : l'utilisation de l'expression n'était peut-être pas si répandue, ou du moins n'était pas standardisée. C'est lors d'une interview avec László Lajtha en 1936 que Chamfray aurait eu cette révélation :

C'est chez László Lajtha que, pour la première fois, j'entendis l'expression « école de Paris » appliquée à la musique.<sup>34</sup>

Chamfray donne la parole à Lajtha, en citant l'entretien qu'il eut avec le musicien lors de « son dernier passage » (Lajtha était professeur à Budapest). Cela confirmerait donc que la « première fois » a bien été à l'occasion de cette interview :

[Lajtha :] Comme pour la peinture [...] il existe en musique une école de Paris, formée de musiciens étrangers aussi bien que français. Sa caractéristique est faite de tendances négatives plutôt que positives. On y trouve par-dessus tout le sentiment sain de la sonorité, d'une sonorité qui peut être neuve, inattendue, mais toujours belle, équilibrée et convaincante. Elle ne représente pas l'école d'un seul maître, non plus que les disciples élaborant minutieusement ses initiatives, mais un ensemble riche de personnalités dont l'activité crée une atmosphère de liberté.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Dans le § 6.1. Le passage cité est dans BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 72.

<sup>34</sup> Claude CHAMFRAY, « Lajtha », *B-A* n° 174 (1936.05.01), p. 6. Encore une fois, comme dans le cas de l'utilisation d'« École de Paris » par Cœuroy, la même année et dans la même revue, remarquons que l'expression était probablement familière aux passionnés d'arts visuels qui lisaient *Beaux-Arts*.

<sup>35</sup> *Ibid.* L'entretien avec László Lajtha s'insère dans une série d'entretiens publiés par Chamfray dans *Beaux-Arts* en 1935-36. Beaucoup de compositeurs étrangers à Paris sont interviewés par le critique (Obouhov, Tansman, Enesco, Mompou, Spitzmüller, Mihalovici, Martinů), mais jamais ailleurs ne parle-t-on d'École de Paris. Dans un article ultérieur, Chamfray citera ses entretiens avec les jeunes compositeurs « que Lajtha groupait un jour, très justement, sous

Le discours de Lajtha, ainsi rapporté par Chamfray, s'insère dans la tradition qui étend l'expression « École de Paris » de la peinture à la musique. Dans le discours de Lajtha, l'affirmation qu'elle serait formée « de musiciens étrangers aussi bien que français » semble s'éloigner de la donnée purement géographique présentée par Hoérée, pour aller dans la direction d'une conception *stylistique* d'École de Paris. Nous explorerons cette question plus tard. Pour l'instant, limitons-nous à signaler un écho de cela dans l'article, déjà cité, que Barbara Kelly a consacré à Harsányi dans le *GMO* : Kelly nomme, comme représentants de l'École de Paris, Tansman (un étranger) et Rosenthal (né et mort à Paris, bien que de père russe).<sup>36</sup>

Pour l'instant, passons à un autre document où il est question à la fois d'École de Paris et d'Hoérée. Il s'agit d'une lettre qu'Albert Roussel adressa à ce dernier le 9 janvier 1930, soit dans les semaines suivant l'article où Hoérée parlait de « la jeune musique de l'École de Paris »<sup>37</sup> :

Mon cher ami,

J'ai mûrement réfléchi, depuis hier soir, à la question dont vous m'avez entretenu, au groupement que vous voulez former et dont, comme je vous l'ai dit, je ferais bien volontiers partie. [...] Une réunion de compositeurs ayant, sinon la même esthétique, ce qui serait ridicule, du moins les mêmes tendances, s'estimant mutuellement, donnant des concerts de leurs œuvres ou d'œuvres des autres, mais ne constituant pas une Société « organisée », n'ayant ni bureau ni secrétaire et n'ayant à informer le public ni de leurs projets ni des liens amicaux qui les unissent – cela, très bien, c'est une idée charmante et que j'approuve entièrement. Mais construire une nouvelle petite chapelle à côté de tant d'autres auxquelles le public ne s'intéresse même plus et qui meurent peu à peu de leur belle mort, lancer un manifeste, prendre un nom et une bannière! Songez donc : la Nationale, la S. M. I., le Groupe des Six, l'école d'Arcueil... *et maintenant l'École de Paris?*... Croyez-vous vraiment qu'il faille tenter cette aventure-là? [...] [D]u moment où vous constituez un groupement d'où vous excluez de parti pris quelques musiciens de votre génération de grand talent, vous aboutirez fatalement, que vous le vouliez ou non, à une rivalité et à une petite guerre sournoise [...].<sup>38</sup>

Cette lettre ouvre une perspective inattendue : Hoérée aurait envisagé de créer une nouvelle association et de l'appeler École de Paris. Ce document se réfère à une conversation tenue le soir

---

l'appellation d'École de Paris » (C. CHAMFRAY, « Y aura-t-il une musique de guerre? Une enquête », *RM* 20 n° 194 [1939.12.01], p. 146-52 : 147). Maria Nyeki fait probablement référence à cet article quand elle affirme que, « [m]algré de brefs séjours à Paris, [Lajtha] fut considéré comme membre à part entière de l'École de Paris à tel point que, selon Claude Chamfray, il aurait été même le premier à appliquer cette expression à un groupe de musiciens [...], la plupart d'origine étrangère et surtout d'Europe centrale (Harsányi, Martinu, Tansman, Beck, Mihalovici) », tous « étroitement associés aux concerts du Triton » (M. NYEKI, *Les Hongrois et leur musique*, in Danièle PISTONE [dir.], *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris : Champion, 2000, pp. 533-45 : 541, c'est l'auteur qui souligne).

<sup>36</sup> KELLY, « Harsányi » cit.; *v. supra* § 1.1.

<sup>37</sup> HOÉRÉE, « Chant et piano » cit. (1929).

<sup>38</sup> Albert ROUSSEL, lettre à Arthur Hoérée, 1930.01.09, in *Lettres et écrits* cit. (1987), lettre n° 114, p. 149-50 (c'est nous qui soulignons).

précédant sa rédaction, c'est-à-dire le 8 janvier 1930. La seule trace que nous avons repérée de ce projet est la note explicative que Nicole Labelle a jointe à la lettre de Roussel lors de la publication de la correspondance du compositeur :

Les compositeurs A. Tansman, A. Honegger, E. Varèse, A. Hoérée, le chef d'orchestre Vl. Golschmann s'étaient regroupés dans le but de former ce nouveau groupe qui se serait appelé l'École de Paris. Par ailleurs, cette école a bien existé et s'est formée vers 1925, ne regroupant que des compositeurs étrangers installés à Paris (C. Beck, T. Harsanyi, B. Martinů, M. Mihalovici, A. Tansman, A. Tcherepnine auxquels s'ajoutèrent plus tard des sympathisants).<sup>39</sup>

Labelle ne donne pas de source appuyant ses affirmations.<sup>40</sup> Si, pour la deuxième phrase, elle s'est évidemment appuyée sur la vulgate véhiculée notamment par René Dumesnil (la présence de 1925 est significative),<sup>41</sup> le projet d'Hoérée ne se trouve cité nulle part ailleurs dans les histoires de la musique nommant l'École de Paris.<sup>42</sup>

Dix ans plus tard, le 15 janvier 1940, Claude Chamfray utilisera encore une fois l'expression « École de Paris » dans *Beaux-Arts*. Son article a comme sujet la nouvelle Association de musique contemporaine (AMC), née dans le but de « maintenir, dans la mesure du possible, un contact spirituel entre les auditeurs et le mouvement musical de notre temps », même pendant la guerre :<sup>43</sup>

Un Comité s'est constitué, comprenant des musiciens français et étrangers, ces derniers appartenant depuis longtemps à l'École musicale de Paris. [...] Bohuslav Martinu, Tibor Harsanyi, Tcherepnine et Mihalovici.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 318, lettre 114, n. 1.

<sup>40</sup> D'ailleurs, nous l'avons contactée sans recevoir de réponse. Dans la correspondance de Roussel, la source déclarée de la lettre est les Archives Hoérée, que nous n'avons pas réussi à localiser.

<sup>41</sup> *V. infra* § 3.2.

<sup>42</sup> Seule exception, DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. (1997) fait référence à la note de Labelle aux p. 109 et 146 (n. 45), soit les passages cités par Segond-Genovesi in TANSMAN, *Regards* cit. (2012), p. 55, n. 27 (*v. supra* l'Introduction).

<sup>43</sup> Cf. le document dactylographié conservé dans le Fonds de programmes de concert, Association de musique contemporaine (BNF, Musique) : « Un groupe amical de compositeurs parisiens se propose d'organiser un cycle de matinées consacrées à la musique de chambre contemporaine afin de maintenir, dans la mesure du possible, un contact spirituel entre les auditeurs et le mouvement musical de notre temps. Ces réunions auront lieu chaque dimanche à 10 heures 45 du matin, dans la salle des Archives Internationales de la Danse, 6, rue Vital, 16<sup>e</sup> ». Cf. aussi Yannick SIMON, *Composer sous Vichy*, Lyon : Symétries, 2009, p. 17-18.

<sup>44</sup> C. CHAMFRAY, « Un nouveau groupe : "Musique contemporaine" », *B-A* n° 352 (1940.01.15), p. 39 (c'est nous qui soulignons). Une autre photo conservée dans le Centre Bohuslav Martinu de Polička et disponible en ligne sur le site des l'Institut Bohuslav Martinu témoigne de cet esprit de groupe datant du début de la Guerre : prise à Paris le 15 mai 1940, elle montre une vingtaine de personnes assises aux petites tables d'un café, dont Martinů, Mihalovici, Tansman, Tcherepnine, ainsi qu'Auric, Poulenc et Bernac (*foto 0126*, [http://database.martinu.cz/photos/public\\_view/128](http://database.martinu.cz/photos/public_view/128), consulté en février 2015).



Voilà un autre exemple d'École de Paris au sens élargi (« l'École musicale de Paris », comme il existe une École picturale de Paris), où, toutefois, un noyau de compositeurs ressort : Martinů, Harsányi, Tchérépnine et Mihalovici (auxquels on pourrait ajouter Tansman et Beck, au moins) sont des compositeurs de l'École de Paris au sens qu'ils sont des étrangers intégrés au milieu artistique parisien de l'entre-deux-guerres, en plus de participer souvent aux mêmes initiatives – le comité de l'AMC, et auparavant celui du Triton en sont un exemple –, ce qui a probablement amené à les considérer comme un groupe et, par extension, comme l'École (musicale) de Paris tout court. Une tendance qui, comme nous l'avons déjà vu dans les encyclopédies et comme la prochaine section de ce chapitre le montrera en détail, ne tardera pas à s'affirmer dans l'historiographie musicale. Cependant, participer aux mêmes initiatives ou fréquenter les mêmes associations n'est pas, en soi, synonyme de groupement/école (dans tous les sens : économique, publicitaire, esthétique, technique...). La preuve en est que, si l'on regarde les programmes des premiers concerts de l'AMC, ces compositeurs n'apparaissent jamais ensemble : ce qui est le contraire exact de se présenter comme un groupe (Tableau 3.1).<sup>45</sup>

Nous avons mentionné, il y a quelques lignes, le comité du Triton. Celui-ci était, en réalité, double : un *comité d'honneur* (Bartók, Casella, Dukas, de Falla, Ravel, Roussel, Schmitt, Schoenberg, Strauss, Stravinski, Szymanowski) et un *comité actif* (en 1932 : Ferroud, Harsányi, Honegger, Ibert, Milhaud, Mihalovici, Prokofiev, Rivier, Tomasi; en 1934, s'ajoutent : Barraud, Delannoy, Delvincourt, Français, Lazăr, Markevitch, Martinů,<sup>46</sup> Pittaluga, Poulenc). Cœuroy, en 1938, avait commenté la programmation du Triton en distinguant entre les « Français et assimilés » (dont Lourié et Tansman)<sup>47</sup> d'un côté, et les « étrangers » de l'autre – ces derniers comprenant Harsányi, Martinů, Mihalovici, ainsi que de Falla et Prokofiev, « déjà classiques ».<sup>48</sup> Si, pour Cœuroy, une École de Paris existait, sous n'importe quelle forme, elle n'était certainement pas une entité homogène.

---

<sup>45</sup> Nous approfondirons la question de la présence/absence de concerts de l'École de Paris au sens strict dans le Chapitre 5.

<sup>46</sup> L'absence de Martinů du comité du Triton avait été remarquée par André Schaeffner en ces termes : « deux choses se remarquent : la présence de Milhaud dans les deux comités [de la Sérénade et du Triton] et l'absence de Martinů auprès de ses amis du Triton » (A. SCHAEFFNER, « Musique contemporaine », *B-A* 12/6 [1933.02.10], p. 5).

<sup>47</sup> Si Lourié avait obtenu la citoyenneté française en 1926, Tansman ne sera naturalisé qu'en juin 1938, c'est-à-dire quelques mois après l'article de Cœuroy : le mot « assimilés », par conséquent, ne peut être expliqué par une assimilation juridique.

<sup>48</sup> A. CŒUROY, « Le Triton », *B-A* n° 264 (1938.01.21), p. 6. Pour une division plus nette entre jeunes français et étrangers, cf. Florent SCHMITT, « Les concerts », *Le Temps* n° 26441 (1934.01.20), p. 3 : « Il y a [...] en ce moment en France une bonne demi-douzaine de jeunes compositeurs de talent authentique »; « côté France », il nomme Pierre-Octave Ferroud, Marcel Delannoy, Louis Aubert, Paul Le Flem (pas si jeune, étant né en 1881), Jeanne Leleu, Claude

**Tableau 3.1. La présence des musiciens considérés « membres » de l'École de Paris dans les premiers concerts de l'AMC (1940).**<sup>49</sup>

1940.01.07 [conc 1]	Milhaud; Bondeville; Barraud; <b>Harsányi</b> ; Schmitt
1940.01.14 [conc 2]	Honegger; Tomasi; Rosenthal; Martelli; Ravel; Roussel; <b>Tansman</b>
1940.01.21 [conc 3]	N. Tchérépnine; Delvincourt; Delannoy; Jaubert; C. Bréro; Debussy
1940.01.28 [conc 4]	Stravinski; Bartók; Roussel; <b>Beck</b>
[conc 5]	[nous n'avons pas trouvé le programme]
[conc 6]	[nous n'avons pas trouvé le programme]
1940.02.18 [conc 7]	Bartók (x 2); Delvincourt; <b>A. Thérépnine</b> (par <b>Harsányi</b> et l'auteur); Ravel; Milhaud
1940.02.25 [conc 8]	Roger-Ducasse; <b>Mihalovici</b> ; Auric; Ravel
1940.03.14-15	<i>Le parc d'attraction, à l'Exposition</i> ( <b>Tansman</b> [deux pièces], <b>A. Tchérépnine</b> , Milhaud, Delannoy, Ibert, Mompou, <b>Harsányi</b> , Rieti, Bondeville, Tailleferre, Auric, <b>Martinů</b> , Schmitt, Honegger, Sauguet, <b>Mihalovici</b> , Poulenc, Halffter, Martelli)
1940.03.24 [conc 12]	Baudrier; Capdevielle; <b>Tansman</b> ; Messiaen; J. Cras; <b>Harsányi</b>
1940.04.17	Concert symphonique à la Salle des concerts du Conservatoire, dir. Charles Münch : Delannoy; Delvincourt; <b>A. Tchérépnine</b> ; Rosenthal; <b>Harsányi</b>
1940.11.25	Salle Chopin : Jaubert; Daniel-Lesur; Rivier; Honegger; Roussel

La présence de l'École de Paris au sens élargi d'« étrangers à Paris » apparaît ultérieurement (après Bernard) dans des volumes d'histoire de la musique des années 1950. Henri Barraud, dans *La France et la musique occidentale* (1956), termine son sommaire du chapitre 10 avec « L'école de Paris ». Son sens de l'expression est encore plus élargi et comprend tous les artistes étrangers qui, « *au cours des siècles*, so[nt] venus vivre et produire à Paris ». <sup>50</sup> Parmi « tous ces musiciens qu'on a groupés sous le titre générique "école de Paris" », Barraud liste « Rossini, Chopin, Liszt, Glazounov, Albeniz, Manuel de Falla, Enesco, Strawinsky, Prokofiev, Honegger et, parmi les plus jeunes, Martinu, Tchérépnine, Harsanyi, Mihalovici, Conrad Beck, Markevitch ». <sup>51</sup>

---

Delvincourt, Henri Martelli, André Caplet (né en 1878); « parmi les "étrangers" », il cite Harsányi, Petridis, Mihalovici et F. Bozza.

<sup>49</sup> Programmes conservés dans le Fonds de programmes de concert, Association de musique contemporaine (BNF, Musique). Le fonds n'est pas complet et nous n'avons pu retracer les programmes des deux concerts qui ont supposément eu lieu entre le 28 janvier et le 18 février 1940, une période où toutes les revues musicales annonçant les concerts de la semaine avaient cessé leurs activités de publication en raison de la guerre (le *GC* ne reprendra qu'en 1945 et *L'Information musicale* naîtra en novembre 1940).

<sup>50</sup> Henri BARRAUD, *La France et la musique occidentale*, Paris : Gallimard, 1956, p. 148 (c'est nous qui soulignons).

<sup>51</sup> *Ibid.*

Dans *La musique contemporaine* (1954) de Pierre Wolff, l'expression « École de Paris » est largement utilisée. Même si Wolff n'arrive pas à la définir comme un groupe fermé auquel appartiendraient cinq ou six compositeurs bien identifiés (tel sera le discours prédominant à partir des années 1960), il laisse transparaître par son discours que « ce qu'on a appelé l'« école de Paris » n'est pas inclusif non plus. Tout d'abord, il limite l'application de cette étiquette à un cadre chronologique bien précis, à savoir

l'extraordinaire bouillonnement musical du Paris d'après la Première Guerre mondiale, bouillonnement fécondant qui devait durer une douzaine d'années, et au milieu duquel les musiciens de l'univers fraternisaient dans ce qu'on a appelé l'« école de Paris ».<sup>52</sup>

La limitation aux années d'après la Première Guerre mondiale exclut-elle du groupement, selon Wolff, des musiciens étrangers arrivés avant – Stravinski notamment? Ou bien, justement parce que Wolff parle surtout d'un *Zeitgeist* propice à la fraternisation, l'École de Paris serait-elle un concept très élargi comprenant tous les artistes – étrangers ou français, jeunes ou vieux – qui se trouvèrent à partager le frémissement des années folles dans la Ville lumière? Des passages tirés des sections du livre dédiées aux « écoles étrangères » nous font pencher vers la deuxième hypothèse : l'École de Paris serait un groupe de musiciens étrangers qui ont bénéficié du climat culturel parisien d'après-guerre :

Alexandre Tansman (1897) appartient à cette École de Paris qui, entre les deux guerres, a bénéficié du bouillonnement musical de la capitale, écouté le chant de toutes les sirènes, et dont on ne peut pas dire que les tenants aient subi une influence dominante.<sup>53</sup>

Bohuslav Martinu (1890) est un des plus éminents représentants de l'école de Paris.<sup>54</sup>

Filip Lazar et Marcel Mihalovici sont tous les deux des représentants de l'école de Paris. [...] Marcel Mihalovici (1848) paraissait au début de sa carrière très influencé par le *Sacre* de Stravinski, comme c'était le cas de la plupart des membres de l'école de Paris.<sup>55</sup>

Il faut comprendre que si les « membres de l'école de Paris » étaient influencés par le *Sacre*, Stravinski ne figure cependant pas parmi eux, selon Wolff. Le terme « membres » est révélateur d'une conception historiographique très exclusive de la définition d'« École de Paris ». Une

---

<sup>52</sup> Pierre WOLFF, *Musique contemporaine* cit. (1954), p. 199.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 313-14.

approche qui tend à la définir comme un groupe et qui s'affirme dans les histoires de la musique à partir des années 1960.

### 3.2. Un groupe : École de Paris au(x) sens strict(s)

Thirty years ago music was disturbed by a group of young French composers known collectively as « Les Six ». They themselves were disturbed by two prominent composers [...]. Of these two, Schoenberg was an austere Austrian, Stravinsky a volatile Russian who was rapidly becoming a cosmopolitan. The latter lived in Paris for the most part and led yet another group known as « L'École de Paris ».<sup>56</sup>

Ce type de récit, selon lequel l'École de Paris serait un groupe à l'instar du Groupe des Six, avec des membres bien identifiés<sup>57</sup> et même un leader (ici, Stravinski),<sup>58</sup> sera de plus en plus fréquent dans l'historiographie d'après-guerre et particulièrement à partir des années 1960.

L'imposante *Histoire de la musique de l'origine à nos jours* de Jules Combarieu (complétée par René Dumesnil) et l'influent *La musique moderne* de Paul Collaer sont les premiers exemples d'ouvrages historiographiques considérant l'École de Paris comme un groupe restreint formé par des musiciens spécifiques. Collaer est à la fois synthétique et précis :

Tibor Harsanyi (Hongrois), Marcel Mihalovici (Roumain), Alexandre Tansman (Polonais), Bohuslaw Martinu (Tchèque) ont, entre 1925 et 1939, constitué un groupe amical connu sous le nom « d'École de Paris ».<sup>59</sup>

Nous sommes en 1955, et cette conception du terme perdurera, nous l'avons vu dans les encyclopédies musicologiques de référence, jusqu'à aujourd'hui. Dumesnil, auteur du cinquième tome de l'ouvrage commencé par Combarieu (décédé en 1916), utilise « École de Paris » à trois reprises :

Conrad Beck [...] s'agrégea au groupe de l'École de Paris. [dans § « La musique suisse »]<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Norman DEMUTH, « The French Position To-Day », *Chesterian* 26 n° 168 (1951.10), p. 5-9 : 5.

<sup>57</sup> En vérité, pour Demuth, bien que l'École de Paris consiste en un groupe, celle-ci demeure « indéfinie » : « The indefinite "L'École de Paris" consists of those composers who, settling in Paris, have become assimilated into musical life and circles there » (*ibid.*, p. 5-6). Il y inclut Jerzy Fitelberg, Roman Palester, Mihalovici, Martinu et même le déjà Six Honegger (p. 6-7).

<sup>58</sup> Cf. le passage de Sabaneiev cité *supra* à la p. 60.

<sup>59</sup> COLLAER, *Musique moderne* cit., p. 281.

<sup>60</sup> Jules COMBARIEU et René DUMESNIL, *Histoire de la musique de l'origine à nos jours*, 5 t., Paris : Colin, 1953-1960, t. 5 (par R. Dumesnil) : « La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle » (1960), p. 333 (c'est nous qui soulignons).

Bohuslav Martinů [...] Lié d'amitié avec des compositeurs français de sa génération, ainsi qu'*avec quelques étrangers, comme Marcel Mihalovici, Tibor Harsanyi, Conrad Beck, Alexandre Tansman, il avait formé avec eux le groupe dit « École de Paris »*. [dans § « L'École tchécoslovaque »]<sup>61</sup>

Tibor Harsanyi [...] Ami des jeunes musiciens français, il fut un des fondateurs du Triton, *forma avec le Suisse Conrad Beck, le Roumain Marcel Mihalovici, le Tchèque Martinů, le Polonais Alexandre Tansman le groupe amical dit « École de Paris », dont l'union, de 1925 à 1939, fut un exemple de camaraderie heureuse en ses résultats*. [dans § « L'École hongroise »]<sup>62</sup>

Un « groupe amical dit “École de Paris” », constitué par des musiciens d'Europe de l'Est (Harsányi, Mihalovici, Martinů, Tansman) et un Suisse (Beck), « un exemple de camaraderie heureuse en ses résultats » situé dans une période bien définie (1925-1939); un groupe qu'on a *formé* et auquel il était possible de *s'agréger*. Nous sommes bien loin de l'acception générique d'École de Paris comme ensemble des compositeurs étrangers ayant séjourné plus ou moins longtemps à Paris, et ce, à différentes périodes de l'histoire de la musique. Nous sommes aussi éloigné de l'acception plus limitée chronologiquement mais très inclusive de milieu artistique cosmopolite florissant à Paris après la Première Guerre mondiale. On peut donc se poser la question : d'où provient cette conception d'École de Paris au sens strict présentée par Dumesnil?

### 3.2.1. Dans la presse de l'entre-deux-guerres : clins d'œil

La presse musicale de l'époque ne nous aide pas beaucoup à trouver une réponse à la question. Tout au long des années 1920 et 1930, nous n'avons trouvé aucun passage parlant explicitement d'École de Paris comme groupe formé autour d'une liste bien précise de musiciens. Il existe, par contre, quelques clins d'œil indirects. René Dumesnil lui-même, en 1930, regroupait Beck, Martinů et Harsányi sous un commentaire uniforme :

J'ai déjà eu l'occasion de signaler ici trois jeunes musiciens, étrangers de naissance, Parisiens d'adoption, MM. Conrad Beck, venu de Suisse, Bohuslav Martinu, venu de Roumanie, et Tibor Harsanyi, Tchèque [*recte* : Hongrois] d'origine. Tous trois de tempéraments divers comme les terroirs de leurs patries, ont ce trait commun qu'ils possèdent du talent et qu'ils ont, par le seul mérite de leurs œuvres, réussi déjà à s'imposer à l'attention des amateurs de bonne musique. Ils se sont unis pour donner un concert.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 342 (c'est nous qui soulignons).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 356 (c'est nous qui soulignons).

<sup>63</sup> René DUMESNIL, « L'esprit français » (1930.05.09) : coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 3.

Dumesnil fait ici le compte rendu d'un concert qui eut lieu le 5 mai 1930 au Centre international de musique, consacré à « Quelques œuvres de Conrad Beck, Tibor Harsanyi, Bohuslav Martinu ». <sup>64</sup> Aucune allusion, pourtant, au fait que ces trois musiciens seraient réunis au sein d'un groupe : « [i]ls se sont unis pour donner un concert », et ils ont en commun d'être jeunes, « étrangers de naissance, Parisiens d'adoption », selon les mots de Dumesnil.

Henri Petit, pour sa part, continuera à utiliser l'expression « École de Paris » – qu'il avait employée pour parler de Tansman et Martinu comme « s'ils étaient peintres ou sculpteurs » <sup>65</sup> – d'une façon générique. Dans son compte rendu du concert du Triton du 9 mars 1934, son utilisation d'« École de Paris » acquiert une nuance stylistique : les musiciens de l'école de Paris, d'après lui, se distingueraient par une certaine façon de composer. Toutefois, il est bien loin de nous communiquer une liste de « membres » d'un « groupe » qui s'appellerait « École de Paris » :

[Le *Quintette* n° 1] est bien l'une des œuvres les mieux venues de la plume de M. Bohuslav Martinu; loin d'y répudier ses attaches nationales, le musicien tchèque s'y laisse aller à parler un langage franchement lyrique, utilisant, quand il le faut, un majeur non équivoque qu'on a, ma foi, plaisir à retrouver, car l'« École de Paris », dont les tenants les plus en vue semblaient surtout soucieux, jusqu'ici, de suivre Hindemith ou Schoenberg, nous avait bien déshabitués d'un pareil diatonisme. <sup>66</sup>

Le même genre d'emphase sur une affinité stylistique d'un « groupe » guère mieux défini de jeunes compositeurs partageant le même milieu – Paris – ressort d'une note de programme de Paul Le Flem :

Hongrois d'origine, le compositeur Tibor Harsanyi vit à Paris depuis déjà de nombreuses années. Le contact de chez nous a stimulé chez ce musicien une énergie créatrice dont les œuvres marquantes attestent l'activité. Et dans ce groupe de jeunes musiciens auquel il adhère par inclination naturelle, Harsanyi s'est vite imposé. <sup>67</sup>

À une troisième occasion, Petit utilise l'expression « École de Paris » d'une façon encore moins claire :

---

<sup>64</sup> Beck : *Sonatine* vl-pn; *Mélodies d'automne* (Rilke); *Trois Pièces* pn — Martinu : *Duo* vl-vc; *Cinq Pièces brèves* vl-pn — Harsanyi : *Cinq Poèmes* (Hart); *Vocalise-Étude en forme de blues*, *Trio*. V. *infra* Tableau 5.2.

<sup>65</sup> PETIT, « Trio Filomusi » cit. (1930).

<sup>66</sup> Henri PETIT, « Triton (9 mars) », *CM* 36/7 (1934.04.01), p. 147-48. Le concert eut lieu à l'École Normale de musique et comprenait également le *Concertino* qc-pn d'Harsanyi, ainsi que des pièces de C. Debussy, C. Delvincourt, H. Martelli, H. Neugeboren (cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. [1997], p. 332, concert n° 9).

<sup>67</sup> Paul LE FLEM, programme des Concerts Guller « Les musiciens et la musique d'aujourd'hui » (Bruxelles, Conservatoire, 1932.01.17) comprenant des œuvres de M. Delannoy et de T. Harsanyi (*Deux burlesques*; *Rythmes*; *Suite pour piano*; *Concertino* qc-pn). Consulté dans *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsanyi* (BNF, Musique, RES VMA-331).

Notre Empire Colonial offre, dans tous les domaines, des perspectives immenses à explorer : souhaitons que la musique en profite, et que se développe, non plus une « école de Paris », mais une école de la plus grande France, comprenant des compositeurs venus de nos plus lointaines colonies. Ce sang nouveau, infusé à notre art, le sauverait peut-être de la décadence [...].<sup>68</sup>

Notre recherche systématique dans la presse musicale de l'entre-deux-guerres n'a débouché sur aucune autre occurrence de l'expression « École de Paris ». Nous constatons donc, pour l'instant, que l'expression « École de Paris » n'a été employée que marginalement par les critiques musicaux des années 1920 et 1930, et jamais dans l'acception de groupe réunissant des compositeurs clairement identifiés, comme le voudraient les synthèses proposées par les ouvrages d'histoire de la musique à partir de celui de Collaer en 1955. Même du côté des notes de programme, une seule occurrence de l'expression « École de Paris » a été repérée au fil de nos recherches. Le texte, anonyme, affirme que Tibor Harsányi « occupe par ses œuvres une place enviable dans ce qu'on peut appeler l'école de Paris ». <sup>69</sup> L'auteur de ces notes fait référence, plus loin, à Arthur Hoérée comme étant la source de ses renseignements sur Harsányi, et donc, indirectement, de son utilisation de l'expression « École de Paris ».

### 3.2.2. *L'historiographie musicale française*

Tout cela considéré, si nous reprenons notre passage en revue des histoires de la musique publiées à partir des années 1960, nous remarquons que, lorsque l'expression « École de Paris » est utilisée, l'idée de l'existence d'une École de Paris au sens strict s'impose. Il faut spécifier : dans les histoires de la musique écrites par des Français, parce que, chez les historiographes d'autres provenances, l'expression « École de Paris » est généralement absente.<sup>70</sup> On n'en trouve trace ni

---

<sup>68</sup> Henri PETIT, « Musique coloniale », *CM* 36/11 (1934.07.01), p. 241.

<sup>69</sup> Programme du Trio Filomusi (Bruxelles, Conservatoire, 1931-04-21) : œuvres de Buxtehude, Harsanyi (*Duo*), Casella, Pijper, Toch, Bliss. Ce programme est conservé dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMA-331).

<sup>70</sup> Une exception d'un certain intérêt a déjà été citée : Paul Collaer, Belge, est le premier, en 1955, à considérer dans son ouvrage l'École de Paris au sens strict (*v. supra* p. 70). D'autres histoires de la musique francophones mais pas françaises des années 1960 ne parlent pas d'École de Paris : cf. celles du Belge Jules van Ackere (*L'âge d'or de la musique française, 1870-1950*, Paris–Bruxelles : Meddens, 1966) ainsi que les volumes consacrés à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle dans l'*Histoire illustrée de la musique* (Lausanne : Rencontre–Le Guide du disque, 1965-66 : vol. 10, Romain GOLDRON, *L'éveil des écoles nationales*, 1966; vol. 11, ID., *À la recherche d'un langage*, 1966).

dans les principales histoires générales de la musique anglophones, italo-phones et germanophones,<sup>71</sup> ni dans les ouvrages dédiés spécifiquement à l'histoire de la musique française.<sup>72</sup>

En France, par contre, près d'un ouvrage d'histoire de la musique (générale ou française) sur trois utilise l'expression « École de Paris » (Tableau 3.2).

**Tableau 3.2. Présence de l'expression « École de Paris » dans les ouvrages d'histoire de la musique parus en France à partir de la fin des années 1920.**<sup>73</sup>

<i>Présence de l'expression « École de Paris »</i>	<i>Absence de l'expression « École de Paris »</i>
	A. Cœuroy, 1928 <i>Panorama de la musique contemporaine</i> R. Dumesnil, 1930 <i>La musique contemporaine en France</i> R. Bernard, 1930 <i>Les tendances de la musique française moderne</i> A. Gabeaud, 1930 <i>Histoire de la musique</i> A. Cœuroy et R. Jardillier, 1931 <i>Histoire de la musique avec l'aide du disque</i> R. Dumesnil, 1934 <i>Histoire illustrée de la musique</i> E. Van de Velde, 1940 <i>Histoire de la musique des origines à nos jours</i> W. L. Landowski, 1941 <i>Histoire de la musique moderne (1900 à 1940)</i> P. Landormy, 1942 <i>Histoire de la musique</i> A. Machabey, 1942 <i>Précis-manuel d'histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours</i>

<sup>71</sup> À savoir, en ordre de parution : Martin COOPER (dir.), *The Modern Age, 1890-1960*, in *The New Oxford History of Music*, vol. 10, London–New York–Toronto : Oxford University Press, 1974; Hermann DANUSER, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in Carl DAHLHAUS (dir.), *Neues Handbuch des Musikwissenschaft*, vol. 7, Laaber : Laaber, 1984; Glenn WATKINS, *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York : Schirmer–London : Collier Macmillan, 1988; Robert P. MORGAN, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York–London : Norton, 1991; Elliot ANTOKOLETZ, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs (NJ) : Prentice Hall, 1992; Guido SALVETTI, *La nascita del Novecento*, in *Storia della musica*, vol. 10, Torino : EDT, 1991<sup>2</sup>; Nicholas COOK et Anthony POPE, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004; Richard TARUSKIN, *Music in the Early Twentieth Century*, in Id., *The Oxford History of Western Music*, vol. 4, Oxford–New York : Oxford University Press, 2005.

<sup>72</sup> Il y a une exception : Roger NICHOLS, *The Harlequin Years. Music in Paris, 1917-1929*, London : Thames & Hudson, 2002 (v. *infra* § 3.2.2.2). Par contre, les ouvrages sans évocation de l'École de Paris sont, en ordre de parution : David DREW, « Modern French Music », in Howard HARTOG (dir.), *European Music in the Twentieth Century*, New York : Praeger, 1957, p. 232-95; Rollo MYERS, *Modern French Music*, Oxford : Blackwell, 1971; Theo HIRSBRUNNER, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber : Laaber, 1995; Jane FULCHER, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford–New York : Oxford University Press, 2005; Richard LANGHAM-SMITH and Caroline POTTER (dir.), *French Music since Berlioz*, Aldershot : Ashgate, 2006; Barbara KELLY (dir.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester : Rochester University Press, 2008. Nous ne prenons pas en compte ici les monographies dédiées à des compositeurs spécifiques, pour lesquelles v. *infra* Chapitre 6.

<sup>73</sup> V. les Références pour les données éditoriales complètes. Le livre de Paul Collaer est paru en Belgique (v. *supra* n. 70).



R. Bernard in N. Dufourcq (dir.), 1946  
*La musique des origines à nos jours*

P. Wolff, 1954  
*La musique contemporaine*

H. Barraud, 1956  
*La France et la musique occidentale*

P. Collaer, 1955  
*La musique moderne*

J. Combarieu et R. Dumesnil, 1960  
*Histoire de la musique de l'origine à nos jours*

P. Pittion, 1961  
*La musique et son histoire*

C. Samuel, 1962  
*Panorama de l'art musical contemporain*

A. Goléa, 1977  
*La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*

B. et J. Massin, 1985  
*Histoire de la musique occidentale*

J. Chailley, 1990  
*Cours d'histoire de la musique*

F. Porcile, 1999  
*La belle époque de la musique française*

M. C. Vila, 2007  
*Paris musicale*

P. Landormy, 1943  
*La musique française après Debussy*

J. Bruyr, 1946  
*La belle histoire de la musique*

P. Druilhe, 1949  
*Histoire de la musique*

C. Martinès, 1951  
*Histoire de la musique*

C. Rostand, 1957  
*La musique française contemporaine*

A. Hodeir, 1961  
*La musique depuis Debussy*

J. Jamin, 1961  
*De la lyre d'Orphée à la musique électronique*

J. Roy, 1962  
*Musique française*

Roland-Manuel (dir.), 1963  
*Histoire de la musique*

L. Rebatet, 1969  
*Une histoire de la musique*

N. Dufourcq, 1970  
*La musique française*

É. Vuillermoz, 1973 [1<sup>re</sup> éd. : 1949]  
*Histoire de la musique*

R. de Candé, 1978  
*Histoire universelle de la musique*

M.-C. Beltrando-Patier (dir.), 1982  
*Histoire de la musique.*

J. Roy, 1991  
« Compositeurs de l'entre-deux-guerres »

B. François-Sappey, 1991  
*Histoire de la musique en Europe*

J.-N. Von der Weid, 2005  
*La musique du XX<sup>e</sup> siècle*

O. Carrillo et J.-C. Jollet, 2011  
*Histoire de la musique pour les nuls*

P. Terrien (dir.), 2012  
*Musique française*

Le Tableau 3.2 permet de constater qu'on ne parle pas d'École de Paris dans les histoires de la musique plus compactes et dans les manuels scolaires (Cœuroy et Jardiller, Van de Velde, Machabey, Druilhe, Martinès, Jamin, François-Sappey, Carillo et Jollet). Digne d'être soulignée est l'absence de l'École de Paris de l'*Histoire de la musique* de l'« Encyclopédie de la Pléiade » (1963), et notamment dans le long chapitre que Giselle Brelet a consacré à la « Musique contemporaine en France ». <sup>74</sup> Un cas intéressant est aussi celui de *La musique française* (1970) de Norbert Dufourcq : l'auteur, prenant son titre à la lettre, ne nomme aucun musicien étranger ayant résidé à Paris au XX<sup>e</sup> siècle (pas même un Stravinski ou un de Falla) : la musique française est de toute évidence, selon l'auteur, la musique *des Français*. <sup>75</sup> Il faut, à ce propos, faire une distinction, en regardant la colonne de droite du tableau, entre les livres qui citent des compositeurs tels Harsányi, Mihalovici ou Tansman sans parler d'École de Paris, et les livres où ces compositeurs sont tout simplement ignorés. C'est le cas de plusieurs des manuels cités plus haut, ainsi que des livres de Landormy (1943), d'Hodeir, Von der Weid, de Candé.

En 1962, Claude Samuel intitule « L'École de Paris » un chapitre de la section « Musique française » de son *Panorama de l'art musical contemporain*. <sup>76</sup> Ces pages sont parmi les plus précises de la littérature utilisant l'expression « École de Paris ». Samuel est conscient de l'adaptation de l'expression du milieu des arts plastiques <sup>77</sup> ainsi que de son double emploi, comprenant au sens élargi « les noms de tous les musiciens étrangers qui ont accompli en France une partie ou la totalité de leur carrière » et indiquant au sens strict « un groupe de compositeurs de nationalité différente qui se retrouvèrent à Paris vers les années 1925 », à savoir Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici,

---

<sup>74</sup> Giselle BRELET, « Musique contemporaine en France », in ROLAND-MANUEL (dir.), *Histoire de la musique*, 2 vol., Paris : Gallimard, 1963 (« Encyclopédie de la Pléiade »), vol. 2, p. 1093-1275.

<sup>75</sup> Un cas similaire est celui de Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine*, Paris : Presses universitaires de France, 1957 (« Que sais-je? », 517). Les seuls compositeurs étrangers nommés dans l'ouvrage sont Maurice Ohana, Stanislas Skrovatchevski et Sergio de Castro, membres du groupe Le Zodiaque (créé en 1947). L'organisation du livre est basée sur la succession de groupes de compositeurs : Six, École d'Arcueil, Jeune France, « les indépendants » et, parmi « les derniers venus », « Indépendants, Dodécaphonistes, Progressistes, "Le Zodiaque", La musique concrète ». L'absence de « L'École de Paris » se fait donc d'autant plus remarquer. Pourtant, cette étiquette n'est pas absente d'autres textes de Rostand (*v. infra* § 6.4.4).

<sup>76</sup> Claude SAMUEL, *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris : Gallimard, 1962, chap. 6 : « L'École de Paris », p. 337-41.

<sup>77</sup> « Une des meilleures preuves de l'intense activité musicale qui régna en France entre les deux guerres, n'est-ce pas le pouvoir magnétique d'une capitale qui attira pendant une vingtaine d'années et sut parfois garder des compositeurs étrangers de premier plan, pouvoir dont témoigne la formation de cette École de Paris qui, si elle doit son renom aux arts plastiques, n'en existe pas moins dans le domaine de la musique? » (*Ibid.*, p. 337).

Tansman et Tchérépnine.<sup>78</sup> Samuel procède ensuite à l'évaluation de l'apport de ces musiciens à la musique française, et vice-versa. Il commence par critiquer le fait que la France n'était pas consciente de l'honneur qui lui était fait en accueillant ces compositeurs, qui « ont rarement trouvé, en leur seconde patrie, l'audience qu'ils méritaient ».<sup>79</sup> Le chapitre continue en traitant spécifiquement de Martinů, Mihalovici et Harsányi – selon Samuel « les trois personnalités dominantes de l'École de Paris » – tout en spécifiant que « seuls, le nom de Paris et une certaine amitié [les] réunirent, car, sur le plan esthétique, ils appartiennent à des courants nettement différents ».<sup>80</sup>

### 3.2.2.1. Un groupement géostylistique

Quinze ans plus tard, Antoine Goléa utilisera abondamment l'expression « École de Paris » dans le volume de son histoire de la musique (1977) consacré au XX<sup>e</sup> siècle.<sup>81</sup> L'expression possède, sous la plume de Goléa, un sens essentiellement stylistique : les musiciens, surtout étrangers, mais aussi français, « groupés à l'enseigne de l'École de Paris » seraient les représentants de la tendance la plus moderniste du milieu artistique de la capitale française de l'époque. En parlant du *Fils prodigue* de Prokofiev, Goléa affirme que « l'air de sérénité et de classicisme » caractérisant ce ballet éloigne le compositeur de « ceux qui, à Paris, constituaient cependant son milieu naturel, ces musiciens, pour la plupart étrangers à la France, groupés à l'enseigne de l'École de Paris, et qu'un journaliste qui ignorait d'ailleurs tout de la musique, devait appeler “les faiseurs de fausses notes accourus d'Europe centrale” ».<sup>82</sup> La citation et son auteur restent encore à retracer. Nous avons pourtant déjà rencontré une référence à « l'école de la fausse note »,<sup>83</sup> expression qui était assez commune. Un commentaire associant la « fausse note » aux étrangers venant à Paris provient de la plume d'Albert Febvre-Longeray :

Il est décidément dans l'ordre du jour d'écrire au moins un mouvement *alla* Bach. Cette uniformité de conception parmi nombre de nos camarades européens est proprement désolante. Et puisque *beaucoup de ceux-ci vivent presque continuellement à Paris* et même dédient leurs œuvres à nos maîtres français, pouvons-nous souhaiter – sans orgueil national – qu'ils regardent de plus près la manière que nous

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 337-38.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Antoine GOLÉA, *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, 2 vol., Paris : Leduc, 1977. Antoine Goléa est le nom francisé de Siegfried Goldman (1906-1980); né à Vienne, mais d'origines roumaines, il arriva à Paris en 1929.

<sup>82</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 624.

<sup>83</sup> Timmermans l'attribuait à Fernand Le Borne; *v. supra* § 2.2, n. 53.

avons ici d'assouplir les contrepoints les plus rugueux, de rendre maniables les accords les plus explosifs et surtout d'éviter toutes dissonances par trop primaires? Je parle de *la fausse note* ajoutée aux agrégations simplistes, des épineuses broderies de pédales multiples par quoi l'on « fait la blague » du contrepoint fleuri.<sup>84</sup>

Febvre-Longeray semble parler de « fausse note » comme d'un procédé néoclassique (l'ajout d'une note qui « salit » un accord autrement « d'école »), tandis que Goléa semble utiliser sa citation pour parler de musiciens qui explorent un langage musical qui s'opposerait à celui constitué, durant les années 1920, autour de Stravinski et des Six :

Pour le public féru de musique « moderne » [...] à Paris [...], [Prokofiev] était simplement un de ces curieux originaux de l'École dite « de Paris », un de ces étrangers « faiseurs de fausses notes » qui complétaient de la façon la plus étrange et souvent la plus désagréable pour les oreilles le tableau de Paris, plus que jamais la capitale de l'Occident musical. Il y avait d'un côté, immense et solitaire, Stravinski, devant le génie de qui on s'inclinait, à qui les musiciens français, même les plus personnels et les plus authentiques, rendaient hommage, ces musiciens qui appartenaient, plus ou moins artificiellement, à des groupements tels que les « Six » ou encore l'éphémère « École d'Arcueil »; et il y avait, de l'autre côté, le Tchèque Martinu, le Hongrois Harsanyi, le Roumain Mihalovici, le Suisse Conrad Beck, Alexandre Tansman le Polonais, Tchérépnine, Russe comme Prokofiev, quelques Français enfin [...] qui allaient fonder, en 1932, le « Triton » : Pierre-Octave Ferroud, Jean Rivier, Henry Barraud, en qui quelque chose de l'esprit des « faiseurs de fausses notes » se manifestait également.<sup>85</sup>

Un milieu « franco-allemand, franco-soviétique », selon la formule d'Élisabeth de Gramont,<sup>86</sup> qui s'institutionnaliserait donc dans le Triton, « considéré avec quelque effroi comme le lieu le plus “avancé” de la musique de l'époque », <sup>87</sup> et sur lequel Goléa portait un jugement négatif indirect mais assez fort pour contribuer à l'affaiblissement historique de tous ces compositeurs :

---

<sup>84</sup> Albert FEBVRE-LONGERAY, « Concerts Straram », *CM* 33/10 (1931.05.15), p. 328 (c'est nous qui soulignons). Il s'agit du concert du 23 avril 1931, présentant le *Concerto* qc-or de C. Beck ainsi que des œuvres de Brahms, Roger-Ducasse et Chabrier.

<sup>85</sup> GOLÉA, *La musique* cit. (1977), vol. 2, p. 627.

<sup>86</sup> Élisabeth DE GRAMONT, *Mémoires*, t. 4 : *La 13<sup>e</sup> heure*, Paris : Grasset, 1935, p. 151; cité dans Myriam CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*, Paris : Fayard, 2004, p. 268. Nous en profitons pour signaler que jamais dans cet ouvrage Chimènes n'utilise l'expression École de Paris, et qu'elle semble même l'éviter consciemment, par ex. dans ce passage : « [L'OSP avait] la volonté délibérée de faire connaître la production contemporaine de compositeurs français et étrangers, dont certains résid[aient] d'ailleurs à Paris » (p. 538).

<sup>87</sup> GOLÉA, *La musique* cit. (1977), vol. 2, p. 627.

on [y] faisait même, parfois, entendre des œuvres de mystérieux compositeurs d'Europe centrale ne résidant pas à Paris, d'un certain Schönberg par exemple, à dose homéopathique, bien sûr, car on se compromettrait déjà assez sans cela [...].<sup>88</sup>

Prokofiev était « membre » de cette faction plus expérimentale et internationale de la jeunesse musicale parisienne – de cette École de Paris –, conclut Goléa, mais il quitta finalement la ville juste au moment où « ses camarades » se groupaient autour du Triton.<sup>89</sup> Goléa poursuit alors son récit en consacrant une série de paragraphes monographiques à chacun de ces étrangers de l'École de Paris : Beck (« le moins “École de Paris” de tous [...], et n'est-ce pas naturel, puisque c'était un Suisse, donc presque un voisin? »),<sup>90</sup> Harsányi, Martinù, Tansman (« [p]armi les membres de l'École de Paris, [...] un des plus joués »),<sup>91</sup> Nicolas et Alexandre Tchérépnine (« qui, en suivant son père, devint également parisien en 1921 et, tout naturellement, membre de l'École de Paris »),<sup>92</sup> Mihalovici, Lajtha (« un Parisien de Paris qui avait besoin de l'air de cette capitale pour respirer, mais qui n'a cessé, sa vie durant, de retourner dans son pays pour toujours en revenir »).<sup>93</sup> Puis, Goléa continue avec « les Français du groupe » : Ferroud surtout (« l'“animateur” de l'École de Paris »),<sup>94</sup> Rivier, Barraud (« membre de l'École de Paris et co-fondateur du “Triton” »),<sup>95</sup> pour conclure avec Georges Migot.

Après un chapitre consacré à expliquer les origines de cette effervescence musicale et extramusicale trouvée par les musiciens de l'École de Paris lors de leur arrivée à partir de 1922-1923,<sup>96</sup> Goléa aborde dans le chapitre suivant « L'adieu à l'École de Paris : Arcueil, Fontainebleu, l'Amérique ».<sup>97</sup> Ici, il traite de musiciens comme Henri Sauguet, qui, « [e]n marge des “faiseurs de

---

<sup>88</sup> *Ibid.* Goléa semble ne pas tenir compte du fait que Schoenberg, dans les faits, était joué à Paris depuis longtemps. Cf. MUSSAT, « Réception de Schönberg » cit. (2001).

<sup>89</sup> GOLÉA, *La musique* cit. (1977), vol. 2., p. 627-28.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 628.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 633. Lajtha (1892-1963) n'était point Parisien : natif de Budapest, il étudia à Paris de 1911 à 1913 et dans l'entre-deux-guerres fut professeur au Conservatoire de Budapest. S'il voyagea souvent à Paris, il n'y résida jamais (*v. infra* § 5.3.2, n. 32).

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 633 : « C'était l'“animateur” de l'École de Paris et il s'est dépensé sans compter pour la propagation de la musique moderne française et internationale. Son activité a culminé dans la fondation du “Triton” qui a été, *mutatis mutandis*, le “Domaine musical” parisien de 1932 à 1940 ».

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>96</sup> Le chapitre « Guerre et après-guerre : beaucoup de bruit à Paris », s'ouvre effectivement en tressant un lien avec le précédent : « Ce n'est qu'à partir de 1922-23 qu'arrivèrent la plupart des musiciens de l'“École de Paris”, ce Paris où ils trouvèrent une vie musicale et extramusicale déjà en pleine effervescence » (*Ibid.*, p. 651).

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 693-700.

fausses notes” de l’École de Paris, donnait l’impression d’un musicien extrêmement bien élevé », et surtout des étrangers qui ne faisaient pas partie de l’École de Paris – étiquette qui s’avère être, selon le discours de Goléa, une catégorie esthétique, stylistique et d’amitiés partagées :

Dans le Paris cosmopolite d’entre les deux guerres, il y a eu une catégorie de compositeurs étrangers qui ne s’est jamais jointe à l’École de Paris : c’est celle des musiciens américains qui ont bénéficié, au Conservatoire américain de Fontainebleau, à l’École Normale de Musique, et aussi dans des cours particuliers, de l’enseignement de Nadia Boulanger.<sup>98</sup>

La définition principalement stylistique de l’École de Paris développée par Goléa dans les années 1970 reflète une attitude déjà présente dans un compte rendu de Roland-Manuel paru à la fin de 1945, s’intitulant ouvertement « Autour de l’École de Paris. Œuvre de Martinu et Harsanyi ». <sup>99</sup> Dans ce document d’importance, on apprend que, juste après la guerre, parler d’« École de Paris » était une convention affirmée :

Dans la période d’entre-deux-guerres, quelques jeunes compositeurs, parmi les meilleurs d’Europe centrale, élirent [*visé*] domicile chez nous et formèrent le noyau de ce qu’on est convenu d’appeler l’École de Paris.<sup>100</sup>

Ce « noyau » se traduit, sous la plume de Roland-Manuel, par trois noms : Martinu, Harsanyi et Mihalovici, ce dernier ne faisant pourtant pas l’objet du compte rendu.<sup>101</sup> Le regroupement de Roland-Manuel vise à isoler une sorte de « style géographique » qui serait commun à ces compositeurs : partis de leurs pays à l’époque où on y développait une musique que « les gens du métier ont coutume de se désigner entre eux sous le nom de “musique de l’Europe centrale” » – c’est-à-dire une musique caractérisée par des « titres intimidants : *Kammermusik*, *Doppel-Konzert* » dont l’abstraction véhiculait de façon très directe « une conception de la musique qui exclut le plaisir de l’oreille » –, ces compositeurs ont su, à Paris, développer « un ton clair et nettement dégagé ». <sup>102</sup> En d’autres termes, Roland-Manuel remarque l’influence géographique sur le changement stylistique,

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>99</sup> ROLAND-MANUEL, « Autour de l’École de Paris. Œuvre de Martinu et Harsanyi », *Combat* 5, n° 492 (1945.12.30-31), p. 2.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> L’article de Roland-Manuel était un compte rendu de la *Première Symphonie* de Martinu jouée par Charles Munch à la Société des concerts (Théâtre des Champs-Élysées, 1945.12.23; au programme figuraient également une symphonie de Haydn et le *Concerto n° 2 en mi mineur* pn-or, op. 11, de Chopin interprété par Dinu Lipatti) et de la *Cantate de Noël* d’Harsanyi exécutée par l’Orchestre national sous la direction de Manuel Rosenthal (Théâtre des Champs-Élysées, 1945.12.24; également au programme des fragments de l’*Oratorio de Noël*, BWV 248, de J. S. Bach et la *Cantate pour le temps de la Nativité* de Rosenthal).

<sup>102</sup> ROLAND-MANUEL, « Autour de l’École de Paris » cit. (1945).

tout en menant un discours qui procède par regroupements : d'un géostyle A (la musique « Europe centrale »), on passe à un géostyle B (la musique « École de Paris »). Tout en affirmant qu'il serait exagéré de prétendre que le changement stylistique serait attribuable « aux seuls effets de la transplantation », Roland-Manuel trouve qu'« il est néanmoins significatif qu'un Martinu, un Harsanyi, un Mihalovici aient chacun trouvé chez nous le principe de son essor ».<sup>103</sup> La musique « École de Paris » serait donc une correction *française* (un gain en clarté) des tendances d'Europe centrale « attestant une conception de la musique qui exclut le plaisir de l'oreille ».<sup>104</sup>

### 3.2.2.2. *Chronologies (en forme de poire)*

Une dizaine d'années après le livre de Goléa, on retrouve à nouveau l'École de Paris dans le titre d'une section de l'*Histoire de la musique occidentale* (1985) de Brigitte et Jean Massin. « L'« École de Paris » » s'y positionne entre « Erik Satie et le “Groupe des Six” » et « Les indépendants », ce qui est assez révélateur de l'idée de groupement associée à l'étiquette et qui est confirmée par le type de discours ouvrant le paragraphe :

Contemporains des compositeurs formant le « Groupe des Six » ou l'« École d'Arcueil », plusieurs artistes d'origine étrangère élisent domicile à Paris au début du siècle. C'est le cas de Marcel Mihalovici [...] qui, en 1928, organise avec quelques amis émigrés en France un concert de leurs œuvres. C'est alors que les journalistes musicaux les désignent sous le vocable d'« École de Paris ».<sup>105</sup>

Le *terminus post quem* introduit par les Massin, un concert de 1928 qui aurait été l'événement déclencheur du baptême du groupe par la critique, sera discuté plus tard (§ 5.2). Limitons-nous, pour l'instant et par anticipation, à indiquer qu'aucune trace d'un tel concert n'a été trouvée au fil de nos recherches; nous avons déjà amplement argumenté sur le fait que les critiques musicaux n'ont pas vraiment été ceux qui ont contribué à désigner un groupe de musiciens étrangers comme « École de Paris ». Selon l'histoire de la musique des Massin, l'École de Paris serait donc un groupe né à la suite du baptême de la critique, qui a ainsi défini un groupe de compositeurs étrangers ayant donné un concert ensemble – le même genre de mécanisme ayant créé le « Groupe des Six ». Le fait que l'expression « École de Paris » soit utilisée par Brigitte et Jean Massin comme le nom d'un

---

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Brigitte et Jean MASSIN, *Histoire de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 1985 (1<sup>re</sup> éd. Messidor, 1983), p. 993.

groupe « fermé » – et pas seulement comme une expression qualifiant les étrangers à Paris – est confirmé ultérieurement, par exemple dans le passage suivant :

Nicolas Tchérépnine s'installe à Paris en 1921 où il devient directeur du Conservatoire Russe fondé par des musiciens émigrés. Il amène avec lui son fils Alexandre (1899-1977) qui commence alors une brillante carrière de pianiste. *Alexandre Tchérépnine se rallie à « l'École de Paris »* et l'on crée à grand fracas sa première symphonie en 1927.<sup>106</sup>

Nous avons ici l'histoire de deux compositeurs émigrés, père et fils, et comment ce dernier, à un certain moment de sa carrière, « se rallie » à l'École de Paris... un an avant l'événement musical qui avait été déclaré, quelques lignes auparavant, l'an zéro de ce « groupe ». Plus tard, les historiens nous expliqueront que l'École de Paris « prend aussi dans ses rets » Harsányi, Lajtha et Martinů (auxquels il faut ajouter Tansman, nommé entre Mihalovici et Tchérépnine).<sup>107</sup>

L'idée d'École de Paris en tant que groupe ne pourrait être plus clairement exposée que par les exemples de *La musique et son histoire* (1961) de Paul Pittion et du *Cours d'histoire de la musique* (1990) dirigé par Jacques Chailley. Le premier consacre un chapitre aux groupements de musiciens : « Les Six. Le groupe "Jeune France". L'École de Paris » – un groupe parmi d'autres groupes :

En 1925, des musiciens d'origine étrangère installés dans la capitale, certains d'entre eux naturalisés français, se groupent et fondent l'*École de Paris*. Cette association purement culturelle ne cherche pas à imposer de style à ses membres. C'est pourquoi les uns, comme Stan Golestan ou Georges Enesco, demeurent fidèles aux traditions populaires de leur patrie, alors que les autres, parmi lesquels Tibor Harsanyi, prêtent une oreille plus attentive aux courants nouveaux et proprement occidentaux.<sup>108</sup>

Pittion entame alors une série de brèves sections consacrées aux musiciens faisant partie de cette « association culturelle » : Golestan, Enesco, Martinů, Harsányi, Tansman, Mihalovici. « À ces fondateurs de l'école de Paris », conclut Pittion, « sont venus se joindre d'autres musiciens étrangers qui ont trouvé en France, à un certain moment de leur carrière, un climat favorable à l'épanouissement de leur personnalité », et il se limite – tout en souhaitant que leur « œuvre importante » fasse l'objet d'une étude particulière – aux noms d'Obouhov, Villa-Lobos, Lajtha ainsi que du Suisse André-François Marescotti.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 994 (c'est nous qui soulignons).

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Paul PITION, *La musique et son histoire*, 2 t., Paris : Éditions Ouvrières, 1961, t. 2, p. 405 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 408. En appendice de son ouvrage, Pittion rédige une discographie. Pour la section « École de Paris », il conseille deux disques d'Enesco et deux de Martinů (t. 2, « Discographie », p. 13).



Dans le volume de Chailley également, la section intitulée « L'«École de Paris» » occupe une position révélatrice :

Partie 1 : « L'aube du XX<sup>e</sup> siècle (1890-1920 env.) »

[...]

Chapitre 3 : « Autour des chefs de file »

A : « France »

[...]

§ 2 : « Groupes et sociétés » :

a) L'« École de Paris »

b) La Société Nationale et la S.M.I.

c) Groupements divers<sup>110</sup>

Ici, il semblerait que l'oscillation entre l'usage au sens élargi et au sens strict de l'expression s'estompe au profit d'une caractérisation plus précise. Une quantité remarquable de données est mise de l'avant sous forme de déclarations sans appel, mais dépourvues de source (nous aidons le lecteur à les visualiser, en les numérotant) :

[1] C'est [...] dans l'orbite de la Schola [cantorum] que se développa un ensemble important de compositeurs étrangers [...] [2] qui se désignèrent eux-mêmes sous le nom global d'« École de Paris ». [3] Culminant vers 1925, cette « école » regroupa [1**bis**] autour de d'Indy de nombreux jeunes compositeurs [...]. [4] L'« École de Paris » entendait ainsi donner une réplique musicale au groupement de même nom qui s'était formé dans les arts visuels [...].<sup>111</sup>

Ce ne sont plus, selon cette version des faits, les journalistes qui auraient commencé à appeler « École de Paris » ces jeunes compositeurs étrangers. Autant la position du paragraphe dans la structure de l'ouvrage laisserait croire à une définition d'École de Paris au sens plus que strict, autant le texte est plus nuancé : on parle d'un « nom global », déterminé davantage par le maître (cette fois-ci, d'Indy) attirant autour de lui les jeunes étrangers, que par leur institution d'un groupe-école (au but pratico-esthétique). La nature ouverte de l'étiquette est ensuite confirmée par le fait que Chailley se limite à citer quelques noms, « [s]ans que la liste soit exhaustive » : Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici, Tansman, Nicolas et Alexandre Tchérépnine (le père autant que le fils). Enfin, il n'exclut pas de pouvoir « rattacher jusqu'à un certain point à l'École de Paris Serge Prokofiev ». Est-ce donc

---

<sup>110</sup> Jacques CHAILLEY (dir.), *Cours d'histoire de la musique*, 4 t., Paris : Leduc, 1967-90, t. 4 : *20<sup>e</sup> siècle* (1990) (c'est nous qui soulignons).

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 39, où se trouvent égslement les passages cités dans le prochain paragraphe.

à l'historien de choisir? L'École de Paris est-elle, au fond, une étiquette assez floue pour permettre de l'utiliser à sa propre guise selon les nécessités du récit historiographique?

Le cas de *La Belle époque de la musique française* (1999) de François Porcile semblerait, à cet égard, constituer un exemple frappant du choix stylistique de l'historien qui l'emporte sur le souci de cohérence scientifique. Un chapitre de cet ouvrage, « Mon pays et moi... », est consacré aux compositeurs étrangers qui, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ont eu des contacts importants avec la musique française. De de Falla à Delius, de Vaughan Williams à Weill, de Thomson à Villa-Lobos, en passant par les nombreux musiciens provenant de l'Europe de l'Est : Stravinski surtout, et puis une série d'autres *six* Russes (un chiffre récurrent dans les groupements artificiels) auxquels Porcile dédie en moyenne deux pages pour chacun (Obouhov, Tchérépnine père et fils, Wyschnegradsky, Prokofiev, Lourié, Nabokov).<sup>112</sup> Le compte revient à six si l'on considère que l'auteur limite l'espace consacré à Alexandre Tchérépnine (un seul paragraphe). La faible incidence de l'œuvre du compositeur serait alors liée au fait qu'il n'est pas considéré comme un musicien indépendant, mais comme le membre d'un groupe. C'est à son propos que Porcile nomme pour la première fois l'École de Paris :

Dès 1925, avec le suisse Conrad Beck, le Tchèque Bohuslav Martinu, le Polonais Alexandre Tansman, le Hongrois Tibor Harsanyi et le Roumain Marcel Mihalovici, Alexandre Tcherepnine formera l'« École de Paris », et défraiera encore la chronique avec deux pièces originales et véhémentes, *Magna Mater* (Concert Colonne, février 1931) et la *Sonatine pour timbales et piano* (1939).<sup>113</sup>

Ce passage témoigne de la manière très générale (et toujours d'actualité) avec laquelle on traite de l'École de Paris à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. L'École de Paris apparaîtra à nouveau après plusieurs pages, dans l'espace consacré à Martinu. Nous avons déjà cité le passage où, à propos de l'École de Paris, l'auteur en fait un « nouveau groupe des Six ».<sup>114</sup> Il continue son récit en l'assaisonnant de détails anecdotiques rapportés sans références – un style malheureusement encore très fréquemment adopté dans les ouvrages qui proposent une approche vulgarisatrice tout en donnant une impression d'érudition. Ces travaux finissent par transmettre sous le couvert d'une position d'autorité (car les sources ne sont pas citées), une série d'affirmations non vérifiables :

---

<sup>112</sup> « Stravinsky, qui ne remettra les pieds sur sa terre natale qu'en septembre 1962, [...] voit arriver à Paris des compositeurs émigrés de Russie, six personnalités surtout qui, venues entre 1918 et 1923, vont au cours de l'entre-deux-guerres éclairer la vie musicale parisienne de lumières étonnantes et de pétards inattendus » (PORCILE, *La Belle époque* cit. [1999], p. 370).

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 392; v. *supra* § 2.1, p. 32.

À l'angle du boulevard Montparnasse et de la rue Delambre, au café du Dôme où, quelques années auparavant, Louis Durey, Germaine Tailleferre et autres « Six » retrouvaient Modigliani, André Lhote et Kisling, Martinu passe ses soirées avec les peintres Frantisek Kupka, Joseph Sima et les compositeurs Conrad Beck, Tibor Harsanyi, Marcel Mihalovici, petit groupe auquel viendront s'adjoindre les deux Alexandre, Tansman et Tcherepnine, *pour former le nouveau groupe des Six, celui des musiciens étrangers de Paris, qu'on appellera bientôt École de Paris*. Entre eux, venus d'Europe centrale, du Nord et de l'Est, arrivés en France entre 1919 et 1923, les affinités et convergences sont multiples, à commencer par le fait que trois d'entre eux épousent des Françaises, dont deux pianistes : Marcel Mihalovici Monique Haas, admirable interprète de Ravel, et Alexandre Tansman Colette Cras, la fille du compositeur. (Tcherepnine épousera, lui, une pianiste chinoise.) Conrad Beck, comme Martinu, a travaillé avec Roussel, tandis que Mihalovici a étudié la composition et la direction d'orchestre avec d'Indy. Les œuvres de Mihalovici et Tansman furent accueillies à la Société musicale indépendante, mais le nom d'École de Paris est né d'un concert commun, en 1928.<sup>115</sup>

Le concert de 1928 déjà mentionné par Brigitte et Jean Massin, les contacts entre le milieu de l'École de Paris des peintres, le parallèle avec les Six, une série d'« affinités et convergences multiples » qui se réduisent, en effet, au fait d'avoir épousé des Françaises (dont deux pianistes) ou étudié avec des maîtres français (mais, dans les deux cas, cela concerne uniquement trois musiciens sur six) – et, encore une fois, une contradiction entre la date donnée dans le passage cité plus haut (1925) et celui-ci (1928), laissent une impression de déjà vu, et de répétition d'informations glanées à droite et à gauche sans qu'aucune n'ait été vérifiée.

Le début des années 2000 voit une concentration notable de musicologues qui mentionnent l'École de Paris. Exemplaire est le fait, déjà cité, que Kelkel projette d'écrire son article dans le collectif sur Tansman au sujet de « Tansman et l'École de Paris » (une expression évidemment tenue pour acquis, dont tout le monde parle sans problème) et que, finalement, il change son titre pour « L'École de Paris : une fiction? ». <sup>116</sup> Et ce n'est plus seulement dans la musicologie française qu'il faut chercher. Nous avons déjà cité les exemples du *GMO* (2001) et de la thèse de Luisa Curinga (2007). <sup>117</sup> Il reste à rapporter le seul cas d'ouvrage anglophone sur la musique française accueillant l'expression dans ses pages, à savoir *The Harlequin Years* (2002) de Roger Nichols :

One of the higher-profile groups of émigrés in the latter half of the Twenties was that of the so-called Ecole de Paris, consisting in four composers from Central Europe, all of whom were in Paris by 1924: the Pole Alexandre Tansman, the Hungarian Tibor Harsányi, the Rumanian Marcel Mihalovici and the Swiss Conrad Beck. Between them, in the five years from 1924, they wrote five symphonies, three operas, two piano concertos, a ballet, and quantities of songs and chamber music. But, Tansman

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 392-93 (c'est nous qui soulignons).

<sup>116</sup> *V. supra* Introduction, n. 5.

<sup>117</sup> *V. supra* § 1.1 et Introduction, p. 3.

apart, the group is now forgotten and cannot be said to have had an influence on French music even in the Twenties.<sup>118</sup>

Voici un nouveau *terminus post quem* (1924), mais surtout un type de discours qui ne se limite pas à définir l'École de Paris comme un groupe, mais qui accentue son unité en dressant une liste collective des œuvres produites par ce... Groupe des Quatre?

### 3.3. Les biographes de l'époque

Si une École de Paris au sens strict ou un Groupe des Quatre existaient, les premiers biographes des compositeurs concernés ne s'en sont pas aperçus point (ou bien ils n'ont pas cru important de le signaler). Les quelques études spécifiques sur les compositeurs étrangers résidant à Paris qui sont parues dans les années 1930 – sous forme de livres ou d'articles monographiques dans les périodiques – ne font jamais référence à ces groupements.

Concernant Tansman, ni la longue étude de Raymond Petit parue dans la *Revue musicale* en 1929<sup>119</sup>, ni le premier livre sur le compositeur écrit par Irving Scherke (paru en 1931)<sup>120</sup> ne le situent comme membre d'un groupement de compositeurs. Dans les deux cas, l'accent est plutôt mis sur les caractéristiques du langage musical du musicien. Le sous-titre choisi par Scherke, « compositeur polonais », est révélateur du fait que le musicologue n'est pas intéressé à montrer les liens de Tansman avec Paris, sa patrie d'adoption. Il ne considère pas Tansman comme un représentant d'une École de Paris, mais de l'école Polonaise (si elle existe) :

Existe-t-il actuellement une école musicale polonaise [...] ? Le temps donnera à cette question une réponse précise. Du moins sommes-nous en mesure d'établir que la Pologne compte plus d'un excellent compositeur, même de très grands [...]. Nous avons poussé nos études et nos recherches sur la musique polonaise aussi loin que possible et [...] [n]ous croyons donc pouvoir assurer que *c'est Tansman le musicien polonais qui, de toute sa génération, exprime le mieux l'âme polonaise, et c'est à ce titre que nous allons parler de lui.*<sup>121</sup>

Un article sur Beck est paru dans *Le Ménestrel* de 1932, sous la plume d'Armand Machabey.<sup>122</sup> Le critique considère le compositeur comme à la fois « [é]tranger au sursaut de l'École française

---

<sup>118</sup> NICHOLS, *Harlequin Years* cit. (2002), p. 254.

<sup>119</sup> Raymond PETIT, « Alexandre Tansman », *RM* 10/4 (1929.02), p. 46-54.

<sup>120</sup> Irving SCHWERKE, *Alexandre Tansman, compositeur polonais*, Paris : Eschig, 1931.

<sup>121</sup> SCHWERKE, *Alexandre Tansman* cit. (1931), p. 10-1 (c'est nous qui soulignons).

<sup>122</sup> Armand MACHABEY, « Conrad Beck », *Mén* 94/8 (1932.02.19), p. 77-79.

d'après-guerre » et pas totalement Allemand non plus.<sup>123</sup> Deux articles monographiques consacrés à Tchérépnine et Martinů paraissent, au cours des années 1930, dans la revue anglaise *The Chesterian*, publiée à Londres mais dirigée par un Français, Georges Jean-Aubry. Dans aucun de ces articles, écrits respectivement par Willi Reich (« Alexander Tcherepnin », 1931),<sup>124</sup> et Pierre-Octave Ferroud (« A great musician of to-day : Bohuslav Martinů », 1937),<sup>125</sup> il n'est fait référence à l'École de Paris. Au contraire, le portrait de Tchérépnine est dès les premières lignes mis en lien avec Hindemith, et Reich conclut en disant qu'heureusement le jeune musicien a su éviter de succomber à la « stormy influence of the modern Franco-Russian school in Paris ».<sup>126</sup> Trente ans après, lorsqu'il rédige la première monographie sur le compositeur, Reich modifie son récit selon la vulgate qui s'est établie progressivement dans l'histoire de la musique, tout en renversant ses propos de 1931 jusqu'à affirmer que Tchérépnine est un « compositeur français » :

Le séjour à Paris, à l'âge où l'on est prêt à tout découvrir [...], a enrichi Tchérépnine de certains traits typiquement français. Ses maîtres, Paul Vidal et Isidore Philipp éveillèrent en lui cet idéal pédagogique qu'il chercha à atteindre lorsque lui-même fut professeur. Dans le cercle d'amis réunis dans le cadre de l'« École de Paris » il trouva ce sens de camaraderie qui enrichissait ces jeunes musiciens sur le plan humain, faisait se dérouler leur existence dans un climat d'amitié, et leur permettait des échanges intellectuels sans toutefois amoindrir l'originalité de chacun. Le groupe désigné ici par l'École de Paris comprenait quelques compositeurs d'origine étrangère résidant à Paris, dont la formation fut due au climat musical de Paris. Le noyau de ce groupe comprenait Tibor Harsanyi, Bohuslav Martinů, Conrad Beck, Alexandre Tchérépnine, Marcel Mihalovici auxquels il faudrait ajouter Arthur Honegger et Alexandre Tansman tous étant liés par l'amitié et par leur dévotion à leur pays d'adoption, la France. C'est là, en effet, un des grands secrets de Paris que de donner des élans à tous ceux qui viennent y vivre, élans qui demeurent sensibles tout au long de leur vie et qui restent perceptibles à tout observateur attentif; c'est dans ce sens que Tchérépnine nous apparaît comme « compositeur français ».<sup>127</sup>

Si l'on regarde du côté des dictionnaires, on fait face au même constat : l'absence de l'expression « École de Paris » dans les années 1930. Carlo Schmidl publia en 1937-1938 la nouvelle édition de son *Dizionario universale dei musicisti* (la première datait de 1887-1890), enrichie d'un supplément consacré surtout aux musiciens contemporains. Parmi eux, nous retrouvons Beck,

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 79. *V. infra* § 7.3.2, n. 200.

<sup>124</sup> Willi REICH, « Alexander Tcherepnin », *Chesterian* 13 n° 102 (1931.04-05), p. 161-64.

<sup>125</sup> Pierre-Octave FERROUD, « A great musician of to-day : Bohuslav Martinů », *Chesterian* 18 n° 132 (1937.03-04), p. 89-93.

<sup>126</sup> REICH, « Alexander Tcherepnin » cit. (1931), p. 164.

<sup>127</sup> W. REICH, *Alexander Tscherepnin*, Frankfurt : Belaieff, 1961; tr. fr. *Alexandre Tchérépnine*, Paris : Richard-Masse, 1962 (*La Revue musicale*, « Musiciens du XX<sup>e</sup> siècle »), p. 80.

Harsányi, Martinů, Mihalovici, Tansman et Tchérepnina, mais jamais l'expression « École de Paris » ni l'idée d'un groupement de ces compositeurs n'y apparaît.<sup>128</sup>

Dans les années 1950, on trouve l'expression « École de Paris » dans un article sur Harsányi (dans *The Chesterian*, en 1952) et dans le *Larousse de la musique* de 1957. L'article sur Harsányi est signé par John Weissmann, qui a signé également l'article sur le compositeur dans le *Grove*<sup>5</sup> (1954) et dans le *MGG1* (1956) :<sup>129</sup>

A Hungarian by birth Harsányi has been residing in Paris for the last thirty years, and is associated with the « *école de Paris* », i.e. a group of musician living, or having lived, in the French capital, whose compositions often figured on the programs of *La Sirène musicale* and *Le Triton*.<sup>130</sup>

Weissmann donne donc à « école de Paris » (significativement, avec un « é » minuscule) un sens assez large, à savoir les musiciens étrangers résidant ou ayant résidé à Paris. Après avoir cité l'article de la *Revue musicale* de 1929 où Hoérée s'attribuait la paternité de cette appellation,<sup>131</sup> il remarque que l'expression a aussi une signification stylistique :

It also stands for a general indication of the common denomination of their style; they accept to a certain extent the anti-Debussy aesthetic of *Les Six*, they accept wholeheartedly the inspiring genius of French music; but they seek to infuse these purely French attributes with elements of jazz and with certain ingredients of their respective national inheritance. It is understandable therefore that *l'école de Paris* is much more international in outlook than either *Les Six* or *La Jeune France*. [...] Similarly to the two more decidedly national groups, *l'école de Paris* was never more than a loose association of composers who otherwise preserved complete independence of outlook.<sup>132</sup>

Les noms que Weissmann inclut dans ce « cercle » (*circle*) sont les treize auteurs des danses publiées en album par *La Sirène musicale* en 1929, recueil qu'il considère « very properly in musical terms, their “manifesto” » : outre Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici et Tansman, on y retrouve plusieurs Français (Delannoy, Ferroud, Larmanjat, Migot, Rosenthal, Wiéner) et deux autres étrangers qui, en vérité, ne résidaient pas à Paris (Lopatnikoff et Schulhoff). Nous reparlerons de cet album de façon approfondie au Chapitre 8 (§ 8.1).

---

<sup>128</sup> Carlo SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, 2 vol. et supplément, Milano : Sonzogno, 1937-1938<sup>2</sup>. Schmidl avait contacté directement plusieurs jeunes compositeurs pour leur demander des renseignements sur leur biographie et leur œuvre, comme le prouve la lettre qu'il adressa à Harsányi (1934.04.24; dans le recueil *Lettres à Tibor Harsányi et copies de réponses; Papiers personnels divers*, BNF Musique VM-BOB-21331).

<sup>129</sup> *V. supra* § 1.1.

<sup>130</sup> WEISSMANN, « Tibor Harsányi » cit. (1952), p. 14.

<sup>131</sup> HOÉRÉE, « Chant et piano » cit. (1929).

<sup>132</sup> WEISSMANN, « Tibor Harsányi » cit. (1952), p. 14, où se trouvent égslement les passages cités dans le prochain paragraphe.

Le retour au *Larousse de la musique* de 1957 nous fait refermer la boucle ouverte au début de ce chapitre. On y avait trouvé l'article sur l'École de Paris signé par Cœuroy. On retrouve l'expression également dans les entrées consacrées à quelques compositeurs, ce qui était prévisible. Ces compositeurs sont Harsányi (« De formation et de carrière en grande partie françaises, il a fait partie de ce groupe de musiciens originaires de l'Europe centrale connu sous le nom d'École de Paris »),<sup>133</sup> Mihalovici (« l'un des plus vigoureux animateurs de l'École de Paris »)<sup>134</sup> et Tchérépnine (« Plus “cosmopolite” que son père, il a subi l'influence, d'une part, de l'école de Paris et, d'autre part, des musiques d'Extrême-Orient »).<sup>135</sup>

\*\*\*

Nous avons donc constaté certaines tendances propres tant à la critique musicale des années 1920-30 qu'à l'historiographie subséquente : 1) la tendance à regrouper les compositeurs; 2) le caractère souvent éphémère et aléatoire du processus d'étiquetage; et 3) le faible souci de précision dans la description et l'évocation de la réalité historique. Il faudra maintenant vérifier d'autres types de sources et analyser les implications sociales, politiques, esthétiques et historiques de cette superposition de discours à propos des regroupements d'artistes – et notamment à propos de celui de l'« École de Paris ». En conclusion à ce chapitre, nous aimerions citer un passage de Marc Pincherle, une réflexion d'un contemporain sur le mécanisme de regroupement, la polyvalence du mot « école », le caractère flou des étiquettes (les Six qui deviennent Quatre) et leur rôle posthume. Cet extrait d'article servira efficacement de transition vers la partie suivante :

Le meeting-miniature n'a pas fourni de solution définitive : « Où va la jeune musique française ? Si riche qu'elle soit, présente-t-elle assez d'homogénéité pour qu'on puisse discerner le sens unique ? Avec raison, les Quatre qui furent les Six se sont toujours défendus de constituer une école. Celle d'Arcueil était tout juste maternelle : devenus grands, les disciples vont, chacun pour soi, dans des voies divergentes. Et que d'indépendants, de talents aussi variés qu'indéniables ! C'est l'essentiel, et

---

<sup>133</sup> DUFORCQ (dir.), *Larousse de la musique* cit. (1957), vol. 1, p. 435, *ad vocem*. Dans les versions successives du dictionnaire, qui suppriment l'entrée « École de Paris », on en parle toutefois dans les articles consacrés à Harsányi et à Mihalovici. Dans le premier il est spécifié que les autres « membres » du groupe furent Mihalovici, Martinů, Tansman et Tchérépnine (Pierre-Émile BARBIER, « Harsanyi, Tibor », in VIDAL [dir.], *Larousse de la musique* cit. [1982], vol. 1, p. 716). Ces noms seront différents dans l'entrée consacrée à Mihalovici : « En 1928, Mihalovici, Martinů, C. Beck et T. Harsanyi, rejoints par N. Tcherepnine, décident de donner ensemble un concert de leurs œuvres : les critiques regroupent sous le nom d'école de Paris ces compositeurs d'origine étrangère, résidant en France, mais aux esthétiques très différentes » (Anne PENESCO et Mihnea PENESCO, « Mihalovici, Marcel », *ibid.*, vol. 2, p. 1026). Dans les entrées consacrées aux autres compositeurs concernés – écrites par André Gauthier (Beck) et André Lishke (Tansman et Tchérépnine) –, on ne nommera pas l'École de Paris.

<sup>134</sup> *Ibid.*, II, p. 50, *ad vocem*.

<sup>135</sup> *Ibid.*, II, p. 406, *ad vocem*.

nos arrière-neveux auront le loisir de les classer, qui ne vaut pas, à tout prendre, le plaisir de les découvrir et de les applaudir sans leur étiquette.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Marc PINCHERLE, « La Musique vivante », *MM* 37/11 (1926.11.30), p. 407. On se rappellera que déjà depuis la non-participation de Durey aux *Mariés de la Tour Eiffel* en 1921, les Six était devenus cinq – ce qui offrit une excellente prise au sarcasme d'Émile Vuillermoz : « par une singulière fantaisie arithmétique, ces “six” ne sont déjà plus que cinq, et [...] ces cinq ont du talent comme... quatre » (« Arthur Honegger », *MM* 34/19-20 [1923.10], p. 313-14 : 313).



## Partie II. Terrain



## Introduction : la parole aux protagonistes

Dans la Partie I, nous avons recueilli de nombreuses traces discursives à propos de l'École de Paris. Les matériaux qui ont fait l'objet de notre attention étaient des récits d'observateurs « externes » : des critiques et des historiens. Les textes des personnes désignées comme étant « membres » de l'École de Paris – au sens large ou au sens strict – n'ont pas encore été analysés. Nous n'avons également pas fait appel à des faits non discursifs (c'est-à-dire à des preuves directes) : nous nous sommes contenté de signaler qu'aucun « Concert de l'École de Paris » n'a jamais été à l'affiche dans le Paris de l'entre-deux-guerres, et il reste encore à explorer en détail la programmation des œuvres des compositeurs immigrés.

La deuxième partie de cette thèse servira précisément à étudier le phénomène « École de Paris » de l'intérieur. Si nous avons démontré que l'École de Paris est un phénomène essentiellement discursif – une étiquette assez floue pour être utilisée selon les nécessités du récit du critique ou de l'historien –, il n'en demeure pas moins que ce phénomène s'appuie sur des faits, à savoir l'utilisation de l'expression « École de Paris » pour désigner les peintres et les sculpteurs étrangers présents à Paris, ainsi que le rôle central de la capitale française dans la promotion de jeunes compositeurs étrangers. Dans les chapitres qui constituent la présente partie, nous développerons ce constat sous forme de triptyque : *primo* (Chapitre 4), une analyse sociohistorique de la naissance de l'étiquette « École de Paris » dans le milieu des arts visuels; *secundo* (Chapitre 5), une analyse distributionnelle et discursive de la programmation musicale présentant les œuvres des compositeurs immigrés; *tertio* (Chapitre 6), une analyse du discours que les compositeurs concernés ont formulé au sujet de leur éventuelle appartenance à une « École de Paris » des musiciens.

Le titre de la première partie était « Traces ». Pour celle-ci, nous avons choisi « Terrain », et ce, pour deux raisons. Premièrement, sur un plan imagé, ce titre vise à suggérer que les traces ne s'inscrivent pas dans le vide : il doit y avoir une superficie les accueillant, et de laquelle elles ressortent. Ainsi, les traces de l'expression « École de Paris » qu'on trouve dans le discours peuvent exister parce qu'il existe des *faits* par lesquels elles naissent. Le critique qui dépose sa main sur le sable modifie la perception que nous avons de ce sable – il a maintenant la forme de sa main –, mais

il faut bien qu'il y ait du sable à la base. C'est ce « sable », ce *terrain* que nous avons regardé à travers le filtre du discours, que nous étudierons maintenant.

Deuxièmement, « Terrain » est un clin d'œil au terrain ethnologique. « Terrain » ne sera donc pas seulement l'objet de l'étude, mais aussi sa méthode. Nous nous apprêtons à mener une sorte d'observation participante historique,<sup>1</sup> dont l'esprit est de chercher à comprendre une réalité autre *juxta propria principia* et non pas de la catégoriser selon une grille préétablie. À l'instar des ethnologues désireux de se mêler à une réalité humaine circonscrite cherchant ainsi non seulement à en saisir les modalités de comportement, mais aussi à en acquérir les réflexes, nous nous plongerons dans cette réalité, dans ses débats et dans sa vie culturelle, et nous rencontrerons aussi ses protagonistes. Bien évidemment, ces rencontres ne pourront se produire que de façon médiée, en raison de la distance temporelle : pour interviewer Tansman ou Mihalovici, nous devons nous contenter de lire les interviews que d'autres ont faites ou d'écouter leur voix à la radio (ce qui est possible uniquement après la Seconde Guerre mondiale).<sup>2</sup> Dans une observation participante historique, le filtre du discours est inévitablement bien plus présent que dans une véritable observation participante – même si l'« explication de texte » est également au cœur de l'observation ethnologique aux côtés de la simple observation.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La proximité entre la méthodologie anthropologique (notamment celle interprétative de Clifford Geertz) et l'analyse du discours historique est un des éléments clés du *new historicism*. Cf. Catherine GALLAGHER et Stephen GREENBLATT, *Practicing New Historicism*, Chicago–London : University of Chicago Press, 2000, chap. 1 (« The Touch of the Real »), p. 20-48 : 20-31. L'ouvrage de Geertz auquel les auteurs se réfèrent est le désormais classique *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York : Basic Books, 1973; tr. fr. partielle dans ID., *Bali. Interprétation d'une culture*, Paris : Gallimard, 1983.

<sup>2</sup> D'après nos recherches, aucun document plus ancien concernant ces compositeurs n'est présent dans les archives de l'INA.

<sup>3</sup> « [T]here is rather less observation and considerably more explication – *explication de texte* – than anthropologists generally admit to » (GALLAGHER et GREENBLATT, *Practicing New Historicism* cit. [2000], p. 23).

## 4. Arts visuels

Nous l'avons déjà dit : aucune recherche musicologique n'a jamais été consacrée spécifiquement au cas de l'École de Paris. Il en va tout autrement en histoire de l'art visuel, où l'étiquette « École de Paris » a, au contraire, fait l'objet d'une longue tradition d'étude. Il sera opportun d'explorer ce qui entoure la naissance de l'expression, les enjeux sociaux et politiques qui l'accompagnent ainsi que sa fortune historiographique, afin de mieux saisir son rôle dans l'application de la même étiquette en histoire de la musique. Le discours des critiques d'art et celui des critiques musicaux doivent faire l'objet d'une analyse globale, et ce pour au moins trois raisons : premièrement, les milieux parisiens des artistes visuels et des musiciens étaient très connectés, surtout autour des communautés étrangères; deuxièmement, dans les journaux et les revues culturelles, les critiques artistiques et musicales se côtoyaient; troisièmement, comme nous le verrons, la naissance de l'étiquette « École de Paris » et plus généralement la tendance à parler des étrangers comme d'une entité bien différente des Français s'inscrivaient dans un discours politique et culturel global qui dépassait les frontières entre les disciplines. Notre enquête sur l'École de Paris en musique ne peut donc se passer d'explorer ce « champ de concomitance » – selon les termes de Foucault :

des énoncés qui concernent de tout autres domaines d'objets [...] mais qui prennent activité parmi les énoncés étudiés soit qu'ils servent de confirmation analogique, soit qu'ils servent de principe général et de prémisses acceptées pour un raisonnement, soit qu'ils servent de modèles qu'on peut transférer à d'autres contenus, soit qu'ils fonctionnent comme instance supérieure à laquelle il faut confronter et soumettre au moins certaines des propositions qu'on affirme [...].<sup>1</sup>

Le champ de concomitance que nous allons élucider dans les pages du présent chapitre concerne à la fois des faits, le discours de l'époque et les récits historiographiques. Nous commencerons par analyser ces derniers, comme nous l'avons fait pour le domaine musical.

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, *Archéologie* cit. (1969), p. 81.

## 4.1. L'École de Paris selon les historiens de l'art

Il faut tout d'abord signaler qu'en histoire de l'art, « École de Paris » désigne deux phénomènes distincts : avant la Deuxième Guerre mondiale, il recouvre le milieu artistique cosmopolite de Montmartre et Montparnasse; après la guerre, Pierre Francastel commence à parler d'une « nouvelle École de Paris »,<sup>2</sup> et à partir de 1954, « École de Paris » sera le titre d'une série d'expositions de peintres étrangers et français à la galerie Charpentier.<sup>3</sup> La « première » École de Paris est, évidemment, le phénomène qui nous intéresse ici.

Nous avons recensé au moins dix monographies comportant l'expression « École de Paris » dans le titre, publiées entre 1946 et 2009.<sup>4</sup> Waldemar George, en 1954, est conscient de sa position de pionnier : « L'histoire de l'École de Paris n'a pas été écrite ». <sup>5</sup> La nécessité de combler ce vide

---

<sup>2</sup> Pierre FRANCASTEL, *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'École de Paris*, Paris : Librairie Médicis, 1946. Cf. Gérard DUROZOI, « Une communauté à géométrie variable », in *L'École de Paris, 1904-1929*, numéro spécial de *Beaux-Arts Magazine* (« Beaux-Arts Collection »), [2000], p. 12-15 : 12. Cf. aussi LIMBOUR, « La nouvelle École de Paris » cit. (1957). Aussi nommée « seconde » ou « jeune École de Paris », elle était « un temps assimilée à la “première”, dans un fondu enchaîné plus que paradoxal où l'on voit étiquettes et renommées changer radicalement de contenu »; cette étiquette « renvoie le plus souvent à un groupe assez homogène de peintres non-figuratifs pour qui le label “École de Paris” [...] qualifiait une production très “française”, d'abord recherchée et prisée pour des qualités supposées intrinsèques de bon goût, de délicatesse et d'équilibre, qui, par un curieux effet de boomerang – où l'émergence de la nouvelle “École de New York” a sa part – lui seront renvoyées comme autant de tares par la même scène artistique nationale et internationale » (Suzanne PAGÉ, « Avant-propos », in *L'École de Paris, 1904-1929. La part de l'autre*, catalogue de l'exposition [Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000.11.30-2001.03.11], Paris : Paris-Musées, 2000, p. 17-19 : 18).

<sup>3</sup> Raymond Nacenta, propriétaire de la galerie Charpentier, a publié les catalogues des expositions qu'il a organisées chaque année entre 1954 et 1963; le même auteur a consacré à l'École de Paris (dans les deux acceptions) une monographie : *School of Paris. The Painters and the Artistic Climate of Paris since 1910*, Greenwich (Conn.) : New York Graphic Society, 1960; trad. fr. *École de Paris. Son histoire, son époque*, Neuchâtel : Ides et calendes, [1960]. Des critiques sérieuses à l'idée d'assimiler le contexte artistique cosmopolite du Paris des années 1950-60 à celui du début du siècle ont été avancées dans la recension de cet ouvrage parue dans *Art Journal* 21/4 (1962), p. 286, sous la plume de Charles Hess.

<sup>4</sup> FRANCASTEL, *Nouveau dessin* cit. (1946); Waldemar GEORGE, *Les artistes juifs et l'École de Paris*, Alger : Éditions du Congrès juif mondial, 1959; NACENTA, *École de Paris* cit. (1960); le numéro spécial de *Beaux-Arts Magazine* consacré à l'exposition *L'École de Paris, 1904-1929* (cit. [2000]); Nadine NIESZAWER, Marie BOYE et Paul FOGEL, *Peintres juifs à Paris. 1905-1939 : École de Paris*, Paris : Denoël, 2000; *L'École de Paris* catalogue cit. (2000); [RITTER, dir.], *École de Paris. Le Groupe des Quatre* cit. (2000); Jeanine WARNOD, *L'École de Paris. Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris : Arcadia–Le musée de Montparnasse, 2004. Deux ouvrages sont spécifiquement consacrés à la « nouvelle » École de Paris. Le premier est : Natalie ADAMSON, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris*, Aldershot : Ashgate, 2009. Le second est le catalogue de l'exposition *École de Paris* (Milan, Palazzo Reale, 1978.09-11), Milano : Electa, 1978; dans la préface de Jacques Lassaing, on lit que ces peintres se réunirent sous l'étiquette de « Jeunes peintres de tradition française » pour une exposition à la galerie Braun en 1941. Les artistes choisis pour l'exposition de Milan étaient : Geneviève Assé, Jean Bazaine, Olivier Debré, Maria Elena Vieira de Silva, Hans Hartung, Alfred Manessier, Zoran Music, Gérard Schneider, Pierre Soulages, Arpad Szenes, Pierre Tal Coat, Raoul Ubac, Zao Wu Ki.

<sup>5</sup> GEORGE, *Les artistes juifs* cit. (1959), p. 8.

n'est pas, pour George, uniquement documentaire. L'historien est, au contraire, convaincu de l'actualité de son entreprise : « L'art français constitue *aujourd'hui* la colonne vertébrale de l'art européen parce qu'il reçoit les apports étrangers et en fait la synthèse ». <sup>6</sup> Raconter l'histoire de ces contacts internationaux dans le Paris du début du siècle est donc, pour George, en lien direct avec l'actualité artistique. Ce même esprit a poussé le galeriste Raymond Nocenta, dans ces mêmes années 1950, à organiser les expositions de la « nouvelle » École de Paris, et à affirmer clairement dans son livre que « [c]ette École représente sous ses formes les plus contrastées l'art le plus complet et le plus évolué de l'Occident. Son destin passionné s'oppose aux forces mauvaises; le monde s'enrichit de ses conquêtes et ce feu central qui illumine l'univers sensible, c'est à Paris qu'il brûle et, demain, c'est à Paris encore que l'on viendra s'y réchauffer ». <sup>7</sup>

Nous ne livrerons pas ici une étude systématique de la littérature qui a été produite sur l'École de Paris artistique comme celle qui a été proposée au chapitre précédent à propos de l'utilisation de cette expression en musique. Le seul fait qu'une littérature scientifique consacrée spécifiquement à ce sujet existe marque une différence remarquable avec la musicologie. Un des effets les plus immédiats de l'existence de ces études est que, même dans un contexte de vulgarisation, les informations à propos de l'École de Paris sont plus documentées et critiques que celles qu'on trouve dans la littérature musicologique. Si l'on prend l'exemple du numéro monographique que *Beaux-Arts Magazine* a intitulé *L'École de Paris, 1904-1929*, on y trouve dès le début la constatation que « [l']École de Paris est un [des] mythes de l'histoire de l'art ». <sup>8</sup> Les historiens de l'art ont par conséquent déjà remis en question l'univocité de l'étiquette, et cette mise en garde est devenue rapidement patrimoine commun de la communauté scientifique. *L'incipit* de l'article de Gérard Durozoi dans le même numéro spécial le confirme : « "École de Paris" : l'expression serait à géométrie variable, selon les époques et les commentateurs ». <sup>9</sup> Même en remontant plus loin dans le temps, on retrouve cette conscience du fait qu'il faut prendre l'étiquette « École de Paris » avec des pincettes. Dans une émission radiophonique de 1971 entièrement consacrée à l'École de Paris, l'historien de l'art Pierre Cabanne est très clair : chaque fois que Paris a été le centre cosmopolite de l'art (au XIV<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi que dans l'entre-deux-guerres), on peut parler d'École de

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 7 (c'est nous qui soulignons).

<sup>7</sup> NACENTA, *École de Paris* cit. (1960), p. 54.

<sup>8</sup> Laurence BERTRAND DORLÉAC, « Paris ouvert », in *L'École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 2-7 : 2.

<sup>9</sup> DUROZOI, « Une communauté à géométrie variable », *ibid.*, p. 12-15 : 12.

Paris au sens élargi, mais, à partir des années 1920, cette expression est devenue un « sigle commode » dont on s’est servi surtout pour des questions commerciales :

En fait, je crois que *l'École de Paris n'a jamais été une école. Ce sont les critiques, ou les historiens ou les marchands qui ont inventé ça* parce qu’il faut bien donner des noms à certaines choses, donner des « appellations contrôlées » comme pour les vins. Mais là je pense qu’il n’y a pas eu d’école, *il y a eu surtout des rencontres*. Oui, des courants, mais on ne peut pas parler d’une école : une école suppose un chef et elle suppose des troupes [avec] des théories, des dogmes. Là, vraiment, il n’y a eu que des rencontres. [...] Je crois que les gens qui ont travaillé à cette époque-là n’ont pas du tout pensé qu’ils faisaient une école, pas du tout. [...] L’École de Paris ne peut plus exister parce que Paris en tant que capitale de l’esprit et capitale de l’art n’existe plus. Paris est maintenant une ville du *souvenir*.<sup>10</sup>

Cabanne met en évidence, au sujet de l’École artistique de Paris, trois éléments clef qu’on retrouve aussi du côté du milieu musical (nous les avons soulignés dans la transcription de son intervention) : le caractère discursif de l’étiquette, le fait qu’il s’agissait d’un réseau davantage que d’une école, et que ce phénomène appartient au passé. Nous retrouverons ces trois points dans l’analyse des discours tenus dans les mêmes années par certains compositeurs étrangers qui ont été considérés comme des « membres » de l’École de Paris (§ 6.4 et 6.5).

Quels sont les problèmes posés par cette étiquette en histoire de l’art? Le premier, nous l’avons dit, est d’ordre chronologique. Non seulement « École de Paris » désigne deux phénomènes différents, mais même en limitant l’étude au premier (celui d’avant la Deuxième Guerre), les historiens de l’art ont pu constater l’existence de plusieurs phases : 1) l’installation à Paris d’artistes étrangers à partir de 1900; 2) l’institutionnalisation de ces artistes en tant qu’« École de Paris » (leur succès commercial des années 1920 accompagné par un débat critique); 3) l’aversion nette pour la composante étrangère et notamment juive de l’art français (une position idéologique qui naît dans les années 1920 et atteint son sommet sous Vichy). Si, pendant ces trois phases (exception faite, possiblement, de la première),<sup>11</sup> on utilise l’expression « École de Paris », il est évident que l’objet qu’elle désigne n’est pas toujours le même.

---

<sup>10</sup> Pierre Cabanne interviewé dans « Roger Boullot : L’École de Paris », in *Carte blanche à...*, émission ORTF (France Inter, 1971.05.17).

<sup>11</sup> Nous n’avons pas trouvé trace, dans la littérature consultée ni dans les sources d’avant-guerre (que nous n’avons cependant pas dépouillées systématiquement), de l’utilisation de l’expression « École de Paris » avant les années 1920. Bien que Waldemar George affirme que « l’âge d’or [de l’École de Paris] se situe entre 1900 et 1914 » (GEORGE, *Les artistes juifs* cit. [1959], p. 8), d’après les recherches que nous allons exposer dans le § 4.2, cette étiquette serait née à l’occasion du Salon d’Automne de 1923.



Cela nous amène au deuxième problème, qui concerne le corpus d'artistes à inclure sous cette étiquette. La littérature est assez claire à cet égard : jamais on n'a parlé d'École de Paris pour désigner un groupe restreint de quelques peintres qui se seraient donné ce nom. Toutefois, cette étiquette n'a pas été utilisée non plus au « sens élargi » que nous avons rencontré dans le milieu musical – *mutatis mutandis*, tous les peintres ayant séjourné à Paris au cours des siècles.<sup>12</sup> Les artistes de l'École de Paris étaient tous installés à Paris – et plus précisément à Montparnasse – pendant les trente premières années du XX<sup>e</sup> siècle : ils étaient une sorte de « colonie » (mot qu'on retrouve souvent dans la littérature), ils fréquentaient les mêmes ateliers (La Ruche) et les mêmes cafés (Le Dôme, La Rotonde, La Coupole), ils venaient surtout d'Europe de l'Est<sup>13</sup> et ils étaient en grande majorité juifs.<sup>14</sup>

Néanmoins, lorsqu'il s'agit d'établir une liste de noms, certains critères de sélection entrent en jeu : Laurence Bertrand Dorléac remarque que « [l]es commentaires en reviennent toujours à l'importance de l'instinct et à l'absence de ces “schémas” intellectuels qui les distinguent des autres étrangers formant les avant-gardes en France, tels les cubistes, Gris ou Picasso, les rayonnistes, Larionov ou Gontcharova, les rythmistes avec Survage, bientôt les abstraits ». <sup>15</sup> La difficulté à délimiter les contours de l'École de Paris est manifeste dans le cas où il faut organiser, aujourd'hui, une exposition sur ce phénomène; le cas de l'exposition *Les heures chaudes de Montparnasse* (Paris, 1995) le montre clairement : « Ont été retenus pour cette exposition des artistes d'origine étrangère (Kisling, mais pas Derain), et dont l'œuvre, même partiellement influencée par un courant répertorié (cubisme ou vague expressionnisme), ne s'y inscrit pas vraiment – on expose Van Dongen et

---

<sup>12</sup> La seule exception pourrait être l'interview de Cabanne citée ci-dessus; mais l'historien de l'art, en affirmant qu'on peut appeler « École de Paris » tant le milieu artistique du XIV<sup>e</sup> siècle que celui de l'entre-deux-guerres, avait une intention surtout provocatrice.

<sup>13</sup> NIESZAWER–BOYE–FOGEL, *Peintres juifs à Paris* cit. (2000) ne nuance pas : « Nos artistes viennent de l'Est » (p. 12). GEORGE, *Les artistes juifs* cit. (1959) consent à une exception : « À l'exception d'Amedeo Modigliani, presque tous les artistes juifs qui se rendent à Paris sont originaires de l'Est européen » (p. 8).

<sup>14</sup> Parmi les huit titres contenant l'expression « École de Paris » que nous avons cités à la n. 4, deux présentent aussi le mot « juifs » (GEORGE, *Les artistes juifs* cit. [1959] et NIESZAWER–BOYE–FOGEL, *Peintres juifs à Paris* cit. [2000]). Selon George, les « Six coryphées juifs de l'École de Paris » étaient Chagall, Pascin, Lipchitz, Segal, Atlan et Maryan. Yves KOBRY, « Peintres et juifs », in *L'École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 8-11, ouvre ainsi son article : « Existe-t-il un expressionnisme juif? La question fut posée en filigrane dès les années 20 dans l'appellation “École de Paris” » (p. 8). Pour une étude de l'interprétation sioniste de l'École de Paris proposée par certaines revues juives, cf. Dominique JARRASSÉ, « La critique d'art dans les revues juives de langue française durant l'entre-deux-guerres : Jacques Biélinky et la part juive de l'École de Paris », in FROISSART PEZONE–CHEVREFFILS DESBIOLLES, *Les revues d'art* cit. (2011), p. 79-90, en particulier p. 87 et suiv.

<sup>15</sup> BERTRAND DORLÉAC, « Paris ouvert », in *L'École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 4.

Soutine, mais pas Miró ».<sup>16</sup> Bref, un critère stylistique entre en ligne de compte – et c’est le troisième problème qui surgit à propos de la définition d’École de Paris – lorsqu’on a à énumérer les « membres » de ce regroupement. Pour faire partie de l’« École de Paris » un artiste doit proposer « la séduction d’une peinture figurative, qui fait la part belle à l’émotion et aux sujets anecdotiques traités sur un mode suffisamment moderne, mais assez raisonnable en même temps ».<sup>17</sup> Il doit aussi avoir une « foi inébranlable en l’homme et refus[er le] formalisme ».<sup>18</sup> Cependant, d’autres historiens soulignent au contraire que « l’École de Paris désigne un espace de séjour ou de travail, et non une orientation stylistique commune ».<sup>19</sup>

En somme, même si l’expression « École de Paris » était utilisée, comprise et admise dans le milieu artistique parisien et international au moins à partir des années 1920, sa signification n’est finalement pas beaucoup moins vague que lorsqu’on l’utilise dans le milieu musical. Des phrases comme la suivante ne font qu’accroître les similarités avec le problème de l’École de Paris en musique (il suffirait de substituer « Soutine » par, disons, « Tansman » et la liste de peintres par « Beck, Harsányi, Mihalovici, Martinů, Tchérépnine... ») :

Dès l’origine, Soutine a été rattaché à l’école de Paris et, encore aujourd’hui, il est impossible d’y échapper. Il fait partie des quelques figures tutélaires du pseudo-mouvement avec Chagall, Modigliani, Pascin, Foujita, Kisling, Zadkine...<sup>20</sup>

Il peut être utile de proposer ici une petite anthologie de « définitions » de l’École de Paris qu’on peut retrouver en histoire de l’art :

Moins tapageurs qu’un groupe constitué sur la base d’un programme radical, ces artistes d’origine étrangère font penser à une nébuleuse artistique qui n’a en commun aucun projet formel déclaré, mais une « sensibilité » et une « mobilité » apparentes.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> DUROZOI, « Une communauté à géométrie variable », in *L’École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 12. Cf. Jean-Marie DROT, *Les heures chaudes de Montparnasse*, catalogue de l’exposition (Paris, Espace Elektra [1995]), avec la collaboration de Dominique Polad-Hardouin, Paris : Fondation Électricité de Franca-Hazan, 1995; cf. ID., *Les heures chaudes de Montparnasse*, série de 14 films, 2 coffrets (6 DVD), ORTF-INA, 1961-1990.

<sup>17</sup> BERTRAND DORLÉAC, « Paris ouvert », in *L’École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 7.

<sup>18</sup> KOBRY, « Peintres et juifs », in *L’École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 11.

<sup>19</sup> DUROZOI, « Une communauté à géométrie variable », in *L’École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 12.

<sup>20</sup> Sophie KREBS, « Soutine et les débats de son époque », in Marie-Paule VIAL (dir.), *Chaïm Soutine (1893-1943), l’ordre du chaos*, catalogue de l’exposition (Paris, Musée de l’Orangerie, 2012.10.03-2013.01.21), Paris : Musée d’Orsay-Hazan, 2012, p. 14-24 : 16.

<sup>21</sup> BERTRAND DORLÉAC, « Paris ouvert », in *L’École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 7.

Un mouvement artistique? Une constellation d'artistes indépendants plutôt, farouchement individualistes, allergiques à l'idée d'organisation, de chef de file, de manifeste, dont la manière, le parcours, l'origine sociale et la personnalité sont radicalement différents, opposés parfois.<sup>22</sup>

L'École de Paris ne désigne pas un mouvement ou une école au sens académique du terme, mais un fait historique.<sup>23</sup>

[...] Soutine participe involontairement à l'invention de l'école de Paris, à tort considérée comme un mouvement artistique alors que ce n'est qu'un rassemblement d'artistes étrangers installés depuis longtemps dans la capitale et qui participent pleinement de l'art français.<sup>24</sup>

The École de Paris was never a school defined by an artistic creed. Rather, it was a milieu in which artists met, shared experiences, and enriched one another.<sup>25</sup>

Pour terminer la réflexion, on pourrait citer la position un peu naïve, mais en effet fortement attachée au sens commun, exprimée par Raymond Nacenta. Pour lui, quand on parle d'École de Paris, tout le monde comprend de quoi il s'agit : les visiteurs des musées « situent parfaitement Rouault, Max Ernst, Matisse ou Vlaminck dans la constellation des peintres de l'École de Paris », et les historiens, « souvent perdus dans des considérations de “chapelles” intéressant vingt personnes », ne font que créer de la confusion.<sup>26</sup> Nacenta, convaincu que « [c]e sont les événements qui font l'histoire, et non pas les historiens chargés de la relater »,<sup>27</sup> ne réalise pourtant pas que son idée d'universalité et d'unité pacifique d'un art jaillissant dans le meilleur des milieux possibles (qui serait Paris) n'est pas un fait qu'il se limiterait à constater et à perpétuer dans sa galerie; au contraire, cette idée passe sous silence l'attitude nationaliste et xénophobe dont se chargeait souvent l'expression « École de Paris » dans les années 1920, lorsque l'étiquette a commencé à être utilisée de façon régulière et même institutionnelle. « L'École de Paris est assurément un mythe [...], mais qui aura au moins eu l'avantage de déchaîner la rage de Mauclair et de quelques autres », résumait à juste titre Durozoi.<sup>28</sup> Il sera opportun de tenter de comprendre si cette attitude caractérisait aussi le discours sur la musique.

---

<sup>22</sup> KOBRY, « Peintres et juifs », in *L'École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 8.

<sup>23</sup> NIESZAWER–BOYE–FOGEL, *Peintres juifs à Paris* cit. (2000), p. 12.

<sup>24</sup> KREBS, « Soutine et les débats » cit. (2012), p. 16.

<sup>25</sup> VITA SUSAK, « Ecole de Paris – School of Paris », in *School of Paris. Painters, Sculptors*, en ligne : [school-of-paris.org](http://school-of-paris.org) (consulté en février 2014).

<sup>26</sup> NACENTA, *École de Paris* cit. (1960), p. 53.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>28</sup> DUROZOI, « Une communauté à géométrie variable », in *L'École de Paris, 1904-1929* cit. [2000], p. 15. La référence est à Camille MAUCLAIR, *La farce de l'art vivant II. Les métèques contre l'art français*, Paris : La Nouvelle Revue critique, 1930 (« La vie d'aujourd'hui », 15). Nous approfondirons les positions de ce dernier plus loin (§ 4.2.2).

## 4.2. Paris, 1923. Les enjeux d'une étiquette

### 4.2.1. Trois évènements

Si les École(s) de Paris en art visuel et en musique présentent des similarités sur le plan du discours historiographique qui les forgent, leur différence se joue sur le plan du terrain : il est presque impossible de trouver des traces de l'utilisation de l'étiquette dans le milieu musical de l'époque, mais en revanche, elle est attestée et régulièrement utilisée dans le milieu des arts visuels. Le terme naît en 1923, lorsque trois évènements bousculent le monde de l'art parisien.

Le premier de ces évènements est le 34<sup>e</sup> Salon des Indépendants (Grand-Palais, 10 février-11 mars 1923) : le président Paul Signac – parmi les fondateurs, en 1884, de cet anti-Salon « sans jury et sans récompense »<sup>29</sup> – décide de classer les peintres par ordre alphabétique plutôt que par tendance ou affinité stylistique.

En même temps, Albert C. Barnes organise à Philadelphie une exposition de tableaux qu'il avait achetés en décembre 1922 à Paris, à la galerie de Paul Guillaume; il s'agit en grande partie d'œuvres d'artistes étrangers résidant à Paris (et notamment de Chaïm Soutine). Barnes organise cette exposition dans le but de faire connaître en Amérique l'art *français* contemporain. L'idée que la France soit représentée à l'étranger par des artistes étrangers – dont un nombre considérable de toiles « envahit » aussi le Salon des Indépendants – a suscité de nombreuses prises de position polémiques dans la presse.

Par conséquent – et nous arrivons ainsi au troisième évènement clef de 1923 –, le comité organisateur du Salon des Indépendants décide (en novembre) que la 35<sup>e</sup> édition (9 février-12 mars 1924) sera caractérisée par un classement des artistes en fonction de leur nationalité. À la suite de cette annonce, les artistes étrangers résidant à Paris s'insurgent et boycottent le Salon.<sup>30</sup> Ceux qui y

---

<sup>29</sup> Cette devise apparaît dès la première édition du Salon des Indépendants, dont la philosophie est explicitée de la façon suivante : « La Société des “Artistes indépendants”, basée sur le principe de la suppression du jury d'admission, a pour but de permettre aux artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du public » (SOCIÉTÉ DES « ARTISTES INDÉPENDANTS », *Catalogue de la 34<sup>e</sup> exposition* [Grand-Palais des Champs-Élysées, 1923.02.10-03.11], Paris : [s. é.], 1923, p. 15). Sur le Salon des Indépendants, cf. Jean MONNERET, *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884-2000. Les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris : Salon des Indépendants–Grand-Palais des Champs-Élysées, 2000; Dominique LOBSTEIN, *Dictionnaire des Indépendants, 1884-1914*, 3 t., Dijon : L'Échelle de Jacob, 2003; Pierre SANCHEZ, *Dictionnaire des Indépendants. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées, 1920-1950*, 3 t., Dijon : L'Échelle de Jacob, 2008.

<sup>30</sup> Le catalogue reste cependant en ordre alphabétique, et la numérotation des tableaux suit l'ordre des noms des peintres : on va de Pierre Abadie-Landel à Jules-Émile Zingg. À côté du nom de chaque artiste et de son lieu de naissance, on en spécifie en plus la nationalité, ce qui n'était pas le cas dans les catalogues jusqu'en 1922, mais qui avait déjà été fait en 1923 et qu'on continuera à faire dans les catalogues des années suivantes. Cf. SOCIÉTÉ DES « ARTISTES

participent sont dispersés dans plusieurs salles, ce qui suscite d'autres polémiques et des ambiguïtés (« Pascin, par exemple, cet animateur réputé de Montparnasse, si intrinsèquement lié au Paris des années folles, est placé dans la section "peinture américaine", à cause de sa naturalisation de fraîche date afin de ne pas tomber dans le statut peu enviable d'apatride »).<sup>31</sup> L'appellation « École de Paris », déjà proposée par le critique Roger Allard en mars 1923 et par la suite rendue célèbre par André Warnod, s'affirme pour indiquer une entité où les nationalités des artistes s'estompent en faveur de leur lieu d'activité – Paris.<sup>32</sup> En 1928, l'étiquette sera utilisée pour regrouper dans une même salle les artistes de différentes nationalités, mais résidant à Paris, à la XVI<sup>e</sup> Biennale de Venise et à l'*Exposition de l'Art Moderne Français* de Moscou.<sup>33</sup> Finalement, en 1932, « École de Paris » sera choisie

---

INDÉPENDANTS », *Catalogue de la 34<sup>e</sup> exposition* cit. (1923); EAD., *Catalogue de la 35<sup>e</sup> exposition* (Grand-Palais des Champs-Élysées, 1924.02.09-03.12), Paris : [s. é.], 1924. En 1923, on compte 4824 tableaux dans le catalogue (de *L'homme à la cigarette* de Pierre Abadie-Landel jusqu'à *Perle* de Zuléma Zula), tandis qu'en 1924 ils ne seront que 3143. Parmi les démissions les plus frappantes celles de Foujita, Lipchitz, Zadkine, Van Dongen et même d'un Français de souche tel que Fernand Léger. Cette « Querelle des indépendants » a donné naissance à une enquête dans le *Bulletin de la vie artistique* (4/24 [1923.12.15], p. 517-19; 5/1 [1924.01.01], p. 5-13; 5/2 [1924.01.15], p. 29-38).

<sup>31</sup> KREBS, « Soutine et les débats » cit. (2012), p. 16. Un réflexe de ce choix : Adolphe Basler et Charles Kunstler parleront du « prodige multinational Pascin » (« La peinture multinationale de l'École de Paris », in EID., *La peinture indépendante en France*, 2 vol, Paris : Grès, 1929, vol. 2 : *De Matisse à Segonzac*, p. 96-102, reproduit dans l'anthologie de *L'École de Paris* catalogue cit. [2000], p. 400-01 : 401).

<sup>32</sup> Le premier texte à parler d'École de Paris est, à notre connaissance, Roger ALLARD, « Le Salon des Indépendants », *La revue universelle* 12/23 (1923.03.01), p. 687-92. Comme Krebs le remarque, encore jusqu'à très récemment on considérait Warnod comme étant le premier utilisateur de cette étiquette (KREBS, « Soutine et les débats » cit. [2012], p. 17), le texte de référence étant André WARNOD, « L'École de Paris », *Com* 19 n° 4419 (1925.01.27), p. 1; ensuite reproduit in ID., *Les berceaux de la jeune peinture* cit. (1925), p. 7-11. Warnod avait déjà parlé d'« école de Paris » (é minuscule) dans « L'état de l'art vivant », *Com* 19 n° 4396 (1925.01.04), p. 1 (cf. Jean-Louis ANDRAL et Sophie KREBS, « Préface », in *L'École de Paris* catalogue cit. [2000], p. 21-24). On peut voir l'exemple plus significatif du fait que l'article d'Allard a été longtemps ignoré par les historiens de l'art dans le fait qu'il est absent de l'anthologie de textes de l'époque parlant de l'École de Paris publiée dans *L'École de Paris* catalogue cit. (2000), volume auquel nous renvoyons pour une histoire détaillée et très documentée de l'étiquette en peinture.

<sup>33</sup> À Venise, l'École de Paris (salle 40) n'était pas hébergée dans le Pavillon français, mais dans le Palazzo dell'esposizione (salle 40); *v. infra* p. 108. À Moscou, l'*Exposition de l'art moderne français* (organisée par M. Larionov, Serge Fotinsky et Pierre Vorms en mai 1928) avait deux sections, hébergées en deux endroits : la première était l'« École de Paris » (au Musée national d'art moderne occidental), la seconde recueillait les œuvres de 36 ressortissants russes travaillant en France (à la galerie Tretyakov). Cette division avait été conçue, sans doute, dans le but de mettre en relief les artistes russes (entre autres, Chagall, Gontcharova, Larionov, Lipchitz, Zadkine). La séparation est renforcé par le fait qu'ils ne sont pas associés à l'étiquette « École de Paris », contrairement à Brancusi, De Chirico, Ernst, Foujita, Laurens, Léger, Marcoussis, Modigliani, Ozenfant, Severini et Utrillo. Cf. Anthony PARTON, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, Princeton : Princeton University Press, 1993, p. 200; *Nathalie Gontcharova – Michel Larionov*, catalogue de l'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.06.21-09.18; Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1995.11.10-1996.01.21; Milano, Fondazione Mazzotta, 1996.02.24-05.26), Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 239; *Sovremennogo frantsuzskogo iskusstva [L'art français contemporain]*, catalogue de l'exposition (Moscou, Musée national d'art moderne occidental [Gosudarstvennyy Muzei novogo zapadnogo iskusstva] et Galerie nationale Tretyakov [Gosudarstvennaia Tretyakovskaia galereia], 1928.05.01-06.06), Moskva : Komiteta vystavki, 1928.

comme appellation de la salle 14 du nouveau Musée des Écoles étrangères au Jeu de paume (ouvert en 1922).<sup>34</sup>

#### 4.2.2. Xénophobie

Quels étaient-ils les enjeux associés à l'étiquette « École de Paris » dans le milieu artistique parisien des années 1930? Dans quelle mesure sont-ils applicables au milieu musical? Notre impression est que, dans l'historiographie musicale, une attitude pragmatique comme celle prônée par Raymond Nacenta (l'idée que tout le monde, au fond, comprend ce qu'est l'« École de Paris ») a permis d'écarter le caractère xénophobe que cette étiquette pouvait prendre sous la plume de certains critiques d'art. Cela peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Tout d'abord, l'absence d'une nuance xénophobe explicite dans les rares utilisations d'« École de Paris » en musique. Deuxièmement, le fait que ces rares utilisations remontent à la fin des années 1920-début 1930,<sup>35</sup> une époque où l'origine de l'étiquette était plus floue (ironiquement, c'est aussi la période où les peintres étrangers commencèrent à quitter Paris en masse, mettant ainsi fin à la période d'or de l'École de Paris des arts visuels).<sup>36</sup> Troisièmement, il s'agit d'une question quantitative : le nombre de compositeurs étrangers résidant de façon stable à Paris était moins élevé que celui des peintres, et ils étaient donc moins redoutables aux yeux des critiques français qui craignaient une « contamination » de leur art national et qui listaient les peintres par dizaines dans leurs articles et leurs livres.<sup>37</sup> Surtout, ce qui compte le plus au-delà des chiffres, c'est qu'il n'existait pas d'occasions,

---

<sup>34</sup> Pour cette reconstruction des faits, généralement exposés de façon incomplète, imprécise et contradictoire par les historiens de l'art, nous nous sommes appuyés (tout en vérifiant et en intégrant leurs sources) surtout sur Gladys FABRE, « Qu'est-ce que l'École de Paris? », in *L'École de Paris* catalogue cit. (2000), p. 25-40; Kate KANGASLAHTI, « The École de Paris, Inside and Out. Reconsidering the Experience of the Foreign Artists in Interwar France », in Jaynie ANDERSON (dir.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence*, actes du 32<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art (Melbourne, 2008.01.13-18), Victoria : Miegunyah Press–Melbourne University Publishing, 2009, p. 602-06; KREBS, « Soutine et les débats » cit. (2012).

<sup>35</sup> *V. supra*, § 3.2.1.

<sup>36</sup> Cf. ANDRAL et KREBS, « Préface », in *L'École de Paris* catalogue cit. (2000), p. 22; les auteurs citent LES DEUX AVEUGLES [Maurice RAYNAL et TÉRIADE (= Efstratios Eleftheriades)], « La fin de l'« École de Paris », ou le retour des enfants prodiges », *L'intransigeant* 53, n° 19.137 (1932.03.15), p. 6. Dans cet article, les deux critiques de *L'intransigeant* constatent, dans les galeries d'art, une tendance vers l'affirmation des nationalités des artistes, sorte de « fin » de l'internationalisme de l'École de Paris : « L'École de Paris semble donc avoir dissocié ses éléments au profit d'une sorte de reconcentration ethnico-esthétique. L'espèce de New-Babelsberg, de l'École de Paris, a réagi contre la confusion des langues de son esthétique, et tous ses membres, pour avoir ertrouvé leurs patries, sont redevenus de vrais artistes parisiens, voire même d'Artistes Français ».

<sup>37</sup> « Dans ce quartier, tout le monde est peintre » dira le personnage protagoniste de la scène ironico-polémique décrite par Clément VAUTEL, « Six mois de Paris », *Com* 23 n° 5879 (1929.02.14), p. 1, que nous citerons plus diffusément à la fin de cette section. Cf. Charles FEGDAL, « L'École de Paris », in *Essais critiques sur l'art moderne*, Paris : Stock, 1927, p. 63-68; BASLER et KUNSTLER, « La peinture multinationale » cit. (1929; 2000), p. 400-01.

comme le Salon des Indépendants, où *tous* les musiciens étrangers auraient été réunis et auraient ainsi pu être assimilés à une dangereuse phalange d'intrus dans le milieu musical. Nous verrons, au contraire, que les cas des concerts entièrement constitués d'œuvres de migrants étaient une véritable rareté, et que même dans ce cas, il n'y avait pas plus de quatre noms de musiciens étrangers réunis à la fois : les compositeurs étrangers, au lieu d'être perçus comme un groupe compact et donc potentiellement menaçant, étaient plutôt des singularités s'insérant dans une programmation où les « écoles étrangères » étaient plus traditionnellement accueillies que dans le milieu des arts visuels.<sup>38</sup>

Lorsque Roger Allard parle pour la première fois d'École de Paris dans un article consacré au Salon des Indépendants de 1923, son opinion est tranchée : le nouveau classement par ordre alphabétique, dit-il, est plus pratique; toutefois, l'idée de regrouper « tous les trois ou cinq ans » les artistes par nationalité permettrait au public de se former « une idée approximative, mais point du tout fautive, de la supériorité de notre école française ». <sup>39</sup> Son premier emploi de l'expression « École de Paris » ne laisse pas beaucoup d'espace à la nuance:

[O]n ne saurait savoir trop de gré aux artistes étrangers qui nous apportent une sensibilité particulière, un tour d'imagination singulier, mais on doit repousser toute prétention de la barbarie, vraie ou simulée, à diriger l'évolution de l'art contemporain. *Une certaine école de Montparnasse voudrait se faire passer à l'étranger pour l'École de Paris* (le terme d'école française étant suspecte [*sic*] de chauvinisme). Une visite aux Indépendants suffit à remettre toutes choses au point. J'avais donc raison d'écrire que ce salon, fondé sur une idée anarchique, est le salon de l'ordre.<sup>40</sup>

Nous avons là un témoignage éloquent d'un certain nationalisme xénophobe accompagnant très tôt l'étiquette d'École de Paris, loin d'être une dérive tardive que représenteraient notamment les écrits de Camille Mauclair.<sup>41</sup> La position exprimée par Allard est reprise par Louis Vauxcelles, qui va plus loin. Féroce vis-à-vis des étrangers au Salon des Indépendants de 1923,<sup>42</sup> plus enragé encore lors du débat sur l'adoption du classement par nationalité à l'automne suivant, Vauxcelles attaque ouvertement cette « colonie de jeunes turbulents, qui ne sont point de l'Île-de-France, et pensent représenter l'art français... en France et ailleurs ». <sup>43</sup> La « turbulence » qui distingue ces

---

<sup>38</sup> La présence des compositeurs étrangers dans les concerts parisiens sera analysée au Chapitre 5. Les types de discours nationaliste présents dans la presse musicale feront l'objet du Chapitre 7.

<sup>39</sup> ALLARD, « Le Salon des Indépendants » cit. (1923), p. 687.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 688 (c'est nous qui soulignons).

<sup>41</sup> *V. supra* n. 28.

<sup>42</sup> Louis VAUXCELLES, « Salon des Indépendants », *Carnet de la semaine* 9 (1923.02.08).

<sup>43</sup> Louis VAUXCELLES, « Artistes français et étrangers aux Indépendants. La répartition des exposants par nationalité », *Excelsior* 14 n° 4732 (1923.11.26), p. 3.

« Slaves travestis en représentants de l'art de France » serait aux antipodes des « vertus d'ici [...] tact, mesure, décence, finesse » et se manifesterait dans un « mouvement insurrectionnel » contre la décision du Salon des Indépendants de regrouper les artistes par nationalité.<sup>44</sup> Vauxcelles cite des extraits des critiques des artistes étrangers à l'égard de Paul Signac :

« L'art n'est pas une notion ethnique, mais une notion esthétique. Vous n'avez pas le droit de nous demander nos papiers d'état civil ». Cette assertion me semble spécieuse et pour trancher net, une hérésie.<sup>45</sup>

Hérétiques, turbulents, révoltés : Vauxcelles, dans la pire tradition xénophobe, peint ces étrangers comme dangereux à la fois pour l'art et pour la société. Ces « infortunés "Empires Centraux de la Rotonde" »<sup>46</sup> ne menacent pas seulement l'« art de France, *opus francigenum* »,<sup>47</sup> mais la France tout court. Pour transmettre ce concept de façon viscérale à ses lecteurs, Vauxcelles n'hésite pas à employer une rhétorique bien rodée, celle du colonialisme : « *Un exotique* se porte, depuis trois jours, au coin du boulevard de la Madeleine et de la rue Richepance »<sup>48</sup> (donc, *ici*, chez vous, ô Parisiens – semble dire le critique) afin de faire signer une pétition. Une fois le mot « exotique » lancé, Vauxcelles peut se référer aux peintres de Montparnasse comme s'il parlait des « sauvages » des colonies : « ces êtres dénués de culture, dont la formation est aux antipodes de la nôtre, qui ont en exécration tout ce que nous aimons ».<sup>49</sup>

Il ne faut pas croire que toute la critique embrassait de telles positions. Waldemar George écrit une lettre à son collègue Vauxcelles, « une lettre terrible, où il se fait l'avocat des étrangers » :

« Votre thèse » dit-il « d'un nationalisme intégral, est insoutenable ». Hélas! Pauvre moi, qui me croyais internationaliste et assez bon Européen... Parce que je défends Corot et Daumier contre l'« envahisseur », me voici traité de réactionnaire.<sup>50</sup>

La réaction de Vauxcelles, se plaignant d'être victime d'injures alors qu'il est celui qui attaque, nous paraît typique du discours xénophobe de toutes les époques : le xénophobe ne se croit pas réactionnaire, puisqu'il voit sa bataille contre l'autre comme une garantie du progrès de sa propre société (qu'il considère supérieure et autosuffisante); de plus, en se transformant en victime, il

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Louis VAUXCELLES, « La querelle des étrangers », *L'Ère nouvelle* 5 n° 1117 (1923.11.29), p. [2].

<sup>47</sup> VAUXCELLES, « Artistes français et étrangers » cit. (1923).

<sup>48</sup> VAUXCELLES, « La querelle des étrangers » cit. (1923).

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*



accroît chez son public le sentiment de danger et pousse non seulement à la sympathie pour sa cause et lui, mais il cherche également à susciter chez son public un désir de lui venir en aide dans sa bataille contre le « diable ».<sup>51</sup>

Il n'est pas exclu que le fait que Waldemar George était juif d'origine polonaise ait contribué à le situer parmi les « autres » visés par Vauxcelles. L'attaque contre la critique qui défend les artistes étrangers atteindra son paroxysme en 1930, avec la publication du livre *Les métèques contre l'art français* de Camille Mauclair, polygraphe très actif, connu aussi comme critique musical et historien de la musique.<sup>52</sup> On retrouve chez lui aussi la mise à distance de l'accusation de xénophobie tout en utilisant des termes sans équivoque tels que « métèques » :

[I]l n'est nullement besoin d'être xénophobe pour s'inquiéter de la proportion grandissante de métèques qui, brandissant parfois un décret de naturalisation dont l'encre est encore fraîche, s'installent chez nous pour juger nos artistes sans posséder le sens intime de notre race.<sup>53</sup>

Ces critiques qui valorisent « l'École dite de Paris qui compte maints étrangers » viennent eux-mêmes « des bords de la Sprée [sic] ou des ghettos de Varsovie » et « se sont installés chez nous pour réformer le goût français ».<sup>54</sup> Que ce type de discours soit extensible à la musique est explicité par l'auteur même du pamphlet :

Certes, la vie des images a toujours été, *comme la musique*, compréhensible à tous au-dessus des pays et des dialectes : mais elle gardait quand même les profonds caractères des races italienne, française, russe, hollandaise, espagnole, etc. Ici il s'agit d'une forme d'internationalisme intégral, d'une négation des sujets, des terroirs, des patries, des sentiments, au profit d'une construction exclusivement mentale, dont les promoteurs sont d'arides logiciens.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Une analyse de la démonisation de l'autre à la base des discours xénophobes à travers les époques et les pays se trouve dans Harumi BEFU, « Demonizing the “Other” », in Robert S. WISTRICH, *Demonizing the Other. Antisemitism, Racism and Xenophobia*, Newark : Gordon and Breach, 1999, p. 17-30. Sur la psychologie xénophobe, cf. A. A. OLOWU, *Xenophobia. A Contemporary Issue in Psychology*, Ile-Ife (Nigeria) : Ife Centre for Psychological Studies, 2008.

<sup>52</sup> Sur l'œuvre de Mauclair, cf. Simonetta VALENTI, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milano : Vita e pensiero, 2003 et Rosemary HAMILTON YEOLAND, *La contribution littéraire de Camille Mauclair au domaine musical parisien*, Lewiston (NY)–Queenston : Mellen, 2008.

<sup>53</sup> MAUCLAIR, « Juifs et étrangers », dans *Les métèques* cit. (1930), p. 107-12 : 111. À propos de l'utilisation volontairement agressive du terme « métèque », ne convainc pas trop l'avis de non-responsabilité mis en exergue par Jean-José Frappa à son roman *À Paris, sous l'œil des métèques!* (Paris : Flammarion, 1926) : « Avis au lecteur : En grec ancien, le mot *μετοικος* signifiait : “étranger”. À Athènes, il servait à désigner l'étranger domicilié dans la ville. C'est dans ce dernier sens que fut employé, chez les romains, le mot *metacens*. En français, métèque veut dire étranger. C'est par erreur que le public donne parfois à ce terme une acception péjorative » (p. 5).

<sup>54</sup> MAUCLAIR, « Montparno », *ibid.*, p. 39-44 : 44.

<sup>55</sup> MAUCLAIR, « Vers un “espéranto” pictural », *ibid.*, p. 57-63 : 58-9 (c'est nous qui soulignons).

Nous approfondirons l'analyse de cette question du nationalisme en musique en rapport avec notre étude dans le Chapitre 7. Pour l'instant, soulignons que cette « forme d'internationalisme intégral » dénoncée par Mauclair n'était pas soutenue uniquement par des critiques « métèques » ayant des intentions subversives. La preuve en est que l'idée de consacrer une salle à l'École de Paris à la Biennale de Venise de 1928 est l'initiative de deux Italiens, René (Renato) Paresce et Mario Tozzi,<sup>56</sup> qui poursuivaient un but hautement nationaliste : montrer que les Italiens n'étaient pas les vassaux de la France, mais au contraire qu'ils contribuaient largement et de manière incontournable à la richesse de sa culture. Cette contribution ne menait cependant pas à leur assimilation. Même si à Paris, les peintres italiens conservaient dans leurs œuvres de forts caractères nationaux :<sup>57</sup>

Il sera intéressant de remarquer que, dans le creuset parisien, les différentes races agissent davantage que les différentes tendances artistiques et que, malgré tout, la saveur de la terre natale ainsi que la couleur des traditions ancestrales restent intactes chez ces artistes : les Français, au goût développé et raffiné; les Russes, primitifs, violents et un peu extatiques; les Espagnols et les Japonais cultivés et sensibles; les peuples balkaniques rudes et âpres. Le petit groupe des Italiens, ancrant les racines de son art aux plus pures traditions de sa patrie, lutte avec foi et énergie afin que, dans l'évolution de l'École de Paris, l'Italie aussi soit présente et ait une voix ferme et virile.<sup>58</sup>

On observe donc, d'un côté, la volonté de chaque peuple d'affirmer à l'international le prestige de son école nationale, et, de l'autre, la peur de l'invasion et de la contamination. Si presque tout le monde est d'accord sur l'importance que chaque nation possède et conserve des caractéristiques propres qui se manifestent, entre autres, par la création artistique, la cohabitation des peuples les plus éloignés culturellement dans la même ville (Paris) est considérée comme un

---

<sup>56</sup> Le responsable du Pavillon français était, par contre, Charles Masson, conservateur du Musée du Luxembourg. Cf. *XVI<sup>e</sup> Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, catalogue de l'exposition, Venezia : Ferrari, 1928, p. 197.

<sup>57</sup> Giuliana TOMASELLA, « Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia, 1920-1938 », in Federica PIRANI (dir.), *Il futuro alle spalle. Italia-Francia : l'arte tra le due guerre*, catalogue de l'exposition (Rome, Palazzo delle esposizioni, 1998.04.22-06.22), Roma : De Luca, 1998, p. 83-93, en particulier 83 et 85-86. Je renvoie à cette étude pour les références bibliographiques sur les « Italiens de Paris ».

<sup>58</sup> « Ancor più delle varie tendenze programmatiche, sarà interessante rilevare come nel crogiuolo di Parigi reagiscano le differenti razze, e come, malgrado tutto, il sapore della terra nativa ed il colore delle avite tradizioni rimangano intatte in questi artisti : gustosi e raffinati, i francesi; primitivi, violenti ed un po' estatici, i russi; colti e sensibili, spagnoli e giapponesi; rudi ed aspri i popoli balcanici. L'esiguo gruppo degli italiani, abbarbicate le radici della sua arte alle più pure tradizioni della propria patria, lotta con fede e con energia perché, nell'evoluzione della Scuola di Parigi, anche l'Italia sia presente e dica con fermezza virile la sua parola » (Mario TOZZI, « Sala 40. La Scuola di Parigi », in *XVI<sup>e</sup> Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia* cit. [1928], p. 121-24 : 123-124). Selon TOMASELLA, « Venezia-Parigi-Venezia » cit. (1998), p. 86, l'engouement nationaliste s'est accru à la suite d'une entrevue parue dans *Comedia* en 1927, où Giorgio de Chirico affirmait qu'Amedeo Modigliani et lui-même étaient les seuls peintres italiens modernes, mais qu'ils étaient « presque Français » (Pierre LAGARDE, « G. de Chirico peintre, prédit et souhaite le triomphe du modernisme », *Com* 21 n° 5454 [1927.12.27], p. 1).

dangereux état de *melting pot* où les identités s'effacent. Clément Vautel décrit cette crainte avec un mépris étonnant dans un petit bijou de littérature polémique paru dans *Comœdia* en 1929. Il met en scène l'opposition entre l'attitude du milieu conservateur nationaliste et celle de l'avant-garde internationaliste, assimilée dans le même ordre à Paris face à l'École de Paris :

J'ai fait la connaissance de Minka Petersen dans un restaurant russe de la rue Huyghens.

Elle buvait du kummel en fumant des cigarettes américaines, tandis que deux minstrels, probablement tchécoslovaques, jouaient sur leurs mandolines napolitaines des airs hawaïens. Nous étions à peu près seuls dans cette salle ornée de peintures cubistes et de fétiches congolais. [...] Bref, je crus comprendre que ma voisine était venue à Paris pour participer aux bienfaits de la culture française.

– Maintenant, me dit-elle, j'ai terminé mon séjour qui devait durer six mois. [...] Des camarades [m']attendent [au Mississipi-Hôtel, rue Vavin]. Vous pouvez venir, car vous êtes peintre, n'est-ce pas?

– Sans doute, répondis-je au hasard.

– Dans ce quartier tout le monde est peintre... Venez, ce sera très intellectuel et très parisien.

[...] Il y avait là trois jeunes peintres allemands, deux peintres espagnols, un peintre américain, un sculpteur russe, une musicienne danoise, une étudiante chinoise, et deux journalistes turcs. [...]

– Rien de mieux. N'êtes-vous pas à Paris pour bénéficier de la culture française?

– Nous sommes en plein foyer de cette culture... Je n'ai même pas à sortir du quartier. [...]

La conversation fut, naturellement, très artistique. Les peintres parlèrent avec enthousiasme de l'« école de Paris ». Ah! Picasso! Ah! Picabia! Ah! Pascin! Ah! Chagall! Ah! Kokoschka! Ah! Foujita!

Je crus être dans la note en m'exclamant à mon tour :

– Ah! Matisse!

Mais mon enthousiasme, d'ailleurs, simulé, produisit un mauvais effet. Je compris que, dans ce milieu, le Français Matisse passait pour un pompier.

[...]

J'ai revu plusieurs fois Minka pendant la dernière semaine de son séjour à Paris. [...] Elle m'a conduit dans des ateliers de peintres japonais, finlandais et uruguayens, dans des cinémas pour l'élite où un public cosmopolite applaudissait des films soviétiques, dans des théâtres d'avant-garde où des artistes pourvus d'un accent bizarre jouaient des pièces traduites du hongrois, du slovène et du japonais. J'ai fréquenté avec elle des restaurants chinois, entendus des conférences en polonais sur Freud, écouté de la musique nègre dans des cabarets russes, – j'ai fait le tour du monde sans m'éloigner jamais du carrefour Raspail.

– Enfin, dis-je un soir à Minka, ce n'est pas seulement ça, la culture française.

– Qu'est-ce qu'il y a encore?, me demanda-t-elle d'un air surpris. [...]

– Paris.

Mais Minka se mit à rire, sans comprendre... Je l'ai accompagnée à la gare du Nord, le jour où elle nous a quittés. Et quand le train s'est mis en marche, elle m'a dit en me tendant la main :

– J'ai bien employé mes six mois... Bientôt, je vous enverrai mon livre sur l'incomparable culture française. Je paierai ma dette... Adieu!<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> VAUTEL, « Six mois à Paris » cit. (1929). Cf. aussi FRAPPA, *À Paris, sous l'œil des mètèques!* cit. (1926) : « Paris est atteint de xénophilie, d'aucuns disent de xéno-folie » (p. 42).

Le danger de l'École de Paris, au sens élargi, c'est-à-dire celui d'un milieu international d'échanges artistiques, est pour certains observateurs celui de la perte de la capacité à reconnaître les différences spécifiques de chaque peuple, et par conséquent, la supériorité de la culture française. Les jeunes qui viennent de partout pour s'imbiber de culture française, dénonce Vautel, entrent-ils vraiment en contact avec elle? Quelle image de la culture française transmettent-ils une fois retournés dans leurs pays d'origine après avoir vécu à Montparnasse? Il y a, dans ce type de discours, une substantielle imperméabilité à l'idée que la culture française puisse être une culture de la rencontre, du métissage. Qui n'est pas né Français sera toujours un artiste étranger.

Même des critiques autrefois défenseurs des peintres étrangers contre les attaques xénophobes, comme Waldemar George ou encore André Salmon, changent de position, au tournant des années 1930, en faveur de la défense de la tradition française.<sup>60</sup> En 1931, George écrit un article-manifeste intitulé « École Française ou École de Paris »,<sup>61</sup> où il attaque la dernière au profit de la première. Son attaque n'adopte cependant pas le ton xénophobe d'un Vauxcelles. Il s'agit plutôt de questions d'ordre stylistique. Il ne défend pas les artistes français de souche face aux étrangers : au contraire, il démontre que l'« École Française n'est pas une École composée uniquement de Français » – même si « elle devrait l'être de préférence » –, mais « une école qui fait de la peinture française ». <sup>62</sup> Comme la France « n'est pas seulement une nation, un état, une acception ethnique et politique » mais « un état d'esprit », ainsi l'art français « accueille et assimile tous ceux qui s'adaptent à son mode de sentir ». <sup>63</sup> Par contre, l'École de Paris, « avec sa légende de l'art indépendant, avec sa tradition de bohème surannée, de feinte anarchie, de non-conformisme, de faux héroïsme et de révolution à l'état permanent, s'écarte, malgré les apparences qui plaident en faveur, des voies principales de la pensée française ». <sup>64</sup> Bref, l'École de Paris se présente comme le nouvel art français et fait apparaître la France « aux yeux du monde entier comme un puissant foyer

---

<sup>60</sup> Cf. sur ce sujet Romy GOLAN, « The "École française" Vs. the "École de Paris". The Debate About the Status of Jewish Artists in Paris Between the Wars », in ID. et Kenneth E. SILVER (dir.), *The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris, 1905-45*, New York : Universe Books, 1985, p. 81-87. Sur la montée de la xénophobie en France à partir de 1926 et dans les années 1930, cf. Ralph SCHOR, *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, [Paris] : Publication de la Sorbonne, 1985, en particulier p. 464 et suiv., 547 et suiv.; nous renvoyons d'ailleurs en général à cet ouvrage pour une étude très approfondie des réactions françaises face aux immigrés dans l'entre-deux-guerres. Une anthologie de jugements méprisants sur l'École (picturale) de Paris se trouve *ibidem* aux p. 355-57.

<sup>61</sup> Waldemar GEORGE, « École Française ou École de Paris », *Formes* n° 16 (1931.06), p. 92-3 et n° 17 (1931.09), p. 110-11.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 111.

de rayonnement », mais en réalité, selon George, cela ne serait qu'une « attestation somme toute assez subtile et assez hypocrite de l'esprit francophobe ». <sup>65</sup> Sur quelles bases George affirme-t-il cela? Sur des bases stylistiques : « L'École de Paris est un répertoire, aisément transmissible et accessible à tous. Ce n'est pas un creuset, où s'élabore une langue vivante et organique », comme cela a toujours été le cas dans l'histoire de la culture française. « C'est une langue fabriquée de toutes pièces comme le Volapuk ou comme l'Espéranto ». <sup>66</sup> Puisque l'École de Paris ne s'appuie pas sur la tradition, c'est un « mouvement stérile », « un château de cartes construit à Montparnasse »; l'École de Paris peut « produire de standards », mais jamais se développer; « régie par l'idée du progrès [...] [l]'idéologie de l'École de Paris est orientée contre l'École de France que régit le principe dynastique d'unité dans le temps ». <sup>67</sup> Il ne reste qu'un pas à franchir par le critique pour « bris[er] l'élan factice de l'École de Paris, cette éphémère, cette étoile filante et restaur[er] dans ces prérogatives l'École de France, cet emblème de durée! ». <sup>68</sup>

Deux attitudes anti-École de Paris émergent donc dans la critique d'art nationaliste des années 1923-1931 : une attitude xénophobe, dictée par la peur d'une invasion étrangère, et une réaction traditionaliste, qui ne fait pas (du moins ouvertement) de l'art français une question de sang, mais qui demande à l'artiste (français ou étranger) de s'« assimiler » à la voie tracée par la tradition nationale. À la différence des critiques xénophobes, les traditionalistes acceptent la possibilité qu'un artiste étranger fasse de l'art français. Si pour les premiers « École de Paris » est l'expression du danger de l'internationalisme social (la présence des étrangers), pour les seconds c'est l'expression du danger de l'internationalisme artistique (la fin des écoles nationales en vue d'un nouveau langage universel). <sup>69</sup>

Finalement, l'expression « École de Paris », libérée de ses connotations plus sociologiques, s'affirme comme catégorie stylistique, muséologique et historico-artistique. Tel qu'exprimé par Kate

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>69</sup> Kate Kangaslahti a mis en évidence le champ de bataille où la lutte des factions mène à la création de l'expression « École de Paris » qui surgit dans le monde artistique des années 1920 : l'opposition entre art officiel et art indépendant, et celle entre artistes français et artistes étrangers (la seconde étant une préoccupation interne au monde de l'art indépendant, comme le démontre la réforme du Salon des Indépendants). Elle analyse les écrits de Warnod, de Salmon, de George et de Fegdal en tenant compte de ce double enjeu; K. KANGASLAHTI, « Foreign Artists and the *École de Paris*. Critical and Institutional Ambivalence between the Wars », in Natalie ADAMSON et Toby NORRIS (dir.), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde. Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*, Newcastle : Cambridge Scholars, 2009, p. 85-111, en particulier p. 87-99.

Kangaslahti, les années 1930 « heralded the “End of the School of Paris” as a group of practising artists [and] also bore witness to an evolution of the term as an art-historical category *used to frame the work of independent artists in institutional settings* ». <sup>70</sup> Cela se manifeste notamment en 1933, lorsque le Musée du Jeu de paume réouvre ses portes avec une exposition de l'École de Paris – expression qui n'indique désormais plus un mélange désordonné et menaçant d'artistes étrangers, mais la réunion des tendances artistiques indépendantes. Lors de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne (Paris, 1937), les expositions *Les Chefs-d'œuvre de l'art français, 1400-1900* et *Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937* se côtoient, la première au Palais de Tokyo, la seconde au Petit Palais. Pour cette dernière, les artistes étrangers résidant à Paris partagent la scène avec les modernistes français :

L'Art Indépendant, ou, comme l'a baptisé André Salmon, l'Art Vivant, ce n'est point tout l'art français. C'en est un des aspects, celui qui, depuis trente ans, s'est imposé à l'étranger et y a porté très haut le prestige de l'École de Paris. [...] [L]es artistes de l'École de Paris, venus souvent de tous les points du monde, [sont] parisiens avant tout [et] n'ont pas hésité [...] à risquer leur vie, à verser leur sang, pour la défense de ce foyer d'art incomparable.<sup>71</sup>

Pour la première fois depuis l'affaire du Salon des Indépendants, l'« École de Paris » et l'« École française » ont cessé d'être mises en opposition. On reconnaît aux artistes étrangers résidant à Paris leur place dans l'histoire de l'art français et dans sa promotion à l'international.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 106 (c'est nous qui soulignons).

<sup>71</sup> Raymond ESCHOLIER, « Préambule », in *Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937*, catalogue de l'exposition (Paris, Petit Palais, 1937), Paris : Imprimerie de Vaugirard, 1937, p. 5-6.

<sup>72</sup> Nous résumons ici les conclusions tirées par KANGASLAHTI, « Foreign Artists » cit. (2009), p. 106-11.

## 5. Concerts

### 5.1. « Concerts métèques »

Si le terrain de l'art visuel a été fertile en occasions pour l'épanouissement de la locution « École de Paris », il n'en va pas tout à fait de même pour la musique. Aux salles d'expositions et de musées consacrées à l'École de Paris ne correspond aucun concert qui afficherait cette étiquette. Cependant, cela n'empêche pas de retrouver chez certains critiques musicaux le même discours xénophobe qu'on trouve sous la plume des critiques d'art à propos de l'« invasion » des étrangers qui présentent leurs œuvres sur la scène parisienne.

Entre 1922 et 1923, le compositeur et polémiste Louis Vuillemin (titulaire de la chronique « Notes sans mesure » dans *Le Courrier musical*) publia deux textes farouchement agressifs à l'encontre des musiciens étrangers poursuivant, à son avis, des buts subversifs et menaçants pour la musique française. Vuillemin emploie la même rhétorique de terreur que Vauxcelles (*v. supra* § 4.2.2). Dans le premier de ses textes (« La ficelle! », 1<sup>er</sup> mars 1922),<sup>1</sup> Vuillemin vise tout d'abord à réactiver chez ses lecteurs le sentiment de phobie lié à la guerre : les étrangers sont décrits comme des agitateurs internationaux (« c'étaient trois Allemands. [...] [I]ls avaient l'air d'être en mission »). Le fait même de critiquer les étrangers semble être une action dangereuse et contrôlée par un service d'espionnage (« Le téléphone, du coup, devint muet. Sans doute, quelque prudent diplomate de service à la “table d'écoute” avait-il jugé opportun de couper un colloque fertile en complications internationales! »); plus loin, Vuillemin se demande si ces étrangers ne seraient pas « des mercenaires en civil envoyés pour miner les grandes routes », à savoir « les routes de la pensée et de la santé [musicales] françaises ». À côté de ce rappel d'images de guerre, Vuillemin utilise une autre analogie en support de sa rhétorique de diabolisation de l'autre : les étrangers sont maintenant « des commis voyageurs en opium, en morphine et en cocaïne », des « empoisonneurs secrets chargés de pourvoir au plus vite à l'intoxication des milieux intellectuels ». Vuillemin n'hésite pas à appeler ses lecteurs

---

<sup>1</sup> Louis VUILLEMIN, « La ficelle! (Notes sans mesure) », *CM* 24/5 (1922.03.01), p. 82, d'où nous prenons les passages cités dans ce paragraphe.

à l'action, lançant une véritable *caccia all'untore* :<sup>2</sup> « Prendre le balai! Le manier vigoureusement en toutes circonstances où l'ordure nocive salirait par trop la chaussée... N'hésitez pas. C'est un bon sport ».

L'autre texte farouchement xénophobe de Vuillemin (« Concerts métèques », 1<sup>er</sup> janvier 1923)<sup>3</sup> fait appel à la rhétorique exotique que nous avons aussi observée chez Vauxcelles. Les étrangers sont inférieurs intellectuellement (« jobards cosmopolites ») et facilement recon-naissables physiquement (« chevelus, minables et pourvus de lunettes à la boche »). Le péril que leur présence et leur action font courir à la musique française est, encore une fois, évoqué par des images liées aux fantasmes d'un complot belliciste ou bactériologique (ce dernier étant perçu en lien avec le premier à cause de l'épidémie de grippe espagnole ayant tristement complété l'action destructrice du premier conflit mondial). Ils sont des « thuriféraires en service commandé », dont l'encensoir est rempli de poison (« Commandé par qui? Par quelle machiavélique et *empoisonnée* propagande? ») : « Leur effort a pour but, sans doute, de gangréner notre organisme ». Ce poison serait la musique étrangère, qu'ils voudraient imposer sur la scène française, en profitant de « l'affaissement du goût chez les Français d'après-guerre ». Ces « fumistes inopportuns, peu spirituels et malfaisants », « dadaïstes de la musique », envahissent Paris de « concerts métèques » : « ils s'empresment, sauf exceptions très rares, à découvrir tout ce que le mauvais goût international a produit, et l'importent au cœur de la capitale, dans l'évident espoir de le faire battre de travers ». C'est à cette réaction de rejet que Vuillemin appelle ses lecteurs : il constate qu'un certain public authentiquement français (« ce qui était vraiment Paris dans la salle »), « intoxiqué », a commencé à « vomir les métèques et leur “coco” pianistique, vocale ou symphonique »<sup>4</sup> par des exclamations de dissension. La prochaine

---

<sup>2</sup> Nous faisons référence à l'expression qui désigne la chasse aux personnes retenues coupables de diffuser la peste (les *untori* ou *monatti*) racontée dans *Les Fiancés* (1827) d'Alessandro Manzoni (*I promessi sposi*, édition critique de Salvatore Silvano Nigro, Milano : Mondadori, 2002 [« I Meridiani »]; tr. fr. d'Yves Branca, *Les Fiancés. Histoire milanaise du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Gallimard, 1995 [« Folio Classique », 2527]). Vuillemin avait déjà rapproché les étrangers de l'idée de fléau en 1920 : « La Musique en France – et surtout à Paris – pâtit de deux fléaux au moins : le désordre intérieur et l'invasion étrangère » (« Les fléaux [Notes sans mesure] », *CM* 22/12 [1920.06.15], p. 194-95 : 194). Cet article visait toutefois l'invasion des virtuoses, français ou étrangers – même si ces derniers opéraient leur nuisance (« Lancement, tapage, réclame, bref, bluff ») « à la ennième [*sic*] puissance » (*ibid.*).

<sup>3</sup> Louis VUILLEMIN, « Concerts métèques (Notes sans mesure) », *CM* 25/1 (1923.01.01), p. 4, d'où nous prenons les passages cités dans ce paragraphe (c'est toujours nous qui soulignons).

<sup>4</sup> Dans ce contexte, le mot « coco » pourrait signifier : « cocaïne » (en lien avec l'image de l'intoxication); « communiste » (ou plutôt, « communisme », en lien avec l'image de « bolshevisme musical » souvent utilisée à propos de la musique moderne); produit artistique suspect ou peu recommandable (extension métonymique de « coco » = « individu suspect, peu recommandable »); « mauvaise musique » (par extension de l'expression « à la noix de coco » = mauvais, sans valeur, médiocre).



étape souhaitée par Vuillemin est la désertion massive des « concerts métèques » : « un ou deux “concerts métèques” donnés devant les banquettes suffiraient à débarrasser Paris de leur *exotisme intégral*, faisandé autant qu’impuissant ».

Les « concerts métèques » contre lesquels s’insurge Vuillemin ne sont autres que les Concerts Wiéner (les « concerts salade » nés en 1921 où Jean Wiéner mélangeait la musique contemporaine avec le répertoire canonique et le jazz), comme le prouve la lettre de réponse à son attaque signée par Maurice Ravel, Albert Roussel, André Caplet et Roland-Manuel et publiée dans le *Courrier musical* du 1<sup>er</sup> avril 1923 :

Les soussignés [...] se déclarent heureux d’avoir pu entendre, grâce à M. Jean Wiéner, le *Pierrot lunaire* d’Arnold Schœnberg et une série d’œuvres nouvelles, françaises ou étrangères, dont on peut discuter les tendances, mais non point l’intérêt. Ils profitent de l’occasion pour émettre le vœu que le patriotisme s’égare un peu moins sur un terrain où il n’y a rien à conquérir, mais tout à perdre.<sup>5</sup>

Dans la réponse de Vuillemin, les métaphores de la guerre et de la contagion empoisonnée atteignent un niveau de développement proche du délire. Il estime ainsi incompréhensible que des artistes si raffinés puissent trouver « un intérêt quelconque à l’ensemble des pauvres choses, ou parfois des insanités, françaises ou étrangères » telles que « le galimatias assez grimaçant, vainement prétentieux et plutôt “hors la musique” de M. Schœnberg ». <sup>6</sup> Pour le critique musical, la seule explication est que les quatre signataires « sont intoxiqués par le gaz » :

Oui. Des émissions successives ont provoqué chez ces loyaux observateurs des troubles des oreilles et du nez. Pourtant, [...] ils tiennent à se porter « en avant » à tout prix; à garder le contact avec le petit poste ennemi, où six manieurs de pompe [*scilicet* les Six] – sous le geste d’un chef-pompier, justement [*scilicet* Jean Wiéner ou Jean Cocteau] – répandent alentour leur jet mince, nocif et traîtreusement hilarant! [...] [J]e ne souhaite pas aux pionniers Ravel, Roussel, Caplet et Roland-Manuel de se laisser faire finalement prisonniers! [...] Envoyés dans un camp de « bitonalité par représailles » ils y demeureraient oubliés jusqu’à l’issue des hostilités...<sup>7</sup>

Le cas de xénophobie musicographique que nous venons de détailler tend à montrer qu’au début des années 1920, la menace d’une invasion artistique étrangère terrorisait non seulement une

---

<sup>5</sup> La lettre est reproduite dans Louis VUILLEMIN, « L’affaire des poisons! MM. Maurice Ravel, Albert Roussel, André Caplet, Roland-Manuel interviennent », *CM* 25/7 (1923.04.01), p. 123. Pour les concerts organisés par Jean Wiéner et la place qu’ils accordaient à Schönberg ainsi qu’à d’autres compositeurs étrangers cf. M.-C. MUSSAT, « La réception de Schönberg en France » cit. (2001), p. 153 et *passim*; CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens* cit. (2004), p. 525-32. La première parisienne intégrale de *Pierrot lunaire* eut lieu le 16 janvier 1922 à la Salle Gaveau. « Concerts métèques » de Vuillemin fut probablement une réaction à chaud à sa reprise du 14 janvier 1922.

<sup>6</sup> VUILLEMIN, « L’affaire des poisons » cit. (1923).

<sup>7</sup> *Ibid.*

partie du milieu des arts visuels, mais aussi une partie de celui de la musique. Les compositeurs s'alignant à la droite traditionaliste prônaient le rattachement de la musique « française » au patrimoine régional et s'opposaient farouchement au modernisme apporté en France par des compositeurs étrangers, et en particulier ceux d'origine juive.<sup>8</sup> Est-ce que cette crainte était justifiée? Quelle était la présence des compositeurs étrangers dans la programmation musicale parisienne? Existait-il une tendance des organisateurs de concerts à regrouper les œuvres par nationalités, comme on le faisait pour les tableaux au Salon des Indépendants? Et surtout, question de base dans le cadre de notre enquête, les étrangers regroupaient-ils réellement leurs forces de manière à devenir aux yeux de certains critiques français une phalange compacte en train d'attaquer la musique française?

## **5.2. Phénoménologie de la présence des musiciens « École de Paris » dans les concerts**

Nos recherches montrent qu'aucun concert explicitement intitulé « École de Paris » n'a jamais été proposé sur la scène parisienne de l'entre-deux-guerres. Si des compositeurs ont décidé de se réunir en groupe sous cette étiquette, ils ne l'ont jamais utilisée dans le cadre d'un événement collectif. Cela n'empêche pas que les œuvres de musiciens étrangers considérés « membres » de l'École de Paris au sens strict aient constitué parfois l'entièreté du programme d'un concert (Illustration 5.1). En particulier, on compte cinq concerts ayant eu lieu entre 1932 et 1936 programmant exclusivement des pièces de Beck, Harsányi, Martinů et Mihalovici; ces quatre compositeurs avaient déjà été les seuls étrangers au programme dans un concert de 1929 (Illustration 5.2), et c'est probablement autour de ces concerts qu'on a commencé à parler de « Groupe des Quatre » (Tableau 5.1).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. FULCHER, *The Composer as Intellectual* cit. (2005), p. 195-98. Louis Vuillemin, né à Nantes en 1979, avait fondé en 1912 l'Association des compositeurs bretons, incluant parmi d'autres Maurice Duhamel, Paul Ladmirault, Joseph Guy-Ropartz et Paul Le Flem (un des premiers à avoir attaqué Wiéner pour sa promotion parisienne de Schoenberg en 1922).

<sup>9</sup> V. *supra* § 1.1 et 2.1.

**Illustration 5.1. Programme du concert organisé par la Sirène musicale le 12 janvier 1933.** Ce concert a été pris comme exemple de « concert de l'École de Paris » dans l'exposition Tansman organisée à la BNF en 1997. Remarquons l'absence de Tansman de ce concert, une autre preuve de l'impossibilité de trouver un programme avec tous ces musiciens ensemble.<sup>10</sup>

ADM<sup>ON</sup> MARCEL DE VALMALETÉ, 45, RUE LA BOÉTIE  
SALLE CHOPIN (IMMEUBLE PLEYEL)

---

Judi 12 Janvier 1933, à 21 heures

---

CEUVRES DE  
CONRAD BECK  
TIBOR HARSANYI  
BOHUSLAV MARTINU  
MARCEL MIHALOVICI

AVEC LE CONCOURS DU  
TRIO PASQUIER  
(JEAN, ETIENNE, PIERRE)

---


PROGRAMME

CONRAD BECK	Trio à Cordes <sup>(1)</sup> Largo - Allegro Andante con variazione
BOHUSLAV MARTINU	Duo <sup>(1)</sup> pour Violon et Violoncelle 1) Preludium 2) Rondo
TIBOR HARSANYI	Duo <sup>(2)</sup> pour Violon et Violoncelle Allegro ma non troppo Andante Presto
MARCEL MIHALOVICI	Trio à Cordes (Sérénade) <sup>(1)</sup> Adagio ma non troppo Allegro concertante (sans interruption)

(1) Editions de LA SIRÈNE MUSICALE.  
(2) Editions MAURICE SENART.

---

PRIX DES PLACES : 10 Fr. et 15 Fr.  
chez les Editeurs, à la Salle et chez Valmalète



**Illustration 5.2. L'annonce publicitaire du premier concert de la Sirène musicale dans *Le Guide du concert*.**<sup>11</sup>

<sup>10</sup> « De nombreux concerts ont, durant plusieurs années, réuni les divers compositeurs de l'École de Paris. Tansman, cependant, a été plus particulièrement lié avec Marcel Mihalovici et Tibor Harsányi : tous trois se sont fixés définitivement en France et ont été naturalisés Français » (texte accompagnant la légende du programme de la Sirène musicale, n° 5 de la section « L'École de Paris », dans Ewa TALMA-DAVOUS, *Alexandre Tansman [1897-1986]. Un polonais à Paris*, catalogue de l'exposition [BNF, Département de la musique, 1997.11.03-12.31], Paris : BNF, 1997).



## LA SIRENE MUSICALE

29, Boulevard Malesherbes  
Téléphone : Anjou 14-96

**PRÉSENTERA le 27 AVRIL, à 17 h.**

Au VIEUX-COLOMBIER, les Œuvres suivantes :

- 1 **Conrad Beck** Sonate pour flûte et violon
- 2 **Jean Cartan** Trois poèmes de Villon
- 3 **Marcel Mihalovici** Sonate pr. hautbois et p<sup>o</sup>
- 4 **Bohuslav Martinu** Duo pour violon et v<sup>lle</sup>
- 5 **Maurice Jaubert** Six Inventions pour piano
- 6 **Tibor Harsanyi** Quatuor à cordes

Tableau 5.1. Les concerts ayant pu inspirer l'étiquette « Groupe des Quatre ». <sup>12</sup>

Date, Organisateur	Programme	Interprètes
1929.04.27, Sirène	Mihalovici : <i>Sonatine</i> hb-pn Martinů : <i>Duo</i> vl-vc [H. 157] Harsányi : <i>Quatuor</i> Beck : <i>Sonatine</i> fl-vl Jean Cartan : <i>Trois Poèmes de Villon</i> v-pn; <i>Elpenor</i> v-vc <sup>13</sup> Maurice Jaubert : <i>Six Inventions</i> pn	Quatuor Roth MM. Blanquart, fl; Bleuzet, hb S. Peignot et O. Rithère v M. Jaubert, pn
1932.04.24, SMI	Harsányi : <i>Concertino</i> pn-vc Mihalovici : <i>Quatuor</i> n° 2 Martinů : <i>Quatuor</i> n° 3 [H. 183] Beck : <i>Quatuor</i> n° 3	Quatuor Roth T. Harsányi, pn
1933.01.12, Sirène	Beck : <i>Trio</i> vl-al-vc Martinů : <i>Duo</i> vl-vc [H. 157] Harsányi : <i>Duo</i> vl-vc Mihalovici : <i>Trio (Sérénade)</i> vl-al-vc	Trio Pasquier
1933.03.04, Servais	Beck : <i>Sonatine</i> vl-pn Martinů : <i>Trio</i> vl-vc-pn [H. 193?] Mihalovici : <i>Quatuor</i> n° 2 Harsányi : <i>Concertino</i> pn-vc	Quatuor Huot P. Maire, pn T. Harsányi, pn
1933.05.29, Hélène Suter-Moser (concert privé)	Harsányi : <i>Cinq Poèmes</i> (Hart) v-pn; <i>Rythmes</i> pn; <i>Suite</i> pn Mihalovici : <i>Trois Romances</i> (Hugo) v-pn Martinů : <i>Préludes</i> pn [H. 181] Beck : <i>Lyrischen Kantate</i> (Rilke) v-pn	H. Suter-Moser, v [?], pn
1936.03.17, ÉN (59 <sup>e</sup> Concert Association)	Mihalovici : <i>Trio (Sérénade)</i> vl-al-vc Beck : <i>Sérénade</i> fl-cl-oc Harsányi : <i>Concertino</i> pn-oc Martinů : <i>Sonate</i> 2vl-pn [H. 213]	Orchestre à cordes (D. Alexaniam, dir.) MM. Gold et Figueroa, vl; Englebert, al; Landshoff, vc; Mangin, fl; Artisse, cl T. Harsányi, pn

<sup>11</sup> GC 15/29 (1929.04.19), p. 839.

<sup>12</sup> Les informations sont tirées de la programmation des concerts parisiens publiée hebdomadairement dans *Le Guide du concert* et des comptes rendus trouvés dans notre dépouillement des revues musicales.

<sup>13</sup> Cette pièce initialement prévue au programme ne fut pas jouée. *V. infra* § 6.2.1, n. 64.

On pourrait dire que les comptes rendus de ces concerts sont des « occasions manquées » pour parler d'École de Paris ou de Groupe des Quatre : si ces expressions étaient effectivement employées, quelles meilleures occasions que ces concerts pour les utiliser? Pourtant, aucune trace de ces expressions dans la presse qui a fait l'objet de notre dépouillement.<sup>14</sup> Elles sont absentes également du faire-part pour le concert privé donné par Hélène Suter-Moser le 29 mai 1933, qui ne parle que de « quatre jeunes compositeurs » (sans mention du fait qu'ils étaient étrangers, probablement parce qu'elle l'était aussi – Suisse, elle s'installa à Paris après la Guerre) :

---

<sup>14</sup> Pour ces concerts, nous avons étendu notre dépouillement à une sélection significative de la presse quotidienne (*Comœdia*, *Le Figaro*, *Paris-Soir*, *Le Temps*). Voici une liste de ces comptes rendus ayant en commun l'absence de référence à un « Groupe des Quatre » ou à une « École de Paris » :

1) Concert Sirène, 1929.04.27 : Joseph BARUZI, « Sirène musicale (27 avril) », *Mén* 91/18 (1929.05.02), p. 204; Pierre WOLFF, « La Sirène musicale », *CM* 31/10 (1929.05.15), p. 334; Stan GOLESTAN, « Les séances musicales », *Le Figaro* n° 128 (1929.05.08), p. 5. Un compte rendu d'André GEORGE, paru dans *Les Nouvelles littéraires* le 4 mai 1929, est conservé dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63, cahier 3).

2) Concert SMI, 1932.04.24 : Claude ALTOMONT, « Société Musicale Indépendante (24 avril) », *Mén* 94/18 (1932.04.29), p. 192; Florent SCHMITT, « Les concerts », *Le Temps* n° 25829 (1932.05.14), p. 3; Suzanne DEMARQUEZ, « S. M. I. », *CM* 34/10 (1932.05.15), p. 266-67; Boris DE SCHLOEZER, « Chronique musicale », *NRF* 20 n° 225 (1932.06.01), p. 1121-23, désormais in ID., *Comprendre la musique. Contribution à La Nouvelle revue française et à La Revue musicale, 1921-1956*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011 (« *Aesthetica* »), p. 329-30 (« La dernière soirée de la SMI était consacrée à la musique de chambre de quelques jeunes compositeurs étrangers : le Suisse Conrad Beck, les Roumains Martinů et Mihalovici et le Hongrois Harsányi », p. 329).

3) Concert Sirène, 1933.01.12 : Dany BRUNDSCHWIG, « Concert de La Sirène (Œuvres de C. Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici) », *MM* 44/1 (1933.01), p. 22; C. ALTOMONT, « Trio Pasquier (12 janvier) », *Mén* 95/3 (1933.01.20), p. 25 (ce concert était annoncé par le *GC* 19/14 [1932.01.06], p. 337 proprement comme étant un concert du « Trio Pasquier », la Sirène musicale n'étant pas indiquée comme société organisatrice); S. DEMARQUEZ, « La musique de chambre, les récitals et concerts divers », *CM* 35/3 (1933.02.01), p. 65 (« [ce concert] réunissait quatre des personnalités les plus marquantes de la jeune musique »).

4) Concert Servais, 1933.03.04 : S. DEMARQUEZ, « La musique de chambre, les récitals et concerts divers », *CM* 35/7 (1933.04.01), p. 169-70 (« le programme portait les noms de MM. C. Beck, B. Martinu, Mihalovici et T. Harsanyi », p. 170); F. SCHMITT, « Les concerts », *Le Temps* n° 26170 (1933.04.22), p. 3.

5) Concert Suter-Moser, 1933.05.29 : aucun compte rendu, ce qui s'explique par le fait qu'il s'agit d'un concert privé.

6) Concert ÉN, 1936.03.17 : Tristan KLINGSOR, « Œuvres de MM. Mihalovici, C. Beck, T. Harsanyi et B. Martinu », *MM* 47/3 (1936.03), p. 86.

Cf. aussi les comptes rendus écrits par un autre jeune musicien étranger à Paris, Lennox Berkeley, dans ses « Reports from Paris » pour *The Monthly Musical Record*; à propos du concert de la SMI du 24 avril 1932, il écrit tout simplement qu'il s'agissait d'un concert de musique de chambre moderne consistant en trois quatuors et un quintette, pour ensuite consacrer un commentaire à chacune des pièces, sans aucun souci de regroupement : « Two of these works, a quartet by Conrad Beck and another by Martinů, were of outstanding merit. Beck's quartet is already known to the musical public [...]. It is solidly constructed, a little on the heavy side perhaps, but with a beautiful and profound slow movement. Martinů's quartet [...] is also a fine work with an individual flavour [...]. I think that Martinů is almost unknown in England and it is a pity, as he is certainly one of the most striking of the younger composers. The two others works, a string quartet by Mihalovici and a quintet for piano and strings by Harsányi, made a less powerful impression » (Lennox BERKELEY, « Reports from Paris » [1932.06], in *Lennox Berkeley and Friends* cit. [2012], p. 35-36 : 36).

Madame Hélène Suter-Moser [cantatrice] vous prie de bien vouloir lui faire l'honneur d'assister au récital privé d'œuvres de quatre jeunes compositeurs qu'elle donnera dans son studio.<sup>15</sup>

Nous approfondirons plus loin (§ 6.2.1) la genèse du premier concert réunissant les noms des quatre compositeurs, qui était le tout premier concert organisé par les éditions de La Sirène musicale dans le but de promouvoir la musique qu'elles publiaient. Quant au premier concert où les quatre compositeurs occupaient l'entièreté du programme (SMI, 1932.04.24), quelques lettres témoignent du rôle actif joué par ces amis dans l'organisation de l'évènement. À la fin de 1931, Harsányi écrit à Beck :

Cher Ami,

Les Roth m'envoient un câble qu'ils acceptent notre concert entre le 15-20 mars 1932. Écrivez donc *immédiatement* une partition et les parties de votre quatuor [...]<sup>16</sup>

Harsányi était joué depuis plusieurs années par le Quatuor Roth (hongrois), et vraisemblablement le compositeur avait instauré un rapport de collaboration qu'il étend volontiers à ses amis.<sup>17</sup>

Un mois avant le concert, Beck reçoit cette lettre de la part de Nadia Boulanger :

Mon cher Conrad,

Il faudrait avoir au plus tôt le programme de Harsanyi, Martinu, Mihalovici et vous pour la SMI. Voulez-vous puisque vous voyez souvent vos amis, faire en sorte que le libellé exact du programme nous parvienne d'urgence.<sup>18</sup>

Nous observerons, au cours des prochaines pages et dans les chapitres suivants, les différents liens amicaux qui se tissent et les mécanismes que ceux-ci créent dans la promotion musicale entourant les concerts de musiciens étrangers.

Il faut remarquer que les concerts listés dans le Tableau 5.1 n'étaient évidemment pas les seuls où des œuvres de Beck, Harsányi, Martinu et Mihalovici figuraient à l'affiche. Comme le Tableau 5.2 le montrera en détail, il existe plusieurs cas où ils n'étaient pas regroupés dans une même soirée.

---

<sup>15</sup> BNF, Musique, *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsanyi* (RES VMA-331).

<sup>16</sup> Tibor HARSÁNYI, lettre à Conrad Beck (1931.12.05) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

<sup>17</sup> Le Quatuor Roth avait consacré une soirée à Harsányi au Caméléon, 1927.01.09. Le Caméléon était un local de Montparnasse qui accueillait des expositions et des concerts d'artistes indépendants (*n. infra* § 6.5 pour les souvenirs de Tchérépnine à propos de cet endroit). Cf. aussi T. HARSÁNYI, lettre à Conrad Beck (1930.08.14) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz) : « Les Roth jouent mon quatuor au festival international à Venise le 9 septembre. (Quel honneur!) [...] Ici parmi les collègues j'ai vu Ferroud et Mihalovici ».

<sup>18</sup> Nadia BOULANGER, lettre à Conrad Beck (1932.03.17) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

Par exemple, dans un concert de 1929, on retrouve un programme presque exclusivement consacré à des étrangers et où Beck et Harsányi ne sont accompagnés ni par Mihalovici ni par Martinů; en 1930, un concert ne réunit que trois musiciens sur quatre (Beck, Harsányi et Martinů), et dans un autre les œuvres de Beck et de Mihalovici occupent une partie importante du programme, tandis qu'Harsányi et Martinů ne figurent qu'en tant que participants à un ouvrage collectif avec d'autres compositeurs (l'album *Treize Danses* de la Sirène musicale).<sup>19</sup>

Afin de donner un aperçu plus global de la géographie musicale des concerts parisiens de l'entre-deux-guerres, nous avons réuni dans le Tableau 5.2 les concerts qui incluaient dans leur programmation les œuvres d'*au moins deux* compositeurs qui ont été considérés parmi les principaux « membres » de l'École de Paris par l'historiographie musicale (Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici, Tansman et Tchérépnine). Une colonne est consacrée à mettre en évidence la présence, dans ces concerts, d'autres étrangers résidant à Paris : certains d'entre eux ont été considérés par des récits historiographiques comme des membres « ajoutés » de l'École de Paris au sens strict (Lajtha, Lazăr, Mompou, Spitzmüller); d'autres constituent l'École de Paris selon la définition donnée par la seule Curinga (Lourié, Markevitch, Obouhov, Wyschnegradsky); d'autres encore, à l'instar de Prokofiev, n'ont jamais été nommés par les historiens de la musique qui parlent d'École de Paris (l'Annexe 3 présente une liste de ces compositeurs et indique la période de leur présence à Paris). Comme le montre le second volume de *L'écran des musiciens* de José Bruyr (*v. infra* § 6.1), Prokofiev était considéré comme un membre à part entière de la communauté d'immigrants, et si l'historiographie ne l'a pas assimilé à ses collègues, c'est sans doute à cause de son succès nettement supérieur à celui des autres. Nous pourrions dire métaphoriquement que ce succès lui a donné le droit à une chambre individuelle dans l'histoire de la musique, tandis que les autres ont dû se contenter d'une place dans le « dortoir ». <sup>20</sup> Le même mécanisme d'intégration à l'histoire de la musique est valable pour Heitor Villa-Lobos.<sup>21</sup>

Une autre colonne est consacrée à d'autres compositeurs étrangers, à savoir ceux qui appartenaient à une génération différente ou qui ne résidaient pas à Paris. La colonne suivante est consacrée aux compositeurs français s'étant affirmés après la Première Guerre mondiale, à partir

---

<sup>19</sup> V. les détails de ces concerts dans le Tableau 5.2, *infra* p. 122-24.

<sup>20</sup> V. à ce propos nos considérations sur le CD de l'« École de Paris » (*supra* Chapitre 1, note 29). On remarquera par ailleurs qu'Harsányi inclura Prokofiev dans « son » École de Paris telle qu'il la promouvra en 1947 (*v. infra* Tableau 6.1).

<sup>21</sup> En 2004, le livre d'Anaïs FLÉCHET, *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil* (Paris : l'Harmattan) a réintégré Villa-Lobos au milieu des compositeurs migrants qui cherchaient leur chemin dans le Paris des années 1920.

des « Nouveaux jeunes » du Groupe des Six (Honegger trouve donc sa place dans cette colonne, nonobstant la musicographie de l'époque qui l'a toujours considéré comme un étranger puisque de famille et de nationalité suisse)<sup>22</sup> jusqu'aux « jeunes » des années 1930 tels qu'Olivier Messiaen.<sup>23</sup> Finalement, dans la dernière colonne sont réunis les « maîtres » – de Bach à Saint-Saëns, de Beethoven à Debussy – ainsi que les compositeurs français « moins jeunes », actifs bien avant la Première Guerre mondiale.

**Tableau 5.2 (pages suivantes). Aperçu des concerts parisiens de l'entre-deux-guerres (1919-1939) programmant des œuvres d'au moins deux compositeurs considérés « membres » principaux de l'École de Paris par l'historiographie.<sup>24</sup>**

---

<sup>22</sup> Honegger était pourtant né en France, où il a passé toute son enfance et a fait ses études musicales, faite exception faite de ses deux années au Conservatoire de Zurich (1911-1913).

<sup>23</sup> Une réflexion sur l'applicabilité du concept de génération à l'étude des « jeunes » compositeurs de l'entre-deux-guerres a été menée par Cécile QUESNEY, *Compositeurs français à l'heure allemande, 1940-1944. Le cas de Marcel Delannoy*, thèse de doctorat, Paris–Montréal : Université Paris-Sorbonne et Université de Montréal, 2014, p. 33-49. Elle propose une liste de 19 compositeurs français (comprenant Honegger) nés entre 1888 et 1906 qui appartiendraient à ce qu'elle propose d'appeler « génération des “jeunes de l'après-guerre” » (pour une raison à la fois chronologique et de marque expérientielle suscitée par le conflit) : en ordre de date de naissance, Louis Durey (1888-1979), Jacques Ibert (1890-1962), Roland-Manuel (1891-1966), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Germaine Tailleferre (1892-1983), Henri Cliquet-Pleyel (1894-1963), Jean Rivier (1896-1987), Roger Désormière (1898-1963), Marcel Delannoy (1898-1962), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Henry Barraud (1900-1997), Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), Maurice Jaubert (1900-1940), Henri Sauguet (1901-1989), Henri Tomasi (1901-1971) et Maxime Jacob (1906-1977). Cette « génération » ne comprend pas les compositeurs, tels que Jean François (1912-1997), Manuel Rosenthal (1904-2003) ou les membres du groupe Jeune France (Yves Baudrier, Daniel-Lesur, André Jolivet et Olivier Messiaen, nés entre 1906 et 1908), qui s'affirmeront à partir des années 1930 dans un contexte socioculturel très différent de celui de l'immédiat après-guerre. Dans le cadre de notre étude, cette distinction est moins pertinente, et pour cette raison nous les incluons tous dans la même colonne du tableau.

<sup>24</sup> Le tableau résulte du dépouillement des comptes rendus parus dans *CM* (1919-1934), *Mén* (1919-1939), *MM* (1919-1939), *RM* (1920-1939) et des programmes publiés dans *GC* (1919-1939). À ce dépouillement systématique s'ajoute la consultation de matériels d'archives conservés au Département de la musique de BNF : Fonds Programmes et comptes rendus de concerts, dossier Harsányi (RES VMC-63 [1-3] et RES VMA-331); Fonds Montpensier, Compositeurs, dossiers Tansman et Martinů. Les informations concernant les concerts du Triton, de la Sérénade et de la SMI ont été vérifiées dans DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. [1997]; ceux de la Spirale dans Nigel SIMEONE, « La Spirale and La Jeune France. Group Identities », *The Musical Times* 143, n° 1880 (2002), p. 10-36. Le tableau n'est probablement pas exhaustif, mais offre tout de même un aperçu plus que significatif de la programmation qui concerne les musiciens étudiés. La colonne « Institution » n'indique parfois que la salle où le concert a eu lieu ou encore le nom du virtuose pour lequel le récital a été conçu (que nous indiquons entre parenthèses).



Date	Institution	L'École de Paris selon l'historiographie (Le « Groupe des Quatre »)						Autres étrangers résidant à Paris	Autres étrangers résidant ailleurs qu'à Paris	Jeunes Français	Maîtres et moins jeunes
		Beck	Harsányi	Martinů	Mihalovici	Tansman	Tchérepnine				
1926. ?	Guide du concert		x				x				
1927.01.26	(Quatuor Roth)		x			x		Lourié			Beethoven
1929.04.27	Sirène	x	x	x	x					Cartan, Jaubert	
1929.05.16	SMI	x	x					Laks, Pipkov	Komitas, Wertheim	Chevallier	
1929.12.17	Sirène		x	x						Rosenthal	
1930.02.13	SMI		x	x				Lazăr	Lopatnikoff	Hansen, Imbert	Canteloube
1930.04.04	Sirène	x	x	x	x	x			Lopatnikoff, Schulhoff	Delannoy, Ferroud, Larmanjat, Migot, Rosenthal, Wiéner	
1930.05.02	SMI	x				x		Neugeboren, Citkowitz, Berkeley	Schulthess	Passani	
1930.05.05	CIM	x	x	x							
1930.11.14	(Trio Filomusi)			x		x					Fauré
1931.02.28	SMI	x	x	x	x	x		Woytowicz	Lopatnikoff, Malipiero, Rocca, Schulhoff	Dandelot, Delannoy, Rocca, Ferroud, Larmanjat, Migot, Rosenthal, Wiéner	Mazzi
1931.04.16	Straram		x	x						Ferroud	Haydn, Mozart
1932.02.02	Concerts de Montparnasse	x	x					Gretchaninov, Wyshnegradsky	Bartók, Rachmaninov		
1932.04.24	SMI	x	x	x	x						
1933.01.12	Sirène	x	x	x	x						
1933.01.18	SMI		x	x				Neugeboren	Lajtha	Tomasi	
1933.01.20	Triton	x		x					Bartók, Schulhoff	Ferroud	Caplet
1933.03.04	Servais	x	x	x	x						

1933.05.29	(Suter-Moser)	x	x	x	x						
1934.03.09	Triton		x	x				Neugeboren		Delvincourt, Martelli	Debussy
1934.06.08	Triton		x		x					Barraud, Delannoy, Honegger, Ibert	
1935.04.09	Servais		x		x						
1936.03.25	Triton				x		x		Janáček, Stravinski	Tomasi	
1936.03.17	ÉN	x	x	x	x						
1937.03.06	SN		x		x			Bernard		Blanchet, de Bourguignon, Delbos, Dodane, Martelli, Messiaen, Philippart	Klingsor
1937.05.27	Triton		x		x					Bondeville	Boëly, Fauré, Koechlin
1938 ?	OPP		x	x							Brahms, Schmitt, Schubert
1938.03.05	SN			x		x		Ikonomov, Villa- Lobos, Wyshnegradsky		Bergeaud, Pascal, Petit, Planel, Soulage	Bazelaire
1938.03.14	Triton		x	x						Auric, Poulenc, Rivier, Roland- Manuel	Debussy
1938.11.28	Sérénade		x	x	x	x	x	Mompou, Nabokov	Rieti, Halffter	Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc	Chabrier, Fauré
1938 ?	OPP				x	x			Bartók	Barraud, Rivier	
1939.03.06	Triton		x				x			Bartók Honegger	Aubert
1939.05.08	Triton			x	x			Prokofiev	Stravinski		Monteverdi, Schmitt

Une première constatation s'impose : le commencement très tardif des concerts incluant au moins deux des six compositeurs traditionnellement identifiés comme des membres de l'École de Paris. Si, comme nous l'avons vu dans la Partie I, certains historiens plaçaient entre 1924 et 1928 la fondation « officielle » d'un groupe appelé « École de Paris », et si le phénomène École de Paris en art visuel se précise entre 1923 et 1925, notre tableau ne commence qu'en 1926. Il n'y a d'ailleurs aucun concert en 1928 organisé par Mihalovici « avec quelques amis émigrés en France », occasion pour laquelle, selon Massin ou Porcile, certains critiques auraient commencé à parler d'eux en termes d'École de Paris.<sup>25</sup>

Une autre observation concerne la place accordée à certains compositeurs dans le tableau. Vittorio Rieti (1898-1994) est un cas un peu particulier de musicien ne s'étant jamais installé à Paris (entre 1920 et 1940, il résidait à Rome), mais voyageant régulièrement dans la capitale française (ainsi qu'à Londres, Vienne, Bruxelles et Strasbourg), où il entretenait des rapports d'amitié avec plusieurs musiciens.<sup>26</sup> Dans les années 1930, il a joué un rôle d'importance dans l'organisation de la vie musicale parisienne (il a été parmi les fondateurs de La Sérénade, 1931-1939) et ses œuvres figuraient souvent dans les concerts parisiens (à La Sérénade, on retrouve son nom dans un concert sur trois).<sup>27</sup> Du côté de l'historiographie, Rieti a été considéré par Kelkel comme un des « membres tardifs » de l'École de Paris.<sup>28</sup> Si l'on ne veut pas renoncer à l'expression « École de Paris » pour indiquer le milieu musical international du Paris de l'entre-deux-guerres et qu'on voulait établir des critères d'inclusion pour en faire partie, on se trouverait forcé d'évaluer ce cas-limite de compositeur très présent – physiquement et par sa musique – dans ce milieu, même s'il réside ailleurs. Le critère de la résidence serait-il alors un critère valide pour définir l'« École de Paris »? Ou serait-il plus approprié de juger plutôt selon le critère de la participation active à une association (comme La Sérénade) ou à un projet commun, comme le recueil *Parc d'attractions Expo 37*, comprenant des

---

<sup>25</sup> *V. supra* § 3.2.2.2.

<sup>26</sup> Franco Carlo RICCI, *Vittorio Rieti*, Roma–Napoli : Edizioni scientifiche italiane, 1987 (« La musica e la danza »); 2<sup>e</sup> éd. électronique (liberliber.it, consultée en septembre 2014), p. 98; pour les séjours parisiens du compositeur cf. p. 97-122.

<sup>27</sup> Cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. (1997), annexe 3, concerts n° 1, 3, 7, hors série du décembre 1933, 11, 12, 17, 19, 23. Le comité de direction de La Sérénade était composé par Yvonne de Casa Fuerte, Auric, Roger Désormière, Markevitch, Milhaud, Nabokov, Poulenc, Rieti et Sauguet (*ibid.*, p. 123-4). Rieti faisait aussi partie du comité de direction de l'homologue romain de La Sérénade, l'association I Concerti di primavera fondée par Anna Letizia Pecci Blunt (RICCI, *Vittorio Rieti* cit. [1987/électronique], p. 92, n. 18.

<sup>28</sup> KELKEL, « L'École de Paris » cit. (2000), p. 86; *v. supra* Introduction.

pièces d'Ernesto Halffter (ne résidant pas à Paris lui non plus), Harsányi, Honegger, Mihalovici, Tchérépnine, Martinů, Mompou, Rieti et Tansman?

Ce questionnement est valable aussi pour d'autres compositeurs qui n'habitent pas Paris de manière stable, mais qui sont concrètement en contact avec la vie musicale parisienne. C'est le cas, par exemple, de Petros Petridis<sup>29</sup> ou de László Lajtha – que Goléa, rappelons-le, avait placé parmi les membres de « son » École de Paris, et qui avait utilisé l'expression « École de Paris » dans son entretien avec Chamfray en 1936.<sup>30</sup> Une réflexion similaire doit être formulée à propos des jeunes étrangers qui venaient à Paris pour des séjours d'études et non pas comme de véritables immigrants. On pense par exemple à l'aristocrate anglais Lennox Berkeley ou au Bulgare Lubomir Pipkov.<sup>31</sup> Si nous avons choisi, dans le Tableau 5.2, d'insérer leurs noms dans la colonne des « autres étrangers résidant à Paris » – à la différence des musiciens comme Rieti, insérés parmi les « autres étrangers résidant ailleurs qu'à Paris » –, c'est parce que venir étudier à Paris était souvent accompagné par le fait que la scène musicale de la ville devenait la porte d'entrée pour une carrière internationale, comme cela était le cas aussi pour la plupart des « vrais » migrants. Notre classement tient compte des nuances que notre enquête nous permet d'apporter à l'importance et au type de carrière que les musiciens étrangers mènent à Paris, mais il pourrait être différent en fonction d'autres critères. Cela ne fait que confirmer le caractère souvent peu objectif et complexe de l'acte de classification et de regroupement.<sup>32</sup>

De la même manière, l'ordre dans lequel les pièces étaient jouées ne correspondait que par hasard à un éventuel regroupement par nationalités des auteurs. Et si l'on regarde du côté des critiques, jamais on ne souligne le fait que deux ou trois des œuvres jouées formeraient une section de « musique migrante » à l'intérieur du programme. On remarquait souvent la nationalité des différents compositeurs, parfois le fait qu'ils s'étaient installés à Paris. En 1927, un critique autrichien assimile Harsányi et Tansman avec Honegger et Milhaud dans la *Komponistengarde* des

---

<sup>29</sup> De nationalité grecque depuis 1913 (il était né en Turquie en 1892), Petridis avait étudié la science politique et la musique à Istanbul et à Paris avant la Première Guerre mondiale, et enseigné le Grec moderne à la Sorbonne de 1919 à 1921. À partir de 1922 il vivait entre Paris et Athènes.

<sup>30</sup> *V. supra* § 3.1, p. 64.

<sup>31</sup> Berkeley (1903-1989) et Pipkov (1904-1974) font partie des jeunes étrangers qui venaient à Paris pour approfondir leurs études musicales à l'ÉN avec Nadia Boulanger; les deux compositeurs suivirent ce parcours entre 1926 et 1932. Cf. l'Annexe 3 pour d'autres cas similaires.

<sup>32</sup> Souvent, la difficulté de classification est due à la carence d'information sur un compositeur. À titre d'exemple, Ferdinand Mazzi a été inclus parmi les « moins jeunes » puisqu'il a publié des pièces à partir de 1902; toutefois, son nom de famille et le fait d'avoir composé un *Canto italico* en 1935 laissent supposer des origines italiennes que nous n'avons pu vérifier et en raison desquelles il serait plutôt à inclure dans la colonne des « autres étrangers ».

jeunes résidant à Paris. Il ne s'agit pas d'une École de Paris qui existerait à côté des musiciens français, mais d'une seule vague de jeunes réunis par leurs qualités d'écriture.<sup>33</sup>

Ces considérations peuvent être développées en analysant deux documents qui ont contribué à forger l'image d'un regroupement de certains compositeurs étrangers. Il s'agit des recueils *Treize Danses* (1929) et *Parc d'attractions Expo 1937*, qui ont été perçus par l'historiographie comme des « Albums de l'École de Paris » (dans la tradition de l'*Album des Six*). Dans le Tableau 5.2, on peut voir les exécutions en concert des deux recueils : les *Treize Danses* au concert organisé par la Sirène musicale (l'éditeur du recueil) le 4 mars 1930 et ensuite au concert de la SMI du 28 février 1931; *Parc d'attractions* à la Sérénade, le 28 novembre 1938. Dans le *Grove* de 1954, Weissmann avait salué les *Treize Danses* comme l'« officialisation » de l'existence de l'École de Paris.<sup>34</sup> C'est sans doute en se référant à ce recueil que d'autres auteurs de notices d'encyclopédies ont attribué à Michel Dillard, directeur de La Sirène musicale, la paternité de l'École de Paris.<sup>35</sup> Quant à *Parc d'attractions*, il serait né de l'idée de Tchérépnine de créer une sorte de réponse au recueil *À l'exposition* publié par Deiss en 1937 et qui comprenait des pièces inspirées par l'Exposition internationale se déroulant en cette même année à Paris. Si les pièces comprises dans *À l'exposition* sont de la plume de huit compositeurs français (Auric, Delannoy, Ibert, Milhaud, Poulenc, Sauguet, Schmitt et Tailleferre), *Parc d'attractions* aurait accueilli les compositions d'« un groupe de compositeurs étrangers vivant à ce moment-là à Paris (et qui faisaient partie de ce que l'on a souvent appelé *L'École de Paris*) » – Mihalovici, Harsányi, Tansman et Martinů – ainsi que « d'autres compositeurs étrangers qui avaient de grandes affinités avec Paris » – Mompou, Rieti, Honegger et Halffter.<sup>36</sup> Nous laissons de côté, pour l'instant, les *Treize Danses* et *Parc d'attractions*, auxquels nous allons consacrer le Chapitre 8 – où il sera question de considérer l'expression « École de Paris » du point de vue du style compositionnel. Pour l'instant, poursuivons notre observation de la programmation des concerts afin d'avoir une idée plus globale de la présence des compositeurs migrants dans le milieu musical parisien de l'époque.

---

<sup>33</sup> Paul WINKLER, « Musikleben in Paris », *Neues Wiener Journal*, « Harsanyi und Tansman sind vielleicht neben Honegger und Milhaud die wertvollsten in der jetzt in Paris lebenden jungen Komponistengarde » (compte rendu du concert du Quatuor Roth du 26 janvier 1927, coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* [BNF, Musique, RES VMC-63], cahier 2).

<sup>34</sup> WEISSMANN, « Harsányi, Tibor » cit. (1954), p. 118 (*n. supra* § 1.1 et *infra* Chapitre 8, n. 4).

<sup>35</sup> Cf. HOÉRÉE et KELLY, « Tibor Harsányi » cit. et RENTSCH, « Martinů » cit.; *n. supra* § 1.1.

<sup>36</sup> Mots d'Alexander Tchérépnine reportés dans les notes introductives au CD *Expositions Paris 1937*, Bennett Lerner pn, Etcetera 1988 (KTC 1061). L'auteur de ces notes ne fournit pas la référence des affirmations de Tchérépnine, se limitant à dire qu'il les prononça « plus tard ». L'utilisation tardive de l'expression « École de Paris » par les compositeurs concernés fera l'objet des sections § 6.3, 6.4 et 6.5.

### 5.3. Phénoménologie d'un milieu international, ou Les absents du Tableau

Le choix même de n'inclure dans le Tableau 5.2 que les concerts programmant au moins deux des six compositeurs considérés comme les « membres » principaux de la prétendue École de Paris laisse des vides importants dans ce qui était le panorama des concerts avec un nombre considérable de jeunes compositeurs migrants. Il manque, par exemple, le concert qui a probablement poussé certains historiens à considérer Lajtha, Spitzmüller et Rieti comme des membres « ajoutés » au noyau principal de l'École de Paris. Il s'agit d'un concert assez tardif (29 avril 1936), au Triton, ayant au programme des œuvres de Markevitch, Spitzmüller, Lajtha, Rieti, Milhaud, Ibert et Barraud. Dans cette même catégorie de concerts, on peut citer une soirée remontant à 1929 où le Quatuor Roth avait présenté des quatuors de Beck, Schulhoff et Lajtha (Salle Pleyel, 29 mai 1929).

En suivant la piste des présences à Paris du Quatuor Roth, nous trouvons, en plus des concerts cités dans les tableaux 5.1 et 5.2, tout d'abord des concerts monographiques (réservés aux œuvres d'un compositeur), comme celui consacré à Harsányi (au Caméléon, 1927.01.09) ou à Hába (en mai 1927).<sup>37</sup> Dans d'autres concerts du Quatuor Roth, le caractère international du programme est prédominant : les nationalités des compositeurs joués sont inscrites sur le programme à côté de leurs noms (1928.06.18 : Harsányi, *Hongrois*; Coppola, *Italien*; Kodály, *Hongrois*; [Léon] Oulitzky, *Russe*),<sup>38</sup> et les critiques verbalisent dans leurs comptes rendus les différentes « influences ethniques » de chaque pièce.<sup>39</sup> Enfin, nous constatons qu'Harsányi était très souvent dans les programmes du Quatuor Roth, ce qui est un indice du rôle clef joué par les compatriotes d'un compositeur migrant pour l'exécution de ses œuvres.

Cet exemple ouvre une voie de recherche que nous ne parcourrons pas ici de façon systématique parce qu'elle nous amènerait trop loin de notre objet. Le rôle des interprètes en tant que responsables d'une perception de groupements de compositeurs fait partie de l'équation. Dans le cadre des arts plastiques, ce sont les galeristes – intermédiaires entre les peintres et le public – qui, dans l'entre-deux-guerres, profitaient de l'étiquette « École de Paris » pour vendre les œuvres. Dans

---

<sup>37</sup> Un compte rendu des concerts parisiens du Quatuor Roth lors de sa présence dans la capitale française en 1927 a été écrit par Arthur HOÉRIÉE, « Le Quatuor Roth à Paris », *B-A* 5/5 (1927.03.01), p. 77.

<sup>38</sup> Programme conservé dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMA-331).

<sup>39</sup> Cf. Pierre WOLFF, « Quatuor Roth », *CM* 29/20 (1927.12.01), p. 593 : « le charmant Finale [du *Quatuor n° 7* de Milhaud], dont le caractère pastoral accentué évoque intensément les verdoyantes campagnes de France. Changement de décor. L'Italie, une Italie à vrai dire un peu cosmopolite, mais très vivante, apparaît dans les *Trois pièces* de M. Casella. [...] La Hongrie est représentée par le *Quatuor* op. 7 de M. Bela Bartok. Œuvre de longue haleine, qui souffre un peu de sa structure rigide en mouvements enchaînés. Les influences ethniques, là aussi, apparaissent très voilées ».

le cas des arts performatives, la situation est plus complexe, car la diffusion des œuvres musicales se fait par davantage d'intermédiaires : les éditeurs, les interprètes et les sociétés de concerts. La Sirène musicale est un cas intéressant d'éditeur qui organisait des concerts pour la diffusion des œuvres récemment publiées, parmi lesquelles plusieurs étaient de jeunes compositeurs étrangers résidant à Paris. Il n'y a qu'un pas à faire pour établir un lien entre l'École de Paris et la Sirène musicale. Du côté des interprètes, nous n'avons pas trouvé de liens similaires, mais rien n'exclut que certains musiciens ne puissent avoir été considérés comme les représentants d'un milieu spécifiquement « École de Paris », de la même façon que Jean Wiéner était vu par Vuillemin comme l'*untore* introduisant à Paris la peste schoenbergienne. Certainement, des interprètes ayant des liens privilégiés avec les musiciens étrangers à Paris – qu'on pense à Monique Haas, la femme de Mihalovici, ou encore à Ina Marika,<sup>40</sup> Manuel Rosenthal,<sup>41</sup> André Huvelin,<sup>42</sup> etc. – ont joué un rôle important dans la diffusion des œuvres de ces compositeurs.

### 5.3.1. *Combinaisons variées*

L'étude des programmes de concert qui a permis de réaliser le Tableau 5.2 partait de l'hypothèse qu'une École de Paris telle que décrite par les histoires de la musique avait existé par l'entremise de concerts. Cependant, force est de constater que les concerts de ce prétendu groupement sont pratiquement inexistantes. La réalité nous offre plutôt une combinaison variée d'œuvres de musiciens d'horizons les plus divers, jouées dans un même concert. Nous ne citerons ici que quelques exemples.

Pour son premier concert parisien, en 1920, Tansman intègre au programme des œuvres de Pugnani, Beethoven et Saint-Saëns.<sup>43</sup> Un tel programme laisse croire à une stratégie pour se

---

<sup>40</sup> La forte réaction d'Ina Marika à la mort d'Harsányi laisse imaginer un lien particulièrement étroit entre les deux; cf. la lettre de Mihalovici à Tchérépnine du 2 avril 1956 (Harsányi était mort depuis un an et demi) : « Quelle tristesse que la disparition de notre cher Tibor. Nous arrivons si mal à nous accoutumer que nous ne le reverrons plus, que nous ne le rencontrerons plus à St. Germain des Prés, que nous n'entendrons plus jamais ses réflexions, pleines d'intérêt, d'ironie et d'humour, sur toutes les choses de la vie... Marika va. Elle reprend le dessus » (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

<sup>41</sup> Interviewé par Myriam Soumaganc en 1990, Rosenthal dit : « Je les ai tous joués. [...] C'était moi le seul qui avait la possibilité et le culot, il faut bien le dire, à l'époque, de jouer la musique de ces tous jeunes gens qui n'étaient pas acceptés facilement » (SOUMAGNAC, « L'École de Paris » cit., 4<sup>e</sup> émission [1990.07.19]).

<sup>42</sup> C'est chez Huvelin que les photos du « Groupe de Quatre » au Mont-Saint-Léger ont été prises (*v. supra* Illustration 2.1 et Illustration 2.2).

<sup>43</sup> Concert de Marguerite (Malgorzata) Berson et A. Tansman (date et lieu non trouvés). Tansman : *Sonate* vl-pn; *Paysages polonais* pn; *Flammes sombres* pn — Pugnani : *Prélude et Allegro* — Beethoven : *Menuet* — Saint-Saëns : *Rondo*

présenter au public français en s'insérant dans la grande tradition internationale, plutôt que de se présenter comme un musicien *polonais* voulant affirmer son identité nationale. Cela semble cependant en contradiction avec un certain discours du compositeur qui tient à affirmer son identité polonaise (nous allons le voir plus loin). Le début symphonique de Tansman, avec son *Intermezzo sinfonico* présenté au Concerts Golschmann le 21 décembre 1922, se fait dans un environnement programmatique prestigieux : mis à part Milhaud, on y entendit Bach, Mozart, Schubert, Mendelssohn et Fauré. Cela s'inscrit dans une logique de programmation habituelle de la part des chefs d'orchestre : équilibrer, dans les programmes, création et répertoire. Nous pourrions étendre ces constats au début américain de Tansman : à titre d'exemple, dans un concert important comme celui dirigé par Arturo Toscanini à Carnegie Hall le 6 octobre 1932 (inauguration de la 91<sup>e</sup> saison de la Philharmonic-Symphony Society of New York), on a entendu la première américaine des *Danses Polonaises* de Tansman à côté de la Troisième Symphonie de Brahms, de *La Mer* de Debussy, et de la transcription schoenbergienne du *Prélude et Fugue en mi bémol* de Bach. Donc, tant à Paris qu'aux États-Unis, le lancement de Tansman n'a pas été le résultat d'une stratégie basée sur la force du regroupement avec d'autres débutants; au contraire, Tansman a su tisser des liens personnels avec les acteurs principaux de la programmation musicale pour assurer à ses œuvres une place dans les contextes les plus prestigieux. De plus, le choix de ces programmeurs n'a pas été orienté vers la promotion des jeunes étrangers en tant que groupe – comme c'était le cas dans le milieu des arts visuel, où l'étiquette « École de Paris » avait été utilisée, d'abord hors de France, dans le but de transmettre une image unitaire du mouvement artistique des peintres migrants. Le lancement de Tansman a suivi, au contraire, la pratique habituelle de bâtir des programmes où la création d'un jeune s'entremêle au répertoire canonique.

Une situation un peu différente se trouve dans un des premiers concerts de Wyschnegradsky en 1921. Nous retrouvons ici la pratique d'insérer l'œuvre d'un jeune compositeur dans un programme de « maîtres ». Mais la différence avec les exemples concernant le lancement de Tansman est que, dans le cas de Wyschnegradsky, il existe un lien entre le jeune compositeur et les maîtres partageant le programme du concert, et c'est un lien de nationalité : comme il est Russe, le

---

*Capriccioso* (E. L., « Concert Marguerite Berson–Alexandre Tansman », *Mén* 82/17 [1920.04.23], p. 173; cf. aussi TANSMAN, *Regards en arrière* cit. [2013], p. 119, n. 39).



voilà dans le même programme que Borodin, Rachmaninov, Moussorgski, Stravinski.<sup>44</sup> Pierre de Lapommeraye écrit dans le *Méneſtreſ* que le programme de ce « Concert de musique russe » « semble avoir été composé pour enchâſſer une symphonie de M. Wischnegradsky; [...] fort longue (quatre temps), sans grande originalité et composée surtout de réminiscences trop nombreuses et pas assez démarquées : il y a de tout, du Wagner, du Rimsky, du Saint-Saëns ». <sup>45</sup> Dans la même veine – un Russe parmi les Russes – citons le concert offert par le Caméléon le 27 décembre 1923, où Alexandre Tchérépnine est présent en même temps que son père Nicolai, en plus de Prokofiev, Stravinski et Joseph Strimer. André Schaeffner, dans *Le Méneſtreſ*, décrit cette pléiade comme le « mouvement russe moderne ou du moins [...] quelques maîtres représentatifs de l’art qui a succédé à l’école dite des “Cinq” ». Il ajoute :

Beaucoup parmi nous ont pris l’habitude de considérer comme authentiquement russes les seules œuvres offrant ces mêmes effets de pittoresque qui ne saillaient que trop chez un Balakirev ou chez un Rimsky-Korsakov. Or, bien au contraire, sous des influences tantôt germaniques, tantôt françaises, ou à la suite d’une réaction très délibérée, des compositeurs comme Scriabine, Stravinsky ou Prokofieff apparaissent bien avoir rompu avec une « manière » que jusqu’alors nous croyions purement nationale. Aucun de ceux qui furent interprétés [...] n’évoquèrent en nous cet art « populaire » ou « barbare » que des « Cinq » nous avions trop précipitamment étendu à toute l’école russe.<sup>46</sup>

La formule qui vise à présenter dans un concert la « jeune école » d’un pays en en soulignant le caractère d’avant-garde plutôt que la couleur locale n’est pas rare. Pierre de Lapommeraye souligne ainsi la différence entre les musiciens regroupés dans un « Concert de musique roumaine » de 1925 :

D’une part, nous trouvons MM. Alessandresco, Enesco et Golestan. D’autre part, M. Rogalski, enfin MM. Mihalovici et Filip Lazar. Les premiers cherchent leur inspiration dans le folklore national : ils ne le transportent point servilement mais ils conservent à leur musique un mélange de charme oriental et de vigueur slave, la mélodie y règne en maîtresse, ils ne craignent point de chanter [...]. Rogalski [...] n’a pas oublié les exemples de Franck, Debussy et Ravel. [...] Filip Lazar et Mihalovici poussent

---

<sup>44</sup> Concert à la Salle Gaveau, 1921.03.19, Félix Delgrange (dir.), [?] Yovanovitch (pn.). Wischnegradsky : *Symphonie n° 4* [ou n° 3, tel qu’annoncé dans GC 7/23 (1921.03.11), p. 351] — Borodin : Ouverture du *Prince Igor* — Rachmaninov : *Concerto n° 2* pn-or — Moussorgski : *Nuit sur le Mont-Chauve* — Stravinski : *Feux d’artifice*.

<sup>45</sup> Pierre de LAPOMMERAYE, « Concert de musique russe », *Mén* 83/12 (1921.03.25), p. 130.

<sup>46</sup> [André SCHAEFFNER], « Concerts du “Caméléon” (27 décembre) », *Mén* 86/1 (1928.01.04), p. 5.

au contraire une pointe d'avant-garde et la polytonalité ne leur paraît nullement procédé à réprover. [...] Quant à M. Michel Jora, il cavalcade seul [...].<sup>47</sup>

À l'occasion d'un autre concert de « musique roumaine », c'est Golestan lui-même, dans sa conférence introductive, qui souligne « la jeune esthétique [...] appartenant à la plus authentique avant-garde » de la *Sonate* (vl-pn) de Mihalovici ouvrant le concert qui se conclura avec la *Sonate dans un caractère populaire roumain* (vl-pn) d'Enesco.<sup>48</sup>

Cette tendance aux regroupements des compositeurs par nationalité rappelle, *mutatis mutandis*, la nouvelle organisation du Salon des Indépendants voulue par Signac en 1923, et contraste donc avec l'idée d'une « École de Paris » revendiquant des événements « mixtes », « internationalistes ». La programmation de ces concerts à caractère national était souvent l'effet d'associations nées dans le but spécifique de regrouper les musiciens ressortissant d'un même pays et se trouvant à Paris. L'Association des jeunes musiciens polonais (AJMP), fondée en 1926 à Paris par Piotr Perkowski dans le but de promouvoir la musique polonaise par l'organisation de concerts et de conférences, est un cas emblématique. L'AJMP regroupait les interprètes et les compositeurs polonais qui venaient à Paris pour parfaire leur formation (notamment avec Nadia Boulanger)<sup>49</sup> ou lancer leur

---

<sup>47</sup> Pierre de LAPOMMERAYE, « Concert de musique roumaine », *Mén* 87/13 (1925.03.27), p. 151. Pierre Leroi souligne aussi le caractère inhomogène du programme, nonobstant l'origine commune des compositeurs : « Il est fort rare de réussir parfaitement un concert qui groupe, comme celui-ci, divers compositeurs et des artistes fort différents » (« Musique roumaine », *CM* 27/7 [1925.04.01]), p. 194). Le programme comprenait : Stan Golestan : *Quatuor* — Alfred Alessandrescu : *Chansons populaires* — Mélodies [populaires] — Rogalski : *Quatuor* — Lazăr : *Suite* pn — Mihalovici : *Sonatine* hb-pn — Mihail Jora : *Joujoux pour Ma Dame*.

<sup>48</sup> « Une *Sonate* pour violon et piano de M. Marcel Mihalovici, qu'interprétèrent à merveille M. Georges Enesco et Mlle Antoinette Veluard, nous mit en présence de la jeune esthétique, annoncée par M. Golestan comme appartenant à la plus authentique avant-garde » (René BRANCOUR, « La musique roumaine [26 mai] », *Mén* 89/22 [1927.06.03], p. 251). Le concert présentait, en plus des sonates de Mihalovici et Enesco, des mélodies d'Alessandrescu, Lazăr, [?] Cremer, [?] Andreesco, des pièces pour piano de Golestan et la *Sonate dans un caractère populaire roumain* (vn-pn) d'Enesco.

<sup>49</sup> Par contre, plusieurs compositeurs roumains étaient des élèves ou d'anciens élèves de d'Indy à la Schola cantorum; d'Indy prononça le discours d'ouverture d'un concert de « musique roumaine » (Mihalovici, Enesco, Georgesco, Alessandrescu, Audiu, Otesco, Golestan, Chœurs de l'Église roumaine) organisé à la Salle Érard par l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques et la Fondatia Culturala Principele Carol (cf. E. L., « Musique roumaine », *Mén* 86/10 [1924.03.07], p. 105; Marcel-Bernheim, « Concert de musique roumaine », *CM* 26/6 [1924.03.15], p. 166). Cette même association organisa aussi, le 16 mars 1927, « une réception en l'honneur des musiciens tchécoslovaques actuellement à Paris » ([Anonyme], « En l'honneur des musiciens tchécoslovaques », *MM* 38/4 [1927.04], p. 153), pendant laquelle on entendit « Une heure de musique tchécoslovaque » (titre du programme), avec des pièces de Martinů (*Quatuor n° 2*), Bedřich Smetana, Josef Suk, Vítězslav Novák et Josef Bohuslav Foerster. Le jour suivant, le Conseil central des Associations Tchécoslovaques organisait à la Salle Pleyel un « Concert de musique tchécoslovaque moderne » présentant trois œuvres de Martinů (*Danses tchèques*; *Duo* vl-vc; *Quatuor n° 2*) ainsi que des pièces de Leoš Janáček, Karel Boleslav Jirák (professeur au Conservatoire de Prague), Vítězslav Novák, Julie Reisserová (une élève de Roussel), O. Odstrčil et L. Vicpalek.

carrière.<sup>50</sup> Comme le dit un critique du *Monde musical*, les concerts de l'AJMP ont permis au public français « de connaître toute une phalange de compositeurs des plus intéressants ».<sup>51</sup> Le fait de proposer des concerts « polonais » ne put qu'engendrer des commentaires sur l'essence ethnique commune des musiques écoutées; Georges Dandelot, par exemple, « félicit[e] les Musiciens polonais de rester Polonais, dans leur musique » :

Certes, ils subissent des influences; toute la première partie du programme (je parle des mélodies) était assez imprégnée de Borodine ou de Gretchaninoff; d'autres pièces subissent l'attraction heureuse de Ravel ou de Roussel; mais on ne saurait nier qu'il se dégage de cette soirée une « atmosphère » ou un « parfum » spécial qui fait son charme.<sup>52</sup>

Ces concerts « métèques » sont donc accueillis avec faveur par le public et la critique française qui ne semblent plus avoir le sentiment « d'envahissement » des étrangers comme au début des années 1920. Un discours aux tons exotiques demeure à l'occasion (l'« atmosphère » et le « parfum spécial » de la musique polonaise évoqués par Dandelot), mais il est inoffensif. Au-delà du discours des critiques à l'égard du caractère « charmant » d'une nation musicale, il est très rare qu'un jeune migrant soit inséré dans un programme tendant à l'« exotiser ». Dans le Paris de l'entre-deux-guerres,

---

<sup>50</sup> Renata Suchowiejko fait une liste des membres de l'association, incluant parmi les compositeurs Piotr Perkowski, Feliks Łabuński, Michał Kondracki, Zygmunt Mycielski, Tadeusz Szeligowski, Antoni Szalowski, Bolesław Woytowicz, Roman Palester, Michał Spisak, Witold Rudziński (« Le “debussysme” à la polonaise. Sur les traces de la formation d'un mythe », in Myriam CHIMÈNES et Alexandra LAEDERICH (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris : Fayard, 2013, p. 463-75 : 475, n. 2). Nous ajouterions à cette liste, à partir des informations trouvées dans notre dépouillement des revues musicales et dans Ludwik ERHARDT, *La musique en Pologne*, Varsovie : Interpress, 1974, p. 77-78, au moins Jerzy Fitelberg et Simon Laks; à la différence des autres, ces derniers ne furent pas élèves de Boulanger. Une liste des élèves polonais de Boulanger se trouve également dans l'article de Suchowiejko, qui les regroupe par période : « 1) Fin des années 1920 : Michał Kondracki, Feliks Łabuński, Zygmunt Mycielski, Kazimierz Sikorski, Stanisław Wiechowicz, Tadeusz Szeligowski, Bolesław Woytowicz. 2) Années 1930 : Grażyna Bacewicz, Michał Spisak, Anna Klechniowska, Witold Rudziński. 3) Après la Seconde Guerre mondiale : Kazimierz Serocki, Juliusz Łuciuk, Wojciech Kilar, Krzysztof Meyer » (SUCHOWIEJKO, « Le “debussysme” à la polonaise » cit. [2013], p. 474, n. 2). La thèse (en cours) de Marie Duchêne-Thégarid (Université Paris-Sorbonne) apportera des données plus précises sur ce sujet. Dans sa lettre à Édouard Ganche du 28 février 1927 (BNF, Musique VM-BOB-23664, lettre 263), Tansman écrit : « Il s'est fondé ici cette Association de Jeunes Compositeurs Polonais dont parlait Vallas; comité d'honneur Ravel, Roussel, Schmitt, Szymanowski et... moi, en dépit d'une résistance énergique des aristocrates qui donnent l'argent. Je serai à la réunion mercredi exprès pour leur dire qu'il y a encore quelqu'un en France qui a le plus fait pour la musique polonaise ici et qui mérite... de les honorer par sa présence dans le comité. Je n'ai pas besoin de vous dire que c'est à vous que je pense ». Ganche (1880-1945), spécialiste de Chopin, avait publié, en 1925, une monographie sur el compositeur (*Dans le souvenir de Frédéric Chopin*, Paris : Mercure de France, 1925); ami de Tansman, il a contribué à sa promotion notamment par des articles publiés dans la revue *La Pologne* (v. *infra* § 6.3).

<sup>51</sup> A. P., « Les jeunes musiciens polonais », *MM* 41/11 (1930.11), p. 390.

<sup>52</sup> Georges DANDELLOT, « Musique moderne polonaise (Salle Chopin) », *MM* 42/3 (1931.03), p. 101.

la tradition des découvertes « bizarres » au sein des expositions universelles<sup>53</sup> se traduit en un nombre important de concerts qui présentent la musique populaire de différents pays selon une approche de curiosité folklorique. Mais jamais on ne trouvera un Mihalovici inséré dans un concert de chants populaires roumains présentés par la Cantărea romăniei,<sup>54</sup> ni un Lourié avec les Cosaques du Don ou un Martinu avec le Chœur Smetana qui chante des chants populaires tchèques.<sup>55</sup>

### 5.3.2. *Les étrangers dans les sociétés de concerts*

Les concerts de la SMI constituent un terrain de choix pour observer le très haut niveau de variété que peuvent atteindre les mélanges d'œuvres présentés dans un concert de musique contemporaine comprenant des compositeurs étrangers. Le Tableau 5.3 fait la liste des premiers concerts donnés par chaque jeune migrant<sup>56</sup> au sein de cette institution; l'astérisque indique les premières exécutions, le double astérisque les premières auditions françaises.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Cf. les recueils des *Musiques bizarres à l'Exposition* (1899) et *Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, transcriptions de musiques du monde (y compris roumaines) entendues aux Expositions universelles de Paris par Louis Benedictus et sa compagne Judith Gauthier. Un exemple significatif de cette même attitude envers l'autre musical encore présent dans les concerts de l'entre-deux-guerres est le concert intitulé « Le chant populaire dans la langue originale de chaque pays » donné le 21 décembre 1931 (l'année de l'Exposition coloniale) par la cantatrice Sonia Verbitzky, qui, en s'accompagnant là ou nécessaire à la guitare, le « tiple », la balalaïka ou le ukulélé, chantera dans l'ordre un chant suédois, finlandais, irlandais, norvégien, allemand, tchèque, serbe, hongrois, roumain, polonais, tahitien, shega de l'île Maurice, tarasque, colombien, mexicain, italien, napolitain, sicilien, français, canadien, japonais, chinois, arménien, juif, grec, hindou, espagnol, catalan, ukrainien et russe (programme dans *GC* 17/13 [1931.01.02], p. 338).

<sup>54</sup> L. Humbert regrette cependant ce mélange manqué entre musique populaire et musique d'art d'un même pays : « Mais pourquoi n'a-t-on point profité de cette circonstance, que nous souhaitons voir se renouveler, pour nous permettre d'applaudir nos excellents amis Enesco, F. Lazar, Stan Golestan, Kiriak (un ancien élève de d'Indy à la Schola), auxquels il nous eut été agréable de témoigner, là, notre admirative sympathie[?] » (« "Cantărea romaniei" », *MM* 39/2 [1928.02], p. 61). Il faut toutefois remarquer que des mélodies populaires écrites par des compositeurs classiques complétaient le programme : le *Busslied* de Beethoven et *Chantons sur la musique* de Rameau (Joseph BARUZI, « "Cantărea romăniei" [8 février] », *Mén* 90/7 [1928.02.17], p. 75).

<sup>55</sup> Cf. Pierre de LAPOMMERAYE, « Les cosaques du Don », *Mén* 90/13 (1928.03.30), p. 146; L. HUMBERT, « Chœur Smetana », *MM* 36/11-12 (1925.06), p. 233.

<sup>56</sup> Nous excluons de cette catégorie les compositeurs n'ayant pas résidé de manière stable à Paris (tels que Petridis, Rieti ou Lajtha) ou ayant déjà une carrière confirmée avant la Première Guerre mondiale (tels qu'Akimenko ou Gretchaninov).

<sup>57</sup> Pour les détails de chaque concert cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. (1997).

**Tableau 5.3. Les débuts des jeunes migrants à la SMI.**<sup>58</sup>

<i>Date</i>	<i>Les « débutants »</i>	<i>Le reste du programme (en ordre alphabétique)</i>
1922.05.16	*Tansman : <i>Poème</i> vl-pf	*Alexandre Cellier : <i>Quatuor n° 2</i> – *Maurice Delage, <i>Schumann</i> pn – Jean Huré, <i>Sonate n° 1</i> vl-pn – *Charles Koechlin : <i>Mélodies</i> v-pn; <i>Sonatine</i> op. 59 pn – Maurice Ravel : <i>Duo</i> vl-vc
1923.04.12	*Mihalovici : <i>Quatuor</i>	*Mme Angot-Bracquemond : <i>Mélodies</i> v-pn – François Berthet : <i>Quatuor</i> – *Henri Merckel, <i>Poème japonais</i> v-pn – Georges Migot : <i>Trois Épigrammes</i> pn
1924.01.11	*A. Tchérépnine : <i>Sonate</i> vl-pn	*Gabriel Chaumette : <i>Mélodies</i> v-pn – Roger de Francmesnil : <i>Quatuor</i> – *Étienne Royer : <i>Trois Chants lyriques</i> v-pn – Florent Schmitt : <i>Ombres</i> pn
1924.03.05	*Poniridis : <i>Mélodies</i> v-pn	*Émile Frey : <i>Sonate n° 2</i> vl-pn – Jean Huré : <i>Quatuor</i> – *Marcel Noël : <i>Sonate</i> vc-pn – *Petros Petridis : <i>Mélodies</i> v-pn – *Renée Philippart : <i>La flûte de jade</i> v-fl-fa – Nicolai Tchérépnine : <i>Amaryllis</i> v-pn
1926.02.10	*Lourié : <i>Ave Maria; Salve Regina</i> og; <i>Un grand sommeil noir; Vendange</i> pn; <i>Chant des gueuses</i> 2v-ca-pn; <i>Deux Berceuses</i> v-pn	Feodor Akimenko : <i>Mélodie</i> v-pn – *Louis Aubert : <i>Mélodies</i> v-pn – Alfredo Casella : <i>Concerto</i> qc – *Claude Delvincourt : <i>Bocccarerie</i> pn – *Jean Déré : <i>Trois Pièces</i> qc – **Vladimir Dukelsky : <i>Triolets</i> v-pn – *André Pascal : <i>Deux Nocturnes de la mer</i> pn – *Alexandre Tchérépnine : <i>Neuf Inventions</i> pn
1926.06.04	*Nabokov : <i>Vocalise</i> v-2fl-cl-pn; <i>Trois Poèmes d'Omar</i> v-2fl-cl	*Robert Casadesus : <i>Trio</i> vl-vc-pn – *Jean Cras : <i>Deux Impromptus</i> hp – *Albert Febvre-Longeray : <i>Architectures</i> pn – *Arthur Hoérée : <i>Le Merveilleux été</i> v-pn – *Marc Mény de Marangue : <i>Mélodies</i> – *Georges Poniridis : <i>Le Chant de l'émigré</i> v-cl-qc-pn; <i>Trois Mélodies</i> v-pn – *Florent Schmitt : <i>Danse d'Abisag</i> pn
1927-01-13	*Harsányi : <i>Trio</i> vl-vc-pn – *Rohozinski : <i>Suite en trio</i> vl-cl-pn	*Janco Binenbaum : <i>Sonate</i> vl-pn – *Louis Delune : <i>Collier des offrandes</i> : v-pn – *Suzanne Demarquez : <i>Deux Poésies de la Renaissance</i> v-pn – *Arthur Hoérée : <i>Septuor</i> v-fl-qc-pn – *Fernand Le Borne : <i>Sonate</i> hb-pn [reportée] – *Renée Philippart : <i>Venise</i> v-pn
1927.03.02	*Beck : <i>Quatuor n° 3</i> – *Bennett : <i>Mercile beauté</i> v-qc – *Lazăr : <i>Mélodies</i> v-pn – *Vermeulen : <i>Mélodies</i> v-pn	*François Berthet : <i>Sonate</i> vl-pn – *[Robert] Delaney : <i>Quatuor</i> – *Georges Migot : <i>Le Premier Livre de divertissements français à deux et à trois</i> fl-cl-hp – *Jean Rivier : <i>Radepont</i> pn
1927.06.01	*Berkeley : <i>Tombeaux</i> v-pn – *Obouhov : <i>L'Amour</i> v-pn	*Mario Castelnuovo-Tedesco : <i>Shakespeare Songs</i> v-pn – *Jean Cras : <i>Deux Impromptus</i> hp – Désiré-Émile Inghelbrecht : <i>Quintette</i> qc-hp – *Filip Lazăr : <i>Suite n° 1</i> pn – M. Macioce : <i>Un prélude pour Glas de Bitenta</i> 5pn [pas joué] – Maurice Ravel : <i>Sonate</i> vl-pn – Léo Sachs : <i>Chant élégiaque</i> vc-pn
1928.01.27	*Villa-Lobos : <i>Les Seretas</i> v-pn	Berkeley : <i>Pièces</i> fl-vc-al-pn – *Arthur Hoérée : <i>Six Poèmes</i> v-fl-cl-bs-qc – Pierre Maillard : <i>Ballade</i> pn – Florent Schmitt : <i>Quintette</i> op. 51 qc-pn
1929.02.26	*Neugeboren : <i>Trio</i> vl-vc-pn	*Berkeley : <i>Sonatine</i> vl – *Claude Delvincourt : <i>Sonate</i> vl-pn – *Renée Hansen : <i>Sonate</i> al-hp – Pierre Vellones : <i>Planisphères</i> 4hp
1929.05.16	*Laks : <i>Petite suite</i> qc – *Pipkov : <i>Quatre Chants populaires bulgares</i> v-fl-vc-pn	*Beck : <i>Sonatine</i> vl-pn – *Lucien Chevaillier : <i>Sonatine</i> op. 64 vn-pn – *Harsányi : <i>Sonate</i> vc-pn – *Komitas : <i>Six Danses populaires arméniennes</i> pn – *Rosy Wertheim : <i>La Chanson déchirante</i> v-fl-pn
1930.02.13	Martinü : <i>Quatuor n° 2</i>	Joseph Canteloube : <i>Quatre Chants d'Auvergne</i> v-pn – Renée Hansen : <i>Sonate</i> al-hp – *Harsányi : <i>Cinq Poèmes</i> v-pn – *Maurice Imbert : <i>Trois Chansons aigres-douces</i> v-pn – *Lazăr : <i>Sonate</i> op. 15 pn – *Nicolai Lopatnikoff : <i>Sonate</i> vl-al-pn
1930.05.02	*Citkowitz : <i>Pièce</i> pn	*Beck : <i>Pièce</i> pn – *Berkeley : <i>Morceaux</i> qc – *Neugeboren : <i>Sonate</i> vc-pn – Émile Passani : <i>Sonate</i> v-pn – *Walter Schulthess : <i>Pièce</i> pn – *Tansman : <i>Sonate</i> vc-pn
1933.02.22 (28?)	Prokofiev : <i>Toccate</i> pn – *Szeligowski : <i>Chansons vertes</i> v-pn	Victor Babin : <i>Fantasia ariosa, Capriccio</i> pn – Claude Debussy : <i>Sonate</i> vc-pn – Paul Hindemith : <i>Das Marienleben</i> v-pn – **Ernst Krënek : <i>Sonate n° 2</i> pn – Laks : <i>Sonate</i> vc-pn
1933.05.31	Wyschnegradsky : <i>Quatuor</i>	Georges Dandelot : <i>Trio en forme de suite</i> vl-vc-pn – René Delaunay : <i>Quatuor</i> – Suzanne Demarquez : <i>Le Diadème de Flore</i> v-pn – Stan Golestan : <i>Sonatine</i> fl-pn – Léon Moreau : <i>Pièces</i> fl-pn – Marcelle Soulage : <i>Fantaisie hébraïque</i> al-pn

Ce tableau donne une idée des nombreuses combinaisons de compositeurs se trouvant à être joués dans un même concert. Souvent, les débuts des jeunes migrants à la SMI se faisaient dans le

cadre de concerts avec d'autres jeunes musiciens français ou étrangers (résidant ou non à Paris). Parfois, il arrivait d'entendre dans le même concert le début d'un jeune migrant et une pièce d'un maître incontesté (Tansman avec Ravel, Citkowitz avec Debussy, etc.), selon une stratégie de programmation consacrée tendant à équilibrer nouveauté et répertoire.

Selon quels critères choisissait-on ces « voisinages »? Une lettre de Martinů à Nadia Boulanger témoigne du fait que les liens d'amitié entre les compositeurs n'étaient pas négligés :

Mademoiselle,

M. Beck m'a dit que vous avez « choisi » mon quatuor pour le faire représenter aux concerts de [la] S.M.I. Je vous serais bien reconnaissant si vous pouviez le placer au concert du 12 [recte : 13] février avec les œuvres de mon ami Harsányi. J'ai à ma disposition un quatuor de jeunes compatriotes qui joueront « volontairement » [recte : bénévolement] mon œuvre, ils seront encore là au mois de février.<sup>59</sup>

Le quatuor de Martinů fut effectivement joué au concert du 13 février, interprété par O. Černý, F. Vohanka, V. Dvořák, I. Vectomov,<sup>60</sup> en même temps que les *Cinq Poèmes* d'Harsányi. Mais de là à en tirer la conclusion qu'ils tenaient à se présenter au public en tant que groupe, il y a un pas que rien ne permet de franchir. Cet exemple nous montre plutôt que la programmation d'un concert est le résultat de multiples contraintes et situations particulières. Parmi ces situations, les liens d'amitié et la circulation de l'information au sein des réseaux d'amis ne sont pas à négliger : Martinů demande un jour précis pour l'exécution de son quatuor, puisqu'il a su de Beck que son œuvre avait été sélectionnée; s'il demande le 13 février, c'est parce que son ami Harsányi est joué aussi à cette date, mais surtout parce que ses amis interprètes sont disponibles. On pourrait même supçonner qu'Harsányi n'était qu'une excuse permettant à Martinů de demander que sa pièce soit jouée le plus tôt possible.

---

<sup>58</sup> Source : DUSCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. (1997). Pour que les jeunes compositeurs migrants soient identifiables en un coup d'œil, nous n'écrivons pas leurs prénoms dans le tableau; leur noms complets ainsi que d'autres renseignements sont présentés dans l'Annexe 3.

<sup>59</sup> Bohuslav MARTINŮ, lettre à Nadia Boulanger, Paris, 1930.01.03 (BNF, Musique, VM-BOB-26678, lettre 323). Nous avons corrigé les nombreuses fautes de français présentes dans le texte. Concernant le mot « volontairement » (Martinů écrit « volontierment »), il s'agit visiblement d'un germanisme (*freiwillig*) pour « bénévolement ». Cf. la lettre du 12 janvier 1930 (lettre 324), où le compositeur demande à Boulanger « un petit cachet de déplacement [d']à peu près 100 Fr. pour chacun ». Dans la lettre suivante (1930.01.19, lettre 325), on apprend que « M. Beck [lui] a raconté que tout est arrangé ».

<sup>60</sup> Comma l'a démontré Joseph COLOMB, « Un ensemble tchèque peut en cacher un autre. Première audition française du *Quatuor n° 1* de Janáček », *Musica bohémica*, en ligne [musicabohemica.blogspot.fr/2011/03/creation-fse-sonate-kreutzer.html](http://musicabohemica.blogspot.fr/2011/03/creation-fse-sonate-kreutzer.html), 2011 (consulté en juin 2014), la presse française avait désignait ce quatuor sous le nom de « Quatuor Tchèque », alors qu'il s'agissait du Slovánské kvarteto (« Quatuor slovaque »).

Il existe aussi des cas où le « voisinage » n'était pas du tout apprécié par les compositeurs. Ce serait une erreur que de voir dans tout programme comportant une présence considérable de musiciens étrangers résidant à Paris une sorte de « manifeste » proclamant une entente entre eux. Le fait de partager le même statut de migrant n'enlevait pas du tout les distances personnelles entre les individus. Prokofiev, par exemple, détestait Tansman. Cela ressort clairement de son journal, où chaque prétexte est bon pour glisser un mot aigre contre le collègue.<sup>61</sup> Prokofiev montre à plusieurs reprises son agacement face à l'attitude flatteuse de Tansman envers Koussevitzky; en décrivant une réception chez ce dernier, il remarque :

Tansman madly clinging to Koussevitzky's coat-tails and leaving no stone unturned to persuade the latter's wife of the attractions of his compositions [...]. I particularly enjoyed Dukelsky's venomous spitting about Tansman, for Dukelsky has never been able to reconcile himself to Koussevitzky's « support to the untalented ». In fact this is not really such a serious issue : Koussevitzky is perfectly well aware that Tansman is, in the most charitable analysis, a star of second-order magnitude, but Tansman flatters Koussevitzky in every conceivable way, Koussevitzky enjoys this and in gratitude occasionally performs a work by him.<sup>62</sup>

À l'opposé de Tansman, qui selon lui a besoin de conquérir Koussevitzky puisque sa musique ne pourrait pas être jouée sans l'aide du chef d'orchestre, Prokofiev se sent plutôt dans le rôle du flatté que du flatteur :

Towards me Koussevitzky displayed every mark of friendship : my celebrity in Russia has reached Paris, apparently, via the many people who come here from there.<sup>63</sup>

Ces témoignages montrent clairement que lorsqu'on est devant des concerts où des œuvres de Tansman et Prokofiev sont au programme, il serait injustifié de voir en cette coprésence la trace d'une entente amicale, d'un désir d'être considérés comme « membres » d'un groupement – qui n'était, dans le cas présent, pas plus amical qu'esthétique.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> À propos des difficultés à obtenir le permis de conduire, par exemple, Prokofiev ne peut s'empêcher de se défouler en soulignant que Tansman avait raté trois fois l'examen : « The instructor [car driving lesson] says I need several more lessons before taking the test, which can often be tricky. Tansman, for example, failed three times » (Sergueï PROKOFIEV, *Diaries 1924-1933*, traduits et annotés par Anthony Phillips, London : Faber & Faber, 2012, p. 399 [1926.12.29]).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 367-8 (1926.09.08).

<sup>63</sup> *Ibid.* D'autres exemples de l'énerverment suscité chez Prokofiev par les rapports entre Tansman et Koussevitzky se trouvent aux p. 370 (1926.09.13) : « Ptashka spent the evening with the Koussevitzkys and the Tansmans (who hang around the Koussevitzkys every day) at the cinema » ou 599 (1927.06.25, chez les Koussevitzky : « Needless, to say, the Lazars and the Tansmans are tagging along too »).

<sup>64</sup> Koussevitzky programmait souvent Tansman et Prokofiev dans le même concert (*v. infra* Tableau 5.5), ce que Prokofiev ne devait pas apprécier, comme le suggère le commentaire à propos du concert du 28 mai 1927 : « Dreadful

En définitive, en voulant chercher une prétendue « École de Paris » au sens strict, le Tableau 5.2 offre peut-être une image faussée et limitée de la présence des jeunes musiciens étrangers résidant à Paris dans les concerts de la ville. La programmation d'un ou deux compositeurs migrants dans un concert était un cas de figure beaucoup plus fréquent que leur regroupement en tant que tel. Le Tableau 5.4 se propose de donner un cadre plus global à ce panorama. Nous nous limitons à tenir compte des concerts des principaux organismes consacrés à la diffusion de la musique de chambre : la SN (1919-1939),<sup>65</sup> la SMI (1919-1935), La Sérénade (1931-1939), le Triton (1932-1939), La Spirale (1935-1937) et La Jeune France (1936-1939).<sup>66</sup>

Ces données fournissent un éclairage précis de la situation. Un seul concert sur les 403 pris en considération dans ce tableau présente exclusivement des œuvres de compositeurs migrants (il s'agit du concert du 24 avril 1932 dont le programme a été reporté dans le Tableau 5.1). Le pourcentage de la présence des compositeurs qui ont été classés parmi les « membres » de l'École de Paris par rapport aux autres étrangers vivant dans la ville nous confirme que les premiers ne représentent qu'une partie de ce milieu. Les organisations qui consacrent le plus d'espace aux étrangers résidant à Paris sont le Triton et la Sérénade, jeunes associations nées presque en même temps au début des années 1930 avec des mots d'ordre esthétiques pourtant très divergents. La première est partisane des recherches d'avant-garde (d'où le nom renvoyant à la dissonance); la seconde est proche du milieu des salons et de la musique plus « mondaine » héritière de la fraîcheur apportée par les Six (le nom de Sérénade est autant significatif).<sup>67</sup>

---

symphony by Tansman » (*Ibid.*, p. 590 [1927.05.28]). Bien entendu, le public et la critique pouvaient tout de même voir dans le programme une unité.

<sup>65</sup> Dans les programmes de la SN, on ne trouve que les noms de Rohozinski (à partir du 28 février 1920), Prokofiev (24 mars 1923, c'est-à-dire dix ans avant la SMI), A. Tchérépnine (à partir du 1<sup>er</sup> janvier 1924, en même temps que la SMI), Martinů (2 mai 1925, cinq ans avant la SMI), Harsányi (5 mars 1927 et, dix ans après, 6 mars 1937), Mompou (jamais joué à la SMI; à la SN à partir du 19 mars 1927), Mihalovici (à partir du 21 janvier 1928, cinq ans après la SMI), Lazăr (24 mars 1928), Ikononov (jamais joué à la SMI; à la SN à partir du 28 janvier 1933), Laks (11 février 1933 et 8 février 1936), Tansman (seulement à partir du 8 février 1936), Spitzmüller (8 janvier 1937; jamais joué à la SMI), Villa-Lobos et Wyschegradsky (les deux très tardivement, le 5 mars 1938, Villa-Lobos ayant déjà quitté Paris depuis huit ans). Une précision à propos de Spitzmüller : la première exécution de sa *Sonate* vc-pn, prévue dans le concert n° 579 du 10 avril 1937, fut reportée au concert n° 582 du 8 janvier 1938; cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. (1997), p. 301. Une autre pièce du compositeur sera jouée le 8 mars 1939 (concert n° 596).

<sup>66</sup> Comme nous l'avons fait pour le Tableau 5.3, nous excluons du calcul les compositeurs n'ayant pas résidé de façon régulière à Paris (tels que Rieti ou Lajtha) ou ayant déjà une carrière confirmée avant la Première Guerre mondiale (tels qu'Akimenko ou Gretchaninov).

<sup>67</sup> Henri Barraud, dans ses souvenirs de l'époque, distingue entre le « groupe cosmopolite » qui était Le Triton et le « groupe mondain » qui était La Sérénade. Barraud dans l'émission de DUMONT, « Direction Paris » cit. (2000).



**Tableau 5.4. La distribution des œuvres de jeunes compositeurs migrants dans quelques sociétés de concerts parisiennes, 1919-1939.**

	SN	SMI	Sérénade	Triton	Spirale	Jeune France
Concerts avec au moins une œuvre d'un compositeur migrant	37/180 <sup>68</sup> (14 %)	35/124 (28 %)	8/22 <sup>69</sup> (36 %)	32/52 (61,5 %)	3/13 (23 %)	0/12 (0 %)
Parmi ceux-ci, concerts dont le compositeur a été classé parmi les « membres » de l'École de Paris	12/37 (32 %)	18/35 (51 %)	1/8 (12,5 %)	22/32 (69 %)	2/3 (67 %)	–
Concerts consacrés exclusivement aux œuvres de compositeurs migrants	0/180	1/124	0/22	0/52	0/13	0/12

La différence entre les deux associations se manifeste lorsqu'au-delà des chiffres, on regarde qui étaient les compositeurs migrants joués : au Triton, ce sont surtout ceux qui ont été considérés comme des « membres » de l'École de Paris (plusieurs d'entre eux avaient appuyé l'association dès sa fondation).<sup>70</sup> À la Sérénade, on trouve surtout Markevitch, Nabokov et Prokofiev. Ce constat appuierait l'hypothèse que la classification des étrangers devenue récurrente chez les historiens de la musique a peut-être son origine dans des considérations de caractère technique : le groupe « École de Paris » désignerait ainsi des compositeurs qui auraient un langage musical commun. Cette idée – repoussée pourtant catégoriquement par ces prétendus « membres », comme nous le verrons sous peu (§ 6.1) – se présente parfois sous la plume des historiens et même des contemporains, mais avec des descriptions de ce « style commun » très divergentes. Si nous avons vu que « R » (Roussel

<sup>68</sup> Dans 11 de ces 37 concerts, le seul musicien migrant présent est Rohozinski.

<sup>69</sup> Les concerts de La Sérénade furent au nombre de 23 + un hors série. Des concerts 20 et 22, il n'y a pas de trace (DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit., p. 330) et donc le total des programmes sur lesquels se base notre calcul est de 22. Si on considère Rieti comme faisant partie du groupe des compositeurs migrants, le résultat serait de 12/22 (54,5 %). Nous n'avons pas inclus dans la catégorie « Concerts avec au moins une œuvre d'un compositeur migrant » les deux concerts ayant au programme des œuvres de Kurt Weill (1932.12.11 et 1935.06.28) : le compositeur a vécu à Paris entre 1933 et 1934, et donc aux dates de ces deux concerts il était respectivement un étranger tout court et un compositeur étant passé par Paris mais se trouvant désormais ailleurs.

<sup>70</sup> *V. supra* § 3.1, p. 67.

ou Ravel)<sup>71</sup> aurait appelé ces jeunes étrangers les « constructeurs », en suggérant ainsi une attitude constructiviste face au langage, d'autres contemporains ont au contraire décrit leur recherche commune comme étant de nature « humaniste ». André Cœuroy, quelques jours après avoir promu le spiritualisme de la Jeune France, affirmera que dans « ce qu'on appelle l'École de Paris [Cœuroy rend compte en particulier d'une œuvre de Lajtha], la recherche de la ligne est parente, très proche parente, de la spiritualité » de la Jeune France :

Il n'est plus question de jeu purement gratuit de formes sonores. Il n'est plus question de cette espèce d'égoïsme musical qui a desséché le courant créateur depuis la guerre. Il s'agit d'une recherche de l'*expression*, non pas certes à la façon déchaînée et rhétorique du romantisme, mais dans le sens de l'humain.<sup>72</sup>

Pourtant, le Tableau 5.4 montre clairement l'absence totale d'œuvres de musiciens migrants dans les concerts organisés par la Jeune France. Si un rapprochement entre ces deux « groupes » de compositeurs avait réellement eu lieu, il ne se manifesta jamais de manière concrète. Quant au fait que la recherche d'expression mise en évidence par Cœuroy en 1936 pourrait être une caractéristique de la « nouvelle vague » représentée par l'École de Paris après les années du constructivisme, nous y reviendrons avec des exemples analytiques dans le Chapitre 8.

La Jeune France est née dans le but d'organiser des concerts symphoniques pour les jeunes compositeurs.<sup>73</sup> Si nous étendions notre étude aux programmes d'autres sociétés de concerts symphoniques actives surtout dans les années 1920, les résultats ne différeraient pas trop de ceux qui ressortent du Tableau 5.4, focalisé sur des sociétés consacrées surtout à la musique de chambre. Sans avoir réalisé une telle enquête, nous avons néanmoins conduit une recherche sur l'ensemble des concerts organisés par des chefs actifs dans la promotion des jeunes compositeurs, dans le cadre des Concerts Koussevitzky et des Concerts Golschmann. Les données issues de notre travail de dépouillement (un travail qui ne peut malheureusement être considéré comme exhaustif en raison

---

<sup>71</sup> *V. supra* § 2.1, p. 32-33 et *infra* § 6.1, n. 15.

<sup>72</sup> André CŒUROY, « Bartok, Lajtha, Musique hongroise » cit. (1936) (c'est l'auteur qui souligne). L'article qui a lancé la Jeune France est ID., « Manifeste et concert des "Jeune France" », *B-A* n° 179 (1936.06.05), p. 6. Pour le rôle joué par Cœuroy dans la promotion des « quatre spiritualistes » (Baudrier, Daniel-Lesur, Jolivet et Messiaen), cf. SIMEONE, « La Spirale and La Jeune France » cit. (2002), p. 14-17.

<sup>73</sup> L'orientation spiritualiste de la Jeune France dérive de La Spirale, une association qui n'organisait pourtant que des concerts de musique de chambre. La Jeune France voulait promouvoir par contre la création de la nouvelle musique orchestrale française, chose qui fut possible surtout, dans un premier temps, grâce aux ressources mises à disposition par Yves Baudrier. Cf. SIMEONE, « La Spirale et La Jeune France » cit. (2002), p. 13; Lucie KAYAS, *André Jolivet*, Paris : Fayard, 2005, p. 183-223.

de l'éparpillement des sources documentaires)<sup>74</sup> nous amènent à constater que le cas de figure où une ou deux œuvres de musiciens migrants partageaient le programme avec celles d'autres compositeurs était la norme. Le Tableau 5.5 donne quelques exemples qui confirment la prudence de programmation, plus typique des concerts symphoniques que des concerts de musique de chambre. Cette prudence mène à concevoir des programmes qui associent les jeunes compositeurs migrants avec des « maîtres ». Cette tendance trouve des exceptions notamment dans les « festivals » consacrés à un compositeur que les sociétés de concerts organisent en grand nombre et qui ont souvent pour protagoniste un compositeur étranger – comme le remarque avec un certain sarcasme Florent Schmitt en 1929 : « Festivals Strawinsky, Respighi, Falla, Honegger, Prokofieff, voilà ce que j'appellerai de la *philoxénie* ». <sup>75</sup>

**Tableau 5.5. Les jeunes compositeurs migrants dans les programmes des Concerts Golschmann (G) et des Concerts Koussevitzky (K) dans l'entre-deux-guerres (données partielles).**

<i>Date, Organisme</i>	<i>Compositeurs migrants</i>	<i>Autres compositeurs</i>
1921.02.03, G	Tansman	Bolsène, Mozart, Rimski-Korsakov, Verley, Weber
1921.03.14, G	Tansman	Cools, Durey, Golestan, Mozart, Mendelssohn, Samson
1922.12.21, G	Tansman	Bach, Fauré, Milhaud, Mendelssohn, Mozart, Schubert
1923.05.17, K	Prokofiev, Tansman	Bax, Beethoven, Liszt, Reed
1924.05.08, K	Prokofiev, Tansman	de Falla, Honegger, Locatelli, Moussorgski (Ravel)
1926.05.26, K	Tansman	Brahms, Gaillard, Tailleferre
1926.06.03, K	Obouhov, Prokofiev	Stravinski, Tchaïkovski
1927.01?, G	Tansman	Chopin, Cools, Debussy, Fairchild, Fauré, Rachmaninov, Schumann
1927.05.28, K	Prokofiev, Tansman	Moussorgski, Tailleferre
1928.05.31, K	Lazăr	Brahms, Ferroud, Hindemith, Malipiero

En conclusion de ce chapitre : notre étude sur le terrain de la réalité des concerts ne fait que nous éloigner de l'idée qu'une École de Paris au sens strict ait pu être un phénomène auquel les habitués des concerts étaient exposés régulièrement et qui aurait pu conditionner leur vision de certains musiciens migrants en les considérant comme un groupe unitaire. Les cinq (plus un)

<sup>74</sup> Nous voulions procéder à une étude du dossier « Concerts Golschmann » du Fonds des Programmes de concerts conservé à BNF, Musique, mais il semble avoir été perdu après avoir été utilisé pour l'exposition sur Tansman de 1997 (!). Un dossier « Concerts Koussevitzky », par contre, n'a jamais été assemblé et, à notre connaissance, aucune étude n'a reconstruit la programmation de ces concerts.

<sup>75</sup> Florent SCHMITT, « Les concerts », *Le Temps* n° 24966 (1929.12.28), p. 3 (c'est nous qui soulignons). On pourrait ajouter un Festival Tchérepnine (Concerts Colonne, 1928.11.05).

concerts énumérés dans le Tableau 5.1 sont les seuls où le programme était constitué entièrement par des œuvres de musiciens migrants; ces musiciens étaient toujours au nombre de quatre (Beck, Harsányi, Martinů et Mihalovici). Cette constatation ne permet cependant pas d'expliquer pourquoi on aurait dû parler d'École de Paris à propos d'un Tansman ou d'un Tchérépnine si cette définition s'appuyait sur ces soirées. Soirées qui, en outre, ne représentent qu'une partie minime de l'activité des musiciens étrangers résidant à Paris. Bref, si l'on définit l'École de Paris comme un groupe, non seulement a-t-on du mal à trouver des traces concrètes de sa présence, mais on s'empêche d'apprécier une réalité plurielle, où des dizaines de musiciens venaient à Paris pour des raisons diverses (du séjour d'études à l'immigration politique). Ces musiciens partageaient des expériences communes (des études avec les mêmes professeurs, la première exécution de leurs œuvres dans le même concert), se liaient d'amitié en raison d'affinités nationales (par exemple, au sein de l'AJMP) ou contribuaient à l'organisation de concerts (comité du Triton). Tout cela en cherchant d'abord et avant tout leur succès personnel. L'Annexe 3, qui permet de comparer les séjours parisiens d'une quarantaine de compositeurs étrangers ayant résidé à Paris dans l'entre-deux-guerres, offre un aperçu de cette réalité diversifiée.

Paradoxalement, en ce qui concerne la fortune de l'expression « École de Paris » après la Deuxième Guerre mondiale, nous constatons que l'étiquette a été utilisée à plusieurs reprises comme titre de concerts organisés ou retransmis par la radio française. La série de trois concerts de 1990 « Martinů et l'École de Paris » déjà décrite dans le Tableau 1.1 avait au moins trois précédents dans les années 1960-1970 (Tableau 5.6). C'est là une utilisation probablement plus commerciale et promotionnelle qu'esthétique (de la part des interprètes ou des organisateurs des concerts) qui n'est pas sans rappeler celle des galeristes de l'entre-deux-guerres et de la Galerie Charbonnier (dirigée par Nacenta) dans les années 1954-1963. Dans le prochain chapitre, nous verrons que cette tendance tardive au regroupement sous l'étiquette « École de Paris » vient, en grande partie, de certains compositeurs directement concernés.

**Tableau 5.6. L'utilisation de l'étiquette « École de Paris » dans les concerts organisés ou retransmis par la radio française (1945-2014).<sup>76</sup>**

<i>Diffusion radiophonique</i>	<i>Titre</i>	<i>Programme</i>	<i>Interprètes</i>
1967.07.15, France Culture	Musiciens de l'École de Paris	- Beck : <i>Duo</i> 2vl - Tansman : <i>Six Chants</i> (de Bragança) v-pn - Tchérépnine : <i>Huit Pièces</i> pn - Martinů : <i>Trois Madrigaux</i> vl-al	Marie Thérèse Ibos, vl Annie Jodry, vl Marie thérèse Chailley, al Halina Szymulska, v Janine Sassier, pn Monique Haas, pn
1971.12.01, France Culture	Concert de l'Orchestre de chambre de l'ORTF : L'École de Paris	Concert (Grand Auditorium de la Maison de la radio) : - Beck : <i>Petite suite</i> - Tchérépnine : <i>Concertino</i> pn-vl-vc-oc - Mihalovici : <i>Toccata</i> pn-or - Harsányi : <i>Suite hongroise</i>	Orchestre de chambre de l'ORTF, dir. André Girard Ina Marika, pn Monique Haas, pn Maurice Hugon, vl François Morin, vc
[1978, production Radio France]	École de Paris	- Mihalovici : <i>La follia</i> op. 105 - Martinů : <i>Concerto n° 2</i> vn-or	Nouvel Orchestre philharmonique, dir. Jacques Mercier Jacques Prat, vl

<sup>76</sup> Source : banque de données Inathèque (INA).



## 6. L'École de Paris par ses « membres »

— C'est plutôt l'histoire qui vous a réuni dans un groupe.

— Absolument, oui.<sup>1</sup>

### 6.1. Chez Bruyr

Il existe également un « Montparnasse » des musiciens; peu importe s'il déborde les frontières d'un arrondissement, mais les propos qui s'y entendent pourraient être mis en parallèle avec ceux des peintres. [...] Ils viennent d'être recueillis pour la seconde fois par José Bruyr sous un titre qui prête à double sens : *l'Écran des musiciens*.<sup>2</sup>

#### 6.1.1. Une expression évitée

La seconde série d'entretiens de José Bruyr avec de jeunes musiciens, publiée en 1933 (la première était parue en 1930),<sup>3</sup> semble vouloir offrir un panorama de l'« École de Paris ». Le volume accueille des étrangers résidant à Paris (Tansman, Harsányi, Beck, Martinů, Mihalovici, Lazăr, Markevitch, Mompou, Prokofiev, Nabokov), un Français dont nous avons déjà souligné le statut « métis » (Rosenthal),<sup>4</sup> trois Français « de souche » (Jean Rivier – qui faisait partie du comité du Triton –, Germaine Tailleferre et Olivier Messiaen). Le choix de regrouper ces musiciens dans un même volume ne s'explique pas uniquement par la chronologie des entretiens. En général, les entretiens publiés dans le premier volume de *L'écran des musiciens* ont été réalisés en 1929 et publiés d'abord dans le *Guide du concert* en cette même année, tandis que la seconde série d'interviews (dont il est question ici) commença à paraître dans le *Guide* seulement en 1930. Il existe cependant des exceptions. L'entretien avec Harsányi, par exemple, aurait tout à fait pu être inclus dans la première

---

<sup>1</sup> Michel Hofmann et Alexandre Tansman in M. Rostislav HOFMANN, « Alexandre Tansmann [sic] », in *L'École de Paris*, émission ORTF (entretien en quatre épisodes : 1967.07.20, 07.27, 08.03, 08.10, France Culture); transcrit dans Alexandre TANSMAN, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 311-61 (sous le titre de « Quatre entretiens avec Michel Hoffmann [sic] ») : 333.

<sup>2</sup> SCHAEFFNER, « La musique. Romances sans paroles » cit. (1933).

<sup>3</sup> José BRUYR, *L'écran des musiciens*, Paris : Cahiers de France, [1930]; ID., *L'écran 2* cit. (1933).

<sup>4</sup> *V. supra* § 3.1, p. 65.

série de *L'écran* puisque Bruyr avait déjà réalisé une interview avec le compositeur avant novembre 1929,<sup>5</sup> soit bien avant la date de son entretien avec Henri Sauguet (mars 1930)<sup>6</sup> qui trouva néanmoins sa place dans le premier recueil. Ce recueil accueillait les anciens membres du groupe des Six à l'exception de Tailleferre (dont l'inclusion dans le second recueil s'explique donc par un souci d'achèvement d'une série qui avait été laissée incomplète, sans doute pour des raisons pratiques plutôt que par choix),<sup>7</sup> deux représentants de l'École d'Arcueil (Sauguet et Jacob), deux compositeurs-musicographes (Roland-Manuel et Hoérée)<sup>8</sup> et une série d'« indépendants », terme souvent utilisé à l'époque pour désigner Migot, Ibert, Delannoy, Jaubert et Ferroud. En ce qui concerne ce dernier, Bruyr l'aurait probablement inclus dans son second recueil s'il avait su qu'il fonderait le Triton l'année suivante. Le fait de ne pas publier l'entretien avec Harsányi dans le premier volume de *L'écran des musiciens* découle donc d'un souci de regroupement des interviewés, souci qui a guidé Bruyr dans la structuration des deux recueils. À ce propos, il est intéressant de remarquer que Bruyr a exclu du second volume certains compositeurs qu'il avait pourtant interviewés entre 1930 et 1933, mais qui étaient trop éloignés du jeune « Montparnasse des

---

<sup>5</sup> J. BRUYR, « Un entretien avec... Tibor Harsanyi », *GC* 16/5 (1929.11.01), p. 119-22. L'entretien publié dans ID., *L'écran 2* cit. (1933), p. 43-50 – très différent de celui du *Guide*, même si certains points sont présents dans les deux – est daté « janvier 1931 » : il est possible que cette date ne se réfère pas à une seconde interview, mais tout simplement à la réécriture du texte pour sa publication dans *L'écran*.

<sup>6</sup> J. BRUYR, « Un entretien avec... Henri Sauguet », *GC* 16/23 (1930.03.07), p. 631-34. Les deux textes parurent environ au même moment, *L'écran* ayant été imprimé le 25 février 1930, mais sont complètement différents. Cela arrive aussi pour d'autres entretiens, notamment celui avec Durey (ID., « Un entretien avec... Louis Durey », *GC* 16/11 [1929.12.13], p. 311-13; ID., *L'écran* cit. [1930], p. 48-56), tandis que dans d'autres cas, les deux textes sont presque identiques (par ex., ID., « Un entretien avec... Darius Milhaud », *GC* 16/3 [1929.10.18], p. 55-58; ID., *L'écran* cit. [1930], p. 21-31).

<sup>7</sup> L'entretien avec Tailleferre a été publié dans le *Guide du concert* en octobre 1930 (J. BRUYR, « Un entretien avec... Germaine Tailleferre », *GC* 17/1 [1930.10.03-10], p. 7-9) et sera très modifié lorsqu'il paraîtra en volume, sans pour autant donner l'impression qu'il agit de deux interviews différentes, comme dans les cas d'Harsányi et Durey cités ci-dessus. Cela confirme l'hypothèse que les dates accompagnant les textes dans *L'écran* n'indiquent pas le moment de l'interview, mais celui de sa réécriture; un cas très évident est celui de l'entretien avec Prokofiev, dont le texte en volume est daté février 1932 (BRUYR, *L'écran 2* cit. [1933], p. 10-31 : 29), mais n'est qu'une paraphrase stylistiquement plus recherchée du texte paru dans le *Guide* en 1930 (ID., « Un entretien avec... Serge Prokofieff » cit. [1930]). Il est indispensable de considérer ce filtrage, parfois en deux temps, du critique, lorsqu'on lit les propos des musiciens interviewés : les entretiens de Bruyr sont tout sauf neutres, étant plutôt des montages que des transcriptions.

<sup>8</sup> Le statut de critique plutôt que de compositeur d'Hoérée pousse Bruyr à commencer la publication de son entretien par une justification de son inclusion dans le recueil (BRUYR, *L'écran* cit. [1930], p. 118). La même attitude ouvrait l'entretien avec Roland-Manuel paru dans le *Guide du concert* (ensuite modifié dans *L'écran*) : « Ce n'est pas la parole que je devrais donner à M. Roland Manuel, c'est la plume » (J. BRUYR, « Un entretien avec... Roland-Manuel », *GC* 15/34-35 [1929.05.24-31], p. 951-53 : 951).



musiciens » (catégorie bien plus esthétique que géographique)<sup>9</sup> dont ce recueil offre un portrait : c'est le cas, entre autres, de Ravel, d'E. C. Grassi ou d'Eugène Cools,<sup>10</sup> ainsi que d'étrangers (tels que Stan Golestan, Dimitri Levidis ou Alexandre Gretchaninov) appartenant à une génération antérieure.<sup>11</sup>

Dans sa préface au second recueil de Bruyr, André Cœuroy explicite le projet du critique :

Français 100 %, le premier *Écran*, et sans vedette féminine. Celui-ci, autour de la chacharmante [*sic*] Germaine Tailleferre, gesticule et vocifère en russe, polon [*sic*], hongre [*sic*], schwyzerdütsch, tchèque, roumain, catalan... Avec une pointe d'accent yiddisch.<sup>12</sup>

Le titre d'*Écran des musiciens* avait été expliqué par Cœuroy dans la préface au premier recueil :

Des images qui parlent. Voilà ce qui vous plaît, hommes de 1930, qui n'avez plus le temps de lire. Voilà ce qui vous plaira dans ce petit livre vif : c'est d'être le premier « film sonore » des jeunes musiciens français.<sup>13</sup>

Le second recueil serait par conséquent le premier « film sonore » des jeunes musiciens étrangers à Paris. On pourrait s'attendre à ce que, si l'expression « École de Paris » devait exister quelque part, ce serait bien ici. Elle n'est pourtant jamais utilisée – un recenseur parle plutôt de « Société des Nations musicale ».<sup>14</sup> Mais son absence crée une sensation de « silence bruyant » : à la lecture des entretiens, on a à plusieurs reprises l'impression qu'on parle d'École de Paris tout en faisant attention de ne pas la nommer. Le cas de l'interview avec Martinů est assez révélateur :

[Martinů :] Je me découvris des amitiés auxquelles je suis resté fidèle : celle de Conrad Beck, celle d'Harsanyi et Mihalovici... — [Bruyr :] La musique par elle-même en est une. — [M :] Mais surtout,

---

<sup>9</sup> Comme le démontrent des affirmations telles que : « Durey, Montparnassien de naissance, est aussi peu que possible "montparno". Son art ne doit rien aux fumeuses théories qui s'élaborent à l'heure apéritive aux terrasses du Dôme » (J. BRUYR, « Un entretien avec... Louis Durey » cit. [1930], p. 311).

<sup>10</sup> Tous ces compositeurs ont pourtant discuté avec Bruyr de nationalisme musical et des apports étrangers à la musique française. J. BRUYR, « Un entretien avec... Maurice Ravel », *GC* 18/3 (1931.10.16), p. 39-41; ID., « Un entretien avec... E. C. Grassi », *GC* 18/8 (1931.11.20), p. 199-200; ID., « Un entretien avec... Eugène Cools », *GC* 18/24 (1932.03.11), 247-49. Le nom de famille de ce dernier ne doit pas induire en erreur : le compositeur naquit à Paris en 1877.

<sup>11</sup> ID., « Un entretien avec... Stan Golestan », *GC* 19/20 (1933.02.17), p. 519-20; ID., « Un entretien avec... Dimitri Levidis », *GC* 16/22 (1930.02.28), p. 599-600; ID., « Un entretien avec... Alexandre Grétchaninoff », *GC* 18/6 (1931.11.06), p. 135-37. Nés respectivement en 1875, 1885 et 1864, ces trois compositeurs ne faisaient pas partie des jeunes nés à partir des années 1890 et constituant cette nouvelle génération de musiciens de Montparnasse.

<sup>12</sup> André CŒUROY, « Préface », in BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 9-10 : 9. Ce n'est sans doute pas un hasard si *Le Courrier musical* a regroupé le compte rendu de ce volume avec celui de SCHWERKE, *Alexandre Tansman* cit. (1931) (M. I., « Bibliographie », *CM* 35/7 [1933.04.01], p. 172).

<sup>13</sup> A. CŒUROY, « Préface », in BRUYR, *L'écran* cit. (1930), p. 9-10 : 9.

<sup>14</sup> [Anonyme], recension de BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), in « À travers les livres », *GM* 5/4-5 (1933.02-03), p. 107.

n'allez pas conclure à un pacte, à un groupement, à une conspiration... — [B :] Je ne conclus pas. Je ne fais que souvenir qu'un maître de la musique française – son autre R – vous a appelé un jour « les constructeurs ».<sup>15</sup>

Mihalovici, pour sa part, semble s'énerver quand Bruyr cherche à l'inclure dans un groupe :

[Bruyr :] Seriez-vous le romantique de ce petit groupe – Beck, Harsanyi... – où l'on vous range souvent? — [Mihalovici :] Trop souvent. L'amitié est une belle chose. L'esthétique en est une autre. — [B :] Celle du petit groupe susdit... — [M :] ...encore! — [B :] ...passe pour « néo-néo-classique ».<sup>16</sup>

Au sujet d'Harsányi, Bruyr explique à son lecteur que le musicien « forme en France, avec Beck et Martinù, une des ailes marchantes de la Mittel Europa Musik ».<sup>17</sup> On retrouve donc, dans le discours de Bruyr, une tendance à grouper Beck, Harsányi, Mihalovici et Martinù, sans pour autant que cette association ne s'exprime en termes d'« École de Paris » ou de « Groupe des Quatre ». Ce qu'il est important de remarquer ici est que ces compositeurs montrent une aversion nette envers cette tendance au regroupement : ils ne parlent pas d'eux comme d'un groupe au sens strict et semblent vouloir éviter à tout prix qu'on les considère comme tel. Le recenseur déjà cité remarque justement que « les artistes contemporains, participant en cela à la lutte pour la vie, jouent fortement des coudes pour conquérir leur place au soleil et que le moi, moi, moi est au centre de leurs préoccupations ».<sup>18</sup> En revanche, ils n'ont aucun problème à parler de leurs liens d'amitié et de leur admiration réciproque. Ainsi, Nabokov affirme qu'« Auric, Sauguet, Markevitch : ce sont là des amis. N'allez point en conclure que je renie pour cela [...] Martinù, Harsanyi ou Conrad Beck ».<sup>19</sup>

On retrouve un discours similaire chez Lazăr :

[J']aime tous ceux qui font de la bonne musique. J'accueille Conrad Beck, Harsanyi, Martinù, Nabokoff, Markevitch, et, parmi les Français, Ibert, Poulenc, Rivier, Delvincourt; Delannoy avec son *Fou de la dame*, Roland Manuel avec son *Écran des jeunes filles*. [...] Je suis, parmi les Roumains, un

---

<sup>15</sup> BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 63. Selon Bruyr, le « R » serait Ravel : « ceux-là que Ravel, en réaction de certaine musique folklorique et parfois folkloristique, avait un jour nommés les Constructeurs » (*La belle histoire de la musique*, Paris : Corrêa, 1946; 2<sup>e</sup> éd. *Histoire de la musique*, [Paris], Corrêa Buchet-Chastel–Club du livre du mois, 1957, p. 422). Selon Halbreich (suivi par Erismann) il s'agissait plutôt de Roussel (*v. supra* § 2.1, p. 32-33).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 46. Dans la version de cet entretien publiée dans le *Guide du concert*, Bruyr écrivait (le passage sera supprimé dans l'édition en volume) que Harsányi « se montre si peu assidu au syndicat de lancement que peu fidèle aux chapelles esthétiques » (J. BRUYR, « Un entretien avec... Tibor Harsanyi » cit. [1929], p. 119).

<sup>18</sup> [Anonyme], recension de BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933) cit. (1933).

<sup>19</sup> Nicolas Nabokov in BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 84.

indépendant : ne parlons que de ceux qui le sont comme moi : Alexandresco, Jora ou Mihalovici. Mihalovici : l'homme est mon cadet, le compositeur est mon aîné.<sup>20</sup>

La tendance de Bruyr à regrouper Beck, Harsányi, Mihalovici et Martinu peut s'expliquer comme étant la traduction d'un discours courant (oral, du moins) dans le milieu musical; elle peut aussi trouver sa raison d'être dans une cause précise liée à un évènement. Au moins deux des six concerts de ces quatre compositeurs ensemble avaient eu lieu avant la publication du livre (*v. supra* Tableau 5.1); Bruyr avait d'ailleurs présenté le premier, celui organisé par La Sirène musicale en 1929, avec des musiques de Beck, Harsányi, Mihalovici, Martinu, Jean Cartan et Maurice Jaubert – ce qui expliquerait pourquoi, dans *L'écran*, il ne nomme jamais Tansman ou Tcherepnine dans le groupe hypothétique qu'il évoque. Les seules traces que nous avons trouvées de cette intervention sont le programme du concert, qui signale que « M. José Bruyr dira quelques mots sur chaque compositeur »,<sup>21</sup> et un compte rendu soulignant que Bruyr ne voulait surtout pas que l'on considère ces quatre musiciens comme un groupe :

Dans la salle du Vieux-Colombier, la Sirène musicale avait eu l'heureuse pensée de faire entendre les plus récentes publications de quelques jeunes compositeurs. *Non pour annoncer la formation d'un nouveau groupe; et c'est ce qu'à juste titre précisa dès le début M. José Bruyr*, qui, avant chaque œuvre [...], disait quelques mots qui permettaient de la situer biographiquement. *Indépendance*, et qui visiblement n'est pas seulement d'ordre extérieur.<sup>22</sup>

Nous pourrions en conclure que Bruyr voulait en effet établir une distance par rapport à la tendance trop facile à considérer comme un groupe les jeunes compositeurs se trouvant à partager des caractéristiques (par exemple, le fait d'être étrangers) ou des évènements (par exemple, le fait d'organiser un concert ensemble). En taquinant les quatre compositeurs à ce sujet dans ses entretiens, « le confesseur de la jeune musique à Paris »<sup>23</sup> semble donc avoir voulu leur faire exprimer clairement leur position à ce sujet. Le critique offre à ces jeunes étrangers un *écran* pour qu'ils se montrent sous leur vrai jour et non pas interprétés par un discours (si l'on met de côté le processus

---

<sup>20</sup> Filip Lazăr *ibid.*, p. 79-80.

<sup>21</sup> Programme du concert conservé dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63, cahier 3).

<sup>22</sup> Joseph BARUZI, « Sirène musicale (27 avril) », cit. (1929), p. 204 (c'est nous qui soulignons). On remarquera que le recenseur parle de façon très neutre de « quelques jeunes compositeurs »; de plus, le discours de Bruyr a probablement influencé sa perception de l'indépendance de chaque œuvre présentée.

<sup>23</sup> L'expression est de Stan Golestan in BRUYR, « Un entretien avec... Stan Golestan » cit. (1933), p. 521. Interrogé à propos des jeunes musiciens roumains, le compositeur répondit : « Parmi ceux qui viennent – mais vous les connaissez trop bien pour que je vous en parle, vous qui êtes le confesseur de la jeune musique à Paris! – : Marcel Mihalovici, une vraie nature de musicien et un parfait indépendant. Au pays, Jora et Rogalsky [...] » (*ibid.*).

de réécriture, qui dans les années 1930 n'est pas considéré comme un problème méthodologique).<sup>24</sup> La stratégie particulièrement « réaliste » employée par Bruyr était la spécificité de *L'écran* louée par Cœuroy dans sa préface du recueil : « des images qui parlent »<sup>25</sup> dans lesquelles le lecteur peut voir « tous ces jeunes êtres [...] avec leurs tics, leurs manies, leurs lubies, leurs œillères, leur mauvaise humeur courte, leurs illusions grandes, leur partialité vivante ».<sup>26</sup> En effet, Bruyr conduit le lecteur directement dans leur intimité, lui montre par un usage habile de la « caméra » les livres qu'ils ont sur leur table de chevet ou les tableaux qui ornent leurs murs.<sup>27</sup>

### 6.1.2. *Mon pays et Paris*

Au début des années 1930, Bruyr est l'un des très rares journalistes à faire régulièrement des entrevues avec les jeunes compositeurs étrangers qui entament leur carrière à Paris.<sup>28</sup> Malgré les limites de la fiabilité de ces entretiens, profondément retravaillés par le journaliste, ils sont

---

<sup>24</sup> À cela il faut aussi ajouter une maîtrise du français parfois faible chez ces compositeurs, et, conséquemment, le travail de réécriture linguistique que Bruyr était obligé de faire. Par exemple, il nous dit que « Martinu qui entend fort bien le français, s'y exprime encore avec quelque peine », ce qui l'amène à « traduire » ses réponses (J. BRUYR, « Un entretien avec... Bohuslav Martinu », *GC* 18/18 [1932.01.29], p. 455-57 : 455). Sur les formes et les méthodes de présentations des entretiens à la fin du « siècle de la presse » (l'expression est de Christophe CHARLE, *Le siècle de la presse, 1830-1939*, Paris : Seuil, 2004), cf. Laurence BROGNIEZ et Valéry DUFOUR (dir.), *Entretiens d'artistes. Poétique et pratiques*, Paris : Vrin, [à paraître] (« MusicologieS »).

<sup>25</sup> CŒUROY, « Préface », in BRUYR, *L'écran* cit. (1930), p. 9.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>27</sup> Pour avoir un aperçu de la stratégie de mise en scène réaliste adoptée par Bruyr dans *L'écran des musiciens*, nous pouvons comparer l'*incipit* de l'entretien avec Harsányi tel que publié dans le *Guide du concert* (texte 1 ci-dessous, où l'accent est mis sur la pièce musicale d'actualité, comme il est habituel de faire dans la presse) et sa réécriture pour le volume (texte 2 ci-dessous) :

1) « Craignons l'homme d'un seul livre, disait l'antique sagesse. Tibor Harsanyi, aux yeux – ou aux oreilles – de beaucoup, passe pour l'homme d'une seule œuvre : le *Quatuor* » (BRUYR, « Un entretien avec... Tibor Harsanyi » cit. [1929], p. 119.

2) « Tibor Harsanyi – prononcez Harchani – habite à l'orée de Passy, dans une maison à façade d'un gothique 1900, une chambre carrée, vaste, haute, pourvue du meuble strictement indispensable. On y voit une table de travail, un divan de repos et un piano d'étude à contre-jour entre les deux fenêtres sans rideaux. Ajoutez à cela quelques bagages dans les coins. Chopin demandait à ses élèves ce qu'ils lisaient. Le cénobite de ce logis lit Pascal et La Fontaine : je vais le prouver tout à l'heure. Tous nos malheurs, disait le philosophe des *Pensées*, viennent de ce que nous ne restons pas dans notre chambre. Tibor Harsanyi, heureux homme, reste dans la sienne. Pour l'en faire sortir, fut-ce par le souvenir, il faut user de quelque insistante diplomatie. J'insiste donc, diplomatiquement » (BRUYR, *L'écran 2* cit. [1933], p. 43).

<sup>28</sup> Tansman, en 1929, avait fait un entretien avec Lucien Chevaillier, (« Un entretien avec... Alexandre Tansman », *GC* 15/19 [1929.02.08], p. 535-37). Pour d'autres interventions directes de ces compositeurs dans la presse parisienne il faut attendre décembre 1935, quand Claude Chamfray commencera à publier dans *Beaux-Arts* ses rencontres avec Obouhov (« La croix sonore, ou la science et la foi », *B-A* n° 153 [1935.12.06], p. 6), Tansman (*B-A* n° 158 [1936.01.10], p. 6), Spitzmüller (*B-A* n° 171 [1936.04.10], p. 6), Mihalovici (*B-A* n° 172 [1936.04.17], p. 6), Martinù (*B-A* n° 173 [1936.04.24], p. 6) et Lajtha (cit. [1936]); *v. supra* § 3.1, n. 35.

néanmoins des sources importantes – que nous compléterons par d'autres, notamment la correspondance – pour entrevoir comment ces musiciens considéraient leur présence dans la ville, quelle était leur position à l'égard de leur contribution à la musique (nationale ou internationale), et s'ils partageaient des positions esthétiques qui auraient poussé à les considérer comme un groupe unitaire.

Il suffit de comparer les mots de Tansman et d'Harsányi pour répondre par la négative à cette dernière question : Tansman se montre fortement convaincu du caractère national de la musique, tandis qu'Harsányi considère le nationalisme musical comme un phénomène appartenant au passé :

[Bruyr :] [C]royez-vous aujourd'hui à l'avènement d'une musique volapuko-genevoise, non, je reste sérieux : d'une musique spécifiquement européenne? — [Tansman :] Spécifiquement, avez-vous dit : il me semble que ce seul adjectif fait de cette musique de l'avenir une pure utopie. Il vous sera simple de me prouver que de Gibraltar à Helsingfors, le style ou les procédés d'écriture des jeunes compositeurs semblent maintenant s'uniformiser. Il n'en reste pas moins vrai que *les plus universels des musiciens sont toujours ceux qui se sont le mieux exprimés dans la langue de leur pays*. Pour vous citer quelqu'un à mon tour – et quelqu'un de chez moi! – je vous dirai comme Paderewski : « L'art doit porter les traits de sa race et le sens du national ». Ce que Strawinsky traduit en formule pittoresque : « Mieux que jamais, ayons chacun notre passeport en poche ».<sup>29</sup>

[Harsányi :] C'est que je ne crois plus [...] à l'âme nationale marquée des stigmates folkloristiques d'une race. Les sons sont-ils donc des couleurs pour créer ainsi la couleur dite locale? Bartók et de Falla soutiennent avec génie une cause compromise, une cause perdue...<sup>30</sup>

Bruyr adapte son discours sur la musique des deux compositeurs à cette divergence d'opinions : il ne cesse de souligner l'âme polonaise de Tansman, tandis qu'il définit l'art d'Harsányi en termes de « nouveau classicisme sans patrie – ou au-dessus d'elles – musique de la jeune Europe de demain ».<sup>31</sup> Si, dans les deux entretiens, le critique cède volontiers à la rhétorique exotique, c'est, dans le cas de Tansman, pour décrire sa musique, alors que, dans le cas d'Harsányi, c'est pour marquer un contraste entre sa musique et la tentation que certains pourraient avoir de l'encadrer dans un imaginaire orientaliste :

---

<sup>29</sup> BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 33-34 (c'est nous qui soulignons).

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 46. Cf. la formulation de cette idée dans ID., « Un entretien avec... Tibor Harsanyi » cit. (1929), p. 121 : « Le nationalisme musical fut un phénomène probablement nécessaire; c'est un phénomène de l'autre siècle. De Falla défend, avec génie si vous voulez, une cause perdue. Bela Bartók ne s'éloigne pas toujours du folklore. Mais s'il reste hongrois, c'est sans doute plutôt par la mentalité que par la recherche de cette "couleur locale", où il excella ».

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 122. Dans la version de l'entretien publiée en volume, Bruyr nuance pourtant cette indépendance : « Harsanyi reste-t-il, jusque dans son néo-classicisme, hongrois profondément » (*L'écran 2* cit. [1933], p. 46).

[P]our préciser son [= de Tansman] pays et sa race, on citera la longue phrase ondulante de la *Sonate pour flûte* laquelle semble issue d'une mélodie hébraïque et la lente inspiration de la *Sarabande* dans la *Suite pour piano*, chargée de rêverie polonaise. Mais le plus souvent, la phrase tansmanienne est lourde de cette poésie où affleure l'Orient, mais d'un Orient dépouillé de sa défroque bariolée : d'ailleurs, depuis 18, l'Asie commence peut-être aux frontières orientales de la Pologne.<sup>32</sup>

Ne vous donnez point la peine de chercher O'Kaniza sur votre atlas scolaire. Prenez plutôt le centre géographique de l'Alförd, de l'immense bas pays magyar. C'est là. La ville proche : Szegedin. Le fleuve voisin : la Tisza, qui coule vers le Danube. Et maintenant, devant les horizons de seigle mûr et de petits bois d'acacias, comme dans Petöfi, ce Mistral hongrois, évoquez au seuil de quelque ferme, de quelque pauvre tanya, la capricieuse mélancolie dansante d'une czarda au violon d'un tzigane un peu mauvais garçon. Mais au fait, à quoi bon? *Vous ne trouverez rien de tout cela en écho dans l'œuvre de Tibor Harsanyi.*<sup>33</sup> [...] [D]e Brahms comme de Kodaly, impénitent tzigane, [Harsányi] a soigneusement écarté toute hongroiserie (dans sa langue natale, le préfixe *hon* ne signifie-t-il pas patrie?).<sup>34</sup>

Tous les musiciens étrangers accueillis dans *L'écran des musiciens* ont en commun de considérer que Paris a joué un rôle capital dans le développement de leur style. Ainsi, le « très polonais » Tansman affirme avoir trouvé son style en France :

[Bruyr :] Mais n'a-t-on pas dit déjà que [dans] votre *Symphonietta* qui est, elle, de 1924, n'est-ce pas? vous polytoniez, vous strawinskisiez, vous... pétouchkiez même? — [Tansman :] Cela et bien autre chose! Mais depuis, j'ai mieux médité la grande leçon de décence et de goût de Fauré. *Il semble parfois que la pensée polonaise ait besoin, pour s'épanouir, de l'exil de la France*, si tant est que la France soit un exil à un Polonais. On sait aujourd'hui que le père de Chopin était d'Ambacourt dans les Vosges, et qu'il ne gagna Varsovie qu'à dix-sept ans. *Moi-même, c'est à la France que je devrai d'avoir dégagé ma personnalité, si elle est.*<sup>35</sup>

Une position similaire est exprimée par Lazăr lorsqu'il affirme que « [c]e n'est qu'en France qu'on peut faire une œuvre, que je puis faire la mienne. L'Occident est un concert... — [Bruyr :] ...dont Paris donne le *la* ». <sup>36</sup>

Dans le cas de Beck, par contre, c'est Bruyr et non le compositeur qui véhicule ce type de discours à propos de la francisation du style du jeune compositeur :

[A]près les leçons d'Arthur Honegger, dans l'obédience de qui il resta longtemps, il prit les conseils du latin Jacques Ibert. Ainsi à travers des œuvres sœurs – mettons seulement cousines germanes – Paul Hindemith et Conrad Beck, le jeune Sigfried germain et le jeune horloger helvétique vont-ils tous les deux sans l'avouer ou sans le savoir, vers cet équilibre latin et cette sagesse méditerranéenne à

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 44 (c'est nous qui soulignons). La ville natale du compositeur était Magyarkanizsa, aujourd'hui Kanjiža.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 36 (c'est nous qui soulignons).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 76.

laquelle Nietzsche déjà se convertit. Une œuvre comme le *Concerto d'orchestre* (Straram 1930) peut encore vous sembler trop *made in Germany*. Et cependant sans qu'il tente rien pour vous plaire, et pris comme il l'est dans cette forme impersonnelle que les Allemands disent « *sachtlich* » [*sic*] et dans ce mouvement néo-bachéen [*sic*] qu'ils appellent « *motorisch* » (deux mots de passe de notre temps), un air de France le traverse [...].<sup>37</sup>

En général, si on met temporairement de côté le discours de Tansman, il semblerait que ces jeunes compositeurs étrangers partagent une vision assez cosmopolite de la composition : ils ne cherchent pas à affirmer leur identité nationale comme le faisaient leurs compatriotes des générations précédentes,<sup>38</sup> et se déclarent intéressés à l'exploration du langage musical plutôt qu'à celle du chant populaire – les « constructeurs ». À titre d'exemple, citons Martinù qui déclare que les traditions populaires de sa terre natale s'insèrent, dans les pièces où elles sont présentes, dans un projet que Bruyr qualifiera de « transnational » :

[Bruyr :] Mais *cette musique, tout en restant celle d'un paysan de la Moldau, n'en est pas moins « transnationale »*. [...] La *Sérénade* récente de Martinù – ce genre redevient décidément à la mode – garde comme un double écho d'une fête galante française et d'une fête populaire morave.<sup>39</sup>

[Martinù :] *Spalicek* [...] sera une suite de danses tchèques dans laquelle j'irai jusqu'à l'expression argotique : ce dont n'allez pas tirer vous-même d'immédiates conclusions au point de vue de mes « théories esthétiques ». Je n'en ai pas. Il ne s'agit ni de retour à la terre, ni de réalisme musical. Il ne s'agit non plus ni de renoncement, ni de dépouillement. *Seulement, en toute chose, je mets désormais la même volonté à discipliner mon écriture et ma pensée. Trois mots au programme de Bohuslav Martinù : Discipline – Classicisme – Musique.*<sup>40</sup>

La même attitude se retrouve chez Mihalovici, qui affirme avoir été capable d'échapper tant à la « tyrannique emprise » de Stravinski (« le plus grand des maîtres actuels ») qu'« à l'obsession de la chanson populaire » :<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>38</sup> À ce sujet, en plus de la pensée d'Harsányi déjà citée, voire par exemple cette déclaration de Lazăr : « [En 1924,] je me remis d'abord à écrire dans la tradition roumaine, nourrissant mon inspiration folkloristique. Chez nous, Brailoi, Bela Bartok et Demètre G. Kiriac, mort il y a quelque deux ans, sont des “scientifiques”, comme votre André Schaeffner qui s'embarque pour l'Afrique où les derniers cannibales iront s'égosiller devant son appareil. Je me suis libéré d'eux depuis. Il me semble que c'est là une loi universelle : la musique en défroque qui enivre l'imagination s'en est allée après la musique à l'estompe qui triture les nerfs » (*ibid.*, p. 78).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 64 (c'est nous qui soulignons). Dans la version de l'entretien publiée dans le *Guide du concert*, Bruyr ouvrait moins vers l'international : « Ce paysan de la Moldau [...] a gardé le sens intime et profond des forces vives de sa race » (BRUYR, « Un entretien avec... Bohuslav Martinù » cit. [1932], p. 457).

<sup>40</sup> BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 65 (c'est nous qui soulignons). Il n'est pas clair si la dernière phrase a été prononcée par Martinù ou si elle était la conclusion de Bruyr – qui n'utilise aucun moyen graphique pour la séparer du discours du compositeur.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 71.

[I] faut aller très au fond de la chanson populaire, a dit Falla, pour ne pas tomber dans sa caricature. Tout en y allant le plus à fond possible, je n'en voulais conserver que la pure essence...<sup>42</sup>

Prokofiev, qui juge « puéril de vouloir encore jouer au russe “ours blanc et mangeur de chandelle” », trouve la formule : « il me suffit d'être de mon pays malgré moi ».<sup>43</sup>

Paris serait donc, pour ces musiciens, un endroit où trouver leur voie personnelle, puisqu'ils peuvent y entrer en contact avec un large éventail des tendances musicales les plus modernes et ainsi suivre librement celle(s) qui leur correspond(ent) le mieux :

[Harsányi :] considérer New York comme le centre musical du monde [:] [q]uelle erreur! Il n'y a pourtant qu'à Paris où toute nouvelle musique puisse trouver un public intelligent et averti. [...] Paris joue maintenant le rôle que Vienne jouait il y a un siècle. [...] Paris, grand laboratoire de musique contemporaine, compte aujourd'hui plus de compositeurs que tout le reste de l'univers. Certains vont se plaignant de la politique qui les divise en clans opposés et en irréconciliables partis. Ils ont tort, puisque *Paris offre l'asile et l'accueil même à ceux qui ne veulent s'inféoder à aucun*. Et cette atmosphère de liberté et de fièvre où l'œuvre d'art éclot et mûrit si naturellement, ne la comptent-ils donc pour rien?<sup>44</sup>

Plusieurs compositeurs ont rencontré dans la capitale française des maîtres qui leur ont donné les bases techniques pour pouvoir élaborer un style personnel. Ainsi, Roussel a servi de « catalyseur » pour Martinu.<sup>45</sup> Emblématique à cet égard est le cas de Mihalovici, ancien élève de Vincent d'Indy. Auprès de ce compositeur ouvertement nationaliste – responsable de « quelques intransigeantes boutades », selon les mots de Mihalovici –,<sup>46</sup> il n'a pas appris à écrire de la musique « française », mais a reçu une formation solide « sur les maîtres de la Renaissance ou sur l'esthétique de Wagner ».<sup>47</sup> Ensuite, une fois les études terminées, il s'est détaché de son professeur « par l'esprit, mais non pas par le cœur ».<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> « Il est puéril de vouloir encore jouer au russe “ours blanc et mangeur de chandelle”, comme disait Borodine. Et sauf dans quelques circonstances – telle la scène de la grand-mère du *Joueur* – il me suffit d'être de mon pays malgré moi » (Serge Prokofiev *ibid.*, p. 12-13). Cela n'empêche pas Bruyr de présenter le compositeur selon une rhétorique ethnique (« Strawinsky, partout chez lui, est russe par surcroît. Prokofieff est russe d'abord », *ibid.*, p. 12) et exotique : « en contraste avec Strawinsky, figure impérieuse et pointue, noire comme un dièse, Prokofieff évoque assez le grand barbare blond [...]. Rêvez donc, si ce rêve vous plaît, d'un ciel pâle, d'une mer de blé mûr, d'une steppe herbeuse de bouleaux blancs : visions d'une Russie d'imageries populaires. Le vent souffle. La mère de l'enfant joue du Chopin. Interminable hiver russe. Qui sait, c'est peut-être de tout cela pourtant qu'il a gardé, en notre âge de miniaturisme et de “bibeloteries”, ce goût absolu de l'œuvre spacieuse... » (BRUYR, « Un entretien avec... Serge Prokofieff » cit. [1930], p. 39).

<sup>44</sup> Tibor Harsányi in BRUYR, « Un entretien avec... Tibor Harsányi » cit. (1929), p. 120.

<sup>45</sup> BRUYR, « Un entretien avec... Bohuslav Martinu » cit. (1932), p. 455.

<sup>46</sup> BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 71.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*



Absents du discours des jeunes étrangers interviewés par Bruyr, l'appel au « génie de la race » (quelle que soit sa définition) et les discussions autour de la supériorité de la musique française sont cependant des sujets qui, comme nous le verrons dans le Chapitre 7, inondaient les entretiens avec les compositeurs français et la musicographie en général. Le cas de Beck, Suisse allemand, est assez représentatif de l'attitude cosmopolite de plusieurs : le fait d'appartenir à une culture germanophone, affirme-t-il, n'a pas occasionné chez lui un attachement « naturel » envers l'Allemagne. Pour Beck, ce ne sont pas les liens du sang qui créent un sentiment d'appartenance à un peuple plutôt qu'à un autre, mais plutôt le vécu (faire la guerre ensemble, par exemple) ou un penchant personnel :

[Bruyr :] par cette abondance même [= Beck a déjà écrit cinq symphonies], et en votre qualité de Suisse alémanique, ne vous sentez-vous pas près d'eux? — [Beck :] Près d'eux, peut-être. Avec eux?... *Pour être avec quelqu'un aujourd'hui, il faut, avec lui, avoir fait la guerre.* Je ne l'ai pas faite. D'ailleurs, de famille suisse [...] dont le berceau est à Colmar, j'ai regardé vers la France dès mon jeune âge.<sup>49</sup>

Si Tansman répondait à Bruyr qu'une musique européenne était une utopie et qu'il fallait parler « dans la langue de son pays », la réponse de Nabokov qui affirme exactement le contraire semble résumer plus justement les positions des autres interviewés : « Quant à une future musique européenne, je croirais plutôt, en dehors de toute école – la musique folklorique étant bien disparue – à l'avenir d'une musique mondiale ». <sup>50</sup> Ces affirmations permettent de comprendre que ces compositeurs ne vivaient pas seulement le cosmopolitisme dans les faits (vivant dans un creuset culturel), mais étaient aussi animé d'une pensée cosmopolite (en étant ouverts à l'idée de vivre partout et d'être influencé par des apports culturels variés). Cette pensée mène certains de ces musiciens à des aspirations esthétiques vers une musique intrinsèquement cosmopolite. <sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 53 (c'est nous qui soulignons). Le fait que sa famille soit originaire de Colmar (en Alsace) renforce, chez Beck, son identité germanique.

<sup>50</sup> À son avis, l'exemple de cette musique mondiale serait à rechercher chez Prokofiev : « Ce qu'il recherche, ce que je recherche moi-même, c'est la matière première, le pain noir de la mélodie, la nourriture terrestre de la musique » (*ibid.*, p. 89). Dans l'interview avec Prokofiev, on peut lire : « [Prokofiev :] j'aurais dû faire ma vie trois fois, en Russie d'abord, puis en Amérique, enfin chez vous... — [Bruyr :] Y êtes-vous maintenant fixé pour toujours? — [Prokofiev :] En dix ans, peut-être acquiert-on droit de cité... — (Ceci avec un rien d'hésitation. Car nul musicien n'est mieux que Prokofieff, dont dix peuples au moins ont formé l'âme, "habitant du monde et citoyen de la terre des hommes") » (*ibid.*, p. 20). Le fait que l'entretien avec Prokofiev ait été placé par Bruyr en ouverture de ce recueil n'est donc probablement pas sans signification – même si en exergue à la table de matière on lit « ...Mais sans question de préséance – ni de galanterie (Laforgue) » (*ibid.*, p. 8), comme dans le premier recueil on lisait tout simplement, vu l'absence de dames, « Mais sans question de préséance (Laforgue) » (BRUYR, *L'écran* cit. [1930], p. 8).

<sup>51</sup> Louis Lourme (*Qu'est-ce que le cosmopolitisme?*, Paris : Vrin, 2012, p. 13-16) propose une synthèse des modalités selon lesquelles le terme « cosmopolite » est utilisé dans le langage courant et dans les différentes disciplines scientifiques. Il distingue quatre « modalités du cosmopolitisme » : deux pratiques, désignant une condition (*a.* une manière d'être : « le fait de vivre comme cosmopolite sans qu'il n'y ait nécessairement de fondement théorique explicite à cette pratique »,

Dans son histoire de la musique publiée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Bruyr reprend la question de l'existence d'une musique européenne en axant son discours sur les musiciens étrangers de Paris – sans jamais utiliser l'expression « École de Paris » :

Pendant dix ans, Paris avait été le diapason de l'Europe. Imaginons (S.M.I. 24 avril 1932) un concert donné par le Suisse Conrad Beck (1901), le Roumain Marcel Mihalovici (1898), le Bohême Bohuslav Martinu (1890), le Hongrois Tibor Harsanyi (1898-1954) – trois quatuors, un Concertino – bref par ceux-là que Ravel, en réaction de [*sic*] certaine musique folklorique et parfois folkloristique, avait un jour nommés les Constructeurs. Car une musique nouvelle se construit. On en est alors – chaud et ciment, harmonie et contrepoint – aux fondations.<sup>52</sup>

Une musique européenne serait, selon Bruyr, encore en construction, mais ces compositeurs annonceraient « le grand musicien européen de demain ». L'« École de Paris », si on veut l'appeler ainsi, serait alors un mouvement collectif vers un idéal internationaliste commun plutôt qu'un groupement, un grand laboratoire parisien où la musique est repensée dès ses fondations; c'est ce qui émerge des propos rapportés par Bruyr dans *L'écran des musiciens* et ensuite synthétisés dans son histoire de la musique :

Il s'agirait de trouver l'équilibre où le constructivisme contrapuntique ne ligotera plus l'harmonie, où la sensibilité harmonique ne distendra plus le réseau contrapuntique. Et ce problème sera, sans doute, celui du grand musicien européen de demain. Pour annoncer sa venue, c'est, autour de Beck, d'Harsanyi, de Mihalovici, de Martinu, autour des constructeurs, un idéal concert auquel prennent part l'Italien Rieti, le Catalan Mompou, le Grec Petridis, le Bulgare Ikonomoff, le Polonais Tansman – et j'en passe!<sup>53</sup>

## 6.2. Lettres

Si sur la scène publique durant l'entre-deux guerres, et notamment dans les interviews, ces compositeurs étrangers contestent fermement la tendance qu'ont certains à les regrouper, l'étude de leur correspondance semble montrer, au contraire, que l'idée d'être un « groupe » ne leur

---

p. 15; *b*. une réalité sociologique : « la coexistence dans un même lieu de communautés ou d'individus d'origine et de culture différentes », *ibid.*); deux théoriques, désignant des aspirations (*c*. un projet politique : « vouloir construire sur le plan politique des cadres obéissant aux principes du cosmopolitisme », *ibid.*; *d*. une conception du monde : « la manière dont un individu peut fonder sa vision de la justice ou de la morale à partir d'une appartenance au monde – et non à partir d'une appartenance locale », *ibid.*). Les modalités *b* et *c* sont collectives, tandis que *a* et *d* concernent l'individu. Quand nous affirmons que les compositeurs étrangers interviewés par Bruyr vivaient le cosmopolitisme dans les faits, nous utilisons le terme dans la modalité *b*, alors que nous référons respectivement aux modalités *a* et *d* à propos de leur mode de vie et de leurs conceptions esthétiques.

<sup>52</sup> BRUYR, *Histoire de la musique* cit. (1957<sup>2</sup>), § 225, p. 422. Pour le concert cité, *v. supra* Tableau 5.1.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 423.

déplaisait pas du tout. Le fait que Beck, Harsányi, Martinů et Mihalovici aient décidé de former un « Groupe des Quatre » et qu'ils aient été connus sous cette étiquette par le milieu musical de l'entre-deux-guerres n'est aucunement prouvé; toutefois, le fait que ces quatre compositeurs, auxquels s'ajoute Tchérépnine, étaient très proches et qu'ils se considéraient comme un groupe d'amis émerge clairement de la lecture des lettres qui nous sont parvenues.

L'amitié entre ces quatre musiciens est incontestable. Elle se traduisait souvent sous forme d'aide réciproque pour la diffusion de leurs œuvres. Dans certains cas, les documents d'archives nous permettent d'induire l'inverse : l'aide réciproque a été la première phase d'un rapport devenu amitié. C'est le cas notamment de Tchérépnine et d'Harsányi. Dans une lettre non datée, Tchérépnine appelle Harsányi « cher Monsieur » tout en lui conseillant de contacter Mme Rose Fucks Fayer, qui

a fondé à Budapest (elle est hongroise) la section de la S[ociété] Internationale pour la musique contemporaine. J'ai pensé que cela serait utile pour vous de faire sa connaissance et je lui ai beaucoup parlé de vous et de votre talent.<sup>54</sup>

Le « cher Monsieur » se transformera bientôt en « cher ami » sans pour autant que l'activité de promotion ne s'arrête. En 1926, Tchérépnine s'est attaché à trouver un éditeur à Harsányi. En se réjouissant que M. Strecker, des éditions Simrock, l'ait contacté, Tchérépnine souligne la sincérité avec laquelle il aide l'ami :

[C]royez moi que j'aime *vraiment* ce que vous faites et je m'*intéresse vraiment* à votre musique – alors c'est tout naturel que j'aimerais que vous serez introduit dans des maisons d'édition importantes.<sup>55</sup>

C'est une amitié sincère, qui va au-delà des rapports professionnels. À titre d'exemple, nous citerons cette lettre que Tchérépnine a écrite à Harsányi de Monte-Carlo entre 1927 et 1928 :

Mon cher ami,  
Un petit mot pour vous demander une chose : vous êtes le seul qui sait que je suis à Monte-Carlo. N'importe qui vous demande je vous prie de ne pas le dire. Excusez-moi de vous demander ce service, mais je file tout le monde, on m'a trop bousculé!<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> A. TCHÉREPNINE, lettre à Tibor Harsányi (s. d. [<1926]) (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

<sup>55</sup> A. TCHÉREPNINE, lettre à Tibor Harsányi (s. d. [juillet 1926], c'est l'auteur qui souligne) (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz). Les lettres de Simrock se trouvent à BNF, Musique, RES VMA-MS-1003 (194-197).

<sup>56</sup> Alexandre TCHÉREPNINE, lettre à Tibor Harsányi (s. d. [1927-1928], de Monte-Carlo) (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

### 6.2.1. Les concerts de *La Sirène musicale*

La difficulté qu'éprouvent les jeunes compositeurs étrangers à trouver leur place dans le panorama musical parisien et international est un sujet qu'on retrouve à plusieurs reprises dans leur correspondance. Plusieurs se plaignent notamment de la quantité d'énergie qu'il faut soustraire à la composition pour l'investir dans l'autopromotion. Harsányi et Tchérépnine réfléchissent ensemble sur la nécessité d'être agent de soi-même, de « quitte[r] la table de travail pour bâtir sa carrière ». <sup>57</sup> C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'enthousiasme avec lequel Harsányi, en 1929, communique à Beck la « très bonne idée » de Michel Dillard, le directeur des éditions de la Sirène musicale :

J'ai parlé hier avec Dillard. Il a une très bonne idée. Il veut faire un concert pour les « six » de la Sirène (Beck, Cartan, Jaubert, Harsányi, Martinu, Mihalovici) au mois d'avril des compositions publiées par lui, avec beaucoup de propagande. Il vous écrira pour vous demander ce que vous voudriez faire jouer dans ce concert. Je trouve cette idée très bonne, car le cadre sera bien intéressant. Même il veut faire une présentation verbale par quelqu'un. Je lui ai recommandé Hoérée. <sup>58</sup>

Il s'agit ici du concert qui aura lieu le 27 avril 1929, soit le premier concert de la maison d'édition La Sirène musicale. Dans le Tableau 5.1, nous l'avons considéré comme le premier concert regroupant les quatre étrangers réunis sous l'étiquette de « Groupe des Quatre » (Beck, Harsányi, Martinu et Mihalovici), avec en plus la participation de deux Français (Cartan et Jaubert). Si nous les considérons donc comme 4 + 2, il est tout à fait intéressant d'apprendre, d'après cette lettre d'Harsányi, que la « très bonne idée » de Dillard était de proposer de nouveaux « Six » : les éditions de la Sirène (qui deviendront ensuite La Sirène musicale) avaient publié, en 1918, *Le Coq et l'Arlequin*, considéré comme le manifeste du Groupe des Six; dix ans plus tard, lorsque cette maison d'édition cherche à lancer six autres « nouveaux jeunes », l'association entre la Sirène musicale et les Six est encore très forte : des œuvres d'Auric, Durey, Honegger et Milhaud (ainsi que d'Erik Satie) étaient parues et continuaient à paraître chez La Sirène musicale. En novembre 1929, à l'occasion du

---

<sup>57</sup> A. TCHÉREPNINE, lettre à Tibor Harsányi (1927.09.27, de Monte-Carlo) (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

<sup>58</sup> Tibor HARSÁNYI, lettre à Conrad Beck (1929.02.26) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz). En 1982, Mihalovici s'attribuera la paternité de cette « très bonne idée » : « J'avais suggéré un jour à Dillard qu'au lieu de faire de la publicité dans les journaux pour les œuvres éditées, qu'il fasse des concerts, des séances »; propos tenu par Mihalovici dans Alain PÂRIS, « Marcel Mihalovici, témoin de son temps », in *Semaine titre*, émission RF (1<sup>er</sup> épisode : « L'enfance, Bucarest au début du siècle », 1982.08.02; 2<sup>e</sup> épisode : « L'arrivée à Paris après la guerre 1914-1918 », 1982.08.03; 3<sup>e</sup> épisode : « La vie musicale à Paris au début des années 20 », 1982.08.04; 4<sup>e</sup> épisode : « La culture germanique », 1982.08.05; 5<sup>e</sup> épisode : « En France et en Roumanie depuis 1945 », 1982.08.06, France Culture), 3<sup>e</sup> épisode.

dixième anniversaire du Groupe des Six, une espace publicitaire dans le *Guide du concert* annonce d'ailleurs les dernières œuvres de ce groupe parues chez l'éditeur.<sup>59</sup> Nous ne pouvons savoir avec certitude si l'association entre les jeunes choisis pour le premier concert de la Sirène musicale et les Six désormais historiques avait été faite par Dillard lui-même, ou s'il faut l'attribuer à Harsányi. (On remarquera, de toute façon, que la ressemblance avec le « nouveau groupe des six [...] qu'on appellera bientôt École de Paris » dont parle Porcile n'a rien à voir avec ce concert, car il le considère formé par le « petit groupe » des Quatre plus Tansman et Tchérépnine).<sup>60</sup> La lettre que Dillard a envoyée à Beck pour lui proposer sa « très bonne idée » ne fait pas référence aux Six :

Mon cher ami,

Que devenez-vous? Je voudrais bien avoir de vos nouvelles. Savez-vous que je donne un concert au mois d'avril pour présenter les jeunes compositeurs édités par la Sirène, soit : Conrad Beck, Jean Cartan, Maurice Jaubert, Bohuslav Martinu, Tibor Harsanyi, Marcel Mihalovici.

Chacun me propose un artiste pour y jouer bénévolement une œuvre de lui. Qui me proposez-vous, et pour quelle œuvre? Ce sera très probablement à la Salle Chopin en avril. Je compte avoir le Quatuor Roth pour Harsanyi.

Soyez assez gentil pour me fixer le plus tôt possible.<sup>61</sup>

De toute façon, comme on peut le comprendre par les mots d'Harsányi, ce n'était pas l'idée de former un nouveau groupe qui l'enthousiasmait, mais plutôt le « cadre » : cet évènement (qui aura lieu au Vieux-Colombier, et non pas à la Salle Chopin comme prévu initialement) aurait été préparé par « beaucoup de propagande » et introduit par un discours. Comme nous l'avons vu, ce n'est pas Hoérée qui le prononça, mais Bruyr, qui d'ailleurs – d'après les traces que nous avons de son intervention – prend le soin de préciser que ce concert n'avait pas été organisé « pour annoncer la formation d'un nouveau groupe ». <sup>62</sup> De plus, après le concert, Dillard avait prévu de recevoir chez lui « un grand nombre de musiciens afin de [les] faire connaître l'un à l'autre », <sup>63</sup> ce qui laisse entendre

---

<sup>59</sup> « “Le groupe des Six”, dernières publications », *GC* 16/10 (1929.12.06), p. 292 : Auric, *Quatre poèmes* (Gabory); Durey, *Chansons basques* (Cocteau); Honegger, *Quatuor*; Milhaud, *Enfantines*; Poulenc, *Le Bestiaire*. La page du sommaire de ce numéro de la revue présente d'ailleurs une photo du Groupe des Six dont la légende annonce le concert du dixième anniversaire (Théâtre des Champs-Élysées, 1929.12.11).

<sup>60</sup> PORCILE, *Belle époque* cit. (1999), p. 392; *v. supra* § 2.1, p. 32.

<sup>61</sup> Michel DILLARD, lettre à Conrad Beck (1929.02.26, sur papier à en-tête de la Sirène musicale) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

<sup>62</sup> BARUZI, « Sirène musicale (27 avril) » cit. (1929); *v. supra* n. 22. En tout cas, Mihalovici, en 1982, dira que « c'est Bruyr, le critique belge, qui avait trouvé cette étiquette qu'il nous accolait : l'École de Paris » (dans PÂRIS, « Marcel Mihalovici, témoin de son temps » cit. [1982], 3<sup>e</sup> entretien).

<sup>63</sup> M. DILLARD, lettre à Conrad Beck (1929.04.16, sur papier à en-tête de la Sirène musicale) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz) :

« Mon cher ami,

que le souhait de Dillard était de contribuer à l'élargissement du réseau des compositeurs programmés. Le titre du concert sera « Les dernières publications de quelques jeunes compositeurs », <sup>64</sup> mettant ainsi l'accent sur le caractère promotionnel de l'évènement : comme il est logique, la Sirène musicale veut bien promouvoir ces jeunes pour vendre leur musique. Fussent-ils amis ou non, étrangers ou français, ces « six » étaient surtout liés par le fait d'être publiés par le même éditeur. Cela exclut notamment Tchérépnine, associé à Durand et Universal. Tansman était publié par Eschig, mais, en 1928, il avait publié chez la Sirène musicale ses *Cinq Mélodies*. En octobre 1929, les éditions de la Sirène sortiront aussi ses *Deux Pièces* pour piano. Il faisait ainsi partie de la « bande » de la Sirène, et le choix de ne pas l'inclure dans le concert fut dicté très probablement par une question de genre – il s'agissait d'un concert de musique de chambre.

Le deuxième concert de la Sirène musicale, à la fin de cette même année 1929, ne présenta que les œuvres de trois compositeurs : Harsányi, Martinů et Rosenthal. <sup>65</sup> Encore une fois, cette sélection est due à des raisons éditoriales : « La Sirène musicale présente ses dernières publications de Tibor Harsanyi, Manuel Rosenthal, Bohuslav Martinu », annonce la publicité dans le *Guide du concert*. <sup>66</sup> Cela nous confirme qu'aucune autre raison que la nouveauté des pièces ne présidait au choix de musiciens sélectionnés pour jouer dans l'équipe de la Sirène musicale lors de ses concerts promotionnels.

### 6.2.2. Un concert « pour l'«école de Paris» »

Passons pour l'instant sur le projet de Dillard – l'album de *Treize danses* dont nous parlerons dans le dernier chapitre – et continuons à chercher si les compositeurs étrangers vivant à Paris exprimaient entre eux un sentiment d'appartenance à un groupe. En fait, il faudrait préciser qu'ils

---

N'ayant pas de vos nouvelles, je voudrais bien savoir si vous serez là le 27, d'autant que le soir du concert je recevrais chez moi un grand nombre de musiciens afin de vous faire connaître l'un à l'autre. Je serai heureux d'ailleurs qu'on y pût jouer quelque chose de vous, inédit ou non. Que me proposez-vous en ce sens? ».

<sup>64</sup> Programme du concert conservé dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63, cahier 3). *Elpenor* de Jaubert, initialement prévue pour le concert (*v. supra* Tableau 5.1; cf. l'annonce dans GC 15/29 [1929.04.19], p. 838; la revue consacra une « Étude musicale analytique » à chaque pièce – y compris *Elpenor* – prévue au programme de ce concert, p. 843), ne fut pas jouée. Dillard écrivait à ce sujet à Harsányi (1929.03.22) : « Pouvez-vous me donner l'assurance que je puis compter définitivement sur le Quatuor Roth à cette date, qu'il voudra bien déchiffrer les 20 mesures d'*Elpenor* [mélodie v-pn éditée par la Sirène en 1927] et que Antal voudra bien jouer la *Sonatine* de Beck? » (BNF, Musique, *Lettres à Harsányi et réponses*, RES VMA-MS-1003).

<sup>65</sup> Maison Pleyel, Salle Debussy, 1929.12.17. Harsányi : *Sonate* vl-pf; *Cinq Préludes* pf; *Sonate* vc-pf — Martinů : *Quintette* 2vl-2al-vc (H. 164) — Rosenthal : *Cinq Chansons juives* v-pf; *Saxophon Marmalade* sax-pf.

<sup>66</sup> GC 16/11 (1929.12.13), p. 326.

n'étaient pas toujours « à Paris » : Beck, en cette période, habitait surtout en Suisse, et d'autres voyageaient beaucoup (Tansman a effectué un tour du monde entre 1932 et 1934). Harsányi rendait compte à Beck de ce qui se passait à Paris; nous apprenons ainsi que, avant l'été 1930,

[i]l y avait encore deux diners du « groupe » très gentil mais sans résultat. On cherche l'argent pour les concerts. Kunststück! Tout le monde cherche l'argent. La situation est devenue subitement très mauvaise ici.<sup>67</sup>

Le problème est toujours le même, soit celui de « quitte[r] la table de travail pour bâtir sa carrière ». L'entraide parmi les jeunes compositeurs semble toutefois avoir changé : ce n'est plus un compositeur qui aide son ami. La stratégie est celle d'une collectivité. Qu'est-ce que ce « groupe » dont parle Harsányi? Le groupe des compositeurs qui avaient été joués au concert de la Sirène musicale? Le sous-groupe des quatre compositeurs étrangers de ce concert (le « Groupe des Quatre »)? Une entité possiblement appelée « École de Paris »? Une carte postale de Martinů à Beck, envoyée de son village natal, Polička, au cours de ce même été 1930, n'aide pas à clarifier la question et fait ressortir une possible « École de Paris » :

Je part[s] semaine prochaine pour Prague, je vais voir Talich, je veux lui suggérer une idée de faire un concert pour « l'école de Paris » c'est-à-dire pour vous, Harsányi et moi.<sup>68</sup>

Cette carte postale est un document très précieux pour notre enquête. Elle montre que l'expression « École de Paris » était utilisée par les jeunes compositeurs étrangers, mais qu'elle ne revêtait pas une signification précise : Hoérée l'avait lancée dans la *Revue musicale* en décembre 1929 à l'occasion de son compte rendu des *Cinq Mélodies* de Tansman (*v. supra* § 3.1); cependant, Tansman ne figurait pas dans les concerts organisés par la Sirène musicale ni dans le trio de compositeurs évoqué par Martinů dans sa carte postale (lui-même, Beck et Harsányi). Ce trio, par sa nature même de « groupe de *trois* », exclut le fait que ces compositeurs (en plus de Mihalovici) puissent se considérer comme un « Groupe des Quatre » à géométrie invariable et que « Groupe de Quatre » et « École de Paris » soient deux expressions équivalentes et interchangeables. Ce qui est certain est que la nécessité de se regrouper avait des raisons pratiques – de voir leurs œuvres jouées – et, par conséquent, le fait de se considérer comme un « groupe » n'est pas forcément lié à une visibilité

---

<sup>67</sup> T. HARSÁNYI, lettre à Conrad Beck (1930.07.09) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

<sup>68</sup> Bohuslav MARTINŮ, carte postale à Conrad Beck (1930.09.03, de Polička) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz). Ce projet ne s'est probablement jamais matérialisé : comme le dit Jaroslav Mihule interviewé par Myriam Soumagnac, Martinů n'a jamais réussi à faire jouer la musique de son ami Beck par Václav Talich et l'Orchestre philharmonique tchèque (SOUAGNAC, « L'École de Paris » cit., 5<sup>e</sup> édition [1990.07.20]).

publique mais plutôt à une organisation interne des musiciens. Il est symptomatique, à ce propos, que Martinů, dans sa carte postale, dise vouloir faire un concert *pour* « l'École de Paris » et non *de* « l'École de Paris ». Le but est de s'entraider, par le biais des contacts de chacun, pour que les œuvres de tous soient exécutées. Jamais on n'a l'impression, en lisant les documents privés tels que la correspondance aussi bien que les comptes rendus de concerts, que les jeunes compositeurs étrangers résidant à Paris dans l'entre-deux-guerres ont senti la nécessité de revendiquer leur identité commune de migrants et de créer un îlot protégé où ils pourraient présenter leur travail de création artistique. Les liens d'amitié proclamés dans les entretiens avec Bruyr s'expliquent alors mieux, après la lecture de ces documents privés. La situation changera complètement après la Seconde Guerre mondiale, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre, lorsque les modifications profondes du milieu musical pousseront ces ex-jeunes à se constituer une identité de groupe pour survivre à l'histoire. Mais, avant de rendre compte de ce changement, analysons en détail ce que Tansman avait à dire à propos de cette École de Paris dans laquelle l'historiographie l'a toujours inclus.

### 6.3. L'École de Paris selon Tansman

Dans l'introduction à son édition des mémoires de Tansman, Cédric Segond-Genovesi écrit que

les années 1927-1933 marquent plusieurs étapes décisives : premières tournées américaines (à partir de 1927), premiers enregistrements « pour la Gramophone » (en 1929), premières commandes rémunérées (en 1930), naissance officielle de l'École de Paris (en ce siècle d'avant-gardes, féru d'*Écoles*, de *groupes* et d'*-ismes* en tous genres, une telle démarche était loin d'être négligeable), tour du monde (en 1932-1933).<sup>69</sup>

Puisque la « naissance officielle » de l'École de Paris est présentée ici comme un événement marquant de la vie de Tansman, on pourrait s'attendre à ce que le compositeur en parle dans ses mémoires; pourtant, l'expression « École de Paris » n'est jamais employée au sein des quatre cahiers manuscrits (environ 380 pages) qu'il a laissés à la postérité. Au contraire, un des points de fierté de Tansman dans ses « regards en arrière » est son indépendance :

---

<sup>69</sup> SEGOND-GENOVESI, « Introduction », in TANSMAN, *Regards en arrière* cit. (2013), p. 13 (c'est l'auteur qui souligne).



Je pouvais donc regarder en arrière avec un sentiment de satisfaction d'y être arrivé par mon propre mérite, sans avoir jamais eu à mon service la publicité extra-professionnelle d'un Cocteau, un mouvement de snobisme, *une appartenance à un groupe* ou un lancement des salons.<sup>70</sup>

Tansman écrit ses mémoires au milieu des années 1950, et Segond-Genovesi souligne à juste titre que, non seulement ces pages sont riches en fautes dues à des souvenirs confus, mais que cette écriture de soi est aussi le résultat d'un « très solide *métier* ». <sup>71</sup> Autrement dit, le manque de référence à l'École de Paris peut être lu comme un oubli ou bien comme un évitement calculé : à travers ses *Regards en arrière*, Tansman raconte sa vie sous la forme d'un « récit flamboyant d'une *success story* personnelle » <sup>72</sup> où il est le protagoniste-étoile. Ainsi, il se peut qu'il ait décidé de cacher le fait d'avoir fait partie d'un regroupement puisque cela gâcherait les qualités de *self-made-man* qu'il souhaitait voir accoler au souvenir que l'histoire devait conserver de lui.

Cependant, même en passant du discours *a posteriori* au terrain d'investigation, nous ne trouvons pas de traces prouvant que Tansman aurait fait partie « officiellement » d'une École de Paris au sens strict. Jamais il n'en parle dans les interviews réalisées dans l'entre-deux-guerres ou dans la décennie suivant la Deuxième Guerre mondiale.<sup>73</sup> Jamais son nom n'est mentionné dans les lettres que nous avons parcourues dans la section précédente. Dans une courte interview accordée à Chamfray en 1936, on trouve néanmoins un clin d'œil au fait que seuls quelques compositeurs étrangers parmi les dizaines qui cherchaient fortune à Paris arrivaient à entrer dans l'histoire (ce qui, potentiellement, amenait à le regrouper sous une même étiquette) :

---

<sup>70</sup> TANSMAN, *Regards en arrière* cit. (2013), p. 154 (c'est nous qui soulignons).

<sup>71</sup> SEGOND-GENOVESI, « Introduction », in TANSMAN, *Regards en arrière* cit. (2013), p. 29 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> CHEVAILLIER, « Un entretien avec... Alexandre Tansman » cit. (1929); BRUYR, *L'écran 2*, p. 32-42; CHAMFRAY, « Alexandre Tansman » cit. (1936); Madeleine MILHAUD, « Alexandre Tansman », in *Amitiés littéraires des musiciens*, émission RDF (1948.12.20 et 1949.02.06); Georges CHARBONNIER, « Alexandre Tansman », in *Dialogues et musiques* n° 37, émission RTF (1954.10.10, Chaîne nationale); DANIEL-LESUR et Bernard GAVOTY, « Entretien avec Alexandre Tansman », in *Pour ou contre la musique moderne*, émission RTF (1955.02.07, Chaîne nationale); Claude CHAMFRAY, « Rencontre avec Alexandre Tansman », *GC* 42, n° 303 (1961.02.24), p. 742-43. Tous ces textes se trouvent désormais in TANSMAN, *Une voie lyrique* cit. (2005), respectivement aux p. 287-92, 293-300, 301-05 (sous le titre de « Homogénéité de la poésie et de la musique »), 307-10; 311-14; 315-17 (sous le titre « Alexandre Tansman nous parle de *Sabbataï Zévi* »). À ceux-là s'ajoutent des entretiens non transcrits dans ce recueil : Yves HUCHER, « Un entretien avec Alexandre Tansman », *GC* 30/1 (1949.11.11), p. 51-52. (Hucher ouvre son texte en soulignant le caractère cosmopolite de Tansman, mais sans jamais parler d'École de Paris : « Alexandre Tansman est né le 12 juin 1897 à Lodz. Il est devenu Français en 1920. La tourmente l'emporta en Amérique d'où il revint en 1946, après des concerts donnés à travers le monde. On le surnomme "le pèlerin d'Europe" »); « Entretien avec Alexandre Tansman », émission RDF ([1948], Chaîne nationale) (Tansman parle de sa musique vocale).

Quand j'arrivai à Paris, il y a une quinzaine d'années, la mode était à la musique mécanisée. Une centaine de compositeurs internationaux se disputaient les faveurs du public. Qu'en reste-t-il? Une dizaine tout au plus. Des autres, on ne parle plus. On ignore leurs noms.<sup>74</sup>

Une des stratégies pour conserver sa place dans l'histoire serait-elle de jouer sur la force de l'union, de se regrouper autour d'une étiquette? Tansman ne le dit pas, mais, nous le verrons dans les prochaines sections, notre supposition correspond à ce qui s'est passé après la Seconde Guerre mondiale.

Dans un article de 1938, Tansman utilise sans s'y attarder l'expression « école de Paris » dans un texte portant sur la musique en Pologne :

Dans la plus jeune génération, on peut citer plusieurs noms de compositeurs aux dons variés : Perkowski, Laks, Szalowski, Gradstein, Kondracki, Mendelson, Palester, Neuteich, Maciejewski, etc. [...] Mais, objectivement parlant, il est encore difficile, dans cette jeune pléiade, de discerner une véritable personnalité créatrice ou une tendance esthétique généralisée et bien définie. On perçoit assez nettement des influences, souvent assimilées d'une manière toute superficielle, des divers courants occidentaux – *Stravinsky et l'école de Paris*, Hindemith, Schoenberg, etc., influences plus stylistiques et directes que digérées à travers une nature originale ou une nécessité intérieure.<sup>75</sup>

L'École de Paris possède ici un sens différent qui tient compte d'une nuance stylistique – un « courant » qui semblerait être associé à Stravinski. Mais Tansman n'explique pas davantage sa vision.

En 1939, il utilise l'expression « école de Paris » (*é* minuscule) dans une lettre à Édouard Ganche à propos d'une étude que ce dernier entendait écrire sur le compositeur (qui venait de recevoir la nationalité française) :

Je crois que tout en spécifiant ma naturalisation et nationalité française, il serait impossible d'omettre mon rôle dans la musique polonaise, d'autant plus que, sans fausse modestie, je crois que la musique contemporaine polonaise doit à mon œuvre une grande partie de sa rénovation. Toute mesure gardée, Stravinsky est aussi Français, mais il serait impossible d'imaginer un livre sur la musique russe sans en parler, ou Rachmaninoff, qui est naturalisé Américain – et il y en a d'autres. Je pense qu'il faudrait me traiter comme Français, mais juger ma musique dans le cadre de l'évolution de l'art polonais. [...] On devrait, certainement, spécifier *mon rôle général dans la musique moderne et dans l'école de Paris*.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Tansman in CHAMFRAY, « Alexandre Tansman » cit. (1936).

<sup>75</sup> Alexandre TANSMAN, « La musique en Pologne », *Revue internationale de musique* I/2 (1938.05-06), p. 259-62; désormais in ID., *Une voie lyrique* p. 141-44 : 142 (c'est nous qui soulignons).

<sup>76</sup> A. TANSMAN, lettre à Édouard Ganche du 26 octobre 1939 (BNF, Musique VM-BOB-23664, lettre 381). On déduit que Ganche voulait écrire une étude sur Tansman dans *La Pologne*. Dans cette lettre, Tansman oriente son

C'est la seule occurrence de cette expression dans les 185 lettres que Tansman a écrites à Ganche entre 1922 et 1941.<sup>77</sup> C'est un document de grande importance qui nous laisse pourtant dubitatif à l'égard de la signification que Tansman attribuait à l'expression « École de Paris ». Encore une fois, sous la plume de Tansman, l'École de Paris semble désigner un courant stylistique, car l'« école de Paris » est évoquée en parallèle à la « musique moderne ». On pourrait aussi l'entendre comme un milieu, mais pas comme un groupe. Dans plusieurs lettres des années 1930, Tansman revendiquait fermement son indépendance; en dénonçant la difficulté de faire exécuter ses œuvres à Paris, il disait que « [c]haque compositeur a à Paris son ambassade, sa colonie, ses amis qui se forment par la propagande. Ce n'est pas mon cas ».<sup>78</sup> Tansman semble vouloir prendre ses distances du « groupe » d'entraide dont parlait Harsányi.

Dans ses derniers jours aux États-Unis avant de rentrer en France à la fin de 1945, Tansman a écrit une longue lettre à Marcel Mihalovici où il exprime sa hâte de revenir à Paris. En parlant de l'éditeur Eschig, il écrit :

Ses représentants ici continuaient à publier mes œuvres récentes, mais c'est une maison (AMP) qui me paraît ici avoir des sympathies surtout allemandes et Europe Centrale. Pour ce qui est de *l'École de Paris, dont nous sommes tous*, la tâche est plus ardue, car chaque pays, même le plus petit, a sa propagande musicale propre ici, sauf la France : quand on fait un concert français officiel, ce n'est jamais la France d'aujourd'hui qui est représentée, c'est Franck, Saint-Saëns, Chabrier, etc. De Roussel on n'entend pas une note [...].<sup>79</sup>

Ici, l'acception de *courant* et celle de *milieu* tendent à se fondre : Tansman semble en effet utiliser l'expression « École de Paris » au sens (élargi) de milieu de la modernité musicale parisienne, un milieu inclusif et qui comprendrait « nous » les étrangers, mais aussi un Roussel,<sup>80</sup> et ce, pour se

---

interlocuteur sur ce qu'il devrait écrire. Cela semble se confirmer dans la lettre suivante (1939.10.29, lettre 383) : « J'attends avec grand intérêt la sortie de toute votre étude »; Tansman envoie à Ganche une photo et lui donne des informations à jour sur son catalogue. Dans la lettre suivante (1940.02.03, lettre 389) on apprend que l'étude a été censurée et Tansman exprime toute son indignation.

<sup>77</sup> Cette riche correspondance (185 lettres de Tansman) paraîtra bientôt en volume : A. TANSMAN, *Un musicien entre deux guerres. Correspondance avec Édouard Ganche, 1922-1941*, rassemblée et annotée par Ludovic Florin et Mireille Tansman Zanuttini, Château-Gontier : Aedam Musicae, à paraître.

<sup>78</sup> A. TANSMAN, lettre à É. Ganche du 10 mars 1934 (lettre 366).

<sup>79</sup> Alexandre TANSMAN, lettre à Marcel (« Chip ») Mihalovici (Los Angeles, 1945.11.24), désormais in ID., *Une voie lyrique* cit. (2005), p. 423-27 : 426 (c'est nous qui soulignons).

<sup>80</sup> Tansman ne nomme ici que Roussel, mais dans ce milieu il aurait sans doute pu inclure aussi d'autres musiciens, par exemple Florent Schmitt ou Ravel, qu'il nomme ailleurs en trio avec Roussel (*v. infra* p. 170, n. 94). L'importance de la figure et de l'œuvre de Roussel pour les jeunes compositeurs qui se trouvaient à Paris dans l'entre-deux-guerres est témoignée notamment par l'*Hommage à Albert Roussel* (supplément de la RM 10 n° 6 [1929.04]) où des compositeurs français et étrangers résidants à Paris se sont réunis pour offrir chacun une courte pièce (pour un total de deux mélodies

différencier de la musique française d'une autre génération stylistique (plutôt que chronologique). En fait, Roussel est né en 1869 – une trentaine d'années avant les compositeurs qui débutaient sur la scène parisienne dans les années 1920 – et a été le maître de plusieurs compositeurs étrangers arrivant à Paris. Tansman l'inclut parmi « nous » sans doute à cause de son rôle de mentor de la modernité parisienne de l'entre-deux-guerres – ce que le compositeur semble désigner ici par « École de Paris ». Le témoignage de Martinů publié dans le numéro spécial que la *Revue musicale* dédia à Roussel après son décès en 1937 suggère bien le rôle joué par ce maître pour « rendre français » les jeunes étrangers :

Tout ce que je suis venu chercher à Paris, je l'ai trouvé chez lui [...] : l'ordre, la clarté, la mesure, le goût et l'expression directe exacte et sensible, les qualités de l'art français que j'ai toujours admirées et que j'ai voulu connaître plus intimement. [...] *J'ai été son élève, et grâce à cela, je me sens un peu Français* et j'en suis très fier et aussi j'espère bien un jour transmettre son message chez nous, à Prague, où il est admiré.<sup>81</sup>

À la lecture de ces deux documents, on a encore une fois l'impression que ni Tansman ni Martinů ne tenaient à se différencier en tant qu'étrangers dans le panorama musical parisien.

Tansman commence à parler d'École de Paris dans les années 1960, à l'époque où l'idée d'un groupe de compositeurs bien défini s'appelant « École de Paris » commençait à devenir récurrente dans plusieurs histoires de la musique, comme nous l'avons constaté dans le Chapitre 3. On peut citer au moins trois documents où le compositeur utilise cette expression dans un contexte autobiographique : un texte inédit sur « Les juifs et la musique française » rédigé probablement en 1962;<sup>82</sup> une interview à la RTF dans la série d'émissions de Michel Hofmann consacrées à l'École de Paris en 1967;<sup>83</sup> un « Autoportrait » paru dans le *Journal musical français* toujours en 1967.<sup>84</sup>

---

et six pièces pour piano) au maître. On y retrouve les noms de Beck et de Tansman, d'Honegger, de Milhaud et de Poulenc, de Delage, d'Hoérée et d'Ibert.

<sup>81</sup> Bohuslav MARTINŮ, « Témoignage tchécoslovaque », *RM* n° 178 (1937.11) : *À la mémoire d'Albert Roussel*, p. 366 (c'est nous qui soulignons).

<sup>82</sup> Désormais publié dans TANSMAN, *Une voie lyrique* cit. (2005), p. 265-76. Les auteurs de cette anthologie estiment que ce texte pourrait être la première version de la conférence « Y a-t-il une musique juive? » organisée par le groupe Beth-Akarem (désormais *ibid.*, p. 107-16). Dans cette conférence, Tansman ne nomme jamais l'École de Paris.

<sup>83</sup> HOFMANN, « Alexandre Tansmann [sic] » cit. (1967). L'émission *L'École de Paris* comprenait aussi deux autres entretiens : « Serge [recte : Alexandre] Tchérépnine » (en trois épisodes : 1967.08.17, 08.24, 08.31, France Culture) et « Michel [recte : Marcel] Mihalovici » (en trois épisodes : 1967.09.01, 09.07, 09.14, France Culture). Ces émissions ne sont malheureusement pas disponibles dans les archives de l'INA.

<sup>84</sup> Alexandre TANSMAN, « Autoportrait par Alexandre Tansman », *Journal musical français* n° 157 (1967.05), p. 22-25. Cet article n'a pas été inclus dans le recueil *Une voie lyrique* cit. (2005).

L'histoire posthume de ce dernier texte nous offre un autre exemple de comment les traces de l'École de Paris se confondent par manque de vérification des sources de la part des historiens. Le biographe polonais de Tansman, Janusz Cegiella, reproduit une partie de l'« Autoportrait » de Tansman (en polonais) en indiquant comme source le « n° 157 (1967), p. 22-25 » de la revue *Musica*<sup>85</sup> : ce qui est évidemment une erreur puisque le numéro et les pages se réfèrent à un article paru dans le *Journal musical français* alors que la revue intitulée *Musica* n'a existé que de 1954 à 1966 (*Musica. Revue d'informations et d'actualités musicales*, directeur Pierre Mayeux). Ludmila Korabelnikova, dans sa monographie sur Alexandre Tchérepnine, cite le texte de Tansman reporté par Cegiella en indiquant comme source encore une fois le « n° 157 (1967), p. 22-25 », mais de la revue *Muzyka*<sup>86</sup>. Sans doute Korabelnikova a-t-elle pensé que Cegiella citait un texte paru en polonais, et, par conséquent, elle a cru opportun de corriger *Musica* par *Muzyka* (la revue polonaise née en 1950). N'ayant pas vérifié la source, Korabelnikova, traduisant du polonais au russe et ensuite à l'anglais le texte, ne tient pas compte de l'original en français. Il en résulte une utilisation abusive du mot *group* (traduction du polonais *grupa*) absent dans les faits du discours tansmanien (nous soulignons en gras les correspondances) :

[Original français :] On a souvent lié mon nom à l'École de Paris. Ce n'était pas une *école* à proprement parler, mais **une réunion d'amis compositeurs** [...]. Ce qui, je crois, nous était commun, à **des amis de l'École de Paris** [...].<sup>87</sup>

[Traduction polonaise :] Nie była to właściwie szkoła w ścisłym tego słowa znaczeniu, raczej **grupa kompozytorów** [...]. Tym, co łączyło **naszą grupę** [...].<sup>88</sup>

[Traduction anglaise :] It was not a school in the normal sense of the word but rather **a group of composers** [...]. What primarily connected **our group** [...].<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Janusz CEGIELLA, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, 2 vol., Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986; 2 éd. Łódź : Wydawnictwo 86, 1996, vol. 1, p. 133-34, n. 6.

<sup>86</sup> Ludmila KORABELNIKOVA, *Alexandr Čerepnin. Dolgoe stranstvie*, Moskva : Iazyki russkoi kul'tury, 1999; tr. anglaise *Alexander Tcherepnin. The Saga of a Russian Emigré Composer*, traduit par Anna Winestein, édité par Sue-Ellen Hershman-Tcherepnin, Bloomington–Indianapolis : Indiana University Press, 2008, p. 67, n. 3 (à la p. 246).

<sup>87</sup> TANSMAN, « Autoportrait » cit. (1967), p. 23 (c'est l'auteur qui souligne; à remarquer : l'emphase n'est pas maintenue dans les traductions).

<sup>88</sup> CEGIELLA, *Dziecko szczęścia* cit. (1996<sup>2</sup>), vol. 1, p. 133. Je tiens à remercier Luca Lévy Sala pour son aide avec la traduction du polonais.

<sup>89</sup> KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin* cit. (2008), p. 67. La traduction anglaise est d'Anna Winestein : nous ignorons si elle a traduit cette citation directement du russe ou si elle avait à disposition la source polonaise. De toute façon, dans l'original russe de son livre (1999), Korabelnikova utilise le mot *gruppya* (p. 98-99).

Ce qui pourrait paraître comme un acharnement exagéré de notre part à traquer ce type d'erreur qui pourrait paraître ne relever que du détail, est au contraire nécessaire pour mettre en lumière une vision historique – une vision que l'historien transmet dans ses écrits à travers le choix des mots utilisés. Comme le cas de l'emprunt de Korabelnikova le montre, les versions historiographiques de l'École de Paris émergent d'une série de détails combinés par les historiens, et ces versions passent facilement d'un historien à l'autre, devenant ainsi le récit dominant. Par son utilisation récurrente du mot « groupe » dans la traduction du texte de Tansman, Cegiella se fait une idée de l'École de Paris en tant que groupe, et il réaffirme cette idée à plusieurs reprises dans sa biographie du compositeur. La section intitulée « L'École de Paris » s'ouvre significativement avec un paragraphe sur le Groupe des Six, tout en spécifiant qu'en 1923 Tansman a rejoint un autre groupe, l'École de Paris qui, à la différence des Six, n'avait pas une orientation stylistique et esthétique unique. À l'instar de ce qui était arrivé aux Six, poursuit Cegiella, le nom École de Paris est paru dans une revue. En plus de Tansman, Harsányi, Martinů, Mihalovici et Nicolai (*sic*) Tchérépnine font partie de ce groupe d'autres musiciens d'Europe centrale et orientale ayant choisi Paris plutôt que Berlin avec le Café du Dôme comme « quartier général » (« *główną kwaterą* »)<sup>90</sup>. Cegiella insiste sur les différences entre ce groupe et les Six : l'École de Paris n'était pas, selon ses mots, réunie par un désir de polémique ni par un Cocteau qui alimenterait cette polémique. Son but n'était pas non plus d'apparaître dans la presse en tant que groupe. Ce qui pourrait caractériser la communauté de compositeurs ainsi réunie serait l'utilisation du folklore – voire d'un « folklore de l'imagination » (*folklor imaginacyjny*). Mais, en général, leur lien était plutôt celui d'une fréquentation amicale (*utrzymywaniu przyjaźni*) et de la promotion réciproque des leurs pièces.<sup>91</sup> Korabelnikova, en citant une partie du paragraphe que nous venons de paraphraser dans son chapitre « European Destiny. The Paris School », introduira deux petites variantes : « quartier général » perdra les guillemets (*headquarters*), et « fréquentation amicale » sera traduite par « creative communication ».<sup>92</sup> Ces petits détails sémantiques sont significatifs, car ils contribuent à accentuer l'idée de groupement artistique. Les encyclopédies et les histoires générales de la musique ne sont pas les uniques

---

<sup>90</sup> CEGIELLA, *Dziecko szczęścia* cit. (1996<sup>2</sup>), vol. 1, p. 132-33. KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherpnin* cit. (2008), p. 68 traduit en partie cette section, en corrigeant évidemment Nicolai Tchérépnin par le nom du fils Alexander.

<sup>91</sup> CEGIELLA, *Dziecko szczęścia* cit. (1996<sup>2</sup>), vol. 1, p. 133.

<sup>92</sup> KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherpnin* cit. (2008), p. 68.

responsables du caractère flou de l'étiquette « École de Paris ». Même les études spécifiques sur les compositeurs concernés font leur part pour maintenir l'opacité autour de l'étiquette.<sup>93</sup>

Notre exercice philologique nous permet de voir dans les textes de Tansman certaines nuances rendues plus évidentes par le contraste avec leurs traductions et interprétations. En fait, Tansman avait utilisé le mot « groupe » une seule fois dans cet article : après avoir évoqué ses premiers « rapports d'affectueuse amitié » (avec Ravel, Roussel et Schmitt), il dit : « Peu de temps après, je me suis lié avec un groupe de camarades appartenant à ce qu'on appelait l'«École de Paris» ». <sup>94</sup> Remarquons que Tansman utilise, lui aussi, la formule impersonnelle (« ce qu'on appelait »); il est donc loin de témoigner en faveur d'une fondation « officielle » d'un groupe qui se serait autoproclamé « École de Paris ». Citons maintenant entièrement la section où le compositeur explique à ses lecteurs ce qu'il faut comprendre par cette étiquette (des numéros insérés entre crochets séparent les points exprimés par Tansman et qui seront discutés ci-dessous) :

[1] On a souvent lié mon nom à l'École de Paris. [2] Ce n'était pas une *école* à proprement parler, mais une réunion d'amis compositeurs, [3] originaires, pour la plupart, d'Europe centrale ou orientale, [4] liés par affection, par leur attachement à la France et à sa civilisation. Il va de soi que nos préoccupations étaient celles du temps de notre jeunesse, [5], mais nous n'avons jamais constitué une « chapelle », un groupe inféodé à quelque mot d'ordre esthétique ou technique, à une activité collective. Chacun de [6] nous, qu'il s'agisse de mon ami Marcel Mihalovici, ou des regrettés Tibor Harsanyi et

---

<sup>93</sup> L'idée d'École de Paris en tant que groupe dans les études sur Tansman se poursuit, comme nous l'avons déjà vu à propos de l'édition de *Regards en arrière* par Second-Genovesi ou de l'article de Kelkel « L'École de Paris » cit. (2000). Ce dernier, que nous avons cité uniquement en tant que source du premier, conduit un récit qui nous paraît un bon exemple de la distance qu'un discours peut prendre par rapport à celui proposé par le compositeur objet spécifique de la recherche : « Le Polonais Alexandre Tansman et le Roumain Marcel Mihalovici, les premiers *membres du groupe* d'artistes qui sera baptisé "l'École de Paris", arrivent dès 1919 dans la capitale française. En 1922-23 leur succèdent le Russe Alexandre Tcherepnine et le Tchéque Bohuslav Martinu, puis le Hongrois Tibor Harsanyi en 1924. Ces jeunes gens se voyaient pratiquement tous les jours au café du Dôme, à Montparnasse, échangeant des idées, des opinions. Le mentor du groupe était Bohuslav Martinu, leur aîné de près d'une dizaine d'années. Sa personnalité puissante animait les réunions. Quelques années plus tard, ils sont rejoints par le Suisse Conrad Beck (1901-1989), l'Autrichien Alexander von Spitzmüller (né en 1894) et l'Italien Vittorio Rieti (né en 1898) » (*ibid.*, p. 85 [c'est nous qui soulignons]). Même Gérard Hugon, auteur du catalogue des œuvres de Tansman, parle du compositeur en tant que « membre » d'un groupe : « Au début des années trente, on commence à parler d'«École de Paris» à propos d'un groupe de compositeurs établis dans la capitale française, tous amis et originaires d'Europe centrale et orientale. Il y avait le Roumain Marcel Mihalovici, le Russe Alexandre Tcherepnine, le Hongrois Tibor Harsányi, le Tchéque Bohuslav Martinu, le Suisse Conrad Beck et le Polonais Alexandre Tansman. Chacun écrivait sa musique. Tous apportaient au courant musical français une plus grande fermeté formelle, une vigueur rythmique soutenue par un raffinement de l'accentuation, des inflexions modales à la mélodie en provenance des différentes traditions musicales représentées dans le groupe, une pensée plus linéaire réactivant parfois des processus d'écriture abandonnés depuis la période baroque » (G. HUGON, « Présentation du compositeur et de son œuvre », in GUILLOT [dir.], *Hommage au compositeur Alexandre Tansman* cit. [2000], p. 15-27 : 20).

<sup>94</sup> TANSMAN, « Autoportrait » cit. (1967), p. 23.

Bohuslav Martinu, suivait sa voie propre. Et d'ailleurs, [7] « les écoles de Paris » ont toujours existé,<sup>95</sup> la capitale française étant un pôle d'attraction pour [8] des artistes qui viennent s'y nourrir de la sève du génie français et qui, de leur côté, apportent leur propre enrichissement ethnique. Songez à [9] Lully, Gluck, Albeniz, de Falla, Modigliani, Picasso, Chagall, Guillaume Apollinaire, Hemingway et [9a] même, dans une certaine mesure, Stravinski et Prokofiev! [8a] Car Paris sait offrir aux artistes un prodigieux instinct de l'équilibre, de la clarté, de la finesse, sans jamais rien leur enlever de ce qu'ils possèdent de personnel. Ce qui, je crois, nous était commun, à des [2a] amis de l'École de Paris, de même qu'à nos aînés et à certains de nos cadets, c'était avant tout [10] une certaine conception du phénomène musical, une perspective de son évolution, de la fin qu'il poursuit sur le plan actif de la création et sur le plan passif de la perception.<sup>96</sup>

Nous pouvons retenir les points suivants du discours de Tansman :

- [1] : il n'a jamais adhéré à un groupe nommé « École de Paris »;
- [2], [2a] : par École de Paris, il indique un milieu amical plutôt qu'esthétique ou technique, [10] dont les protagonistes partageaient certaines idées générales;<sup>97</sup>
- [3] : les compositeurs faisant partie de ce milieu venaient surtout d'Europe centrale ou orientale;
- [4] : ce qui les unissait était l'attachement affectif à la France;
- [5] : il est inexact de considérer l'École de Paris comme un groupe artistique;
- [6] : parmi les amis de ce milieu, il nomme Harsányi, Martinů et Mihalovici;
- [7] : il accepte la notion d'École de Paris au sens élargi;
- [8] et [8a] : les artistes résidant à Paris prennent et donnent (grâce à leur différence « ethnique ») en même temps à la culture française;
- [9] : dans l'École de Paris au sens élargi on peut compter des peintres, des écrivains et des musiciens étrangers et français (Apollinaire) de toutes les époques; [9a] Tansman introduit une nuance quant à l'appartenance à l'École de Paris au sens élargi de certains artistes ayant pourtant résidé une bonne partie de leur vie à Paris.

---

<sup>95</sup> Les traductions polonaises et anglaise dérivée optent pour le singulier : « Zrestą zawsze istniała jakaś “École de Paris” » (CEGIELLA, *Dziecko szczęścia* cit. [1996<sup>2</sup>], vol. 1, p. 133); « A sort of “École de Paris” had always existed » (KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin* cit. [2008], p. 67).

<sup>96</sup> TANSMAN, « Autoportrait » cit. (1967), p. 23 (c'est l'auteur qui souligne). L'article de Tansman est préfacé par une introduction de la rédaction de la revue où on définit Tansman « musicien français » ayant appartenu « à ce qu'on a appelé l'École de Paris, conjointement avec Bohuslav Martinu, Marcel Mihalovici et Alexandre Tcherepnine » (p. 22).

<sup>97</sup> Cette phrase s'explique dans la suite de l'article où Tansman met en évidence le contraste entre sa conception de la musique avec celle des tendances des années 1960 dont il dénonce le manque d'expressivité (*ibid.*, p. 24). CEGIELLA, *Dziecko szczęścia* cit. [1996<sup>2</sup>], vol. 1, p. 134 coupe la citation de l'article de Tansman sur cette idée.



Dans son entretien radiophonique avec Michel Hofmann en cette même année (en 1967, on célébrait le 70<sup>e</sup> anniversaire du compositeur), Tansman exprime, de façon plus succincte, plusieurs de ces points. À Hofmann qui lui demande si « École de Paris [...] est-ce bien une appellation justifiée ou non », Tansman répond que « [c]’est une appellation justifiée comme toutes les appellations » :

- [2], [4] : « c’est une formule au fond qui ne veut rien dire sur le plan esthétique »; « sauf l’amitié qui nous liait et sauf l’attrait de la France, chacun suivait son cours »;

- [10] : « Évidemment, nous avons les mêmes préoccupations de notre génération »; « Il y avait notre génération et évidemment, il y avait nos recherches purement techniques, de toute une époque, qui nous liaient »

- [3], [6], [8] : « Bien sûr, il y avait certaines choses en commun [...] : nos origines » « Moi, je venais avec mon folklore polonais, Mihalovici faisait un petit peu de roumain, Martinu n’a jamais abandonné complètement le folklore tchécoslovaque, Harsányi avait aussi un côté hongrois, Tchérépnine, russe »

- [5] : « On se montrait nos œuvres, on se disait la vérité, ce qu’on en pensait; mais enfin, je ne crois pas qu’il y avait un mot d’ordre »; « [Hofmann :] Vous n’avez jamais publié de manifeste commun. – [Tansman :] Non, non, non ».

- [1] : « [H :] C’est plutôt l’histoire qui vous a réuni dans un groupe. – [T] : Absolument, oui ».<sup>98</sup>

On remarque, par rapport à l’« Autoportrait », l’absence de discours sur l’École de Paris au sens élargi et l’inclusion de Tchérépnine parmi les amis *groupés par l’histoire* sous cette formule (l’affirmation est digne d’être soulignée). D’ailleurs, Tansman aurait difficilement pu oublier Tchérépnine : son entretien était le premier d’une série de trois que Hoffmann consacrait explicitement à l’École de Paris; les deux autres compositeurs participants étaient Mihalovici et Tchérépnine. L’introduction de l’animateur à cette série d’entretiens fut la suivante :

Il existe dans l’histoire de la musique toute une série de désignations par école, désignations souvent arbitraires, comme les célèbres « Cinq Russes » qui ne furent jamais cinq, mais trois, sept ou huit, et dont la cohésion a été de courte durée. Comme, par exemple, le Groupe des Six Français avec Honegger, Auric, Milhaud, Louis Durey, Germaine Tailleferre [et Poulenc]. Et comme par exemple l’École de Paris, à laquelle nous allons nous intéresser à partir d’aujourd’hui. *Cinq personnalités : Tibor Harsányi, Bohuslav Martinů, Marcel Mihalovici, Alexandre Tansman, Alexandre Tchérépnine. Leurs traits d’union : eh bien, tous les cinq sont d’origine étrangère. Mais aussi un désir commun d’humanisme en musique.* Les deux premiers, c’est-à-dire, Tibor Harsányi et Bohuslav Martinů, un d’origine hongroise, l’autre d’origine tchécoslovaque, ne sont plus de ce monde. Mais nous avons pu assurer la participation

---

<sup>98</sup> HOFMANN, « Alexandre Tansman » cit. (1967; 2005), p. 332-33. Nous avons décomposé le texte afin de regrouper les affirmations de Tansman autour des points mis en évidence à propos du texte analysé précédemment.

d'Alexandre Tansman, d'Alexandre Tchérépnine, de Marcel Mihalovici pour une série d'entretiens qui nous permettront de mieux connaître, croyons-nous, la très importante, la très attachante production musicale de cette école dite de Paris.<sup>99</sup>

Hofmann délimite catégoriquement à cinq les « membres » de ce groupement (Beck en est absent) dont il met pourtant en question l'authenticité historique absolue. Il n'est pas anodin de remarquer que, bien que l'École de Paris soit le sujet même de ces entretiens, Tansman n'en parlera que lorsque l'animateur lui le demande de façon explicite, ce qui advient au début de la deuxième émission. Tout au long de la première émission, le compositeur parcourt sa biographie sans jamais nommer l'École de Paris ni aucun de ses « membres », ce qui est sans doute révélateur du fait que l'« École de Paris » n'était pas un élément qu'il considérait comme essentiel à son récit autobiographique.

Le troisième et dernier texte où Tansman utilise l'expression « École de Paris » est le manuscrit non daté (mais remontant probablement à 1962) sur les juifs et la musique française.<sup>100</sup> Dans ce texte, qui s'insère dans la tradition des réflexions sur la nature de la judaïté en musique, Tansman s'arrête entre autres sur quelques musiciens juifs ayant fait partie de l'École de Paris. L'expression est ici utilisée clairement dans son sens élargi (correspondant, dans notre analyse, aux points [7] et [9]), indiquant l'échange mutuel (point [8/8a]) favorisé par la coprésence dans la capitale française :

[7] Paris a de tous les temps été le centre d'attraction des artistes du monde entier. *L'École de Paris*, [9] que ce soit dans la littérature, la peinture, la musique, est aussi vieille que la civilisation française. [8] C'est que Paris a le secret d'offrir à l'artiste une ambiance unique au monde, une formation de clarté, de mesure, [8a] sans pour autant enlever quoi que ce soit de la personnalité originale ou personnelle du créateur. Paris enrichit les artistes qui y viennent et s'en enrichit en même temps. C'est une sorte de symbiose très particulière et, en fait, le mouvement artistique français est parsemé des apports étrangers des artistes qui viennent puiser à ses sources et en font partie aussi naturellement que les affluents d'un fleuve.<sup>101</sup>

Après avoir parlé des juifs français Paul Dukas et Darius Milhaud et avant de traiter de « quelques grands interprètes et éducateurs juifs qui ont porté à travers le monde le renom de la musique

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 319 (c'est nous qui soulignons). Nous avons modifié la transcription là où elle nous semblait imprécise.

<sup>100</sup> *V. supra* n. 82. Sur la production musicale d'inspiration juive de Tansman, cf. Andrea BRILL, *Jüdische Identität im 20. Jahrhundert. Die Komponisten Darius Milhaud und Alexandre Tansman in biographischen Zeugnissen und ausgewählten Werken*, Neuried : Ars et unitas, 2003 (« Deutsche Universitätsedition », 16). Tansman a commencé à être touché par le destin des juifs au début des années 1940, comme il est évident dans les dernières lettres à Ganche, où le compositeur s'oppose fermement à l'antisémitisme de l'ami.

<sup>101</sup> TANSMAN, « Les juifs et la musique française » cit. (1962/2005), p. 272. L'expression « École de Paris » est toujours en italique dans ce texte.

française », <sup>102</sup> Tansman consacre une section à « quelques musiciens de grande envergure [3] venus jeunes en France de l'Europe centrale et orientale pour faire partie de la célèbre *École de Paris*, [8] pénétrée de la civilisation artistique de la France [8a] et lui apportant en même temps la saveur de leurs origines particulières dans une synthèse harmonieuse et profonde ». <sup>103</sup> Comme il l'a fait pour les compositeurs, les interprètes et les éducateurs français, de la même façon, pour les étrangers de l'École de Paris, il ne parle que de musiciens qui lui sont contemporains :

Pour ne citer que l'*École de Paris* musicale de notre temps, dont j'ai eu le privilège de faire partie, je veux parler de deux compositeurs éminents qui, comme moi, sont juifs, et dont l'œuvre, très personnelle, très caractéristique, fait partie du mouvement général artistique français, enrichie par l'esthétique française et enrichissant en même temps son patrimoine national par des œuvres marquantes, significatives et personnelles.<sup>104</sup>

Et voilà que paraissent sous sa plume les noms d'Harsányi (« très grand musicien juif de l'*École de Paris* »), de Mihalovici (dont l'œuvre « est un bel exemple de ce qu'est, en profondeur, l'*École de Paris* – une synthèse d'une civilisation nationale et des sources lointaines aboutissant à un résultat très particulier dans son unité et sa diversité ») et de Simon Laks (« Dans l'*École de Paris*, il faut citer encore, à titre de judaïsme, Simon Laks »).<sup>105</sup> Il nous semble que dans ce texte un point s'ajoute à notre liste :

- [11] : Tansman considère l'École de Paris comme une expérience passée.

Nous revenons ainsi à l'utilisation de l'expression « École de Paris » que nous avons trouvée dans quelques textes tansmaniens de l'entre-deux-guerres, où Tansman avait parlé d'École de Paris :

- [12] en tant que « courant » : le milieu de la modernité parisienne de l'entre-deux-guerres.

Lorsqu'il affirme qu'il *a eu* le privilège de faire partie de l'École de Paris – et non pas qu'il en fait partie – il circonscrit ce phénomène d'échange mutuel de moyens d'expression à une époque qui peut remonter à très loin (Lully) et qui a connu dans l'entre-deux-guerres un moment d'apogée. Un phénomène que Tansman considère désormais terminé, et ce, non pas parce que dans les années 1960, il n'y a plus d'étrangers s'installant à Paris, mais parce que la direction prise par la

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 266. Il parlera de Pierre Monteux, Vladimir Golschmann, Charles Bruck, Isidore Philipp et Lazar Lévy (p. 274-6).

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 272 (c'est nous qui soulignons).

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 272-3. Dans son « In memoriam Simon Laks » prononcé à l'Institut Polonais en 1985 (désormais in TANSMAN, *Une voie lyrique* cit. [2005], p. 281-83), Tansman ne parle pas d'École de Paris.

musique s'est éloignée de cette conception d'échange entre particularités « ethniques » qui était, selon Tansman, la signification « en profondeur » de l'expression « École de Paris ». Ainsi, pour Tansman, le discours sur l'École de Paris produit après la Deuxième Guerre mondiale sera toujours dans le registre des souvenirs. Nous retrouverons ce registre dans les prochaines sections lorsque nous aborderons des émissions radiophoniques des années 1980 où les souvenirs de Tansman se mêlent à ceux des autres étrangers arrivés à Paris dans l'entre-deux-guerres.

#### 6.4. Survivre à l'histoire

Contrairement à Tansman, Harsányi, Mihalovici et Tchérépnine, loin de reléguer l'expression « École de Paris » à une dénomination plus ou moins acceptée d'une époque définitivement terminée, emploieront, après la Seconde Guerre mondiale, beaucoup d'énergie pour perpétuer la mémoire de leur amitié des années 1920 et 1930. Non seulement ils acceptent l'étiquette d'École de Paris, mais ils la brandissent. Ainsi, le « fantôme de l'École de Paris » (l'expression est de Claude Rostand)<sup>106</sup> a continué à faire apparitions régulières dans le panorama musical français et a commencé à « hanter » les histoires de la musique.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la plupart des compositeurs qui, autour de 1930, avaient constitué le Montparnasse des musiciens ont quitté Paris : Beck est retourné en Suisse depuis 1931; des juifs tels que Tansman ou Lourié se sont embarqués pour les États-Unis entre 1940 et 1941; Martinů aussi part pour New York en 1940; Tchérépnine vivait entre l'Amérique et Paris, et avait passé la plupart des années 1930 en Extrême-Orient. D'autres restèrent à Paris ou en France : Harsányi, Lazăr, Mihalovici ou Obouhov notamment.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Claude ROSTAND, « Le fantôme de l'École de Paris », *Carrefour* n° 380 (1951.12.26), p. 9.

<sup>107</sup> Dans l'état de nos recherches, après la fin de la programmation du Triton en 1939 et les activités de l'AMC citées dans le Tableau 3.1, nous n'avons pas identifié d'autres initiatives qui auraient pu lier ces compositeurs. Leurs contacts se limitèrent probablement, pendant la guerre, à des rencontres amicales. Parmi les documents qui témoigneraient de ces contacts, nous avons trouvé une esquisse au crayon d'Harsányi conservée dans les archives Mihalovici à la PSS et daté « Cannes, 1941 ».

#### 6.4.1. *Radio Harsányi*

C'est au printemps 1945 qu'Harsányi présente à la radio une émission en six épisodes d'une demi-heure intitulée *L'École de Paris à travers l'histoire*.<sup>108</sup> Le compositeur y raconte l'histoire de l'École de Paris au sens élargi : de Lully à Rossini, de Meyerbeer à Chopin, d'Offenbach à Liszt, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Il parlera alors d'Enesco, de Stravinski, de Tansman et de de Falla. Les mots qui ouvrent cette série de causeries éclaircissent la volonté d'Harsányi de présenter un phénomène sur une très longue période s'étendant sur quatre siècles d'histoire de la musique et se basant sur l'idée que « Paris a toujours attiré le monde artistique » :

En choisissant cette série de présentations intitulée *L'École de Paris à travers l'histoire* – c'est-à-dire, présenter quelques musiciens étrangers ayant choisi Paris comme lieu de leur activité –, je voulais traiter ce sujet non seulement à cause de son aspect pittoresque, ni de sa diversité. Je l'ai choisi d'une part comme un symptôme certain de la grandeur d'une ville, d'un pays. D'autre part, c'est pour vous démontrer par l'histoire et par l'activité de ces musiciens étrangers le mécanisme d'un mouvement musical ininterrompu depuis plus de deux siècles, dans lequel le grain français et étranger se confond à la fin pour produire un écran éblouissant du monde sonore.<sup>109</sup>

Pour ce qui est du XX<sup>e</sup> siècle, Harsányi remarque que « la nationalité des “membres” de ladite “École de Paris” changera complètement et elle sera beaucoup plus variée » :

Nous ne trouverons plus de musiciens allemands, ni italiens de valeur exceptionnelle parmi les compositeurs étrangers établis à Paris. Par contre, nous trouverons des citoyens de toutes les petites nations. Des Polonais, des Tchèques, des Roumains, des Suisses, des Hongrois et, surtout, les ressortissants de deux grands peuples renaissants : les Espagnols et les Russes, lesquels, et surtout ces derniers, prendront, avec leurs confrères français, bien entendu, la place la plus importante dans le mouvement musical parisien.<sup>110</sup>

Enesco, par exemple, « appartient entièrement et intégralement à cette “École de Paris” contemporaine »,<sup>111</sup> au même titre que Tansman. Harsányi ne suggère donc pas, dans cette émission, l'existence d'un groupe restreint de compositeurs appelé « École de Paris ». Au contraire, il considère Tansman comme membre à part entière d'une grande École de Paris, tout en spécifiant en même

---

<sup>108</sup> La base de données de l'INA n'atteste pas de cette émission. Nous nous appuyons donc sur les dates marquées sur le manuscrit d'Harsányi conservé à BNF, Musique, RES MS-915 (7, I), qui indique que les six épisodes furent transmis entre le 4 avril et le 9 mai 1945. Ce manuscrit est partiellement transcrit dans l'Annexe 1a.

<sup>109</sup> *V.* Annexe 1a, p. I,1 (1).

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. V,2 (20).

<sup>111</sup> *Ibid.*

temps qu'il n'a jamais fait partie d'aucun des groupes menant « la bataille pour le succès, pour la renommée » dans le Paris des années 1920.<sup>112</sup>

Deux ans après, Harsányi propose au public radiophonique une deuxième édition de son émission. Le titre change significativement, passant de *L'École de Paris à travers l'histoire* à *École de Paris*.<sup>113</sup> Non que la perspective historique ait disparu du texte d'Harsányi, mais son émission a été complètement réorganisée pour laisser une place prépondérante aux « membres de l'École de Paris "contemporaine" »,<sup>114</sup> à savoir Martinů, Tchérepnine, Harsányi lui-même, Beck, Mihalovici, Prokofiev et Spitzmüller. Plutôt que de proposer un parcours chronologique aboutissant au XX<sup>e</sup> siècle lors de la dernière causerie, Harsányi divise chaque épisode en deux parties, la première traçant l'histoire de l'École de Paris et la seconde étant consacrée au portrait d'un contemporain (Tableau 6.1).

**Tableau 6.1. La distribution des portraits de musiciens dans les deux versions de l'émission d'Harsányi.** Nous signalons entre parenthèses les extraits des œuvres qu'Harsányi fait entendre.

	<i>L'École de Paris à travers l'histoire</i> (1945)	<i>École de Paris</i> (1947)
1	Jean-Baptiste Lully Christoph Willibald Gluck	Antoine Reicha ----- Bohuslav Martinů ( <i>La revue de cuisine</i> )
2	Luigi Maria Cherubini Gasparo Spontini Vincenzo Bellini Gaetano Donizetti Gioachino Rossini	Luigi Maria Cherubini ----- Alexandre Tchérepnine ( <i>Concertino cl-bs-pn</i> )
3	Giacomo Meyerbeer Jacques Offenbach	Gioachino Rossini ----- Tibor Harsányi ( <i>Histoire du petit tailleur fl-cl-bs-tr-vl-vc-pn-pc</i> et récitant)
4	Frédéric Chopin Franz Liszt	Frédéric Chopin ----- Conrad Beck ( <i>Trio vl-al-vc</i> )
5	Georges Enesco Igor Stravinski	Franz Liszt ----- Marcel Mihalovici [manque l'indication de l'écoute]
6	Alexandre Tansman ( <i>Suite divertissement, 3 Mazurkas</i> ) Manuel de Falla	Jacques Offenbach ----- Sergueï Prokofiev [manque l'indication de l'écoute]

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. VI,2-3 (25-6).

<sup>113</sup> Cette émission, comme la première, n'apparaît pas dans la banque de données de l'INA. Le manuscrit conservé à BNF, Musique, RES MS-915 (7, II) et partiellement reproduit dans l'Annexe 1b la colloque entre février et mars 1947. À la p. IV,3 (13), Harsányi ajoute au crayon quelques mots à prononcer en conclusion de l'émission qu'il appelle maintenant « L'École de Paris ancienne et contemporaine ».

<sup>114</sup> V. Annexe 1b, p. I,2 (2).

	Alexander Spitzmüller ( <i>Quintette vl-al-bs-pn</i> )
--	--

L'absence de Tansman n'est pas anodine : non seulement Harsányi ne lui consacre plus, comme en 1945, un portrait, mais il ne le nomme jamais au cours des six épisodes; « l'École de Paris, dont nous sommes tous » évoquée par Tansman dans sa lettre à Mihalovici en novembre 1945, semble, selon la version d'Harsányi de 1947, moins inclusive.<sup>115</sup>

La vie musicale de l'entre-deux-guerres est présentée de façon très différente d'une version à l'autre de l'émission : en 1947, Harsányi isole « quelques jeunes musiciens venus de l'Europe centrale et orientale » – à savoir lui-même, Beck, Martinu, Mihalovici et Tchérépnine.<sup>116</sup> À ce titre, une comparaison des deux versions est révélatrice (Tableau 6.2).

**Tableau 6.2. Comparaison de la description que Harsányi fait de la vie musicale des années 1920 dans les deux versions de son émission.**

<i>L'École de Paris à travers l'histoire</i> (1945)	<i>École de Paris</i> (1947)
<p>À cette époque, ça veut dire entre 1920-1925, le mouvement musical parisien bat son plein. Toutes les tendances s'y alternent. Le groupe des « Six » mène la danse. La figure de Strawinsky plane sur [le] Paris musical. On pourrait appeler cette période la période allant vers une maturité musicale. En effet, un nombre incomptable de compositeurs se tue dans la bataille. Dans la bataille pour le succès, pour la renommée. Mais on croit déjà discerner la fatigue des uns, l'affaiblissement des autres. Période héroïque, parfois tragicomique dans ses luttes esthétiques, mais indispensable justement pour cet assainissement. Le calme revenu aujourd'hui, elle nous laisse un souvenir cher, malgré tout. Je ne crois pas que Tansman ait jamais fait partie d'aucun de ces groupes. On pourrait le désigner comme un « solitaire » plutôt. Sa musique reflète aussi cette solitude, mélancolique un peu. Tansman est un musicien essentiellement lyrique. Doué d'une veine mélodique, il se soucie peu des formules esthétiques. Pourtant, sa conception musicale, comme celle de presque tous ses confrères de sa génération, porte l'empreinte du « néoclassicisme ». Je veux dire par</p>	<p>Il y a une vingtaine d'années, après la guerre de 1914-1918, la vie musicale parisienne était certainement la plus importante de toute l'Europe. Ravel, Roussel, Florent-Schmitt, Strawinsky, et parmi les plus jeunes : Darius Milhaud, Jacques Ibert, Honegger, Auric, Poulenc et bien d'autres créant un mouvement inégalé jusqu'à ce jour-là. Plusieurs groupes se forment. Plusieurs esthétiques se heurtent. La vie musicale bat son plein.</p> <p>Quelques jeunes musiciens venus de l'Europe centrale et orientale commencent, à ce moment-là, leur apprentissage musical dans le tourbillon parisien. Ce sont : le Tchèque Bohuslav Martinu, le Roumain Marcel Mihalovici, le Suisse Conrad Beck, le Russe Alexandre Tcherepnine et moi-même. Ils se rapprochent instinctivement, sans vouloir chercher une esthétique musicale commune. Ils écoutent des échos des divers groupes des musiciens français. Ils veulent assimiler le caractère de leurs différentes nationalités et de leur personnalité à l'atmosphère musicale de Paris. Et, en effet, ces musiciens, dont la renommée est, j'ose le dire, universellement reconnue aujourd'hui, réussissent à créer un style. Un style de « l'École de Paris » contemporaine. En gardant le caractère musical de leur</p>

<sup>115</sup> Nous ne croyons pas que cela soit attribuable à des questions personnelles. Une lettre de Tansman à Harsányi datée de 1953 (Tansman venait de perdre sa femme Colette Cras) témoigne au contraire d'un lien d'amitié sincère : « J'espère que l'affection de mes vieux amis et camarades tels que vous, que je voyais rarement, mais que j'aime sincèrement, me fera, sinon remplacer, du moins supporter courageusement le vide cruel qui s'est produit dans ma vie ». A. TANSMAN, lettre à Tibor Harsányi (1953.03.18) (BNF, Musique, VM-BOB-23664, lettre 200).

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. III,3 (7).

là que c'est la génération de Tansman qui coupe les derniers liens avec la conception impressionniste.<sup>117</sup>

pays natal, ils créent, pourtant, un art lequel n'a pu être créé qu'à Paris.<sup>118</sup>

Dans les deux textes, Harsányi affirme l'existence d'un style de l'École de Paris contemporaine. Mais, si le texte de 1945 l'affirmait indirectement en étendant les caractéristiques du style de Tansman (écriture néoclassique sans revendications esthétiques) à « tous ses confrères de sa génération », le texte de 1947 explique clairement que des compositeurs bien précis ont *créé* un style qui mêle leurs racines nationales avec l'influence parisienne. Ce concept est développé lors de la 5<sup>e</sup> causerie, où, à propos de Mihalovici, Harsányi affirme :

[C]'est là qu'il se trouve la vraie signification de « l'École de Paris » dont Mihalovici est l'un des membres les plus éminents. Ce compositeur venu de son pays d'origine a créé un style propre dans l'atmosphère parisienne. Ce style n'est peut-être pas français, mais il n'est plus roumain et il n'a pu être créé ailleurs qu'à Paris.<sup>119</sup>

L'absence d'esthétique musicale commune est également réaffirmée par Harsányi en 1947, et l'idée de néoclassicisme revient au sujet de Beck dont la « sensibilité extrême » rappelle d'ailleurs la mélancolie évoquée à propos de Tansman, tout comme à propos de Martinů :

[Beck :] Sa sensibilité extrême, ses structures musicales dans les formes classiques, clarifiées par la conception française, lui désignent une place importante parmi les compositeurs de « l'École de Paris ».<sup>120</sup>

[Martinů :] Comme presque tous les musiciens de sa génération, sa conception musicale s'est orientée vers le néoclassicisme.<sup>121</sup>

Comment expliquer ce changement dans la présentation de la situation musicale des années 1920? D'où vient ce désir de regroupement pourtant fermement contesté à l'époque des événements, notamment dans les interviews de Bruyr? Plusieurs documents d'archives témoignent d'une transition dans le discours d'Harsányi vers une utilisation de plus en plus fréquente de l'expression « École de Paris » après la Seconde Guerre. Deux documents qui n'ont rien à voir avec le milieu musical nous permettent de comprendre pourquoi il pouvait être important pour le compositeur de ne pas être d'une école de Paris constituée par des étrangers, mais bien un musicien

---

<sup>117</sup> *V.* Annexe 1a, p. VI,2-3 (25-6).

<sup>118</sup> *V.* Annexe 1b, p. III,3 (7).

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. V,3 (16).

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. IV,3 (13).

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. I,3 (3).



parfaitement intégré. Il s'agit d'une lettre au Préfet de Police de Paris de 1934 et d'une autre au ministre de la Santé publique et de la Population (vers 1952).<sup>122</sup> Dans les deux cas, Harsányi se sent victime d'une injustice en tant qu'étranger résidant en France et écrit aux hauts fonctionnaires pour démontrer son ancrage profond au milieu français. La première phrase qu'il écrit pour le démontrer est très similaire dans les deux lettres :

[1934 :] Je suis un des très rares étrangers demeurant en France qui, par son travail et par sa production a réussi à être admis comme l'un des leurs par les gens les plus représentatifs du pays de mon métier et de prendre une part active aux mouvements et à la culture musicale française.

[1952 :] Je vis en France depuis 28 ans. Je puis affirmer sans prétention et sans exagération que je suis parmi les rares, même très rares étrangers qui sont véritablement acceptés par les milieux français de leur profession.

Quand on passe ensuite du concept général à sa démonstration par l'énumération des institutions françaises auxquelles il est lié, on remarque sans difficulté que l'École de Paris n'est nommée que dans la lettre plus tardive :

[1934 :] Je fais partie de la Société des Compositeurs Auteurs et Éditeurs depuis 1925; je suis membre du comité actif de la Société musicale « Triton », subventionnée par l'État depuis sa fondation. Mes œuvres sont publiées par les éditeurs français : Heugel, Senart, Leduc, La Sirène musicale, Deiss [...]

[1952 :] Mon nom est connu dans les milieux musicaux de tous les pays comme l'un des membres les plus en vue de ladite « École de Paris » [corrigé : de l'École dite de Paris]. [...] J'ai été nommé sociétaire définitif *honoris causa* de la Société des auteurs et des compositeurs en 1945 à la même promotion

---

<sup>122</sup> T. HARSÁNYI, lettre au Préfet de Police de Paris (1934.05.01); ID., lettre à M. J. Catoire, Secrétaire d'État, ministre de la Santé publique et de la Population (brouillon non daté, mais 1952), dans le recueil *Lettres à Tibor Harsányi et copies de réponses; Papiers personnels divers* (BNF Musique VM-BOB-21331). La première lettre concerne un cas qu'on pourrait classer comme de la xénophobie administrative : le 23 avril on lui avait renouvelé sa carte d'identité en changeant son statut de « travailleur » en « non-travailleur », ce qui est grave parce que « pour le moindre travail on me demande ma carte d'identité "travailleur" et si je ne l'ai pas je me trouve dans l'impossibilité de gagner ma vie et de pouvoir rester en France ». La cause de ce changement résiderait précisément dans le fait qu'il était un étranger : l'employé au guichet lui aurait dit : « Il y a les Français qui sont ici depuis leur naissance ». Harsányi, dans sa lettre au Préfet, tentera par tous ses moyens de démontrer qu'il ne peut « faire aucune concurrence à aucun musicien français » : « aucun des musiciens français ne se plaignaient de ma concurrence, car ils voient très bien que mon activité musicale ne peut qu'améliorer le mouvement général musical », et les critiques musicaux (il cite quelques extraits) ont bien souligné que « ce jeune compositeur hongrois, mais qui vit à Paris [...] veut bien être des nôtres » (Harsányi attribue cette phrase à André Georges dans *Les nouvelles littéraires* du 17 mars 1934). La seconde lettre est un véritable cas de guerre froide en sol français : les autorités françaises ont refusé la demande de naturalisation d'Harsányi, refus motivé par le fait qu'il aurait des liens avec des « personnages suspects » de l'Union Soviétique, ce qu'Harsányi conteste; cf. les deux lettres qu'Harsányi a écrites à ce sujet à Claude Delvincourt, Directeur du Conservatoire national de musique (1952.09.27 et 1952.11.15, *ibid.*). Selon Bronislaw Horowicz, Harsányi serait devenu citoyen français le jour avant sa mort, sans probablement le savoir, à sa troisième requête de naturalisation (cf. SOUMAGNAC, « L'École de Paris » cit., 1<sup>re</sup> émission [1990.07.16]).

qu'André Gide, Henri Bernetein, Serge Prokofieff etc. [...] La Radiodiffusion française me passe régulièrement des commandes musicales dont l'une a été envoyée officiellement au concours pour le « Prix Italia 1950 » en tant qu'une œuvre française. [...] D'autre part, j'ai porté l'uniforme de l'Armée française (54<sup>e</sup> Train d'équipage à Grenoble) pendant la guerre comme engagé volontaire.

Triton est nommé en 1934, mais pas en 1952 – le souvenir de cette association est devenu trop faible –, alors qu'au contraire, l'École de Paris est probablement un concept beaucoup plus répandu au début des années 1950 que dans les années 1930.

Le premier document où Harsányi définit l'École de Paris (même s'il n'utilise pas l'expression) au sens strict de groupe de cinq musiciens est un texte daté de 1946 – se situant donc entre les deux versions de son émission – intitulé *Quelques souvenirs de ma vie de musicien* :

Il faut que je parle encore de deux groupes qui me sont très chers. Le groupe « Triton » tout d'abord [...]. L'autre groupe, c'est le petit noyau sur la grande marée musicale parisienne, balloté par les vagues. Cinq musiciens venus de tous les coins du monde deviennent amis, échangent leurs pensées musicales, présentent leurs œuvres en groupe. Ce sont : Martinu, Conrad Beck, Mihalovici, Alexandre Tcherepnine et moi-même. La guerre nous a dispersés un peu. Mais tout va rentrer dans l'ordre, j'espère. Et bientôt nous nous réunirons de nouveau avec le même enthousiasme qu'il y a vingt ans.<sup>123</sup>

Le caractère programmatique de ce texte est flagrant : Harsányi envisage une renaissance des activités de son groupe d'amis. Cette renaissance s'accompagnerait d'une institutionnalisation du groupe même dont un des moments les plus significatifs est justement la seconde version de l'émission « L'École de Paris » fixée non plus « dans l'histoire », mais dans le présent. À partir de son retour à Paris après la libération, Harsányi devient très actif à titre d'animateur radiophonique. Dans un texte-manifeste écrit à cette époque, il affirme clairement l'importance du rôle du critique et de la radiophonie pour guider le public après la stagnation conservatrice de la programmation

---

<sup>123</sup> T. HARSÁNYI, *Quelques souvenirs de ma vie de musicien*, tapuscrit. Le texte n'est pas daté, mais la phrase « Il y a 23 ans, le 1<sup>er</sup> septembre exactement, que je suis arrivé à Paris. [...] C'était en 1923 » permet de situer sa rédaction en 1946 (recueil Tibor Harsányi. *Émissions, conférences, articles*, BNF, Musique, RES VMA-MS-915 (5)). Les archives de l'INA datent du 19 août 1957 l'émission où Harsányi a lu ce texte (à la suite duquel il a joué *Le tourbillon mécanique*); cependant, il s'agit probablement d'une faute de frappe et l'émission fut transmise plutôt en 1947 : en effet, Harsányi au lieu de dire « il y a 23 ans » dit « il y a 24 ans », modification du texte écrit qui s'explique par la radiodiffusion tardive (mais un et non onze ans plus tard) de son texte. En 1954, dans l'émission de Robin LIVIO, *Parisien, d'où viens-tu?*, émission RTF (1954.01.01, Chaîne nationale, enregistrement du 1953.10.23), Harsányi lit à nouveau la première partie de ce texte, en le modifiant et dit alors « il y a 29 ans ». La partie que nous avons citée a été coupée. Par contre, en répondant à une question de l'interviewer sur les raisons qui l'ont poussé à rester à Paris, Harsányi répond : « Je suis resté parce que j'aimais l'atmosphère, j'ai fait des amis musiciens, j'ai pris une part active dans le mouvement musical [...]. Paris est une ville où l'on vient de partout et d'où l'on ne part plus ».

musicale dans le Paris occupé.<sup>124</sup> Parmi les séries d'émissions qu'il consacre à la musique hongroise, à la musique française, aux musiciens de l'Europe Centrale ou aux « vieilles avant-gardes » (un titre de 1948),<sup>125</sup> les deux sur l'École de Paris sont les seules où le compositeur a établi sa version de l'histoire de ce « groupe ». Ailleurs, son récit évite cette caractérisation au sens strict : en 1949, la 16<sup>e</sup> émission de la série *Musiciens de l'Europe centrale* est consacrée à Mihalovici, Harsányi, Martinů et Enesco, présentés tout simplement comme « quelques compositeurs qui, bien qu'originaires de l'Europe Centrale, ont choisi la France pour leurs activités musicales ».<sup>126</sup> À la suite de cette série d'émissions, Harsányi en propose une autre « qu'on pourrait intituler : *Où en sommes-nous?* (quelques réflexions sur la musique contemporaine) », dont la 9<sup>e</sup> émission est consacrée aux « compositeurs déracinés » qui, comme Stravinski, « gardent leur caractère national, mais sont influencés par le pays où ils vivent. Ici je conte Prokofieff, Martinu, Mihalovici, Honegger ».<sup>127</sup>

Si ces derniers exemples montrent que le cadre conceptuel d'« École de Paris » n'était pas le seul utilisé par Harsányi pour parler rétrospectivement des musiciens étrangers résidant à Paris, il est pourtant indispensable de remarquer que cette possibilité discursive existait et était largement utilisée par le compositeur. On pourrait alors se demander s'il a été le seul à élaborer sa « version des faits », quand et pour quelles raisons. Encore une fois, c'est à partir de la correspondance que nous pouvons reconstituer cette étape de l'utilisation – on pourrait même dire de l'appropriation – de l'étiquette « École de Paris ». Une appropriation qui, d'une certaine façon, est une exploitation plus ou moins promotionnelle et mémorielle.

#### 6.4.2. En quête d'un éditeur

La Sirène musicale a cessé ses activités pendant la guerre et a été rachetée par Eschig en 1943. Dans une lettre adressée à Beck, Michel Dillard se souvient du « temps merveilleux qui [lui] faisait réunir les célébrités en herbe » :

---

<sup>124</sup> T. HARSÁNYI, *Un aperçu de la «saison» et de l'atmosphère musicale actuelle*, ms non daté mais 1944-1945 (« Rentré à Paris après quatre ans d'absence »; « La saison musicale 1944-1945 a commencé dans le signe de la libération »), dans le recueil *Tibor Harsányi. Émissions, conférences, articles*, BNF, Musique, RES VMA-MS-915 (3).

<sup>125</sup> Les textes de toutes ces émissions, dont aucune, étonnement, est inventoriée dans les archives de l'INA, se trouvent dans le recueil *Tibor Harsányi. Émissions, conférences, articles*, BNF, Musique, RES VMA-MS-915.

<sup>126</sup> T. HARSÁNYI, *Musiciens de l'Europe centrale*, série de 16 émissions (1949.01.22-05.07, Chaîne nationale), 16<sup>e</sup> émission, dans le recueil *Tibor Harsányi. Émissions, conférences, articles*, BNF, Musique, RES VMA-MS-915 (13).

<sup>127</sup> T. HARSÁNYI, *Proposition d'une série d'émissions* [1949 ou après], dans le recueil *Tibor Harsányi. Émissions, conférences, articles*, BNF, Musique, RES VMA-MS-915 (22).

[E]n 1943 Max Eschig a racheté le fonds de la Sirène – je le regrette toujours [...]... mais c'était la guerre et il fallait vivre. J'ai donc opté pour l'imprimerie qui actuellement me fait imprimer la plus grande partie des pochettes de disques français... mais c'est très prosaïque. Je rêve *moi aussi* au temps merveilleux qui me faisait réunir les célébrités en herbe. J'aurais peine à le faire maintenant étant donné la pauvreté de la composition contemporaine en France. Je reste donc avec mes précieux souvenirs et l'amitié que je vous garde à tous et qu'il me plaît de vous redire ici avec mes meilleurs vœux et mes souvenirs affectueux.<sup>128</sup>

Nous avons souligné le « moi aussi », qui démontre que Beck (et probablement ses amis anciennement « en herbe ») rêvait encore avec nostalgie, dans les années 1950, de la période des concerts de la Sirène musicale. Cette nostalgie s'est traduite en un désir de faire revivre le passé, ou mieux, de donner à l'étiquette « École de Paris » une signification bien précise. La première étape est de trouver un éditeur qui puisse promouvoir ce groupe d'ex-jeunes compositeurs – les cinq nommés dans la seconde version de l'émission d'Harsányi – sous la bannière d'« École de Paris ».

Cette étape est documentée par une lettre de 1946 où Tchérépnine, en voyage, dit à Mihalovici qu'il est en train de proposer leur projet à différents éditeurs étrangers :

Cher Chip,

Je n'ai pas encore la réponse de Hawkes, mais j'ai parlé aujourd'hui de notre projet à Hinrichsen [éditions Peters]. Je lui ai dit qu'il s'agit des œuvres de toi, de Tibor, d'Honegger, Martinu et moi. Sous le titre École de Paris. Son édition n'est pas aussi grande, mais il est énergique et semble être de bonne volonté et intéressé. Il m'a demandé de lui faire une proposition précise avec le titre des œuvres, leur envergure et leur durée et comment que nous le voyons – autrement dit exactement ce que nous voulons. Alors si tu veux faire suite à ce projet et nos collègues serait [*sic*] d'accord écris-moi une proposition précise que je lui communiquerai.<sup>129</sup>

Ce qui est particulièrement significatif dans cette lettre est que ces compositeurs semblent avoir un projet bien précis : se faire publier ensemble, probablement sous la forme d'un recueil de pièces, sous le nom d'« École de Paris ». Beck n'est pas cité parmi ces compositeurs, mais il s'agit probablement d'un oubli de la part de Tchérépnine. En fait, à peu près au même moment, ils

---

<sup>128</sup> M. DILLARD, lettre à Conrad Beck ([1957?].10.28; c'est nous qui soulignons) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz). La date 1957 est déduite du fait que Dillard dit que, depuis quatorze ans, les œuvres de Beck ne sont plus à la Sirène musicale, donc vraisemblablement depuis 1943, année où il affirme d'avoir vendu à Eschig. Même si Cecil HOPKINSON (*A Dictionary of Parisian Music Publishers, 1700-1950*, London : chez l'auteur, 1954, p. 113) écrit que la Sirène musicale cessa ses activités en 1936, cela est contredit par le fait qu'il existe des partitions publiées par cet éditeur jusqu'en 1942. Dillard donnera un sursaut de vie posthume à sa maison d'édition lorsque, en 1958, il publia son « musicomélodrame » *Le Hot doge ou la Gondole aux filles-mères*.

<sup>129</sup> A. TCHÉREPNINE, lettre à Marcel Mihalovici (1946.03.05, de Londres) (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

préparent un concert ensemble à l'École normale, comme le démontre une lettre que Beck a reçue d'Harsányi.<sup>130</sup>

Pour revenir aux projets éditoriaux, les efforts de Tchérépnine n'aboutirent apparemment à aucun résultat. Mais deux ans après, en janvier 1948, Harsányi annonce à Beck une bonne nouvelle : la maison Heugel, désormais dirigée par les fils de Bernard – Philippe et François – « renait de ses cendres » :

Ils veulent faire beaucoup de choses, entre autres, un effort pour « l'École de Paris ». Mihalovici, Tchérépnine et moi, nous sommes allés voir Philippe Heugel. Le résultat est le suivant.

Tout d'abord : il veut éditer un album de musique de piano composé par les membres de l'École de Paris. C'est à dire : de Martinu, de Harsanyi, de vous, de Mihalovici, de Tchérépnine et de moi. Nous avons pensé, pour donner une unité à cet album, que chacun prenne un quartier de Paris comme titre du morceau. (Naturellement, vous pouvez composer la musique que vous voulez.) Car ainsi, on pourra peut-être en faire un petit ballet plus tard.

Secundo : il veut bien éditer une chose d'orchestre de chacun. (Éventuellement une musique de chambre.)

Ainsi, je vous demande de me répondre *tout de suite*, si vous vouliez composer un morceau pour cet album, puis si vous aviez une chose d'orchestre (ou musique de chambre). [...] La chose est urgente puisqu'il part le 7 février pour l'Amérique où il restera 2 mois. Il faudrait arranger l'affaire avant son départ, en principe, au moins. Après, vous lui fournirez les morceaux quand vous voudrez. Toutefois, l'album devrait paraître avant la fin de cette saison.<sup>131</sup>

En réalité, cet « Album de l'École de Paris » ne sortira jamais. En juin, Heugel écrivait aux « Compositeurs de l'École de Paris » qu'on leur enverrait prochainement le contrat,<sup>132</sup> mais il n'y a

---

<sup>130</sup> « [N]otre concert à l'École normale, dont je vous ai parlé. Ce concert est fixé maintenant pour le 14 ou le 15 mars ». C. BECK, lettre à Tibor Harsányi (1946.02.02) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz). Nous n'avons pas trouvé de traces de ce concert.

<sup>131</sup> T. HARSÁNYI, lettre à Conrad Beck (1948.01.24; c'est l'auteur qui souligne) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz). Les fils de Bernard Heugel faisaient partie des personnes entretenant des liens d'amitié de longue date avec les compositeurs émigrés à Paris. Une lettre envoyée par Philippe Heugel à Tchérépnine en 1925 est la trace plus ancienne que nous avons trouvée de cette amitié : « Cher ami, [...] c'est avec le plus grand plaisir que j'appuierai votre demande de naturalisation, considérant que la France ne peut faire de meilleure acquisition que la vôtre » ([Philippe] HEUGEL, lettre à Alexandre Tchérépnine, 1925.12.24, PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

<sup>132</sup> Nous avons trouvé la lettre de Heugel dans la correspondance de Beck et d'Harsányi : « Concernant votre morceau de piano, qui doit faire partie de l'album consacré aux Compositeurs de l'École de Paris, voici les grandes lignes du contrat que nous vous proposons [...]. De plus, dans le cas de la publication en album des œuvres cédées par les compositeurs groupés sous le nom "Compositeurs de l'École de Paris" et dont l'œuvre faisant l'objet de la présente cession est partie, il serait appliqué à cet Album les mêmes conditions que celles ci-dessus [...]. Nous vous enverrons le contrat à signer, dès que nous aurons reçu votre accord ». Philippe HEUGEL, lettre à Conrad Beck (1948.06.02, sur papier à en-tête de la maison Heugel) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz); ID., même lettre à Tibor Harsányi (BNF Musique VM-BOB-20566).

pas de trace de ce document dans la correspondance des musiciens concernés. Encore en décembre, Tchérépnine écrivait à Mihalovici de Chicago :

Et que devient notre recueil de Heugel? Ça serait si bien si je pouvais l'avoir et Heugel en pourrait vendre facilement une centaine d'exemplaires. Il serait bien si sur la couverture ou sur une feuille séparée il y avait un article sur l'École de Paris.<sup>133</sup>

Le catalogue Heugel ne présente aucun album similaire (mais nous chercherons à le reconstruire dans le dernier chapitre). Par contre, le deuxième projet avec cet éditeur – publier des pièces de chacun de ces compositeurs – semble avoir été partiellement réalisé : en 1948, chez Heugel, sortirent la *Sonatine n° 2 vl-pn* de Beck et la *Sonate op. 47 al-pn* de Mihalovici; en 1949, la *Sonate n° 1 vc-pn* de Martinů et une autre pièce de Mihalovici, le *Quatuor à cordes n° 3 op. 52*; en 1950, une œuvre pour orchestre d'Harsányi, les *Danses variées* composées en 1945.

#### 6.4.3. Promotion internationale

La promotion du « fantôme de l'École de Paris » prenait, grâce à Tchérépnine, une dimension intercontinentale. Nous avons déjà cité la lettre où le compositeur, qui était professeur à Chicago, envisageait de pouvoir « vendre facilement une centaine d'exemplaires » de l'album de l'École de Paris, sans doute à travers son activité d'enseignant. Dans la même lettre, il écrivait à Mihalovici qu'il allait commencer sous peu « un cours spécial sur la production musicale d'après-guerre et les problèmes musicaux actuels » :

Naturellement l'École de Paris sera au premier plan et mon cher Chip [...] s'il te plaît envoie-moi *des données biographiques sur toi, la liste de tes œuvres, de tes disques*; recommande-moi une œuvre que je pourrai soit jouer moi-même, soit faire jouer par un ensemble des élèves (avancés) [...]. S'il te plaît tâche de persuader Tibor de faire de même – parce que je veux consacrer à chacun de vous une séance entière (2 heures) [...].<sup>134</sup>

Plusieurs années plus tard, en 1966, ce sera à Mihalovici de contacter Tchérépnine pour un évènement à l'étranger, un « concert École de Paris » en Allemagne.

J'ai proposé à Bochum, en Allemagne, un concert École de Paris pour orchestre de chambre. Toi, naturellement, tu es des nôtres. Le chef d'orchestre qui dirigera le concert [sera Yvon Baarspul] – moi

---

<sup>133</sup> A. TCHÉREPINE, lettre à Marcel Mihalovici ([1948].12.08, de Chicago) (PSS, Sammlung Alexander Tcherpnin, Korrespondenz).

<sup>134</sup> *Ibid.*

je ferai le *lais* avant chaque œuvre. J'ai intitulé mon discours : *L'École de Paris (fünf Musiker – fünf Porträts)* [...].<sup>135</sup>

Il s'agit donc encore d'un projet à cinq. Cependant, ce concert n'eut probablement pas lieu.<sup>136</sup> Un autre document semble attester qu'un projet similaire, soit un concert de groupe à l'échelle internationale, avait été tenté vingt ans auparavant, au Festival de la SIMC de 1946. Dans une lettre lui annonçant que sa pièce a été retenue, Harsányi est prié de transmettre à Mihalovici et Tchérépnine les regrets du secrétaire puisqu'ils n'ont pas été sélectionnés.<sup>137</sup> On peut en déduire que les trois avaient proposé leurs œuvres ensemble, possiblement dans le but de faire un « concert de l'École de Paris » à la SIMC – ce qui aurait été un baptême (ou plutôt une confirmation) de leur identité dans le milieu de la musique contemporaine internationale d'après-guerre.

Un autre chapitre américain de l'École de Paris d'après la Seconde Guerre s'ouvre en 1968, lorsque Tchérépnine demande à Mihalovici de lui écrire « une courte histoire (si possible en anglais) de notre École de Paris » :

S.t.p. Chip, pourrais-tu m'écrire une courte histoire (si possible en anglais) de notre École de Paris? Et de me la faire parvenir pendant que je suis encore ici – ce sera utile pour donner renseignement aux « rédacteurs » d'un livre paru ici.<sup>138</sup>

La requête est étrange : pourquoi Tchérépnine ne pouvait-il pas écrire lui-même ce texte? On a l'impression que Mihalovici, après la mort d'Harsányi en 1954, est devenu le porte-parole officiel du groupe, celui qui détient la mémoire historique – ou plutôt la version officielle de la construction discursive de l'École de Paris entamée par l'émission d'Harsányi de 1947. Mihalovici envoie à Tchérépnine son texte dans l'espace de quelques jours, en français; il lui est « impossible de le mettre en “Angliche” » : à l'ami de le traduire ou de le faire traduire :

---

<sup>135</sup> M. MIHALOVICI, lettre à Alexandre Tchérépnine (1966.05.11) (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

<sup>136</sup> La dernière trace que nous avons trouvée de ce projet est une lettre de Mihalovici à Tchérépnine du 4 juillet 1966 : « Plus aucune nouvelle de Baarspul. Il m'a écrit, il y a un mois, pour me dire que rien ne lui allait de tout ce que je lui avais proposé comme zizique pour son fameux concert, qu'il m'écrirait dès son retour de Belgique. Depuis, je suis comme sœur Anne : j'attends... Monique [Haas, la femme de Mihalovici] m'avait prévenu : c'est un enqueteur de first class. On verra bien » (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

<sup>137</sup> International Society for Contemporary Music, lettre à Tibor Harsányi (1946.05.09), dans le recueil *Lettres à Tibor Harsányi et copies de réponses; Papiers personnels divers* (BNF, Musique, VM-BOB-21331) : « Please convey my regrets to Mr. Mihalovici and Mr. Tcherepnine that their works were not selected ».

<sup>138</sup> A. TCHÉREPINE, lettre à Marcel Mihalovici (1968.04.15, de New York) (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz).

je crois y avoir dit l'essentiel. Dis-moi s'il te convient. [...] Je n'ai pas ajouté les biographies – je crois que l'Encyclopédie de la musique (Fasquelle éd.), ou le Grand Larousse, ou le nouveau Riemann, et tant d'autres dictionnaires, regorgent de nos noms, de nos exploits...<sup>139</sup>

La « version de Mihalovici » (que nous reproduisons intégralement dans l'Annexe 2a) est intéressante à plus d'un égard. Le compositeur commence par l'École de Paris au sens élargi (« un concept assez élastique et lointain, puisqu'on peut le faire remonter au Haut Moyen-Âge, à l'École de Notre Dame »); il poursuit en rappelant que l'expression « École de Paris » a été empruntée par la musique à la peinture dans l'entre-deux-guerres :

Avec cette différence, qu'en peinture *tous* les peintres vivant à Paris, français ou étrangers, se rattachent à cette École, alors qu'en musique, la critique a collé cette étiquette d'abord à quatre musiciens venus d'Europe centrale qui, par hasard, se sont rencontrés dans la grande ville, qui tous, ou à peu près tous, ont fait leurs études à Paris, qui tous se voyaient édités par un même éditeur.<sup>140</sup>

Il insiste sur le fait qu'ils étaient quatre (Beck, Harsányi, Martinů et Mihalovici) et sur le rôle de Michel Dillard de La Sirène musicale, qui « avait pris l'habitude d'organiser des concerts où il faisait entendre les œuvres des quatre compositeurs, alors inconnus, qu'il éditait ». <sup>141</sup> Comme nous l'avons vu dans le Chapitre 5, parler d'habitude est tout à fait inexact : seulement un des concerts de La Sirène musicale fut consacré dans son entièreté à ces quatre compositeurs (programme du 12 janvier 1933, époque à laquelle ils n'étaient plus du tout inconnus). Évidemment, Mihalovici souligne l'absence d'« une doctrine esthétique commune », mais, en même temps, affirme qu'ils voulaient s'opposer à « une esthétique quelque peu légère qui, en ce temps-là, dominait l'école française moderne » et parcourir plutôt les voies de la construction classique.<sup>142</sup>

Mihalovici attribue aux critiques la dénomination « École de Paris » :

[L]a critique, qui aime les classifications, a toujours continué de les désigner sous le sigle de Groupe de l'École de Paris, et même lorsque l'un ou l'autre de ces compositeurs passait seul dans un programme de concert. Certes, on aurait pu y ajouter les noms de Tansman, de Honegger, de

---

<sup>139</sup> M. MIHALOVICI, lettre à Alexandre Tchérépnine (1968.04.20) (PSS, Sammlung Alexander Tscherepnin, Korrespondenz). Le texte de Mihalovici est transcrit dans l'Annexe 2a. Nous avons déjà considéré les entrées des encyclopédies Fasquelle et Larousse (*v. supra* § 1.1 et Chapitre 3, p. 55-57); pour ce qui concerne l'édition du *Musik-Lexikon* de Riemann parue entre 1959 et 1975 (le « nouveau Riemann » auquel Mihalovici fait référence), on peut souligner qu'il n'y a pas d'article consacré à Harsányi (Wilibald GURLITT, Hans Heinrich EGGBRECHT et Carl DAHLHAUS [dir.], *Riemann Musik-Lexikon*, 12<sup>e</sup> éd. en 3 + 2 voll., Mainz : Schödt, 1959-1975).

<sup>140</sup> *V.* Annexe 2a, p. 1 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>142</sup> *Ibid.*



Prokofieff et de pas mal d'autres étrangers de Paris, mais seuls Beck, Harsanyi, Martinu et Mihalovici, on ne sait pourquoi, bénéficiaient de cette appellation, si l'on peut dire, « contrôlée »...<sup>143</sup>

Mihalovici semble prendre ses distances de l'étiquette, mais l'accepte toutefois et même de façon rigide : l'École de Paris, ce n'est qu'eux quatre. Et ce sont eux qui ont le pouvoir de décider qui fait partie du groupe (le mot est tout à fait pertinent dans le cadre de ce récit), comme le démontre le fait que, après la Seconde Guerre mondiale, ils ont « coopté un cinquième ».<sup>144</sup> Ces « co-associés », ces « nouveaux cinq » ont alors commencé à donner une série de concerts en commun, tout en gardant le souvenir des années d'avant-guerre.<sup>145</sup>

Nous nous apercevons de plus en plus que, lorsque nous interrogeons les discours des compositeurs, nous nous trouvons face à de véritables récits historiographiques. Les protagonistes de l'histoire ne se contredisent pas moins que les historiens, les versions des faits des uns ne sont pas moins construites que celles des autres. Lorsqu'ils racontent, ils construisent et ils reconstruisent, contribuant ainsi à perpétuer des inexactitudes ou des « versions des faits » alternatives qui tantôt se contredisent, tantôt contribuent, une fois combinées, à la reconstruction des événements. Leur parole a souvent été prise pour « véridique » par les historiens, mais, à l'évidence, elle devrait plutôt inciter à la prudence. Elle répète certaines choses et en transforme d'autres en fonction des impératifs du moment – ce qui est une constante dans les écrits des artistes.<sup>146</sup>

Une confrontation du texte sur l'École de Paris écrit en 1968 par Mihalovici et d'un autre qu'il rédigera en 1981 ne peut que renforcer ce constat. Ici, Tansman, le grand exclu des groupes

---

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>145</sup> *Ibid.* Cf. aussi la nécrologie de Tcherepnine écrit par Mihalovici dans *ADAM* : « peu à peu, surtout par l'entremise de Tibor Harsanyi, avec qui il était fort lié, [...] je vis Tcherepnine de plus en plus. Il s'associa même à notre groupe, que la critique musicale de ce temps-là avait étiqueté du sigle "École de Paris" : Martinu, Harsanyi, Beck et moi-même. École de Paris – dénomination empruntée aux arts plastiques : on disait, à partir de 1910, que les peintres et sculpteurs travaillant à Paris appartenaient à l'École de Paris. D'autres musiciens ayant vécu et travaillé à Paris, auraient eu le droit de figurer dans ce groupe. Les musiciens de l'École de Notre Dame, les musiciens de la Renaissance, plus tard Lully, Mozart, Wagner. Sans parler de Chopin, de de Falla, d'Enesco, de Honegger, de Stravinsky, de Prokofieff, de Copland et, bien sûr, de notre camarade de toujours, Alexandre Tansman » (M. MIHALOVICI, « Adieu à Alexandre Tcherepnine », *ADAM* 41 n° 404-06 [1978], p. 18-19 : 19).

<sup>146</sup> À ce sujet, cf. Michel DUCHESNEAU, Valérie DUFOUR et Marie-Hélène BENOIT-OTIS (dir.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en question (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Vrin, 2013 (« MusicologieS »), en particulier l'Introduction et la contribution de Valérie DUFOUR, « Le dédoublement du compositeur. Autorité et rhétorique de Stravinski au miroir de ses écrits », p. 17-25.

tels que décrits auparavant par Harsányi et Mihalovici, est finalement considéré membre de l'« École de Paris » au même titre que Tchérépnine :

Il était donc tout à fait naturel qu'un Alexandre Tcherepnine, un Alexandre Tansman vinssent se joindre au premier groupe de cette École de Paris d'il y a un peu plus d'un demi-siècle. N'oublions pas que dans ces années lointaines, les groupes, les Écoles étaient fréquents dans la « Ville Lumière » : Groupe des Six, École d'Arcueil, Groupe de la Spirale, etc.<sup>147</sup>

C'est probablement le double constat que l'union fait la force et qu'il faut aider l'histoire à se rappeler de nous qui a poussé les amis à devenir « groupe » après la Seconde Guerre mondiale – lorsqu'uniquement deux entre eux, Harsányi et Mihalovici, étaient encore « de Paris ».

En 1982, à l'occasion de son long entretien radiophonique avec Alain Pâris, Mihalovici modifiera une dernière fois son récit.<sup>148</sup> Il se dira opposé à l'utilisation de l'expression « École de Paris », et ce, pour des raisons qui changent au fur et à mesure qu'il les exprime. Tout d'abord, en ne considérant groupés sous cette étiquette que Beck, Harsányi, Martinů et lui-même, il conteste la justesse du mot « école » :

La dénomination « École de Paris » est une dénomination je crois usurpée, surtout dans la mesure que nous n'étions que quatre compositeurs qui ne nous étions jamais réunis pour faire une école. Tous simplement, nous avons un même éditeur qui était Michel Dillard, qui dirigeait à ce moment-là les Éditions de la Sirène et qui nous éditait.<sup>149</sup>

Ensuite, il conteste sa propre prémisse, à savoir qu'« École de Paris » indique eux quatre :

Mais l'École de Paris, vous le savez, elle est énorme l'École de Paris! Ça remonte à l'École de Notre-Dame, n'est-ce pas... plus près de nous alors il y avait un Manuel de Falla, il y avait un Albéniz, un Prokofiev, un Enesco, un Mozart, un Wagner... N'est-ce pas? Tous ont travaillé à Paris et ont travaillé de façon différente qu'ils ne l'ont fait plus tard. Si vous regardez *Tannhäuser*, regardez la « Bacchanale » : elle a tout un autre aspect orchestral. Cette « Bacchanale » a été écrite pour l'orchestre de Paris, pour l'orchestre de l'Opéra de Paris qui avait tous ces moyens extraordinaires. Déjà d'ailleurs on voit la musique de Reicha, n'est-ce pas, qui est un peu avant lui [...] : sa musique est extraordinairement virtuose pour l'époque et pour nos jours aussi; c'est qu'il trouvait déjà à ce moment-là des instrumentistes de qualité exceptionnelle à Paris. C'est en ça que je dis que Wagner peut être aussi rattaché à l'École de Paris. Et Mozart [...]. Mais il y a beaucoup de musiciens ici : il y a Tansman, il y a Tchérépnine – qui d'ailleurs, Tchérépnine, s'est joint à nous après la guerre, nous avons fait des concerts ensemble, n'est-ce pas... nous, les quatre de fondation – si je puis dire – et Tchérépnine nous

---

<sup>147</sup> V. Annexe 2b.

<sup>148</sup> PÂRIS, « Marcel Mihalovici, témoin de son temps » cit. (1982), en particulier le 3<sup>e</sup> épisode.

<sup>149</sup> *Ibid.*

avons fait pas mal de concerts. Mais, je dois dire que personnellement je suis un peu gêné de cette limitation qu'on a faite à ce nom d'École de Paris.<sup>150</sup>

Mais l'interviewer le ramène à parler d'École de Paris en tant que groupe :

[Pâris :] Mais il y avait tout de même – quand vous évoquiez tous ces grands noms du passé, que ce soit Wagner, que ce soit Mozart, etc. – il y avait tout de même quelque chose qui vous différenciait, vous les quatre d'origine de l'École de Paris, de tous ces grands musiciens, et c'était que vous étiez installés à Paris, vous n'étiez pas de passage, mais vous étiez installés. Vous veniez de différents pays d'Europe centrale et vous vous étiez tous installés à Paris. — [Mihalovici :] Oui... Ceci dit... Nous étions... J'étais, je crois, le seul de formation musicale française, parce que Beck, oui, il avait travaillé un peu avec Nadia Boulanger ici, mais sa formation a été faite entièrement en Suisse; Harsányi était élève de Kodaly, n'est-ce pas, à Budapest; Martinů était un autodidacte qui est venu travailler un peu avec Roussel, mais Roussel n'avait rien à lui apprendre : il savait tout, cet homme-là [...] — [P :] Et qu'est-ce qui vous rapprochait? Est-ce qu'il y avait un lien esthétique, en dehors évidemment de cet éditeur commun? — [M :] Non... C'est-à-dire que nous avons, si quelque chose nous a rapprochés... c'était l'époque où on faisait de la musique ici qui était de la musique qui devait... comment dirais-je... être... ressortir plutôt de la musique foraine, de la musique... du cirque, de la musique légère, et nous voulions faire des choses très sérieuses. [...] — [P :] Alors, après les quatre d'origine il y a donc Tansman et plus tard Tchérepnine qui sont venus se joindre à vous. — [M :] Oui, surtout Tchérepnine. Tansman est resté toujours un peu indépendant, quoique nos relations soient les meilleures de la terre, c'est mon plus vieux camarade de Paris : je le connais depuis 1920, ça fait des années qu'on se connaît... — [P :] Mais vous n'aviez pas cette sorte d'animateur-imprésario qu'avaient les Six en la personne de Cocteau — [M :] Ah, non, non... Non, d'ailleurs, nous ne le recherchions même pas, c'est-à-dire que nous ne comprenions pas au début pourquoi on avait mis « École de Paris »... pourquoi on nous accolait cette étiquette... Nous ne comprenions pas, puis nous l'avions acceptée, pourquoi pas, mais... nous ne la recherchions pas.<sup>151</sup>

#### 6.4.4. Concerts des « Cinq »

Si une chose est incontestable dans le récit proposé par Mihalovici dans son texte de 1968 sur l'École de Paris, c'est que, après la Seconde Guerre mondiale, ces « nouveaux cinq » (Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici et Tchérepnine) ont donné plusieurs concerts ensemble, et surtout à la radio. Comme Harsányi collaborait régulièrement avec la Radiodiffusion française et que Beck était le directeur musical de Radio-Bâle, cela n'étonne aucunement.

En novembre 1945, la première ébauche des concerts « École de Paris » tels qu'organisés par Harsányi à la radio française semble s'engager pour la survie du « fantôme » après la Seconde Guerre

---

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*

mondiale. L'orchestre de chambre André Girard joue alors une pièce d'Harsányi (*Concertino* pn-och) et une autre de Martinů (*Concerto n° 1* pn-och, H. 149).<sup>152</sup> C'est le même couple de compositeurs dont Roland-Manuel rendit compte un mois plus tard dans son article « Autour de l'École de Paris. Œuvre de Martinu et Harsányi »<sup>153</sup> – même si leurs œuvres n'avaient pas été jouées dans le même concert.<sup>154</sup>

En 1946, la radio transmet un autre concert de l'orchestre de chambre André Girard, sous la direction d'Harsányi. Cette fois-ci, il s'agit d'un concert à cinq, mais pas des « cinq » ainsi qu'Harsányi les fixe dans son émission de 1947 (à la place de Beck, on trouve Honegger) :

Martinů : *Sérénade* och, H. 199 (1930)  
Mihalovici : *Suite de "Karagueuz"* (1926)  
\*Honegger : *Sérénade à Angélique* (1945, 1<sup>re</sup> audition)  
Harsányi : *Divertissement n° 1* 2vl-och (1941)  
Tchérepnine : *Jeu de la Nativité*, op. 45 (1945)<sup>155</sup>

Les dates de composition des pièces jouées témoignent du mélange des œuvres de l'entre-deux-guerres avec d'autres très récentes (même une première exécution). Elles sont révélatrices du fait que ces concerts en groupe n'étaient pas conçus comme des « concerts historiques » reproduisant une situation figée dans le temps – à savoir, celle de leur lien amical des années passées ensemble à Paris pendant leur jeunesse, qui s'enrichissait de l'étiquette « École de Paris » en en anticipant *a posteriori* l'existence. Bien que seuls Harsányi et Mihalovici vivent désormais dans la capitale française, ils ne trouvent pas incohérent de faire survivre le « fantôme de l'École de Paris ». Exactement dans le même esprit que les expositions organisées à la galerie Charpentier par Nacenta dans les années 1950,<sup>156</sup> le message qu'on voulait transmettre était que l'École de Paris était encore une réalité, et que, dans l'après-guerre, Paris pouvait continuer à être le centre cosmopolite des

---

<sup>152</sup> « Orchestre André Girard », concert RDF (Orchestre André Girard, 1945.11.20). La fiche de l'INA ne donne pas la date de sa transmission radiophonique.

<sup>153</sup> ROLAND-MANUEL, « Autour de l'École de Paris » cit. (1945); *v. supra* § 3.2.2.1.

<sup>154</sup> La *Symphonie n° 1* de Martinů avait été exécutée à la Société des concerts sous la direction de Charles Munch, tandis que Manuel Rosenthal et l'Orchestre National avaient proposé la *Cantate de Noël* d'Harsányi.

<sup>155</sup> « Concert public de l'ancien Conservatoire de musique de chambre », concert public RDF (Salle de l'ancien Conservatoire, 1946; Orchestre de chambre André Girard, Harsányi, dir.). La fiche de l'INA ne donne pas la date de sa transmission radiophonique; la pièce de Mihalovici n'est pas indiquée, et plusieurs fautes dans les noms des œuvres et des compositeurs (notamment : « Archani » pour Harsányi) expliquent pourquoi une recherche par mots clef dans ces archives ne peut malheureusement pas donner des résultats qu'on peut considérer comme « définitifs ». Il est par conséquent possible que d'autres documents que nous n'avons pas trouvés pendant notre recherche émergent ultérieurement.

<sup>156</sup> *V. supra* § 4.1, n. 3.

décennies passées. Sur le plan purement pratique, ces amis ont poursuivi leur entraide réciproque dans le but de trouver des occasions d'être joués (pas forcément tous ensemble) et, sur le plan de la reconnaissance, ils ont cherché à institutionnaliser l'École de Paris par le biais de concerts les regroupant et d'une publication commune.

Sur le front suisse, en cette même année 1946, Beck organise un concert de la Basler Orchester-Gesellschaft avec le programme suivant :

Martinů : *Sérénade* och, H. 199 (1930)  
Harsányi : *Divertimento* [n° 1 2vl-oc (1941), n° 2 tr-oc (1943), ou *Divertissement français* (1946)?]  
Mihalovici : *Variations* [cv-]oc (1946)  
Tchérepnine : *Suite géorgienne* pn-oc, op. 57 (1938)<sup>157</sup>

Il s'agit ici d'un « groupe des quatre modifié » – Tchérepnine au lieu de Beck, même si ce dernier était l'organisateur du concert. Il est aussi possible que l'idée du concert fût d'Harsányi, et que Beck ait simplement contribué à sa réalisation en vertu de sa position de directeur musical de la Radio-Genossenschaft Basel (une position qui l'empêche probablement de programmer sa propre musique). En effet, Harsányi n'hésitait pas à organiser des concerts radiophoniques de « son » École de Paris à l'étranger, et notamment en Suisse; en 1947, il est en relation avec Radio-Genève pour le concert suivant :

Martinů : *Sérénade* och, H. 199 (1930)  
Mihalovici : *Toccata* pn-or (1938-40)  
Tchérepnine : *Danses russes* or, op. 50 (1933)  
Beck : *Concertino n° 1* pn-or (1928)  
Harsanyi : *Figures et Rythmes* or (1945)<sup>158</sup>

Comme ce dernier cas le démontre, l'étude de la correspondance nous confirme l'engagement d'Harsányi dans l'organisation des concerts pour son groupe d'amis. Cette activité s'étend jusqu'en 1954, lorsqu'Harsányi meurt soudainement le 19 septembre. Un an et demi plus tard, Mihalovici écrira à Tchérepnine (qui résidait alors aux États-Unis) : « Avec ce pauvre Tibor on avait encore fait

---

<sup>157</sup> Cf. les lettres et la copie des contrats envoyées par Beck à Harsányi en octobre et novembre 1946 concernant l'enregistrement de ce concert à la mi-janvier 1947 (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz). La pièce de Mihalovici est indiquée comme *Variations pour cordes*, mais *Variations* est pour cuivres et cordes.

<sup>158</sup> Cf. la lettre de Radio-Genève à Tibor Harsányi (1947.11.10), concernant l'émission du 10 décembre 1947 à 20 h 30, dans le recueil *Lettres à Tibor Harsányi et copies de réponses; Papiers personnels divers* (BNF, Musique, VM-BOB-21331).

des concerts de notre groupe, mais depuis sa mort nous n'avons plus eu d'activité dans ce sens ».<sup>159</sup>  
 Le Tableau 6.3 offre une reconstitution à travers les lettres des activités du « groupe » entre 1946 et 1954.

**Tableau 6.3. Les concerts de l'École de Paris (1946-54) à travers la correspondance d'Harsányi.**<sup>160</sup>

1946.03.14 ou 15, ÉN	[?] [Il n'y a pas de trace de ce concert dans GC]
Harsányi à Beck (1946.02.02) (PSS Beck) : « Notre concert à l'École normale, dont je vous ai parlé [...] est fixé maintenant pour le 14 ou le 15 mars, mais Alexanian me dit qu'un petit accident est survenu au sujet de votre Suite pour cordes : la maison Schott ne veut que louer le matériel, elle <i>ne veut pas le vendre</i> . [mais comme ce sont les élèves qui jouent, ils ont peur qu'ils perdent ou déchirent le matériel] »	
1947.[01], Radio-Basel	- Martinů : <i>Sérénade</i> och, H. 199 (1930) - Harsányi : <i>Divertimento</i> [n° 1 vl-oc (1941), n° 2 tr-oc (1943), ou <i>Divertissement français</i> (1946)?] - Mihalovici : <i>Variations</i> [cv-]oc (1946) - Tchérépnine : <i>Suite géorgienne</i> pn-oc, op. 57 (1938)
Beck à Harsányi (BNF Musique Vm-Bob-732) : Lettres et copies de contrats à Harsányi sur papier à en-tête Radio-Genossenschaft Basel pour l'enregistrement en studio (à la mi-janvier) avec l'orchestre de la Basler Orchester-Gesellschaft.	
1948.03.03, RDF	- Beck : <i>1<sup>re</sup> Suite</i> oc [ <i>Kleine Suite</i> oc (1930)?] - Tchérépnine : <i>Concerto da camera</i> fl-vl-och, op. 33 (1924) - Harsányi : <i>3 Chansons du Vivarais</i> qvo-5 instruments (1946) - Martinů : <i>3 Ricercari</i> och, H. 267 (1938) - Mihalovici : <i>Séquences</i> or (1948)
Harsányi à Beck (1947.11.06) (PSS Beck) : « La date du concert de l'École de Paris à la Radiodiffusion française, dont je vous ai parlé, est fixé pour le 5 mars 1948. C'est encore loin, mais puisqu'il s'agit de votre 1 <sup>re</sup> Suite pour orch. à cordes dont vous devez procurer le matériel et la partition, je vous la signale dès maintenant. » Harsányi à Beck (1948.01.22) (PSS Beck) : « Je vous écris de nouveau au sujet de ce concert public que je dirigerai à la Radiodiffusion française le 3 mars. Je vous en ai déjà parlé, d'ailleurs. Le programme sera le suivant [...] »	
1948.10.24, Radio Budapest	Beck, <i>Sérénade</i> fl-cl-oc (1935-6) [+ autres œuvres de « l'École de Paris »]
Harsányi à Beck (1948.10.14, de Budapest) (PSS Beck) : « Je veux vous dire seulement que je joue votre <i>Sérénade</i> pour flûte, clarinette et orch. à cordes à la Radio avec les œuvres de l'École [é minuscule] de Paris, le 24 oct. à 19 h (même heure qu'en Suisse) »	
1950.06.14, [RDF]	- Mihalovici : <i>Prélude et Invention</i> oc (1937) - Martinů : <i>Concertino</i> vl-or <sup>161</sup> (soliste : « un violoniste américain qui a l'exclusivité ») - Beck : <i>Cantate</i> [= <i>Lyrische Kantate</i> ] vf-or (1932) - Harsányi : <i>Concertino</i> pn-oc (1931) (soliste : Marika)
Harsányi à Beck (1950.05.24) (PSS Beck) :	

<sup>159</sup> M. MIHALOVICI, lettre à Alexandre Tchérépnine (1956.04.02) (PSS, Sammlung Alexander Tscherepnin, Korrespondenz). Leur tentative de poursuivre l'activité d'Harsányi pour les concerts « de l'École de Paris » sera celle avec Baarspul en 1966 (v. *supra* § 6.4.3 et n. 135).

<sup>160</sup> Nous intégrons les titres et les effectifs avec la date de composition et le numéro de catalogue s'il y a lieu.

<sup>161</sup> Il n'existe pas de composition similaire dans le catalogue de Martinů. Tout laisse penser qu'il s'agisse du *Concertino* n° 1 vn-or, H. 232bis (1933), transcription du *Concertino* vn-vc-pn-oc, H. 232 (1933).

Il a reçu la partition de la *Cantate* (« Ça me fait grand plaisir de pouvoir la jouer le 14 juin. [...] Le programme du concert est le suivant »).

1951.[10],  
idée pour Radio-Basel

- Martinů : *Revue de cuisine* cl-bs-tr-vl-vc-pn, H. 161 (1927) (15 min)
- Mihalovici : [*Suite de*] *Karagueuz* fl-hb-cl-bs-cr-tr-tn-pn (1926-28) (15 min)
- Harsányi : *L'Histoire du Petit Tailleur* fl-cl-bs-tr-vl-vc-pn-pc (1939) (25 min, 30 avec récitant)

Harsányi à Beck (1951.07.14) (PSS Beck) :

« Je viens de voir Capdevielle qui me fait savoir que notre concert de l'École de Paris qui a été raté pour cette saison pour des raisons multiples, aura lieu en *décembre prochain*. Je dois lui proposer un programme en septembre. [...] Ça me fera grand plaisir de pouvoir conduire de nouveau l'École de Paris à la gloire (!) et de vous revoir probablement de nouveau à Paris.

Bien sûr, je ne demanderais pas mieux que de se revoir à Bâle. Voici pourquoi je vous propose une petite chose. Vous me direz si c'est réalisable. Je pense à une œuvre de Martinu, de Mihalovici et de moi-même, pour une toute petite formation, œuvres inconnu[e]s au public, et qui formeraient le programme de tout un concert [liste des œuvres] ». Il pense que 3 séances seront suffisantes pour répét. et enregistrement : « Ce sont trois choses tout à fait différentes, amusantes et agréables à entendre. Quand serait-il possible de réaliser le projet? ». Il propose tout de suite après le 8 octobre, quand il sera à Baden-Baden. « Marika pourrait jouer la partie de piano dans toutes les 3 choses. (Elles sont assez importantes.) »

1951.12.18,  
[RDF]

1<sup>re</sup> hypothèse (lettre 1951.09.27) :

- Martinů : *Partita* oc, H. 212 (1931)
- Mihalovici : 2 *Études* [= *Étude en deux parties*] 11 instruments-pn (1951)
- Harsányi : *Cantate de Noël* 4v-fl-oc (1939)
- Beck : *Concerto* al-or (1949)

Programme définitif (d'après le compte rendu de Rostand) :

- Martinů : *Sinfonietta* [pn-]oc [*Sinfonietta giocosa* H. 282 (1941-41) ou *Sinfonietta La Jolla* H. 328 (1950)?]<sup>162</sup>
- Beck : *Concerto* al-och (1949)
- Mihalovici : *Étude en deux parties* iv-pn-pc (1951)
- Harsányi : *Divertissement* [= *Divertimento*] n° 2 tr-oc (1943)

Harsányi à Beck (1951.09.27) (PSS Beck) :

« Le concert public de "l'École de Paris" dont je vous ai parlé l'autre jour, aura lieu le 18 décembre. C'est votre *Concerto pour alto* qui figurera pour ce programme. Les autres numéros du programme sont [...] »

Harsányi à Beck (1951.11.23) (PSS Beck) :

Il a reçu tout le matériel du Concerto qui sera joué par [Étienne] Ginot.

Harsányi à Beck (1952.01.04) (PSS Beck) :

« J'ai encore eu d'excellents échos sur notre concert du 18 déc. Les gens en parlent. C'est déjà quelque chose. Je n'ai vu qu'une seule critique. Celle de Claude Rostand dans *Carrefour* – très gentille du reste »

[fin 1952],  
[RDF]

[?]

Harsányi à Beck (1952.11.11) (PSS Beck) :

« J'ai parlé hier avec Capdevielle au sujet de notre concert annuel "École de Paris" avec orchestre de chambre. Il m'a dit qu'il lui est impossible de faire un concert public pour nous cette saison. Mais, il est possible de faire un concert non public. (Je ne sais pas à quelle date.) J'ai vu une chose de vous chez Marika. Une œuvre sans titre pour piano et orch. de chambre. Est-ce que ça vous plairait que je la mette sur ce programme? Si oui, donnez-moi le titre exact, le minutage exact et la composition exacte de l'orchestre »

1954.03.07,  
[RDF]

1<sup>re</sup> hypothèse :

- Mihalovici : *Sinfonia giocosa* or (1951)
- Martinů : *Sinfonia concertante* [n° 1 2or, H. 219 (1932) ou n° 2 vn-vc-hb-bn-och, H. 322 (1949)?]

<sup>162</sup> ROSTAND, « Le fantôme de l'«École de Paris» » cit. (1951) parle d'une « *Sinfonietta* pour cordes »

- Beck : *Divertimento* 2vl [P]<sup>163</sup> ou *Rhapsodie* pn-och (1936) ou *Concertino* pn-or (1928) ou *Concerto* vl-or (1940)

Programme définitif :

- Beck : *Sérénade* fl-cl-oc (1935-6)

- Harsányi : *Concertino* 2 vl-och [= *Divertimento* n° 1 (1941)?]

- Mihalovici : *Sinfonia giocosa* (1951)

Harsányi à Beck (1953.10.03) (PSS Beck) :

« Capdevielle vient de m'avertir qu'une émission de l'École de Paris aura lieu, avec orchestre de chambre, le 7 mars 1954, sous ma direction. Ça sera un dimanche soir et *non public*. Comme programme je ferai : *Sinfonia giocosa* de Chip; *Sinfonia concertante* de Martinu; probablement votre *Divertimento* pour 2 violons. J'ai pensé dans le temps déjà à votre *Rhapsodie* pour piano et orch. mais Marika m'a dit que vous auriez des difficultés pour le matériel. Vous lui avez recommandé votre *Concertino* pour piano et orch. Je suis d'accord. Mais Chip m'a dit dernièrement que vous voudriez bien faire jouer votre *Concerto* pour violon. Je ne sais pas si ce dernier ne dépasse pas le cadre d'un concert d'orch. de chambre » Il lui demande plus d'informations pour pouvoir choisir.

Harsányi à Beck (1954.02.26) (PSS Beck) :

« Je vous écris pour vous dire que le "fameux" concert de "l'École de Paris", dont je vous ai déjà parlé, aura lieu le 7 mars à 22 h 45. Malheureusement, il y aura de[s] changement[s] dans le programme. [...] D'autre part, je ne peux pas faire de Martinu à ce concert, étant donné que la durée de l'émission est 1 h [...]. En conséquence le programme est le suivant [...] »

---

C'est à l'occasion du concert du décembre 1951 que Claude Rostand a parlé de « fantôme de l'«École de Paris» » :

En son dernier concert public de musique de chambre, la radio vient de nous offrir un bien joli cadeau de Noël en ressuscitant un peu de ce que fut, avant-guerre, l'École de Paris, et en réveillant le souvenir du défunt Triton, organe de ladite école, société de musique de chambre qui, dans les années 1930, consacra son activité à la jeune musique.<sup>164</sup>

Deux choses remarquables émergent de cet *incipit*. Premièrement, les quatre compositeurs au programme (Beck, Harsányi, Martinu et Mihalovici) sont présentés par Rostand comme une partie de la défunte École de Paris. Bien que l'activité harsányienne d'après-guerre tende à promouvoir une conception exclusive de l'École de Paris, ceux qui comme Rostand avaient suivi le milieu musical parisien entre les deux guerres ne se reconnaissaient pas dans cette définition, puisqu'ils se souvenaient qu'à l'époque on utilisait l'appellation « École de Paris » d'une façon beaucoup plus inclusive :

On appela École de Paris, entre les deux guerres, un groupement de jeunes compositeurs étrangers ayant accompli leur formation et une partie de leur carrière en France, où sont venues s'épanouir les

---

<sup>163</sup> Il n'existe pas de composition similaire dans le catalogue de Beck. Harsányi se mêle probablement avec l'œuvre d'Harsányi qui figurera effectivement dans le programme définitif (bien que sous le titre de *Concertino*).

<sup>164</sup> ROSTAND, « Le fantôme de l'«École de Paris» » cit. (1951).



tendances respectives de leurs arts nationaux : Suisse, Allemagne, Roumanie, Hongrie, Tchécoslovaquie, Russie, Autriche, etc.<sup>165</sup>

Rostand aimait ces compositeurs et voulait les « immortaliser convenablement », comme il l'avait écrit à Harsányi trois ans auparavant alors qu'il voulait citer Mihalovici et Harsányi dans le livre de « haute vulgarisation » sur la musique de piano qui lui avait été commandé par l'éditeur Plon.<sup>166</sup> (À remarquer : Tansman aussi trouve sa place dans cette publication, mais Rostand ne l'inclut pas dans l'École de Paris et il n'en parle pas à Harsányi.<sup>167</sup> Lorsqu'il écrira son livre sur *La musique française contemporaine* quelques années plus tard, aucun de ces compositeurs ne sera évoqué.<sup>168</sup>)

La deuxième chose digne d'être notée dans l'*incipit* du compte rendu est la référence à Triton. Rostand s'y réfère comme à « l'organe » de l'École de Paris. Effectivement, dans sa conception d'École de Paris comme ensemble de compositeurs étrangers dans la capitale entre les deux guerres, cette affirmation a son sens : Triton se voulait une association cosmopolite où l'on jouait la musique contemporaine de toute provenance. Dans des entretiens radiophoniques d'après-guerre, Mihalovici a toujours beaucoup parlé de Triton, mais sans jamais désigner la société comme l'« organe de l'École de Paris ». Un entretien de 1954 avec Georges Charbonnier est particulièrement instructif à ce propos.<sup>169</sup> Charbonnier lui demande :

---

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> C. ROSTAND, *Les chefs-d'œuvre du piano*, Paris : Plon-Éditions Le bon plaisir, 1950 (« Petit guide de l'auditeur de musique », 3). À la BNF (Musique, VM-BOB-23474) on trouve deux lettres de Rostand à Harsányi à propos de cette question; on peut les dater entre 1948 et 1949, sûrement après la parution du livre *Cent opéras célèbres*, qui précédait celui de Rostand dans la collection « Petit guide de l'auditeur de musique » et qu'on termina d'imprimer le 10 février 1948 (Jean CHANTAVOINE, *Cent opéras célèbres*, Paris : Plon-Éditions Le bon plaisir, 1948 [« Petit guide de l'auditeur de musique », 2]). Rostand cite cet ouvrage dans sa première lettre, où il demande à Harsányi une liste de ses œuvres pour piano et une analyse de 2 ou 3 pièces significatives : « Or l'École de Paris ne sera évidemment pas très copieusement représentée du point de vue clavier, mais je tiens à ce que Marcel Mihalovici et vous-même y figuriez » ([1948 ou 1949].06.08). Harsányi obtempéra évidemment à cette demande avec un « petit mot » qui, lui dit Rostand, « va me permettre de contribuer à vous immortaliser convenablement » ([1948 ou 1948].06.16).

<sup>167</sup> Tansman est cité dans la section « Pologne » : « Ce compositeur polonais, parisien d'adoption depuis vingt ans » (ROSTAND, *Les chefs-d'œuvre du piano* cit. [1950], p. 311-12). Harsányi est cité dans la section « Hongrie » : « Il fait partie de ce groupe de musiciens d'origine mitteleuropéenne qui, entre les deux guerres, s'est constitué dans notre capitale et que l'on appelle l'École de Paris » (*ibid.*, p. 307); Mihalovici, dans la section « Roumaine », est présenté ainsi : « Il fait partie e ce groupe de compositeurs d'Europe centrale dont la formation et la carrière sont surtout parisiennes et que pour cette raison on nomme *École de Paris*, qui fonda, avant la dernière guerre, une société de musique de chambre appelée *le Triton* » (*ibid.*, p. 308).

<sup>168</sup> *V. supra* § 3.2.2, n. 75.

<sup>169</sup> Georges CHARBONNIER, « Marcel Mihalovici », in *Dialogues et musiques* n° [30], émission RTF (1954.08.20, Chaîne nationale).

Marcel Mihalovici, vous êtes un des fondateurs d'un groupe qui a tenu une place très importante dans la musique en France : quels étaient les buts de ce groupe?<sup>170</sup>

Par la « déformation professionnelle » due à notre enquête, nous nous demandons si Mihalovici commencera à parler de groupe des quatre, des cinq, d'École de Paris... Au contraire, il comprend, dans la question qui lui est posée, une référence à Triton :

Nous avons senti la nécessité de former ici un *groupe* [il souligne le mot avec la voix] de musiciens qui fasse connaître les œuvres de musique de chambre et d'orchestre de chambre les plus importantes qu'on écrivait à cette époque-là en Europe, dans toute l'Europe. Aussi, ce premier comité fut-il formé de neuf compositeurs. Il y avait quatre compositeurs français... non, cinq compositeurs français et quatre compositeurs étrangers habitant Paris. Il y avait donc d'abord Ferroud, le fondateur, il y avait Milhaud, Ibert, Rivier et Tomasi comme compositeurs français et il y avait Honegger, Prokofiev,<sup>171</sup> Harsányi et moi-même comme compositeurs étrangers habitant Paris. [...] Je ne pense pas qu'aucun de nous ait été... formé par le groupe Triton. On dit souvent que le groupe Triton était particulièrement axé sur la musique mitteleuropéenne : ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai!<sup>172</sup>

Nous avons déjà remarqué en analysant la programmation de Triton (*v. supra* Tableau 5.4) que considérer cette société comme l'« organe » d'une École de Paris au sens strict serait faux. Le premier concert, moment clef de l'impression qu'on veut donner d'une nouvelle entité, présentait des œuvres composées spécialement pour l'occasion (les membres du comité s'étaient donné la tâche de composer chacun une œuvre qui serait jouée pendant la première année) :<sup>173</sup> une pièce était d'un compositeur étranger qui venait souvent à Paris (Lajtha), une autre de l'« étranger » de la jeune musique française par excellence (Honegger), une autre d'un étranger résidant à Paris au prestige établi (Prokofiev) et enfin une dernière du professeur-mentor du milieu des musiciens migrants (Roussel).<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> Dans son journal (*Diaries 1924-1933* cit. [2012]), Prokofiev écrit avoir été entraîné dans Triton : « To Honegger's in the evening for a business meeting of the new chamber-music organisation into which I have been dragged » (1932.05.30, p. 997). Il avait lui-même proposé des noms pour l'association, mais celui suggéré par Tomasi l'emporta : « At Honegger's, among other matters for discussion, we were trying to think up a name for the organisation. I suggested something along the lines of "F sharp", but the suggestion was not taken up, as they wanted more of a composite name. Next I suggested "Nousomcontem" (a play on words "nous sommes contents" and "nouvelle société de musique contemporaine") but this was judged too flippant. Eventually someone came up with "Triton" and although this was not particularly successful we were all tired and so accepted it » (1932.06.06, p. 1002).

<sup>172</sup> Marcel Mihalovici dans CHARBONNIER, « Marcel Mihalovici » cit. (1954).

<sup>173</sup> Cf. le récit de Mihalovici dans PÂRIS, « Marcel Mihalovici, témoin de son temps » cit. (1982), 3<sup>e</sup> épisode.

<sup>174</sup> 1932.12.16, ÉN. Fauré : *L'Horizon chimérique* v-pn — Honegger : *Sonatine* vl-vc — Lajtha : *Quatuor n° 3* qc — Prokofiev : *Sonate* 2vl — Roussel : *Quatuor* op. 45 qc. Interprètes : Claire Croiza, Jacques Février, Quatuor Roth (cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. [1997], p. 331).

Harsányi meurt soudainement, « tout seul, presque dans la misère complète », <sup>175</sup> en septembre 1954. Avec lui cesse la programmation régulière de concerts pour son groupe d'amis (« notre concert annuel "École de Paris" »). Nous pourrions chercher à comprendre les raisons de son engagement dans la survivance du « fantôme » de l'École de Paris dans la réalité parisienne de l'après-guerre. Une première interprétation, appelons-la psychologique, est que la France ne l'a jamais accepté (les vicissitudes pour sa naturalisation en témoignent très concrètement). Il a alors accepté, et même poussé et voire étalé avec orgueil, son essence « École de Paris ». Une autre interprétation est davantage orientée vers une stratégie musico-politique : se réunir serait un moyen, d'une part, de pouvoir se réinsérer dans la programmation musicale d'après l'occupation, <sup>176</sup> et, d'autre part, de survivre aux nouvelles tendances et aux nouvelles puissances qui prennent de plus en plus de place dans la vie musicale parisienne. Mais cela pourrait être vrai surtout à partir des années 1950, et notamment de 1954, année de fondation du Domaine musical et de la mort d'Harsányi. Une certaine intolérance vis-à-vis les « bouléziens » sera d'ailleurs manifestée par Mihalovici dans une lettre à Tchérépnine de 1966, à l'occasion de la polémique suscitée par la promotion de Marcel Landowski comme chef du service de la musique au Ministère des Affaires culturelles. <sup>177</sup> Mihalovici prend la défense d'André Malraux (à l'époque ministre des Affaires culturelles), <sup>178</sup> de Milhaud et de Landowski contre « ces messieurs Boulez et consorts » :

Voilà cent ans que l'on rouspète ici de n'avoir pas un MUSICIEN dans les services des Beaux-Arts [...]. Pour une fois que nous y avons un homme du « bâtiment », laissons-le faire [...]. Sans parler que l'éventail des goûts de Landowski est beaucoup plus large que celui des Bouléziens, et qu'il va de la musique traditionnelle à celle qui s'adonne uniquement à la recherche. Si les hommes de Boulez avaient pris les choses en main, c'eût été la chapelle dans tout son éclat, et adieu tout ce qui n'est pas admis au Domaine, y compris Dallapiccola et des tas d'autres musiciens remarquables...<sup>179</sup>

---

<sup>175</sup> TANSMAN, *Regards en arrière* cit. (2013), p. 392.

<sup>176</sup> V. le manuscrit d'HARSÁNYI, *Un aperçu* cit. (v. *supra* n. 124).

<sup>177</sup> Cf. Marcel LANDOWSKI, *Batailles pour la musique*, Paris : Seuil, 1979.

<sup>178</sup> André Malraux revêtit cette charge du 8 janvier 1959 à juin 1969.

<sup>179</sup> MIHALOVICI, lettre à Alexandre Tchérépnine (1966.07.04) (PSS, Sammlung Alexander Tcherpnin, Korrespondenz). En réalité, ce n'était pas depuis cent ans qu'il manquait un musicien (ou du moins un musicophile) au ministère : Édouard Herriot, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts (1926-28) à l'époque où Mihalovici et ses amis cherchent leur place dans le milieu musical parisien, fut salué par Jules Véras dans *Comedia* comme « Le ministre musicien » (*Com* 22 n° 5544 [1928.03.12], p. 1) : « Mais quelle aubaine pour les musiciens d'avoir enfin un ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui s'intéresse à la musique ! ». Herriot était effectivement en train d'écrire un livre sur Beethoven (É. HERRIOT, *La vie de Beethoven*, Paris : Gallimard, 1929).

La crainte de tomber dans l'oubli à cause des vagues politico-musicales est certainement une motivation forte pour le resserrement autour d'une identité bien définie. Quoi qu'il en soit, l'engagement d'Harsányi pour son groupe d'amis et son utilisation assidue et très exclusive de l'étiquette « École de Paris » – désormais promue au rang de *nom* d'un *groupe* bien défini – ne fait que confirmer le caractère de phénomène discursif de cette expression : non seulement les critiques et les historiens l'ont utilisée de façon variable selon les exigences de leurs récits, mais les protagonistes eux-mêmes s'en sont servi différemment selon les époques et les circonstances. Lorsque, dans les années 1950-1960, l'histoire de l'art affirmait le caractère vague et l'incommensurabilité de l'École de Paris, en musique on réduit l'étiquette à un groupe spécifique et ne comptant qu'un petit nombre de compositeurs; choix délibéré de ces mêmes compositeurs. En même temps que le critique d'art Georges Limbour écrivait qu'il serait impossible de déterminer le nombre de peintres qui composent l'École de Paris (« plusieurs centaines, certainement et allons même jusqu'au millier »),<sup>180</sup> Harsányi fixait le nombre des musiciens de l'École de Paris à cinq, en excluant de son sens strict de l'expression un musicien qui rentrera par contre dans la définition stricte la plus fréquemment accueillie par l'historiographie subséquente, c'est-à-dire Tansman.

## 6.5. Souvenirs

Comme les extraits d'entretiens et les textes que nous avons cités dans la dernière section le montrent, le récit des protagonistes de l'histoire a un caractère changeant qui dépend des circonstances et de la distance temporelle entre les événements et leur narration. Ce caractère changeant se manifeste surtout dans les entretiens radiophoniques. En 1982, Pâris introduit sa *Semaine titre* consacré à Mihalovici « témoin de son temps » avec la réflexion suivante :

La radio devient un moyen nouveau de transmission de ces témoignages. Le compositeur est bien sûr un observateur privilégié, mais est-il un bon témoin? Sait-il se détacher suffisamment des éléments subjectifs ou reste-t-il simplement le témoin de la défense ou celui de l'accusation?<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> LIMBOUR, « La nouvelle École de Paris » cit. (1957), p. 59 : « L'expression "École de Paris" est entrée dans l'usage; il convient cependant de faire remarquer que sa signification est assez vague. [...] Pour ce qui est des peintres qui la composent – et peut-on évaluer leur nombre? plusieurs centaines, certainement et allons même jusqu'au millier [...]. Le seul caractère qui leur serait commun est qu'ils vivent à Paris. Ce serait encore beaucoup affirmer, car un grand nombre travaillent en province ».

<sup>181</sup> PÂRIS, « Marcel Mihalovici, témoin de son temps » cit. (1982), 1<sup>er</sup> épisode.

Le caractère oral de cette forme de « chasse aux souvenirs » (on parle à ce propos d'« archives provoquées » et de « mémoires tardives »)<sup>182</sup> permet d'apprécier la tendance du récit à s'adapter aux questions et aux interruptions de l'interviewer. Le Tableau 6.4 fait la liste des entretiens avec Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici, Tansman et Tchérépnine présents dans la banque de données de l'INA (il s'agit donc des entretiens transmis par la radio française) :

**Tableau 6.4. Entretiens avec Beck, Harsányi, Martinů, Mihalovici, Tansman et Tchérépnine présents dans la banque de données de l'INA.** En gris, les documents non consultables. Dans la colonne « Sujet » : BIO = biographie; SP = sujet spécifique. La dernière colonne indique si le compositeur parle ou pas d'« École de Paris ».<sup>183</sup>

<i>Année</i>	<i>Interviewé</i>	<i>Interviewer / Émission</i>	<i>Sujet</i>	<i>« École de Paris »</i>
[1947]	Harsányi	– (Texte d'Harsányi : <i>Quelques souvenirs de ma vie de musicien</i> ) <sup>184</sup>	BIO	OUI
1948	Tansman	– (Texte de Tansman)	SP	non
1952	Mihalovici	Madeleine Milhaud ( <i>Témoignages</i> )	SP <sup>185</sup>	non
1952	Harsányi	Madeleine Milhaud ( <i>Témoignages</i> )	SP	non <sup>186</sup>
1954	Harsányi	Robin Livio ( <i>Parisien, d'où viens-tu?</i> )	BIO <sup>187</sup>	non
1954	Harsányi	Georges Charbonnier ( <i>Dialogues et musiques</i> , [14])	SP	non

<sup>182</sup> Cf. Fabrice D'ALMEIDA et Denis MARÉCHAL, « L'histoire orale en questions », avant-propos à EID. (dir.), *L'histoire orale en question*, Bry-sur-Marne : INA, 2013, p. 5-10 : 6 : « À présent, l'historien se mesure à un foisonnement d'archives orales qui présentent toutes un point commun : il s'agit d'une parole "provoquée", il s'agit de témoignages suscités et enregistrés *a posteriori* de l'événement considéré et dont les finalités sont multiples, qu'elles soient patrimoniales, culturelles, scientifiques ou pédagogiques. Ces paroles recueillies peuvent certes convoquer des "mémoires tardives", celles des derniers témoins, mais ces traces n'en restent pas moins des irremplaçables marques du temps ». L'expression « archives provoquées » est employée par Philippe JOUTARD, « La pratique de l'histoire orale en France », *ibid.*, p. 11-33 : 28-9.

<sup>183</sup> Les références complètes aux entretiens se trouvent dans les Références, § Émissions radiophoniques.

<sup>184</sup> *V. supra* n. 123.

<sup>185</sup> Même s'il s'agit d'une émission sur l'opéra *Phédre* (1948-49), Madeleine Milhaud demande à Mihalovici quelques souvenirs du Quartier Latin; le compositeur trace un bref portrait du cosmopolitisme de ces années, sans pour autant citer l'École de Paris : « [Mihalovici :] Comme tout étudiant qui se respecte, j'étais installé au Quartier latin et j'y fréquentais d'autres étudiants qui, comme moi, étaient passionnés de poésie et d'art. Avec quelques-uns d'entre eux, j'avais fondé une revue littéraire qui paraissait en plusieurs langues. — [Milhaud :] Plusieurs langues, vous voulez dire en français, en anglais, en italien... — [Mihalovici :] En japonais même! » (Madeleine MILHAUD, « Marcel Mihalovici », in *Témoignages*, émission RTF [1952.06.29, Chaîne nationale; enregistrement du 1952.03.17]).

<sup>186</sup> Madeleine Milhaud ne classe pas Harsányi dans l'École de Paris (qu'elle ne nomme pas) non plus, mais uniquement dans « l'école hongroise à Paris » : « Tibor Harsányi, ayant vécu de longues années en France, *ne peut être considéré comme le représentant de l'école hongroise à Paris* car son art ne doit que peu au folklore de son pays natal. Sa musique est simplement humaine : clairement écrite, économe de moyens, elle affirme l'individualité du compositeur dont les sentiments ne s'expriment que très stylisés » (Madeleine MILHAUD, « Tibor Harsányi », in *Témoignages*, émission RTF [1952.06.01, Chaîne nationale; enregistrement du 1952.03.24]). Il est par contre intéressant de remarquer qu'à la suite de cet entretien, se terminant par un extrait musical d'Harsányi, la radio transmet une œuvre de Beck, la *Sonatine n° 2* vl-pn.

<sup>187</sup> *V. supra* n. 123.

“	Mihalovici	Georges Charbonnier ( <i>Dialogues et musiques</i> , [30])	BIO	non
“	Tansman	Georges Charbonnier ( <i>Dialogues et musiques</i> , 37)	SP	non
“	Tchérepnine	Georges Charbonnier ( <i>Dialogues et musiques</i> , 38)	SP	non
1955	Tansman	Bernard Gavoty, Daniel-Lesur ( <i>Pour ou contre la musique moderne</i> )	SP	non
[1956]	Martinù	[?] <sup>188</sup>	[BIO]	[non]
1967	Tansman	Michel Rostislav Hofmann (« L'École de Paris », 4 épisodes)	BIO	OUI
“	Tchérepnine	Michel Rostislav Hofmann (« L'École de Paris », 3 épisodes)	[BIO]	[OUI]
“	Mihalovici	Michel Rostislav Hofmann (« L'École de Paris », 3 épisodes)	[BIO]	[OUI]
[1968]	Tchérepnine	Henri Jaton <sup>189</sup>	BIO	OUI
1969	Tchérepnine	Michel Rostislav Hofmann ( <i>Nouvelles musicales</i> )	[BIO]	[?] <sup>190</sup>
“	Tchérepnine	Joëlle Witold ( <i>La musique et les hommes</i> )	[BIO]	[OUI] <sup>191</sup>
1977	Tchérepnine	Claude Maupomé ( <i>Le Concert égoïste</i> )	BIO	non
1979-80	Tansman	Marie Hélène Pinel ( <i>Les chemins de la connaissance</i> ), 3 épisodes	BIO	OUI
1982	Mihalovici	Alain Pâris (« Marcel Mihalovici, témoin de son temps », <i>Semaine titre</i> ), 5 ép. <sup>192</sup>	BIO	OUI
“	Mihalovici	Alain Pâris (« Marcel Mihalovici, témoin de son temps »), 2 ép.		
1985	Tansman	[Alain Jomy], 2 épisodes	BIO	non <sup>193</sup>
1986	Tansman	Nicole Millienne, Krystina de Obaldia ( <i>Mémoires du siècle</i> )	BIO	OUI

Sauf dans quelques cas, où les compositeurs sont interviewés spécifiquement pour s'exprimer sur un sujet de l'actualité musicale ou sur un trait de leur langage (nous les avons classés comme SP

<sup>188</sup> Les archives de l'INA ne possèdent pas d'enregistrements de la voie de Martinù. Le fragment dont il est question ici est un bref extrait d'une interview faite à la radio suisse cité à plusieurs reprises par LIVIO, « Martinù et l'École de Paris » cit. (1997). Il s'agit d'un fragment où Martinù dit simplement : « Au fond, je suis arrivé à Paris, je pensais rester 3 mois, j'ai resté à peu près 18 ans »; un extrait un peu plus long se trouve dans l'émission de TERRAPON *et alii*, « Musiciens en quête d'une patrie » cit. (2000).

<sup>189</sup> Il s'agit d'une interview à la radio suisse; un extrait est cité dans l'émission de TERRAPON *et alii*, « Musiciens en quête d'une patrie » cit. (2000).

<sup>190</sup> D'après le résumé de l'émission sur la fiche de l'INA : « Alexandre Tchérepnine. Son enfance à Paris; anecdotes; différentes phases de son activité; son 70<sup>e</sup> anniversaire ».

<sup>191</sup> D'après le résumé de l'émission sur la fiche de l'INA : « Alexandre Tchérepnine : ses origines russes; l'École de Paris avec Mihalovici, Tansman et Harsányi; la "Collection Tchérepnine" ». Des extraits de cet entretien ont été retransmis par LE BAIL, « Marcel Mihalovici » cit. (2006), 1<sup>er</sup> épisode.

<sup>192</sup> Plusieurs extraits de ce long entretien ont été cités dans l'émission de LE BAIL, « Marcel Mihalovici », cit. (2006).

<sup>193</sup> L'École de Paris est évoquée dans le texte de présentation de l'émission : « Pour l'histoire de la musique, à laquelle il appartient sans contexte, il fait partie de ce qu'on a coutume d'appeler "École de Paris", à côté du Tchèque Bohuslav Martinù, du Hongrois Tibor Harsányi, du Roumain Marcel Mihalovici et du Russe Alexandre Tchérepnine ». D'après la fiche de l'INA, il n'est pas clair qui fit l'interview avec Tansman : parmi les extraits sonores utilisés dans le premier épisode, on insère aussi « Entretien A. Tansman; Ph[ilippe] Morin »; toutefois, le nom de Morin ne paraît pas dans le générique de l'émission, où le seul auteur indiqué est Alain Jomy.

dans le tableau), ces entretiens sont autobiographiques : il est demandé aux compositeurs de refaire le parcours de leur vie et de leur carrière, tout en racontant des anecdotes et des souvenirs sur les personnalités rencontrées au cours des années.

Nous avons déjà analysé le discours de Tansman dans la série d'émissions qu'Hofmann a consacrées à trois compositeurs de « L'École de Paris » en 1967. Malheureusement, les entretiens avec Mihalovici et Tchérépnine ne sont pas consultables.<sup>194</sup> L'année suivante, Tchérépnine s'exprima en ces termes au microphone d'Henri Jaton :

J'habitais Paris... [...] Où j'appartiens à la fin de fin? J'ai voyagé toute ma vie : je suis Russe, j'étais né en Russie, j'étais en Géorgie et les Géorgiens pensent que je suis compositeur géorgien, les Russes pensent – et je suis sûr que je suis – un compositeur russe, mais je suis aussi considéré comme compositeur chinois, comme compositeur de l'École de Paris et comme compositeur américain. Et alors je dois dire que si je pense vraiment « Où je suis le plus à la maison? », c'est encore à Paris : j'y ai rentré toujours, j'ai toujours eu un appartement [...].<sup>195</sup>

« Compositeur de l'École de Paris » est une des identités multiples de Tchérépnine : géorgien, russe, chinois, américain, et « École de Paris » (non pas « français », ce qui est digne de mention). Ce sentiment d'être un musicien de Paris sans pour autant (pouvoir) être français est exprimé de la même manière par Martinů :

[Roussel] m'a corrigé à la façon française, vous savez, ne pas faire beaucoup de notes. Il m'a pas corrigé si j'ai de tempérament slave, parce que ça il pouvait pas [il rit].<sup>196</sup>

Quelques jours avant sa mort, en 1977, Tchérépnine exprime les mêmes impressions à propos de son identité cosmopolite au microphone de Claude Maupomé, mais, à la différence de 1968, il ne parle pas d'École de Paris :

[Maupomé :] D'origine russe, mais assez cosmopolite, non? — [Tchérépnine :] J'ai vécu un peu partout. [...] Je suis venu m'installer ici quand j'avais 22 ans et depuis que j'ai 22 ans je n'ai jamais cessé d'avoir un appartement à Paris, seulement je n'étais pas toujours là. — [Maupomé :] Même rarement! — [Tchérépnine rit. Il poursuit son récit en affirmant qu'il est difficile pour lui de dire s'il est russe, français, américain : il se sent partout à la maison. Il a toujours vécu comme ça :] Je n'ai jamais cessé de voyager.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Les documents classés comme « non consultables » par l'INA sont perdus ou abîmés.

<sup>195</sup> Alexandre Tchérépnine dans TERRAPON *et alii*, « Musiciens en quête d'une patrie » cit. (2000).

<sup>196</sup> Bohuslav Martinů *ibid.*

<sup>197</sup> Claude MAUPOMÉ, « Alexandre Tcherepnine », in *Le Concert égoïste*, émission RF (1977.10.30, France Musique). L'entretien fut réalisé le 19 septembre 1977 (Tchérépnine mourra le 29).

Dans les deux cas, en 1968 comme en 1977, Tchérépnine ne nomme jamais ses « amis » étrangers de Paris au sein de son récit autobiographique. En fait, dans un extrait de 1969, le compositeur affirmait sa conception élargie d'École de Paris tout en faisant référence, en même temps, au « groupe » auquel il appartenait (dans lequel il inclut Honegger) :

[Tchérepnine :] Les compositeurs français et les compositeurs étrangers se mélangeaient. Il y a eu ce petit bar à Montparnasse qui s'appelait Caméléon où alors on jouait, on se rencontrait... C'est le patron qui a transformé la petite salle de belote, du billard, dans une salle d'expositions; les compositeurs y ont apporté un piano, et alors parmi les expositions on jouait des œuvres, et je jouais devant un tableau où était une femme qui donnait naissance et la tête de l'enfant sortait de l'endroit où ça doit sortir... Alors, c'est comme ça, vous savez, à Paris le climat, ce < qui s' > appelle l'École de Paris, je crois que c'est le climat éternel parisien, qui ne fait pas des gens qui – des étrangers, compositeurs étrangers disons comme Chopin autrefois, comme Wagner, qui passaient par Paris – ils ne les francisent pas, mais il leur ouvre ce qu'ils sont eux-mêmes et leur démontre à être eux-mêmes au plus grand degré. Alors je crois que si Chopin était resté en Pologne il serait beaucoup moins polonais qu'il l'est devenu en venant à [Paris] — [Witold :] Peut-être parce qu'il aurait moins eu la nostalgie de son pays, comme il l'a pu l'exprimer dans ses œuvres — [Tchérepnine :] Exactement, et aussi peut-être parce que les milieux parisiens sont intéressés dans ce que quelqu'un peut apporter et pas dans ce que quelqu'un va les imiter. C'est très différent de... avec les autres pays : très souvent un compositeur qui a reçu une éducation dans un des autres pays devient comme un compositeur de ces pays. J'ai vu des Japonais éduqués en Allemagne qui faisaient de la musique allemande, j'ai vu des Américains éduqués en Angleterre qui faisaient de la musique anglaise... Mais les Américains éduqués à Paris, comme Copland, comme Piston, comme ça, ils ont formé la première école américaine nationale. Et alors c'est de cette manière qu'ici les compositeurs... ce groupe-là par exemple, auquel j'appartenais, comme Mihalovici qui était Roumain, Harsányi qui était Hongrois, Conrad Beck qui était Suisse, Tansman qui était Polonais, — [la journaliste lui suggère : Martinů] — Martinů qui était — [la journaliste lui suggère : Tchéque] — Tchéque, Honegger qui nous joignait aussi – il faisait le double emploi chez les Six et chez nous — [ils rient] — et moi-même qui étais Russe, bien, chacun de nous est resté nous-mêmes, on n'a pas commencé à ressembler un de l'autre, mais on était des amis, on poursuivait tout le monde la même idée, on tâchait de faire de son mieux et d'exprimer ce qu'on a dans soi-même.<sup>198</sup>

Tansman, en 1980, décrit lui aussi le dynamisme international du Paris des années 1920 sans se soucier de grouper les noms :

Il n'y avait pas de rupture entre les générations : j'étais très ami avec des gens beaucoup plus âgés que moi, comme Ravel, Roussel, Schmitt, Stravinski plus tard; avec ma génération, le Groupe des Six, avec des plus jeunes... Je ne sais pas, il y avait une fraternité : on se montrait des œuvres... Et grâce à Ravel, après disons six mois de séjour, je faisais déjà partie de la vie musicale internationale, car Paris était le

---

<sup>198</sup> Joëlle WITOLD, [« Alexandre Tchérépnine »], in *La musique et les hommes*, émission ORTF (1969.02.26, France Culture); extrait retransmis dans LE BAIL, « Marcel Mihalovici » cit. (2006), 1<sup>er</sup> épisode.



centre du monde en ce moment, tout le monde était à Paris. En dehors des grands compositeurs français, il y avait Manuel de Falla, il y avait Malipiero, Casella, Prokofiev, tout le monde était à Paris.<sup>199</sup>

C'est son interviewer, Marie Hélène Pinel, qui le conduit à parler spécifiquement d'  cole de Paris :

[Pinel :] Indépendamment des salons, vous avez appartenu à un regroupement de musiciens qui s'est appelé « L'  cole de Paris » — [Tansman :] Oui... Bah, c'était un groupement d'amis plutôt que sur le plan des esthétiques ou... Ce sont de jeunes musiciens d'Europe centrale ou d'Europe orientale qui ont choisi Paris comme centre de leur activité, mais chacun écrivait sa musique, n'est-ce pas... Il y avait Martin   qui était Tch  que, très influencé par le folklore tchèque, Mihalovici   tait Roumain, Harsányi   tait Hongrois, Tchérepnine   tait Russe... C'était un groupe d'amis, chacun avait sa propre esthétique, sa propre direction musicale.<sup>200</sup>

On a une impression similaire lorsqu'en 1986, lors de sa dernière interview, Tansman est poussé par l'interviewer à parler de l'  cole de Paris. Sans la demande explicite de l'interviewer, il n'en aurait probablement rien dit :

[Obaldia :] On vous considérait en fait comme faisant partie de l'  cole de Paris — [Tansman :] Oui. Enfin, c'était un groupe qui était un groupe d'amis, on n'écrivait pas... ce sont des compositeurs qui sont venus de l'Est ou de l'Europe centrale : il y avait Mihalovici Roumain, Harsányi Hongrois, Tchérepnine Russe, Martin   Tch  que... Enfin, chacun écrivait sa musique, mais enfin, c'était plutôt un groupe d'amis, on ne faisait pas... — [Obaldia :] Et d'où est venu ce nom de l'  cole de Paris? — [Tansman :] Oh c'est un journaliste, comme le Groupe des Six... c'est venu de Cocteau, c'est venu, je crois, dans un article de *Comœdia* – il y avait un journal artistique, *Comœdia*...<sup>201</sup>

Tansman, en tant que protagoniste de cette histoire de la musique du XX<sup>e</sup> siècle qui a fait de l'entre-deux-guerres un moment clé, ressent la nécessité de répondre, même s'il est conscient que sa mémoire et les faits historiques ne coïncident pas toujours. Il est assez significatif que le compositeur se souvienne davantage de la genèse du baptême du Groupe des Six (encore que de façon imprécise : l'article dans *Comœdia*   tait de Collet et non pas de Cocteau) que du « groupe » dont il était censé faire partie. Sa conscience de n'être qu'une source partielle d'une mémoire historique ressort avec force plus loin dans l'interview alors qu'il commente sa biographie écrite par

---

<sup>199</sup> Alexandre Tansman dans Marie Hélène PINEL, « Alexandre Tansman », 3 épisodes, in *Les chemins de la connaissance*, émission RF (1980.03.01, 03.08, 03.05 [« Tansman devient Tansman »], France Culture), 2<sup>e</sup>   pisode.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> Nicole MILLIENNE et Krystina DE OBALDIA, « Alexandre Tansman, compositeur », in *Mémoires du siècle*, émission RF (1986.08.10, France Culture).

Cegiella. Il se dit complètement émerveillé de la quantité de données que le musicologue a pu trouver sur sa vie et du nombre de documents dont lui-même ne soupçonnait pas l'existence.

\*\*\*

À la fin de cette deuxième partie, il est temps de récapituler notre enquête. Nous avons analysé les versions souvent divergentes des faits données par plusieurs témoins : des critiques musicaux qui rendent compte de la réalité musicale à leurs contemporains, des historiens de la musique qui produisent des études sur des musiciens spécifiques ou bien plus générales, des animateurs radiophoniques, des compositeurs et notamment les compositeurs concernés par l'étiquette qui fait l'objet de notre procès – « École de Paris ». Nous avons aussi constaté l'usage polyvalent de l'étiquette pour désigner le phénomène très général de l'émigration artistique à Paris, pour désigner un style (pictural ou musical) qui s'opposerait à l'« École française » et pour nommer un groupe spécifique de compositeurs. Cette étiquette a été à la fois timidement suggérée, énergiquement contestée, exploitée à des fins promotionnelles et acceptée sans réflexion par les compositeurs qu'elle regroupe. Cela ne peut qu'être la meilleure preuve du fait que nous faisons face à un phénomène discursif qui prend des formes différentes selon les époques, le statut de qui le produit, les circonstances qui le suscitent et le *medium* qui l'accueille et le fixe. Le discours devient lui-même un *fait*. Le discours autour des peintres devient le fait sur lequel s'appuie l'importation de l'expression « École de Paris » en musique, et le récit proposé par Harsányi dans son émission de 1947 devient entre autres le fait sur lequel s'appuie l'organisation de concerts et de publications communs autour de cette étiquette. Le terrain qui permet aux discours de s'épanouir est en grande partie un terreau verbal. Dans la troisième partie, nous étendrons notre regard au contexte discursif qui caractérisait la critique musicale française de l'entre-deux-guerres, c'est-à-dire au discours à travers lequel les jeunes compositeurs migrants étaient perçus et leur musique verbalisée. C'est ce discours qui a mené ultérieurement à une distinction nette entre Français et École de Paris dans la lutte des compositeurs pour maintenir une place au sein de l'histoire et qui a suggéré l'existence d'une différence intrinsèque entre la musique écrite par des compositeurs nés en France et celle conçue par ceux qui y ont passé au moins une partie de leur vie.

## Partie III. Musique



Doit-on considérer l'art français comme une notion ethnique ou comme une notion purement esthétique?<sup>1</sup>

## Introduction : « Nous sommes des sang-mêlés »

La « formule-choc » « nous sommes des sang-mêlés » a été choisie comme titre pour un *Manuel d'histoire de la civilisation française* écrit à quatre mains en 1950 (mais inédit jusqu'à tout récemment) par le cofondateur des *Annales*, Lucien Febvre (1878-1956), et François Crouzet (1922-2010), alors jeune assistant d'histoire à la Sorbonne.<sup>2</sup> Ce livre, rédigé à la demande de l'UNESCO, se voulait une histoire internationaliste de la France visant à « éradiquer de l'enseignement de l'histoire les ferments conscients et surtout inconscients du racisme, du nationalisme, du refus ou de la peur de l'altérité, de la bêtise »<sup>3</sup> ainsi qu'à promouvoir une conscience pacifiste et tolérante qui permettrait d'éviter des conflits ultérieurs basés sur les idéologies identitaires, comme ceux des deux Guerres mondiales. Dans l'Introduction, les historiens s'adressent « à un petit Français » – la nouvelle génération d'après-guerre, soit le public cible du manuel –, l'invitant à réfléchir sur le fait que tout ce qu'il croit être une caractéristique de son statut de « Français » n'est que le résultat d'un processus d'hybridation multiple et millénaire :

Tous les matériaux qui leur ont servi à bâtir, à construire leur civilisation, la civilisation française, tes aïeux les ont pris de toutes parts, de toutes mains, partout où ils les trouvaient, où ils les pouvaient prendre.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Waldemar GEORGE, « Le Salon des Indépendants », *L'amour de l'art* 4/2 (1924.02), p. 44.

<sup>2</sup> Lucien FEBVRE et François CROUZET, *Nous sommes des sang-mêlés. Manuel d'histoire de la civilisation française*, Paris : Albin Michel, 2012. Pour l'histoire du texte, qu'on croyait perdu, et l'explication du choix du titre, voir l'« Avant-propos » de Denis Crouzet et Élisabeth Crouzet-Pavan, p. 7-15 (l'idée de « formule-choc » est exprimée à la p. 12). La revue *Annales* a été fondée en 1929 (sous le titre d'*Annales d'histoire économique et sociale*) par Marc Bloch et Lucien Febvre et a été le berceau d'une historiographie « par problématiques » et « globale » qui allait à l'encontre de la tradition « événementielle » alors dominante (cf. George HUPPERT, « Lucien Febvre and Marc Bloch. The Creation of the *Annales* », *The French Review* 55/4 [1982], p. 510-13); *Nous sommes des sang-mêlés* s'inscrit pleinement dans cet esprit.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

Ainsi, Lucien Febvre (responsable de la première partie du livre, « Emprunts et civilisation »), commence par montrer l'internationalisme des objets de la vie quotidienne et de la nature constituant le paysage de France. Le processus d'emprunt et de métissage s'appliquerait à tout : « [c']est vrai des plantes, des arbres, des légumes et des fleurs qui composent le paysage si vanté de ton pays. C'est vrai des aliments dont tu te nourris chaque jour, toi et les tiens. Vrai des vêtements qui te protègent du chaud et du froid ».<sup>5</sup> Bref, l'idée d'« identité française » est déconstruite soigneusement à partir de ses aspects les plus saisissables, « [c]ar une civilisation, par essence, est un fait international ».<sup>6</sup>

Après avoir capté l'intérêt du jeune lecteur en lui parlant de sa vie quotidienne, Febvre aborde la question « de la race et du sang » (c'est le titre du deuxième chapitre de cette première partie). En passant de ce qui entoure les Français aux Français eux-mêmes, l'historien propose sa « formule-choc » : « Nous sommes des sang-mêlés, et c'est très bien ainsi... ».<sup>7</sup> Comme un terrain d'alluvion, « [l]a population française est ainsi le fruit d'un grossissement alluvionnaire poursuivi pendant des millénaires ».<sup>8</sup> Au demeurant, Febvre attaque la notion de pureté, trop souvent évoquée de façon positive par rapport à une « race » dite nationale :

[L]a notion de *pureté* est une de ces notions religieuses qui nous viennent du fond des âges. [...] Qui réintroduisent des conceptions d'hommes préhistoriques au milieu même de nos conceptions d'hommes du XX<sup>e</sup> siècle, prétendument nourris de science rationnelle. [...] Partout, on se heurte à des exigences de pureté qui nécessitent des rites et des cérémonies de purification destinés à laver l'impur de ses souillures. Et quand nous parlons de « race pure », ou de « race impure », c'est à ces très vieilles notions, à ces notes préhistoriques, à ces concepts de primitifs que [...] nous nous référons. Alors que, de toute évidence, elles ne peuvent plus avoir pour nous de sens positif.<sup>9</sup>

Finalement, dans le troisième chapitre de cette partie plus générale (avant que le récit historique de ces rencontres culturelles commence), Febvre élargit ses considérations au « domaine de l'esprit » : même l'art est une « coopérative de peuples »,<sup>10</sup> et les formules telles « un art qui “plonge toutes ses racines dans le sol d'une nation” [...] ne répondent, en fait à aucune réalité ».<sup>11</sup> D'après l'historien, on ne saura expliquer la façon dont l'artiste (ou le scientifique) est en « lien avec

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 48 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

sa patrie » par une sorte d'essence commune à ceux nés dans la même région; l'appartenance à sa propre nation est quelque chose qui relève de l'éducation reçue et de ce que nous pourrions appeler les habitudes de vie développées dans un milieu.<sup>12</sup> Ces habitudes sont ce qui suscite chez l'individu le sentiment d'appartenance identitaire au milieu dans lequel il a grandi. Ce sont des habitudes concernant différentes sphères de la culture (matérielle et spirituelle), autour des éléments que le géographe culturel Joël Bonnemaïson a décrits comme « les quatre pôles du système culturel » : un savoir, un patrimoine technique, des croyances et un espace.<sup>13</sup> On ajoutera à ces quatre dimensions les institutions. Comme l'écrit Gérard Noiriel pour expliquer la montée des nationalismes à l'ère actuelle caractérisée par l'élargissement planétaire des relations quotidiennes, « les individus [sont] profondément marqués par, et attachés aux institutions qui leur sont familières ».<sup>14</sup>

Si nous commençons cette partie par la présentation de *Nous sommes des sang-mêlés*, c'est parce que ce livre de 1950 promeut une façon de penser l'identité qui est encore valable et courante aujourd'hui et qui s'oppose de manière programmatique à celle qui émerge du discours de la critique musicale ayant construit, discursivement, l'identité des étrangers à Paris dans les années 1920-1930. L'exigence d'écrire un livre comme *Nous sommes des sang-mêlés* s'explique comme une réaction à chaud à la Seconde Guerre mondiale; en même temps, ce livre se veut une réponse à une tradition culturelle qui remontait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qui caractérisait non seulement la vie sociale et politique, mais aussi, et parfois même de façon plus diffuse, le discours artistique. Issue du discours identitaire soutenu au tournant du siècle par des historiens et des géographes tels qu'Ernest Lavisse (1842-1922) et Paul Vidal de la Blache (1845-1918),<sup>15</sup> cette tradition est entrée dans la mentalité collective entre autres par le biais des manuels scolaires.<sup>16</sup> Ces ouvrages enseignent que le long processus de métissage des différentes ethnies qui se sont installées sur le sol de l'Hexagone depuis l'Antiquité

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>13</sup> Joël BONNEMAISON, *La géographie culturelle*, cours de l'Université Paris IV-Sorbonne (1994-1997), établi par Maud Lasseur et Christel Thibault, Paris : Éditions du C.T.H.S., 2000 (« Format », 38), p. 89-99.

<sup>14</sup> Gérard NOIRIEL, *Population, immigration et identité nationale en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Hachette, 1992 (« Carré histoire », 17), p. 180. Un peu plus haut : « Comme les champs en lanière ou les paysages de bocage, les institutions portent en elles les traces de notre histoire et continuent à structurer notre mentalité collective » (p. 164).

<sup>15</sup> Le *Tableau de la géographie de la France* de Vidal de La Blache, père de la géographie française, constitue le premier tome de la monumentale *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution* dirigée par Lavisse (9 t. en 18 vol., Paris : Hachette, 1900-1911). Lavisse dirigera ensuite une non moins imposante *Histoire de France contemporaine depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919* (10 vol., Paris : Hachette, 1921-22).

<sup>16</sup> Les manuels de Lavisse ont été notamment utilisés dans les écoles françaises de 1876 (*La première année d'Histoire de France*, Paris : Colin, 1876) jusqu' à 1953 (année de la 51<sup>e</sup> édition de son *Histoire de France. Cours moyen*, Paris : Colin, 1912<sup>1</sup>).

est alors terminé : les Français constitueraient désormais un peuple unitaire, permettant ainsi l'opposition entre l'homme appartenant à la nation et l'étranger.<sup>17</sup> À l'époque qui nous intéresse, l'idée d'une spécificité nationale du langage et de la sensibilité musicale est sur toutes les lèvres, même celles de ceux qui n'auraient probablement pas élargi ce discours aux plans social et politique. En d'autres termes, avoir une conception nationaliste et « raciale » de l'art ne correspondait pas forcément à une attitude chauvine ou xénophobe. Il n'en demeure pas moins que le domaine artistique n'est pas sans connaître une division entre des factions au discours violent, des idéologies militantes et des phénomènes de ségrégation.

---

<sup>17</sup> Nous résumons ici l'histoire de la conception identitaire dans l'historiographie française narrée par G. NOIRIEL, *Population* cit. (1992), p. 5-41 (en part. p. 30-31); le même auteur a détaillé l'histoire de l'hétérogénéité de la population française dans une perspective de longue durée dans *Le creuset français. Histoire de l'immigration, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 1988, et *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>. Discours publics, humiliations privées*, Paris : Fayard, 2007.



## 7. Musique française?

The French are not a particularly musical race; but they have other qualities to make up for it.<sup>1</sup>

Cataloguer la musique européenne de nos jours – rude besogne pour les musicographes à venir.<sup>2</sup>

Dans la première et la deuxième parties de la présente thèse, nous avons appris à nous méfier de l'expression « École de Paris »; nous appliquerons maintenant la même attitude de prudence critique à l'expression « musique française ». Pour paraphraser Gérard Noiriel, lorsqu'on utilise un marqueur de nationalité (ici, « français »), on tombe souvent dans des « habitudes de langage » qui nous font courir le risque de confondre les musiques réelles – dans leur diversité et dans leurs divergences sur le plan technique et esthétique – et l'entité nationale à laquelle elles appartiennent.<sup>3</sup> Ainsi, il est important pour nous ici de cerner tout ce qui se cachait derrière cette expression dans le creuset de tendances musicales de l'entre-deux-guerres parisien.

Le but de ce chapitre sera d'analyser ce discours pour comprendre quelle place occupaient dans la musique « française » les compositeurs étrangers résidant à Paris. L'approfondissement du discours à propos des caractéristiques ethniques et nationales attribuées à la musique par la critique et les compositeurs de l'entre-deux-guerres nous permettra de mieux contextualiser les discours à propos des échanges que les compositeurs migrants étaient censés rechercher et entretenir pendant leur séjour parisien. Cela est nécessaire pour répondre à une des questions posées dans le milieu des arts visuels à la même époque : en quoi l'« École de Paris » n'est-elle pas (ou ne peut-elle pas être?) l'« École française »?

---

<sup>1</sup> BERKELEY, « Reports from Paris » [1931.12], in *Lennox Berkeley and Friends* cit. (2012), p. 31-32 : 32.

<sup>2</sup> Frederick GOLDBECK, « Concerts Straram, Concert "pro musica", "Musique d'aujourd'hui", Festival Stravinsky », *MM* 40/3 (1929.03), p. 108-09 : 108.

<sup>3</sup> « Ces habitudes de langage nous font [...] courir le risque de confondre les individus réels, dans leur diversité, dans leurs divergences d'opinions et dans leurs conflits d'intérêts, avec l'unité nationale à laquelle ils appartiennent » (G. NOIRIEL, *Population* cit. [1992], p. 6).

## 7.1. Les nationalismes musicaux

Nous commencerons cette section en relatant les propos d'un auteur dont le discours est à contre-courant de celui qu'on trouve habituellement dans les revues et les livres des années 1920-1930 : Boris de Schlœzer. Deux de ses articles dans *La Nouvelle Revue française*, datant de 1933 et 1940 respectivement,<sup>4</sup> semblent appeler à la remise en cause des habitudes discursives ancrées dans une conception raciale des nations, dans la même veine que ce Lucien Febvre écrira dans *Nous sommes des sang-mêlés*.<sup>5</sup> Schlœzer dénonce le discours – qu'on retrouve à la fois dans la prose d'art (ici un livre d'Henri Ghéon sur Mozart discuté en 1933)<sup>6</sup> et dans les contributions musicologiques (ici une conférence de Paul Collaer discuté en 1940)<sup>7</sup> – selon lequel il existe des races artistiques et des caractéristiques nationales qui seraient propres à tous les produits de l'esprit issus d'un même peuple, de façon anhistorique :

[C]es recherches d'une sorte de commun dénominateur entre musiciens, entre poètes ou philosophes que tout sépare hormis leur origine, m'ont de tout temps paru le plus vain des exercices. Confronter Pérotin, Guillaume de Machaut, Couperin, Berlioz, Debussy, Milhaud en faisant abstraction de ce qu'ils ont de particulier pour en *extraire ce qu'on appellera l'essence ou l'esprit de la musique française, c'est en somme faire abstraction de la musique*, négliger cela précisément par quoi Pérotin, Debussy nous sont précieux en tant qu'artistes et demeurent toujours vivants.<sup>8</sup>

Schlœzer touche ici à un élément clef : parler de « musique française » empêche de parler des œuvres concrètement. Le musicologue comprend qu'il s'agit là d'un phénomène discursif, d'« exercices purement verbaux » qui « dissolvent » le fait musical : finalement, dans le discours de Collaer qui fait l'objet de sa critique, « la musique française, c'est tout simplement la bonne musique et tout compositeur, qu'il soit Allemand, Italien ou Russe se trouve proche parent de Jannequin et de Poulenc dans la mesure où il produit des œuvres parfaites ». <sup>9</sup> Un bel exemple de cette dérive est le livre de Ghéon sur Mozart. L'ouvrage s'inscrit d'ailleurs dans une longue tradition de

---

<sup>4</sup> Boris de SCHLÆZER, « À propos de Mozart », *NRF* 21 n° 237 (1933.06.01), p. 987-91; désormais in ID., *Comprendre la musique* cit. (2011), p. 236-39. ID., « L'esprit de la musique française », *NRF* 28 n° 318 (1940.03.01), p. 398-402; désormais in ID., *Comprendre la musique* cit. (2011), p. 239-42.

<sup>5</sup> *V. supra* l'Introduction à la Partie III.

<sup>6</sup> Henri GHÉON, *Promenades avec Mozart. L'Homme, l'œuvre, le pays*, Paris : De Brouwer et Cie, 1932.

<sup>7</sup> Paul COLLAER, « L'esprit de la musique française », conférence prononcée aux Amis de la France (Bruxelles), *RM* 20 n° 193 (1939.08-11), p. 79-85.

<sup>8</sup> SCHLÆZER, « L'esprit de la musique française » cit. (1940/2011), p. 240 (c'est nous qui soulignons).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 241.

« francisation » du compositeur.<sup>10</sup> Si l'on postule, en recourant – comme Ghéon – « à la psychologie des races, à ces “monstres de raison” que l'on nomme l'âme germanique, latine, française », que ce qui est allemand est « trouble, chaotique, démesur[é], romantique » par opposition à ce qui est français qui serait « la pureté, la mesure, la perfection » (en bref, « le classicisme »), la conclusion que Mozart serait « le plus parfait représentant de l'esprit classique français » va de soi :

Le procédé est très simple : on commence par s'emparer du monopole de la forme, de la mesure, de la pureté, du fini, puis, lorsqu'on est obligé de reconnaître ces qualités en autrui, on affirme qu'il vous en est redevable. Du coup, Mozart, le classique par excellence, se trouve être « le plus grand musicien français ».<sup>11</sup>

Schlœzer propose alors à la communauté intellectuelle qui lisait la *NRF* un projet culturel : « renoncer à ces lieux communs, à ces formules qui prétendent épuiser et limiter *a priori* les puissances d'une race, d'une nation ».<sup>12</sup>

Nous ne reconstituerons pas ici l'histoire du discours dominant contre lequel Schlœzer se positionne, celui de la « psychologie des races », mais nous en observerons les manifestations dans la période qui nous intéresse – l'entre-deux-guerres.<sup>13</sup> Nous isolerons quelques points récurrents qui caractérisent ce type de discours et nous nous questionnerons sur son interaction avec une réalité qui devenait de plus en plus cosmopolite et où les acteurs de la musique en France n'étaient souvent pas français.

---

<sup>10</sup> Cf. par ex. William GIBBONS, *Building the Operatic Museum. Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle Paris*, Rochester : University of Rochester Press, 2013, en particulier chap. 4, p. 60-80.

<sup>11</sup> SCHLÖEZER, « À propos de Mozart » cit. (1932/2011), p. 237. On remarquera qu'à la même période les Allemands germanisaient Mozart avec les mêmes arguments; cf. Mathias PAPE, « Mozart – Deutscher? Österreicher? Oder Europäer? Das Mozart-Bild in seinen Wandlungen vor und nach 1945 », *Acta Mozartiana* 56/3-4 (1997), p. 53-84. Nous tenons à remercier Marie-Hélène Benoit-Otis pour avoir attiré notre attention sur cet aspect.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Pour une étude de la naissance du discours sur la « race musicale » en France dans la période précédente la Première Guerre mondiale, cf. Jann PASLER, « Theorizing Race in Nineteenth-Century France. Music as Emblem of Identity », *The Musical Quarterly* 89/4 (2006), p. 459-504. Une contribution portant sur la construction d'une « musique française » après Sedan est à citer : Annegret FAUSER, « Gendering the Nations. The Ideologies of French Discourse on Music, 1870-1914 », in Harry WHITE et Michael MURPHY (dir.), *Musical Constructions of Nationalism*, Cork : Cork University Press, 2001, p. 72-103. Une brève reconstruction des enquêtes sur la musique française menées au début du siècle se trouve dans Scott MESSING, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester : University of Rochester Press, 1988, p. 10-12 et une contribution axée sur les enjeux de la question de la « race » dans la France contemporaine se trouve dans Herrick CHAPMAN et Laura L. FRADER, *Race in France. Interdisciplinary Perspectives on the Politics of Difference*, New York–Oxford : Berghahn Books, 2004.

### 7.1.1. Les « races » musicales dans l'épistémé de l'entre-deux-guerres

Parler de « race » aujourd'hui impose l'utilisation des guillemets. Toutefois, à l'époque qui fait l'objet de notre étude, « race » était un mot utilisé couramment, bien que pas toujours dans le même sens. Il est donc important que nous le considérions comme un concept (ou mieux, un réseau de concepts) ayant une portée historique et que nous en analysions les utilisations, les présupposés et les liens avec d'autres concepts similaires. En d'autres termes, il est important que nous situions le discours sur les « races musicales » dans l'épistémé de l'époque (pour utiliser le concept foucauldien indiquant l'ensemble des rapports entre les discours)<sup>14</sup> : qui parlait de « races » ? En quels termes ? Quels rapports existent-ils entre les discours scientifiques, politiques et esthétiques utilisant le même mot de « race » ? Ce mot désignait-il toujours la même chose ? Nous allons voir qu'en effet le sens accordé au mot « race » par les critiques musicaux n'est pas forcément le même que celui entendu par les géographes, les anthropologues ou les historiens.

La question des origines et les attitudes qui lui sont connexes (racisme, xénophobie, stigmatisation, antisémitisme) se sont affirmées dans le discours public français dans les années de l'affaire Dreyfus, et notamment à la suite du succès de *La France juive* (1886) d'Édouard Drumont, ouvrage fondateur de l'antisémitisme contemporain.<sup>15</sup> Le mot « ethnie » a été forgé par Georges Vacher de Lapouge en 1896 pour indiquer un « groupement naturel » défini à la fois par ses caractéristiques morphologiques (« raciales ») et culturelles.<sup>16</sup> Un autre mot, « mentalité », a été importé de l'anglais *mentality* par Gustave Le Bon, et désignait « les caractéristiques psychologiques communes à un peuple » à travers le temps : « Le fait d'appartenir à une race historique donne une “constitution mentale” qui n'évolue qu'avec une extrême lenteur ».<sup>17</sup> Ces termes ne s'arrêtent pas dans les couloirs de la très conservatrice Société d'anthropologie de Paris et de son organe, la *Revue d'anthropologie*,<sup>18</sup> mais entrent directement dans le débat politique au Parlement ainsi que dans les

---

<sup>14</sup> Nous adoptons ici l'interprétation antistructuraliste de l'épistémé avancée par Judith REVEL, *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris : Mille et une nuits, 2010, p. 35 et suiv. L'épistémé d'une époque ne serait pas un système fermé et sujet à des changements en bloc, mais un réseau de rapports continuellement changeants.

<sup>15</sup> Édouard DRUMONT, *La France juive. Essai d'histoire contemporaine*, Paris : Gautier, 1886. Nous suivons ici la reconstruction proposée par NOIRIEL, *Immigration* cit. (2007), chap. 4 : « L'affaire Dreyfus et la stigmatisation des origines », p. 207 et suiv. Le succès du livre de Drumont est dû à la forme captivante de son écriture – une véritable « chasse au scandale » – et à sa promotion par la presse conservatrice et catholique.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 274. Cf. aussi Alfred FEUILLÉE, *Psychologie du peuple français*, Paris : Alcan, 1898.

<sup>18</sup> La Société d'anthropologie de Paris, fondée par Paul Broca en 1859, privilégiait l'étude des caractéristiques physiques des différentes « races » dans une optique de déterminisme scientifique et dans une perspective colonialiste, en contraste avec la plus moderne approche ethnologique qui se développait à l'époque dans le monde anglo-saxon.

journaux au début du siècle lorsqu'il est question de l'immigration (mot qui s'imposera dans le discours public dans les années 1920, « le plus souvent associé au mot “problème” »).<sup>19</sup> Les questions qui commencent à surgir et qui s'intensifieront pendant la Grande Guerre, lorsque la France entamera un programme d'« immigration choisie » visant à remplacer les soldats au front par des travailleurs étrangers,<sup>20</sup> seront celles posées par le démographe Jacques Bertillon : « comment empêcher la France de disparaître? Comment maintenir sur terre la race française? ». <sup>21</sup> Ces préoccupations quitteront rapidement la sphère démographique pour s'appliquer à l'art et notamment à la musique.

Même si, sur la scène politique, les députés les plus à gauche ont tendance à préférer le mot « ethnique » à celui de « race », décidément connoté comme appartenant à un discours de droite dès les premières années du siècle,<sup>22</sup> les manuels scolaires de l'entre-deux-guerres confirment que le mot « race » n'est pas exclu du vocabulaire appris par les jeunes Français, même si on en trouve des acceptions variées. Le mot « race » pouvait indiquer aussi bien une communauté de sang ou de sol, une double acception qu'il partageait d'ailleurs avec d'autres termes courants. L'exemple de la définition de « peuple/nation » tirée d'un manuel de géographie de 1920 en est un exemple :

Un peuple, ou une nation, est un ensemble d'hommes appartenant à *un même État ou à une même famille ethnographique*.<sup>23</sup>

Le mot « race » est utilisé dans ce manuel surtout au sens morphologique et propre à l'anthropologie de l'époque :

*Races.* L'espèce humaine, considérée au point de vue de la forme et des couleurs, présente quatre variétés principales désignées sous le nom de *races*.

La *race blanche* peuple surtout l'Europe, l'Asie sud-occidentale, l'Afrique septentrionale, l'Amérique et l'Australasie.

La *race jaune* peuple l'Asie orientale et l'Insulinde.

La *race noire* ou nègre peuple le centre de l'Afrique ainsi que des parties de l'Amérique et de l'Océanie.

---

Cf. Jean-Claude WARTELLÉ, « La Société d'Anthropologie de Paris de 1859 à 1920 », *Revue d'histoire des sciences humaines* 2004/1 n° 10, p. 125-71.

<sup>19</sup> NOIRIEL, *Immigration* cit. (2007), p. 319.

<sup>20</sup> Sur cette question cf. *ibid.*, chap. 5 : « L'invention de l'immigration “choisie” », p. 287 et suiv.

<sup>21</sup> Jacques BERTILLON, *La dépopulation en France*, Paris : Alcan, 1911, p. 1; cité par NOIRIEL, *Immigration* cit. (2007), p. 276.

<sup>22</sup> Cf. l'exemple du débat à propos de la loi sur les nomades (1912.07.16) donné *ibid.*, p. 283-86.

<sup>23</sup> *Géographie-Atlas du cours supérieur (ancien cours moyen) par une réunion de professeurs*, Tours : A. Mame et fils, 1920, p. 5 (c'est nous qui soulignons).

La *race rouge* comprend les indigènes de l'Amérique.<sup>24</sup>

Un discours plus spécifique sur les différences au sein des populations européennes trouvera une place importante dans le programme scolaire de 1937, dont le manuel sur l'Europe d'Étienne Baron paru en 1939 est un exemple.<sup>25</sup> L'auteur explique que « la variété est le caractère principal de l'Europe », et plus spécifiquement en ce qui concerne sa population.<sup>26</sup> Trois « races » autochtones (les Méditerranéens, les Nordiques et les Alpains) seraient la souche de la population européenne; d'autres (la race Dinarique, les Slaves, les Hamites, les Sémites, les Juifs et même des Jaunes) s'y mêlèrent au cours des millénaires, donnant pour résultat que « le peuplement de l'Europe est fait d'un mélange de ces races » :<sup>27</sup>

Races des époques préhistoriques et historiques se mélangent entre elles. *L'Europe est ainsi le continent le plus mêlé au point de vue de la population.* Dès l'antiquité, il était déjà difficile de reconnaître l'origine des peuples [...]. Aujourd'hui, le brassage est tellement complet qu'il est inutile (les plus grands savants y ont perdu leur temps) d'essayer de distinguer les Européens par la race. Chaque État enferme dans ses frontières des hommes fort différents les uns des autres [...]. On voit combien il est antiscientifique de se baser sur la notion de race pour proclamer par exemple la supériorité d'un peuple.<sup>28</sup>

Ces affirmations particulièrement engagées (surtout dans le contexte politique de 1939) forment la prémisse du concept subséquent, celui de « groupe ». Un groupe, d'après les explications de Baron, est la seule distinction possible à l'intérieur de la population européenne, les « races » étant désormais trop mélangées :

Ce qui est arrivé, c'est que des hommes se sont groupés volontairement ou par nécessité, et que chaque groupement a adopté des usages communs et des langues analogues dérivées d'une langue commune. Si la religion était aussi la même, le groupe se sentait encore plus uni. Après quoi, les hommes qui le composaient ont fini par se persuader eux-mêmes qu'ils appartenaient à une même race.<sup>29</sup>

Les « groupes » ainsi décrits par Baron sont les groupes latin, germanique, slave, et trois groupes secondaires (les groupes secondaires blancs, jaunes et les Juifs qui seraient « par exception

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 7-8 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>25</sup> Étienne BARON, *L'Europe. Classes de Quatrième et 2<sup>e</sup> année des Écoles primaires supérieures. Programme du 30 août 1937*, Paris : Éditions École et collège, 1939.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 63-65.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 65-66 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 66.

une communauté de race »).<sup>30</sup> Par exemple, le groupe latin est formé par « les peuples dont la langue dérive du latin et qui ont une façon latine de penser et de sentir », à savoir les Français, les Espagnols, les Portugais, les Italiens, les Roumains, les Wallons, les Suisses français et italiens.<sup>31</sup>

Du côté des ouvrages savants, Charles Seignobos, dans son *Histoire sincère de la nation française* (1933)<sup>32</sup> – décidément moderne pour l'époque dans son principe que « [l']évolution d'une nation dépend des conditions matérielles dans lesquelles elle a vécu »<sup>33</sup> et que l'histoire ne peut pas s'écrire seulement à partir de documents officiels<sup>34</sup> – affirme sans gêne (cela rejoint d'ailleurs l'esprit de « sincérité » qu'il évoque dans le titre de son ouvrage)<sup>35</sup> que « [l]es Français sont un peuple de métiers ». <sup>36</sup> Dès les premières pages, Seignobos s'oppose à l'idée qu'on puisse généraliser les attitudes des hommes en les déduisant de la nature du pays où ils vivent (le « milieu ») ou de leurs caractéristiques anthropologiques (les « races »).<sup>37</sup> Il fait appel à la tripartition des races européennes originaires, constate que « [l]a population actuelle de la France présente un mélange très hétérogène des trois races de l'Europe », pour ensuite en conclure qu'« il n'existe ni une race française, ni un type français ». <sup>38</sup> La négation d'une unité anthropologique des Français sera suivie, tout le long de l'ouvrage, par la négation d'une unité sociale, politique ou religieuse : Seignobos raconte en effet les « transformations » à travers lesquelles « s'est constituée la nation française ». <sup>39</sup> À la différence des

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 66-67. Ce n'est pas ici le lieu pour approfondir la question de la perception de la communauté juive en France dans l'entre-deux-guerres. Nous nous limitons à remarquer que Baron considère les Juifs comme un groupe à part, ce qui contredit le principe de territorialité qu'il applique dans la définition des autres groupes. Pour des approfondissements sur la question, nous renvoyons à NOIRIEL, *Immigration* cit. (2007) et à des ouvrages plus spécifiques tels que Michel WINOCK, *La France et les Juifs. De 1789 à nos jours*, Paris : Seuil, 2004; Ralph SCHOR, *L'antisémitisme en France dans l'entre-deux-guerres, prélude à Vichy*, Paris : Complexe, 2005 (et plus particulièrement le chapitre « Un portrait physique et moral répulsif », p. 83 et suiv., qui traite spécifiquement de la perception de la différence « raciale » juive).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>32</sup> Charles SEIGNOBOS, *Histoire sincère de la nation française*, Paris : Presses universitaires de France, 1933; 1969<sup>7</sup>.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>34</sup> « L'histoire de France, enseignée dans les écoles et connue du public, est surtout l'œuvre des historiens en renom des deux premiers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle [...]. Les documents dont ils se servaient provenaient tous des classes privilégiées, hommes d'Église, hommes de loi, hommes de guerre, qui s'intéressaient peu à la masse inférieure de la population [...]. Personnellement liés aux autorités, clergé, royauté, grands seigneurs, ils étaient enclins à s'exagérer l'importance des grands personnages et l'efficacité des règles officielles dans la vie de la nation. Cette tendance des documents a passé dans l'histoire; elle est devenue un panégyrique inconscient des autorités officielles » (*ibid.*, p. 7).

<sup>35</sup> « Le titre insolite et probablement ridicule donné à cet ouvrage [...] [s]ignifie que j'ai dit sincèrement comment je comprends le passé, sans réticence, sans aucun égard pour les opinions reçues, sans ménagement pour les conventions officielles, sans respect pour les personnages célèbres et les autorités établies » (*ibid.*).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 13, n. 1, et suiv.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 7.

historiens traditionnels auxquels il s'oppose, il n'utilise pas des expressions ayant comme sujet grammatical « la France » – par exemple, « la France commençait à s'inquiéter », pour citer une phrase de Jacques Bainville, journaliste de l'*Action française* qui représente bien la catégorie d'historiens visée par les critiques de Seignobos.<sup>40</sup> Car « la France » pour lui est un ensemble socialement hétérogène et chronologiquement changeant.<sup>41</sup> Nous pouvons imaginer que, si l'historien avait pris en considération (en plus des dimensions sociologiques, politiques et religieuses) l'art et la musique, il aurait adopté un discours similaire au sein duquel aucune unité faisant appel à une essence « française » n'est postulée. Il faut dire, en vérité, que même les historiens plus à droite, comme le journaliste de *L'Action française* Jacques Bainville – auquel nous venons d'emprunter la phrase « la France commençait à s'inquiéter » – admettaient le fait que, du point de vue anthropologique, les Français n'étaient pas une race; toutefois, ce fait est présenté comme un facteur de supériorité :

[L]a fusion des races a commencé dès les âges préhistoriques. Le peuple français est un composé. *C'est mieux qu'une race. C'est une nation.*<sup>42</sup>

Du côté des rapports officiels concernant l'« immigration choisie » pendant la Grande Guerre, les mots utilisés sont « race » pour différencier les Blancs, les Noirs et les Jaunes, et « ethnie » pour les différences internes à ces trois grandes « races »; le « type » de chacun de ces groupes est décrit à partir de ses traits physiques et de sa « mentalité collective ».<sup>43</sup> La capacité de travail de chacun de ces groupes ethniques est soigneusement mesurée et classée.<sup>44</sup>

Notre *excursus* dans les manuels scolaires et dans les livres d'histoire est loin d'être une recherche exhaustive, mais il permet de montrer le caractère à la fois omniprésent (autant chez les auteurs plus à gauche que chez ceux plus à droite, autant dans les manuels destinés aux écoliers que dans les textes universitaires) et changeant de concepts tels que « race », « peuple » ou « nation » dans l'*épistémé* française de l'entre-deux-guerres. Surtout, nous remarquons que les distinctions

---

<sup>40</sup> Jacques BAINVILLE, *L'Histoire de France*, Paris : Fayard, 1924; éd. moderne Paris : Tallandier, 2007 (« Texto »), p. 419.

<sup>41</sup> À titre d'exemple, Seignobos consacre des chapitres différents aux vilains (chap. 7), aux nobles (chap. 8), aux bourgeois (chap. 9), aux clercs (chap. 10).

<sup>42</sup> BAINVILLE, *L'Histoire de France* cit. (1924), p. 21 (c'est nous qui soulignons).

<sup>43</sup> NOIRIEL, *Immigration* cit. (2007), p. 296-97.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 300. La concordance de « race » et « nation » était la position du fondateur de l'« ethnochimie », Edgar Bérillon, dans son livre *Les caractères nationaux. Leurs facteurs biologiques et psychologiques*, Paris : Legrand, 1920; cf. NOIRIEL, *Immigration* cit. (2007), p. 333.



« raciales » sur base nationale, si communes dans le discours esthétique (arts visuels, littérature et musique), étaient plutôt absentes du discours véhiculé au sein des manuels de géographie. Dans le manuel de 1920 déjà cité, la distinction des « races » s'arrête aux caractéristiques physiques, tandis que Baron nie la possibilité d'une distinction par le paramètre des races physiques en fixant comme niveau maximum de découpage des caractéristiques culturelles communes des « groupes » supranationaux définissables surtout par leur affinité linguistique. En suivant cette logique, il aurait sans doute été difficile, pour Baron, de tracer des différences entre les « races musicales » polonaise et tchèque. En effet, dans sa conception de la géographie humaine, les Polonais et les Tchèques partagent les caractéristiques culturelles d'un même groupe (le groupe slave) : ce ne sont donc pas des raisons « raciales » qui les ont groupés ensemble, mais un choix ou la nécessité; et c'est en vivant ensemble qu'ils ont développé une « façon slave de penser et de sentir ».

Lorsqu'on plonge dans la littérature artistique, le niveau du découpage entre les « races » est aussi fin que celui qu'on retrouve dans les rapports gouvernementaux officiels évoqués plus haut. De la même façon que, dans ces derniers, on distingue la rentabilité des Italiens de celle des Malgaches,<sup>45</sup> on distingue sans problèmes dans le discours artistique les caractéristiques du « génie français » de celles du génie espagnol ou italien. La critique musicale fait appel au concept de « race » pour désigner une nation (par exemple, la France ou la Pologne), mais aussi une communauté de sang (les Juifs notamment). L'influence de la « race » sur la musique peut se manifester autant dans le folklore que dans la recherche moderniste. Les citations qui suivent présentent des exemples de ces utilisations du concept de « race » :

Il y a, à Paris, une élite essentiellement française, et une élite étrangère, compréhensive du génie de notre race, compréhensive avec intuition, avec amitié, avec générosité.<sup>46</sup>

Mais sans doute la musique populaire est-elle la plus difficilement exprimable par des musiciens d'un autre pays, puisqu'elle procède directement du génie de la race.<sup>47</sup>

Pour la première fois peut-être dans l'histoire de ces derniers siècles, deux Juifs semblent manifester les dons de la véritable inspiration musicale : Arnold Schönberg et Darius Milhaud. [...] Si les Juifs se montrèrent longtemps incapables de création originale, ce n'était certes pas de leur part impuissance réelle. Mais ils avaient le tort de ne point répondre à l'appel de leur race. Ils ne cherchaient qu'à ressembler à des Européens, à des Occidentaux : tels Meyerbeer, Halévy et tant d'autres. Ils se limitaient délibérément à l'imitation, au pastiche. Ils n'exprimaient rien de leur âme propre et

---

<sup>45</sup> NOIRIEL, *Immigration* cit. (2007), p. 296-7.

<sup>46</sup> Jane CATULLE-MENDÈS, [lettre ouverte], *Mén* 83/23 (1921.06.10), p. 246.

<sup>47</sup> Germaine LIODON, « Festival et musique polonaise (11 juin, Opéra) », *CM* 27/13 (1925.07.01), p. 365-66 : 366.

s'efforçaient en vain à entrer dans des façons de sentir qui leur demeuraient étrangères. Et voici qu'un Schönberg, qu'un Milhaud renoncent enfin à ce projet insensé de se construire une âme d'emprunt. Ils s'avouent, ils s'affirment juifs, sans honte. [...] D'ailleurs, cette langue musicale des modernes, ils la transforment dans le sens de leur instinct atavique. Ils en abolissent ou du moins ils en masquent le caractère tonal harmoniquement défini, qui est l'essence même de la musique européenne, de la musique occidentale. Les Orientaux ont préféré à notre plaisir rationnellement organisé une jouissance plus libre. Une musique polytonale ou atonale est peut-être pour satisfaire au mieux une âme orientale. Un Schönberg et un Milhaud reviennent au goût de leurs ancêtres. Et, par eux, l'Orient nous parle encore une fois et vient rajeunir notre art [...].<sup>48</sup>

Les conceptions de la « race » comme communauté *de sang* (les Juifs) et comme communauté *de sol* (les Français) semblent donc coexister dans le discours. Ces deux « types » de « race » entrent parfois en conflit : c'est le cas des différents « peuples » réunis sous une seule et même administration politique, ou bien de ceux dont l'administration est fragmentée sur plusieurs États. La Russie constitue un exemple du premier cas. La « Semaine d'art ethnographique russe » révèle au public parisien, en 1925, que la musique « russe » est en réalité une somme de musique de « races » différentes :

Cet ensemble de chansons populaires russes [...] a donné un rapide aperçu des *différentes races de cette immense réunion de peuples* simples et bien loin de notre civilisation. D'étranges instruments, tels la doumba et d'autres aussi bizarres méritent d'aviver notre curiosité [...]. Les chansons d'Ouzbeck, Kirghiz, Baschkir, d'Ukraine, du Caucase, Tartares, toutes créent une atmosphère différente [...].<sup>49</sup>

Pour ce qui est du second cas, on célébrait au début des années 1920 la naissance de nouveaux États dont l'unification politique se fit à l'issue de la Grande Guerre. Les critiques musicaux remarquent alors une correspondance entre l'affranchissement politique et l'éclosion des écoles musicales nationales : « Se pourrait-il », se demandait Roland-Manuel, « que le Traité de Versailles ait eu l'exceptionnelle vertu de faire naître ou de ressusciter des nationalités musicales? ».<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Paul LANDORMY, « Darius Milhaud [3<sup>e</sup> partie] » cit. (1925), p. 262-63. Le passage continue ainsi : « cet Orient auquel nous devons les premiers éléments de notre musique occidentale, puisque notre musique moderne est née du chant grégorien, lui-même issu en grande partie des chants de la synagogue, – cet Orient qui, par l'intermédiaire des Russes, nous apportait, il y a quelque quarante ans, toutes sortes de gammes nouvelles et fournissait à Debussy la riche matière, colorée et diverse, d'un système imprévu, – cet Orient où notre art, plus savant, plus réfléchi, mais exposé à se dessécher à la longue s'il est abandonné à lui-même, va inévitablement puiser comme à une source toujours fraîche où il n'y a qu'à plonger la main pour ramener des trésors merveilleux. À nous, les Occidentaux, si habiles à composer des ensembles, de mettre ensuite en valeur pour notre propre goût, si nous le jugeons à propos, les bijoux disparates juxtaposés en un somptueux désordre par la fantaisie orientale ».

<sup>49</sup> G. D., « Semaine d'art ethnographique russe », *CM* 27/14-15 (1925.07.15-08.01), p. 417 (c'est nous qui soulignons).

<sup>50</sup> ROLAND-MANUEL, « L'Édition musicale – Alexandre Tansman », *RM* 3/3 (1922.01), p. 94.

Andrew A. Fraser, dans les pages de la revue *The Chesterian*, parle à ce propos d'« awakening race-consciousness » comme étant l'une des influences du monde moderne sur la musique.<sup>51</sup> La Pologne est l'un des cas les plus commentés dans la presse musicale (sans doute à cause de Chopin et, de façon générale, de la taille considérable de la communauté polonaise en France et de la sympathie de la France pour la Pologne),<sup>52</sup> et celui choisi par Roland-Manuel pour valider son intuition. Paul de Stoecklin, en faisant la recension de *La musique polonaise* (1918) d'Henryk Opieński en 1919, remarque que, mis à part Chopin, « nous ignorions tout de la musique polonaise » :

Cela tient sans doute à ce que la malheureuse Pologne morcelée entre trois États tyranniques et puissants, n'a jamais pu se manifester, ni même se rappeler à l'Europe, qui se contentait d'applaudir ses virtuoses, les Winiawski [sic] et les Paderewski, tandis que d'autres races qui, elles aussi, avaient perdu leur indépendance, la Bohême, par exemple, avaient conservé une unité qui permit à ses artistes de faire œuvre nationale et à ses érudits de mettre en valeur le patrimoine des ancêtres.<sup>53</sup>

Tansman, rejoignant le cercle de la *Revue musicale* peu après son arrivée à Paris, trouvera sa place dans la revue en tant que connaisseur de la musique polonaise qu'il présentera aux lecteurs français dans une série d'articles.<sup>54</sup> Tansman utilise le concept de « race » une seule fois dans ses

---

<sup>51</sup> « National sympathies are aroused (and not infrequently exaggerated), appeal is constantly being made to the rights of small nations, and “self-determination” becomes a catch-word of the day. This awakening race-consciousness, though still rather helpless, has led to a more real and thorough understanding of folk-music. We have probably heard the last of the Scottish rhapsodies written by Germans, Spanish fantasias by Russians, Oriental suites by Englishmen. The elegant cosmopolitanism of these guides to foreign lands gives place to a zealous preservation by nationals of their own native art. Bloch, Sibelius, Janáček, have spoken for their people in racial accents proud and unashamed. Béla Bartók, Vaughan Williams, de Falla, have, with scrupulous scholarship, collected, arranged and utilized the folk-music of their respective countries. Liszt might have done it, had it been less of a showman and more of an artist, but the real pioneers in this work were the Russian “Five”, unless we include the Elizabethan writers for the virginals. Then, it was exceptional; now, it is the rule » (Andrew A. FRASER, « Music and the modern world », *Chesterian* 10 n° 75 [1928.12], p. 92-96 : 93).

<sup>52</sup> La sympathie de la France envers la Pologne était un sentiment largement partagé dans la société, à un niveau similaire mais inversé des sentiments envers l'Allemagne; cf. par exemple la *Petite hisotire de France* pour enfants écrite par Jacques Bainville en 1930 : « L'Allemagne devait rendre l'Alsace et la Lorraine et restituer tout ce qu'elle avait pris autrefois aux peuples nos amis, par exemple aux Polonais » (J. BAINVILLE, *Petite histoire de France*, illustrations de Job, Tours : Mame, 1930, p. 159).

<sup>53</sup> Paul de STOECKLIN, « Musique polonaise », *CM* 21/13 (1919.07.1-15), p. 206.

<sup>54</sup> A. TANSMAN, « Pologne – La vie musicale en Pologne », *RM* 2/7 (1921.05), p. 175-77 (désormais in ID., *Une voie lyrique* cit. [2005], p. 125-27); ID., « Pologne – Mieczyolaw Karłowicz », *RM* 2/9 (1921.07), p. 77-79 (désormais in ID., *Une voie lyrique* cit. [2005], p. 215-17); ID., « Pologne – La jeune école polonaise », *RM* 2/10 (1921.08), p. 177-79 (désormais in ID., *Une voie lyrique* cit. [2005], p. 219-22); ID., « Karol Szymanowski », *RM* 3/7 (1922.05), p. 97-109 (désormais in ID., *Une voie lyrique* cit. [2005], p. 223-34); ID., « Pologne – Zdrislaw Alexandre Birnbaum », *RM* 3/7 (1922.05), p. 173-75 (désormais in ID., *Une voie lyrique* cit. [2005], p. 128-29); ID., « Pologne », *RM* 4/2 (1922.12), p. 181-12; ID., « Pologne – Début de la saison à Varsovie », *RM* 4/3 (1923.01), p. 265-66; ID., « Pologne », *RM* 4/6 (1923.04), p. 270-71; ID., « Pologne – La musique à Varsovie », *RM* 6/4 (1925.02), p. 193 (désormais in ID., *Une voie lyrique* cit. [2005], p. 130). En 1922, il écrit à Ganche qu'il a l'intention d'organiser une conférence sur la « Musique polonaise

articles sur la musique polonaise. En décrivant le « caractère nettement polonais » de la musique de Karol Szymanowski, il affirme que celle-ci est pourtant dépourvue de tout recours au folklore; selon Tansman, sa musique peut néanmoins être « bien slave, bien polonaise », puisque « les Polonais sont des Slaves de civilisation latine et non byzantine, différence capitale pour la formation des éléments esthétiques de la race ».<sup>55</sup> En Szymanowski, « Slave occidental », fusionnent les éléments caractéristiques des civilisations latines et slaves :

la musique de Szymanowski au charme mélancolique slave, à sa vigueur, à sa puissance sonore, à son tragique fatalisme joint la profondeur, la conception merveilleuse de la construction architectonique, le sens de la mesure et de la forme, la lucidité occidentale, la clarté latine.<sup>56</sup>

Il est clair que Tansman se trouve dans la position privilégiée d'être un des premiers en France à pouvoir proposer un récit descriptif des caractéristiques polonaises en musique, un récit qui décrit, au fond, *sa* musique. La critique française, en retrouvant dans les œuvres de Tansman les traits qu'il a décrits comme étant propres à la « race musicale polonaise » – cette « race » résultat d'une fusion, ni russe ni française, mais douée d'une identité néanmoins spécifique –, aurait dû, selon les intentions du compositeur, reconnaître en lui un représentant idéal de la musique polonaise. Tansman aurait ainsi pris sa revanche sur son pays, qui ne le considérait pas comme Polonais puisque Juif.<sup>57</sup> Malheureusement, même en France il a été l'objet de l'antisémitisme de certains critiques musicaux, comme nous le verrons sous peu.

Des lettres à Ganche nous permettent de mieux comprendre la position de Tansman sur le sujet des « races musicales » et sur la question juive. En 1927, Ganche venait de publier le résultat de ses études démontrant les origines lorraines du père de Chopin, une découverte que Tansman accueille ainsi :

---

moderne »; A. TANSMAN, lettre à Édouard Ganche (1922.[10-11], lettre 206) (BNF, Musique VM-BOB-23664). D'autres articles de Tansman sur la Pologne se retrouvent ailleurs : par exemple, « Musical life in Poland », *Chesterian* [3] n° 24 (1922.07), p. 242-43.

<sup>55</sup> TANSMAN, « Karol Szymanowski » cit. (1922), p. 99 (2005 : p. 224).

<sup>56</sup> *Ibid.* L'année suivante, dans un compte rendu probablement de Prunières où Szymanowski est défini « slave latinisé », la *Revue musicale* démontre avoir assimilé cette leçon de Tansman ([Henri PRUNIÈRES], « Œuvres de Karol Szymanowski et de Manuel de Falla », *RM* 4/10 [1923.08], p. 75-76 : 75).

<sup>57</sup> Cf. par exemple cette lettre à Édouard Ganche (1925.01.13, lettre 218) : « Pour mon bonheur je suis venu en France, et ce pays, que depuis 5 ans j'ai appris à aimer comme ma seconde patrie, a été hospitalier pour mon œuvre en lui ouvrant les portes et par ça les portes de l'Europe. C'est bien amer d'aimer son pays, comme je l'aime, et d'y être si peu payé en retour. Pour le pavillon polonais à l'Exposition – j'en sais rien. Je suppose que *comme dans toutes les manifestations artistiques officielles* je serai tenu à l'écart, si la presse française avancée, qui m'a toujours considéré comme le meilleur musicien polonais de notre temps, ne s'en mêle pas » (c'est Tansman qui souligne).

Si cette découverte laisse hors de doute le polonisme psychique et musical de Chopin, il n'en est pas de même pour le problème racique [*sic*] et héréditaire. Chopin devient ici non seulement la plus belle fleur éclose par la synthèse de deux cultures, mais aussi de deux sangs. Cela place aussi le problème de l'assimilation racique [*sic*] dans une lumière tout à fait nouvelle. (Je ne crois pas que votre retentissante découverte sera bien vue par la plupart de mes compatriotes!)<sup>58</sup>

Dans le discours de Tansman, la « race » de sang (« le problème racique et héréditaire ») de Chopin semble, en définitive, avoir moins d'importance que le sol (la culture) où il a vécu et qui a forgé sa personnalité et sa musique (« le polonisme psychique et musical »). C'est un discours que Tansman tiendra aussi à propos de lui-même et notamment concernant ses origines juives : le sang est, selon lui, beaucoup moins déterminant que le sol dans le développement de son style national. En commentant les comptes rendus antisémites que Léon Vallas écrivait à propos de ses œuvres – des textes dans lesquels le critique niait leur caractère polonais (auquel tenait justement beaucoup) en raison des origines juives du compositeur –, Tansman écrit à Ganche :

Les : « né en Pologne », « symphoniette », « occasion d'introduire des trombones », « gentille musique » et « évidemment aucun caractère slave » (pour une œuvre qui en est tant « imbriquée », et tout le Scherzo est un *Mazurka*) etc., tout cela est tellement méprisable [...].<sup>59</sup>

Mais que cet imbécile n'a pas assez d'intelligence, qu'en citant votre découverte sur Chopin il contredit lui-même sa thèse, en démontrant que malgré le sang mélangé, Chopin a été le plus polonais des musiciens... peut-être même grâce à cela; que l'ambiance, l'atmosphère de l'enfance, l'éducation, l'entourage national, l'aspiration et les tendances artistiques, enfin la nature et la conscience intérieure de la race font plus que la pureté « slave » du sang. Dans tous ses comptes rendus sur moi, M. Vallas ne parle que de mon origine confessionnelle et me conteste le droit à être Polonais dans la *Sonatine* (Andante en mazurka), *Symphonietta* (Scherzo-Mazurka), *Concerto* (Andante), *Pièces polonaises*, enfin toutes mes œuvres dont soit le style soit la sensibilité sont une aspiration à continuer celle de Chopin, qui a presque disparu jusqu'à moi – tous les autres musiciens faisant de la musique allemande. Je tends à cette merveilleuse synthèse de la sensibilité polonaise « flétrie » par la clarté et mesure française, dont le plus beau fruit a été Chopin.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> A. TANSMAN, lettre à Édouard Ganche (1927.01.21, lettre 261). Ganche avait publié le résultat de ses recherches dans *La Pologne* (1927.01.15); cet article est signalé par la RM 8 n° 4 (1927.02.01), p. 191.

<sup>59</sup> A. TANSMAN, lettre à Édouard Ganche (1926.02.03, lettre 242, c'est l'auteur qui souligne). Nous n'avons pas pu retracer la critique contre laquelle Tansman s'insurge.

<sup>60</sup> A. TANSMAN, lettre à Édouard Ganche (1927.02.11, lettre 262). Tansman réagit à Sixte-Quinte [*alias* Léon Vallas?], « *De omni re scibili...* », *L'impartial français* 3 n° 232 (1927.02.08), p. 14. La section « De l'ethnologie » de cet article s'attaque à la musique de Tansman, « musique très internationale comme il convient à un musicien dont le nom indique que le sang slave ne coule point dans ses veines »; l'article se clôt sur des commentaires sarcastiques sur les rapports entre Chopin, la Pologne et la France : « Le père du fameux Polonais était un Français de pure race; pourtant son fils se montra entièrement de Pologne. Mystère assez troublant pour passionner longtemps les musicologues qui ne craignent pas de remuer des idées générales ». Sixte-Quinte était un pseudonyme utilisé pour la critique musicale de *L'impartial*

Tansman sera très cohérent dans l'affirmation de la suprématie du sol sur le sang. Au début de la Seconde Guerre mondiale, dans ses dernières lettres à Ganche devenu alors nettement antisémite, le compositeur défend l'idée que rien n'empêche une pluralité cosmopolite de former un peuple unitaire :

Vous vous placez au point de vue racique [sic], moi pas. Sans être un homme de science, je sais que celle-là n'a jamais distingué que les races blanche, noire jaune et rouge et que la composition de sang à l'intérieur de chacune d'elles est pareille. La France elle-même se compose d'apports très divers, ce qui ne l'empêche point d'être une nation et un peuple uni et homogène, dans lequel les juifs peuvent être parfaitement intégrés et l'ont été.<sup>61</sup>

Plus tard, dans sa conférence « Y a-t-il une musique juive? » de 1962, il sera très clair sur ce point :

La musique française est celle qui a été composée par des compositeurs français, sur une étendue territoriale qui est la France. Le climat, le paysage, le genre de vie ayant formé cette nation se réverbèrent aussi bien dans son art. Les juifs ont quitté la Terre Sainte à un moment où la formation de l'art n'avait pas encore été individualisée. Ils ont été formés par le climat, par les paysages, par les mœurs des pays dans lesquels ils ont vécu. Ils y ont apporté leurs qualités particulières et cela est énorme. Mais la recherche d'une musique nationale de nos jours est un effort dépassé et non actuel. Elle ressort plus d'une ethnographie que d'une réelle nécessité fertile.<sup>62</sup>

La vision intégratrice de Tansman, selon laquelle le sol a préséance sur le sang dans la définition des « races musicales », ne reflète certainement pas le discours dominant qui est, quant à lui, beaucoup plus déterministe. Ce discours dominant émerge constamment dans les comptes rendus, sans prendre la forme d'argumentations structurées – nous allons citer de nombreux exemples tout au long de ce chapitre. Une des réflexions les plus développées sur le sujet de « la

---

*français*; une note dans le Fonds Vallas (Bibliothèque municipale de Lyon) explique qu'il s'agit d'« une signature utilisée d'abord par Émile Vuillermoz puis imposée à Léon Vallas, qui alterne entre celle-ci et sa propre signature » ([http://pleade.bm-lyon.fr/doc-tdm.xsp?id=FR693836101\\_009FA\\_d0e62597-note-20990&fmt=tab&base=fa&root=&ss=&as=&ai=&note=true](http://pleade.bm-lyon.fr/doc-tdm.xsp?id=FR693836101_009FA_d0e62597-note-20990&fmt=tab&base=fa&root=&ss=&as=&ai=&note=true)). L'hebdomadaire hébergeait dans un même numéro une rubrique signée Léon Vallas et l'autre Sixte-Quinte. Les propos antisémites de Vallas ne font pas de doute si l'on se réfère au texte « Ethnologie musicale », *L'impartial français* 3 n° 235 (1927.03.01), p. 14 : « Darius Milhaud, Français de nation, appartient à une très vieille race étrangère. Nous ne pouvons la mesurer à notre aune locale. De son propre aveu, il se croit devenu tout latin, à cause du long séjour de ses ancêtres auprès des Papes d'Avignon : il nous apparaît, autant que son congénère d'Autriche Arnold Schoenberg, Juif essentiellement ». Un commentaire antisémite adressé à Tansman (« la souplesse de sa race, manifestée sans relâche ») se trouve dans ID., « Retour à la simplicité », *L'impartial français* 3 n° 248 (1927.05.31), p. 14.

<sup>61</sup> TANSMAN, lettre à Édouard Ganche (1941.05.23, lettre 399).

<sup>62</sup> TANSMAN, « Y a-t-il une musique juive? », conférence donnée le 1<sup>er</sup> mars 1962, organisée par le groupe Beth-Akarem; désormais in ID., *Une voie lyrique* cit. (2005), p. 107-16 : 112.

musique et la race » ayant été publiées dans la presse musicale française de l'entre-deux-guerres est un article paru en 1929 en première page du *Courrier musical*, signé par le compositeur Jacques Janin. Nous pouvons comparer la position de Tansman à celle exposée par Janin, dont la thèse est que « par la race, l'art se rattache au sol ». <sup>63</sup> Janin situe le concept de « race » dans l'espace et dans le temps. Dans l'espace, « la race est l'« individualité géographique », ou plus exactement l'individualité collective humaine par rapport à un lieu géographique déterminé ». Du lieu géographique – du sol – dépendent étroitement, d'après Janin, les « affinités de tempérament, de caractère, d'usages et de mœurs, de langue, d'intérêts »; c'est le milieu, « condition physiologique » de la « race », qui « nous baigne, nous nourrit et nous contraint, sculpte notre type physique, éveille et retient notre esprit ». Dans le temps, la « race » est la tradition liée au sol (qui côtoie la tradition « une et invariable » liée à l'« essence homme ») : « Mise en relation avec le milieu, la tradition se divise et s'adapte », « la tradition s'orchestre entre les races comme une partition entre des instruments ». Bref, la tradition est le « mode d'action » de chaque race dans la « tradition générale » de l'homme. Par conséquent,

la race est profondément infiltrée dans l'individu [et] il faut qu'elle le soit aussi dans l'art. [...] Au siècle du bluff, on voit surgir des candides arrivistes qui se croient en dehors de leur race, à moins qu'ils ne s'en proclament les représentants exclusifs. Prétention doublement insoutenable.<sup>64</sup>

Toutefois, continue Janin, nous ne sommes pas enchaînés à notre race : il y a une marge de liberté laissée aux choix de l'individu, et, grâce à cette liberté, les races « se renouvellent » : « D'où il suit que si l'individu n'est pas en dehors de la race, la race n'est pas sans un certain nombre d'individus puissamment représentatifs ». Somme tout, on ne peut pas échapper à sa race (ce serait comme naître sans père), ni « prétendre exprimer par un individu ou par une tendance isolée la somme d'une race ».

Les conséquences de ces prémisses dans la musique ne sont pas difficiles à imaginer chez Janin : comme la tradition humaine s'orchestre entre plusieurs races, ainsi « [l]a musique européenne s'orchestre entre plusieurs types raciques [sic] : le slave, le germanique, l'espagnol, l'italien, le français » et d'autres encore. Nous remarquons que les « types raciques » de Janin correspondent parfois à des unités politiques nationales, parfois à des entités plus vastes : par exemple, le type slave comprend « la musique tzigane, bohême, roumaine, serbe, bien que chacune ait sa nuance

---

<sup>63</sup> Jacques JANIN, « La musique et la race », *CM* 31/10 (1929.05.15), p. 329-30 : 329, d'où nous prenons les passages cités dans ce paragraphe.

<sup>64</sup> *Ibid.*

distinctive ». L'attachement au sol est une constante de chaque « race », mais « chaque art n'est pas également apte à faire parler le sol qui l'a nourri ». Les deux extrêmes sont, pour Janin, la musique slave (qui « chante d'abord la terre slave », et seulement ensuite « la spontanéité irruptive [*siz*] et tumultueuse de ses représentants ») et la musique germanique (qui n'est au contraire qu'expression du sentiment et de la « contemplation philosophique »).<sup>65</sup> Quant à la France, qui « a beaucoup reçu de la nature et des dieux », elle est « équilibrée dans son climat et dans son sol, et par conséquent dans sa race ».<sup>66</sup> Les « mouvements extrêmes » sont donc empêchés aux Français par leur « race », qui les sauve ainsi de la noyade dans le « rêve allemand » et de l'exaspération dans le « mysticisme russe ». Janin constate enfin le manque de véritables musiciens français, en niant ce statut à Berlioz (« homme excessif et plein de rêves énormes, [il] est très peu français ») autant qu'à Debussy (« trop littéraire et trop littéral »), à Saint-Saëns et à Massenet (qui « ne peuvent, pour des raisons opposées, prendre rang parmi les grands musiciens »), et évidemment à ceux qui ne sont pas de « race française » comme Franck. Ces limites seraient causées par un déterminisme racial : l'équilibre français, parfait pour l'architecture, la littérature ou la philosophie, ne serait pas capable de fournir des œuvres d'art musicales. Mais en contrepartie, Janin constate la puissance de la volonté individuelle sur le déterminisme de la « race » : « La volonté des peuples peut faire céder les déterminations ethniques et historiques les mieux établies. Que fera, pour la France, la volonté des Français? ».

L'article de Janin nous semble révélateur de l'importance accordée au concept de « race musicale » et de la facilité avec laquelle on en discutait à l'époque où les jeunes compositeurs migrants s'affirment sur la scène parisienne – l'article est paru en mai 1929, c'est-à-dire entre le premier concert de la Sirène musicale et le premier concert de la SMI présentant des pièces des musiciens considérés « École de Paris » au sens strict (*v. supra* Tableau 5.2). Janin n'exprime évidemment que sa position personnelle et il serait abusif de le considérer comme le porte-parole d'une pensée dominante. Toutefois, l'identification de « races musicales » et de nations est bien présente dans plusieurs comptes rendus, comme celui où Dandelot, en 1935, louange l'idée du Triton de regrouper dans un même concert les musiciens d'un seul pays, car, malgré les différences,

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 330, d'où nous prenons les passages cités à partir d'ici dans ce paragraphe.



« on retrouve presque toujours le caractère de la race qui, à travers le talent déployé ou quelquefois malgré ce talent, transparait et rattache toutes ces œuvres par un lien subtil et fort ».<sup>67</sup>

Ce type de discours trouve certainement son origine dans une tradition de valorisation du patrimoine artistique par le critère national qui se traduit en une tradition d'histoires de l'art, de la littérature et de la musique basées sur des « écoles nationales » – la tradition contre laquelle se positionne Schläezer. Nous avons déjà cité l'*Histoire de la musique* de Van de Velde qui, avec sa structure par grandes écoles nationales caractérisées chacune par des traits qu'il résume par des devises prégnantes (« L'École Allemande, à la musique savante, qui fait autorité. – L'École Anglaise, à la musique distinguée, correcte et élégante », etc.),<sup>68</sup> est un exemple emblématique de cette tradition. Nous pouvons distinguer, dans le cadre de ce discours « nationaliste » (ou « nationcentriste »)<sup>69</sup> sur l'art (et, en ce qui nous concerne, sur la musique), deux attitudes principales : un *nationalisme musical monolithique* (ou *exclusif*), qui présuppose une série de traits stylistiques regroupés dans un bloc unitaire et figé que nous qualifierons de « monolithique ». Ces traits caractérisent une école nationale tout en excluant de cette école la musique s'éloignant de ces traits; un *nationalisme musical pluraliste* (ou *inclusif*), qui accepte le changement des traits stylistiques avec les époques, et inclut dans la même école nationale des musiques même très différentes, mais écrites par des compositeurs d'une seule nationalité. Évidemment, ces deux attitudes ne sont pas toujours clairement distinguées l'une de l'autre : notre étude se base sur des discours subjectifs et éphémères, dont les traces subsistent dans des articles de revues et de quotidiens, et non pas sur des traités scientifiques ou philosophiques. Il est toutefois utile d'isoler les deux attitudes pour mieux comprendre quelles sont les possibilités laissées ouvertes, par ces discours, au fait que des étrangers écrivent de la « musique française ».

### 7.1.2. La « musique française » d'après le nationalisme musical monolithique (ou exclusif)

Un exemple emblématique de nationalisme musical monolithique est contenu dans l'article « Le nationalisme en art » publié par Albert Bertelin dans le *Courrier musical* en 1913.<sup>70</sup> Son attitude

---

<sup>67</sup> Georges DANDELLOT, « Triton. Festival de musique tchécoslovaque », *MM* 46/2 (1935.02.28), p. 65-66 : 65. Il s'agit du compte rendu du concert de musique tchèque organisé par le Triton le 15 février 1935 et qui comprenait des œuvres de Silvestr Hippmann, Leoš Janáček, Jaroslav Ježek, Karel Boleslav Jirák, Jaroslav Kricka, Bohuslav Martinů, L. Václavík et Boleslav Vomáčka.

<sup>68</sup> VAN DE VELDE, *Histoire de la musique* cit. (1940), p. 27. *V. supra* § 2.2, p. 41.

<sup>69</sup> « Nationaliste » au sens de centré sur la dimension nationale (on pourrait donc dire « nationcentriste » ou « nationcentrique ») est un niveau de découpage standard des identités des individus. Nous ne voulons pas ici attribuer à ce terme l'idée de « patriotisme » ou d'affirmation de supériorité d'une nation en particulier.

<sup>70</sup> Albert BERTELIN, « Le nationalisme en art », *CM* 16/12 (1913.06.15), p. 362-68.

est *exclusive*, puisqu'il part d'une définition *a priori* de la musique française et exclut du statut de « musiciens nationaux » tous ceux qui ne s'y conforment pas. L'idée de base de cette attitude est que « lorsqu'on rapproche les œuvres si diverses que ces musiciens ont produites on est bien forcé de reconnaître que sous la variété apparente du style, elles possèdent des qualités communes qui n'appartiennent pas à l'individu, mais qui font partie du patrimoine de la race dont il est issu ». <sup>71</sup> D'après Bertelin, on peut écrire de la musique ayant ces qualités nationales soit en s'appuyant sur le folklore, soit en suivant la tradition. Ainsi, les fondateurs de la Société Nationale ont su créer une école française moderne puisqu'ils ont mis dans leur production, pourtant si variée, les traits caractéristiques de la « race » française : « souci de clarté, de précision, d'élégance des lignes [...], d'harmonie, de proportions, [...] d'équilibre architectural ». <sup>72</sup>

Une fois postulées les caractéristiques d'une « race musicale », on peut, selon le nationalisme exclusif de Bertelin, classer les différents compositeurs en fonction du fait que leur musique répond ou non à ces caractéristiques. Certains compositeurs seront ainsi exclus de la liste des représentants de leur école nationale. Par exemple, il n'est pas possible d'inclure la production d'un Tchaïkovski ou d'un Rubinstein dans la catégorie « musique russe », parce que « le style général de leurs œuvres s'apparente à tel point à celui de l'école allemande qu'il est impossible pour des étrangers de découvrir ce qu'il peut y avoir de particulièrement russe dans leur tempérament musical ». <sup>73</sup> (On remarquera l'importance accordée au fait que la marque nationale soit reconnue *par des étrangers*, véritable besoin de distinction identitaire dans une compétition pour la supériorité sur les autres nations : Bertelin affirmera en effet la « supériorité de notre école nationale sur ses rivales étrangères », et que « nous possédons une musique bien française qui, par ses qualités propres et originales, mérite d'occuper une place importante en Europe ». <sup>74</sup>) Parmi les musiciens français que Bertelin exclut de la musique française, nous retrouvons notamment Debussy et « les impressionnistes ». Ce qui est reproché à cette musique est d'avoir eu « la prétention de rompre tout lien avec ses ascendants ». <sup>75</sup> Il lui manque, par conséquent, l'ensemble des caractéristiques indispensables pour la qualifier de « française »; elle n'en présente que quelques-unes, ce qui n'est

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 363.

pas suffisant (c'est l'idée de « monolithe », à savoir que ces caractéristiques forment un seul bloc indivisible) :

Les qualités de la musique de M. Debussy ont-elles [*sic*] des qualités vraiment et uniquement françaises? Si, par une certaine simplicité, par un souci de pureté de la ligne [...] M. Debussy peut revendiquer sa filiation à l'école nationale, il est d'autres côtés par lesquels il s'en détache complètement. Sans aller jusqu'à l'accuser, comme je le ferais pour ses imitateurs, de n'avoir nul souci de la forme et de l'architecture, [...] il néglige de parti-pris la précision dans la construction.<sup>76</sup>

Cette accusation – dont la question de savoir si elle soit fondée ou non ne nous préoccupe pas ici – est particulièrement grave, puisqu'elle mène tout droit vers le plus grand danger envisageable par le nationalisme français représenté ici par Bertelin, soit le risque d'écrire de la musique allemande :

L'abus de cette liberté devient facilement de la licence, et nous avons pu nous rendre compte de ce qu'il pouvait en résulter de fâcheux en écoutant certains poèmes symphoniques aux dimensions géantes, dus à la plume d'un musicien célèbre au-delà du Rhin [...].<sup>77</sup>

Comme si l'accusation de germanisme ne suffisait pas à convaincre son lecteur, Bertelin ajoute celle d'italianisme :

Ils pousseraient certainement de furieux cris de protestation si je les comparais à Rossini, Donizetti et *tutti quanti* : mais, à part la différence des procédés employés, leur art, purement descriptif et décoratif, n'a ni plus de fond, ni plus de consistance que celui des Italiens de 1830, il est purement superficiel, sans grandeur comme sans profondeur.<sup>78</sup>

Il est alors clair que « les impressionnistes se trouvent en dehors de notre tradition nationale », conclut Bertelin.<sup>79</sup>

La position monolithique se manifeste sans cesse dans la presse, à chaque fois qu'un critique fait l'énumération traditionnelle des traits stylistiques « français » (que Bertelin résumait en « souci de clarté, de précision, d'élégance des lignes [...], d'harmonie, de proportions, [...] d'équilibre architectural »), ou d'une autre « race musicale » dont le style est censé être bien défini et reconnaissable. C'est le cas notamment de la Russie. Dans son compte rendu de la *Fantaisie russe* pour violoncelle et orchestre d'un certain Karjensky, Pierre de Lapommeraye conteste l'usage de

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 367. Le « Musicien célèbre » est probablement Richard Strauss, qui avait le même âge que Debussy (Strauss est né en 1864, Debussy en 1862).

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

l'adjectif « russe » dans le titre de l'œuvre, car la musique ne correspond pas aux attentes créées chez lui par cet adjectif : « très sage, presque trop sage, elle n'a guère de russe que le nom de son auteur, on n'y retrouve ni la fantaisie symphonique d'un Rimsky, ni la grandeur d'un Moussorgsky, ni l'originalité novatrice d'un Stravinsky ». <sup>80</sup>

Un exemple utilisant une rhétorique particulièrement explicite est celui d'Edmond Bastide qui, pour convaincre ses lecteurs de 1921 d'aimer la musique française contemporaine – trop peu exécutée à son avis –, joue sur la référence culturelle à la Grèce antique pour transmettre le message qu'une école de musique française moderne non seulement existe, mais dépasse en valeur les autres (on lit : l'allemande). <sup>81</sup> Il commence par nommer les compositeurs de cet « aéropage [*sic*] » qui n'aurait pas d'équivalents à l'étranger : Debussy, Chausson, Duparc, Magnard, Chabrier, Ravel Fauré, d'Indy, Schmitt, Roussel, Bruneau, Rabaud – noms « à peu près inconnus à la masse du public » et victimes d'« ostracisme ». <sup>82</sup> Selon Bastide, une telle situation est causée par le fait que le public est en général « réfractaire à la nouveauté »; cependant – et voilà le cœur de l'argumentation du critique – en Grèce, les choses se passaient différemment : « L'art grec était essentiellement populaire », et ce, parce que « franchement national ». <sup>83</sup> Les premiers noms qui paraissent dans l'article après ceux des compositeurs bénéficiant de son plaidoyer sont alors ceux de Sophocle, de Homère et de Phidias, ces « titans » dont les « géniales conceptions » ne pouvaient qu'être admirées par tous les Hellènes, puisque « [t]out le génie de la race s'étalait superbement alors et faisait vibrer harmonieusement tous les cœurs ». <sup>84</sup> Le parallèle entre les anciens et les modernes devrait être plus clair pour le lecteur, mais Bastide va plus loin :

Nous possédons cet art national, où toutes les qualités françaises étalent non moins splendidement leur incomparable richesse. Sachons donc, dégagés de toute influence étrangère, sachons l'honorer et l'aimer comme il convient; apprenons à aimer notre musique. Laissons-nous aller au charme, à l'élégance exquise d'un Fauré, à la subtilité un peu précieuse d'un Debussy ou d'un Ravel, à la sublimité d'un Chausson, à l'esprit d'un Chabrier, à la rudesse même un peu ancestrale d'un Magnard ou d'un Vincent d'Indy, au coloris vibrant d'un Florent Schmitt, d'un Rabaud ou d'un Bachelet, à l'austère grandeur d'un Guy Ropartz ou d'un Bruneau, et toutes ces qualités multiples qui sont *nôtres* nous feront aimer *notre* musique [...]. <sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Pierre DE LAPOMMERAYE, « Concerts-Pasdeloup », *Mén* 85/6 (1923.02.09), p. 65.

<sup>81</sup> Edmond BASTIDE, « Pour la musique moderne française », *CM* 23/3 (1921.02.01), p. 38-39.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*

Si « nous » avons des qualités communes (même si, selon le discours de Bastide, elles sont multiples) c'est parce que « nous » formons un seul corps. Dans son attitude monolithique, le nationalisme artistique considère en effet la nation comme une personne : quand Bainville écrit que « la France commençait à s'inquiéter », il ne fait qu'attribuer à « la France » une individualité – au sens d'entité séparée des autres (la France n'est pas l'Allemagne) et possédant une identité « une » malgré ses composantes multiples. Des références classiques suggérant la métaphore de la nation comme individu remontent par exemple à l'image anthropomorphe de la France proposée par Jules Michelet (« L'Angleterre est un empire, l'Allemagne un pays, une race; la France est une personne »)<sup>86</sup> ou encore à la conférence *Qu'est-ce qu'une nation?* prononcée par Ernest Renan en 1882 : « La nation, *comme l'individu*, est l'aboutissement d'un long passé d'efforts ».<sup>87</sup> Emblématique à cet égard est l'*incipit* du *Génie de la France* (1944) de Louis Hourticq : « Un peuple, *ou un individu*, se révèle dans son art, comme une plante se classe par sa fleur ».<sup>88</sup> L'art de ce peuple-individu ne peut donc qu'être un. Lorsque Tansman écrit que « [t]he *personal character* of Polish music has disappeared since the death of Chopin », <sup>89</sup> il ne fait qu'adopter cette vision.

### 7.1.3. *Le nationalisme musical pluraliste (ou inclusif)*

La métaphore du corps permet néanmoins également une interprétation pluraliste du nationalisme. Les phrases mêmes de Michelet et de Renan citées ci-dessus renvoient à cette vision : dans les deux cas, un cœur ou une âme tiennent ensemble les différentes parties du corps-France. Lorsque cette vision s'applique au nationalisme musical, le point de départ n'est alors plus une liste de traits stylistiques, mais la nationalité du compositeur : n'importe quel compositeur né dans un pays est ainsi un représentant de son « école nationale ». Cette attitude est particulièrement courante lorsqu'il s'agit de « jeunes pays » dont les traits musicaux liés à la « race » n'ont pas encore émergé de façon distinctive. On *inclut* alors dans l'ensemble « musique polonaise », à titre d'exemple, tous les compositeurs nés en Pologne, que si leurs musiques aient des traits communs ou pas. Le numéro

---

<sup>86</sup> Jules MICHELET, *Histoire de France*, 5 t., Paris : Hachette, 1833-1841, t. 2 (1833), livre 3 : « Tableau de la France », p. 126.

<sup>87</sup> Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation?*, conférence (1882.03.11, Sorbonne), désormais in Raoul GIRARDET, *Le nationalisme français. Anthologie, 1871-1914*, Paris : Seuil, 1983 (« Points – Histoire »), p. 65-67 : 65 (c'est nous qui soulignons).

<sup>88</sup> Louis HOURTICQ, *Génie de la France*, Paris : Presses universitaires de France, 1944, p. 5 (c'est nous qui soulignons).

<sup>89</sup> A. TANSMAN, « Musical life in Poland » cit. (1922), p. 242 (c'est nous qui soulignons).

spécial de la *Revue musicale* intitulé *Géographie musicale 1931*,<sup>90</sup> pour citer un cas emblématique, explore l'état de la musique dans quinze pays : quinze articles, un par pays (ou groupes de pays considérés homogènes à l'instar des pays nordiques ou de l'« Amérique espagnole »), proposent des portraits qui, loin de renier la validité d'un classement de la musique et des musiciens par nations, n'épousent cependant pas l'équation entre style et nation. Ces articles visent plutôt à montrer la grande variété de tendances coprésentes. Henry Prunières, dans son article sur « Les tendances de la jeune école française », est très clair à ce sujet : « L'art musical français ne me semble pas réductible à une formule »,<sup>91</sup> bien qu'« une certaine parenté spirituelle relie des œuvres de facture très différente et soumises à des esthétiques antagonistes ». <sup>92</sup> En d'autres termes, tous les musiciens de nationalité française auraient quelque chose les distinguant de ceux d'autres nationalités, et ce, sur le plan de la « vie intérieure » et de la « sensibilité » davantage que sur le plan technique.<sup>93</sup> Par conséquent, ce « quelque chose » ne se limiterait pas aux traits qu'on a traditionnellement définis comme « français » :

[O]n décrétait que la musique n'était française que si elle se soumettait à un certain idéal de mesure et de clarté, de goût, de finesse et d'esprit. Certes, ce sont là de belles qualités de chez nous et sans doute celles qui, le plus évidemment, séparent nos artistes de ceux des autres pays. Mais enfin, il y a aussi en France des grands musiciens qui ne sauraient relever de cet idéal.<sup>94</sup>

Prunières explique alors que la sensualité, par exemple, ne peut être l'apanage de la musique française, mais qu'il existe tout de même une différence entre le « côté sensuel et plastique » d'un Milhaud, « affectant plutôt nos sens que notre âme », et cette « sensualité freudienne » qu'on retrouve chez les « Autrichiens modernes ». <sup>95</sup> Bref, Prunières, en proposant un numéro de sa revue sur le thème d'une « géographie musicale », veut affirmer la coexistence de deux phénomènes tendanciellement contradictoires : d'une part, le fait que, sur le plan technique, les tendances contemporaines ne connaissent pas les frontières nationales (« Il faut reconnaître que les tendances

---

<sup>90</sup> *Géographie musicale 1931, ou Essai sur la situation de la musique en tous pays*, numéro spécial de la *RM*, 12 n° 117-118 (1931.07-08).

<sup>91</sup> Henry PRUNIÈRES, « Les tendances de la jeune école française », in *Géographie musicale 1931* cit. (1931), p. 97-104 : 98.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>93</sup> « Il me paraît cependant qu'à y bien regarder, ce qui sépare les écoles de France, d'Allemagne, d'Italie, etc., c'est beaucoup moins une question de procédés techniques particuliers qu'une question de vie intérieure et de sensibilité » (*ibid.*, p. 99).

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 99.

d'ordre technique qui se font jour au sein de la jeune école française diffèrent peu de celles qui s'exercent sur toute la musique européenne »);<sup>96</sup> d'autre part, le besoin de retracer quand même un « quelque chose » qui distingue les musiques des différentes nations, et qui justifie l'organisation géographique de ce panorama de la musique contemporaine mondiale. La conciliation entre une vision pluraliste (la musique d'un pays comprend tous les musiciens de ce pays) et une vision monolithique (il y a « quelque chose » qui permet de distinguer la musique d'un pays de celle d'un autre) se révèle problématique. La conséquence en est que la macrostructure nationcentriste de *Géographie musicale 1931* est contredite par la microstructure des articles, où l'on est forcément porté à organiser la matière par compositeurs, chacun ayant son propre style.<sup>97</sup>

Cette tendance à la conciliation entre unité de la « race » et pluralisme des styles n'était pas une nouveauté. Nous pouvons la trouver dix ans avant *Géographie musicale 1931*, par exemple dans un article sur « La musique moderne espagnole » particulièrement intéressant pour des raisons paratextuelles. Écrit par René Simon, cet article est positionné juste après celui de Bastide sur « La musique moderne française » que nous avons analysé plus haut :<sup>98</sup> le lecteur du *Courrier musical* de février 1921 voyait sur deux pages les deux titres l'un à côté de l'autre. Après la conclusion de l'article de Bastide où il fait la liste des « qualités multiples qui sont les *nôtres* » et qui créent l'unité de la musique française comme les qualités de la « race » grecque le faisaient 2 500 ans auparavant, le lecteur découvre, par contraste éclatant, qu'« il n'y a guère de pays où les tendances musicales présentent moins d'unité que l'Espagne ».<sup>99</sup> Car, dans les faits, c'est à un niveau inférieur à la nation, celui des provinces, que la notion de « race musicale » s'applique au cas espagnol :

Chaque province inculque à ses habitants les penchants et les sentiments d'un atavisme lointain que reflètent les œuvres de ses artistes. Les Basques, graves et réfléchis, n'ont pas le tempérament des

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> L'organisation du discours par compositeurs dans *Géographie musicale 1931* est révélée d'ailleurs par des titres tels que « Musiciens nordiques » (de Gustav Hetsch), « Nouvelles musiques néerlandaises » (par Paul F. Sanders) ou « Quelques musiciens et folkloristes d'Amérique espagnole » (par Telles de Menezes). D'autres titres accentuent le caractère d'unité nationale : « L'École belge » (par Arthur Hoérée), « L'École anglaise contemporaine » (par Suzanne Demarquez) ou « La jeune musique polonaise » (par Mateusz Gliniski). Le « Coup d'œil sur les musiques allemandes d'aujourd'hui » d'Armand Machabey, nonobstant le pluriel de son titre, est sans doute l'article qui vise le plus à décrire des traits communs à plusieurs musiciens, et ce, sur les plans technique et esthétique plutôt que « racial »; l'extrême contraire est atteint par le petit mot de Georges Enesco sur la musique roumaine.

<sup>98</sup> René SIMON, « La musique moderne espagnole », 2<sup>e</sup> partie, *CM* 23/3 (1921.02.01), p. 39-40. Le début de l'article se trouve dans le numéro précédent, *CM* 23/2 (1921.01.15), p. 22-23.

<sup>99</sup> SIMON, « La musique moderne espagnole » cit. (1921), 2<sup>e</sup> partie, p. 39.

Catalans nerveux et expansifs et les Sévillans possèdent à la fois l'élégance et la fougue des Castellans et l'âme nostalgique des Maures, les anciens possesseurs de l'Andalousie.<sup>100</sup>

Qu'elle s'applique au niveau national ou provincial, cette vision déterministe penche à la fois du côté du nationalisme monolithique (au sens que tous les habitants d'une même région sont supposés composer une musique ayant les mêmes traits musicaux) et du côté du nationalisme pluraliste : en effet, tous ces compositeurs, bien que différents les uns des autres, sont considérés comme les représentants de la « musique moderne espagnole », et ce, parce qu'ils sont nés en Espagne.

Le découpage en États nationaux, héritage du XIX<sup>e</sup> siècle, gouverne la musicographie comme en général la société : « On vit désormais dans un monde où tout individu doit être rattaché à un État ». <sup>101</sup> Emblématique à cet égard est la question des réfugiés politiques arrivant en France dans les années 1920. Le statut de « réfugié » n'existant pas encore et la nationalité d'un individu étant déterminée par l'État auquel il était rattaché, les réfugiés n'ont, pour les autorités françaises qui les accueillent, aucune nationalité. Une nationalité leur est donc conférée d'office sur la base de leur langue maternelle ou de leur religion; ou bien, s'ils avaient séjourné dans un autre pays avant d'arriver en France (par exemple, les Russes qui passaient souvent par l'Allemagne), l'Hexagone les considère citoyens du pays de transition.<sup>102</sup> Si l'identité des individus est déterminée en premier lieu par leur nationalité, ceux-ci sont à la fois des sujets *actifs* de leur nationalité (c'est-à-dire que l'on considère que leur nationalité détermine leurs actions et leurs discours) et des sujets *passifs* (leur nationalité détermine les actions qu'ils subissent et les discours qu'on tient sur eux). Ainsi, un compositeur espagnol écrira forcément de la musique espagnole (il est sujet actif de sa nationalité) et sa musique, inversement, sera qualifiée d'espagnole d'abord en raison de la carte d'identité de son auteur, puis ensuite seulement pour ses traits stylistiques (la musique est sujet passif de la nationalité de son compositeur). Ces traits stylistiques sont souvent induits et relatés dans le discours des critiques sur la base des idées reçues concernant les caractéristiques d'une « race musicale » donnée. Quelques exemples vont clarifier cette double attitude.

La musique de Tchérepnine est souvent considérée comme faisant partie de la catégorie « musique russe ». Harsányi le dira encore dans son émission sur l'École de Paris en 1947 : « Sa

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> NOIRIEL, *Immigration* cit. (2007), p. 337.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 337-40.



musique porte, sans doute, les marques de sa race ». <sup>103</sup> Parfois, le caractère de l'œuvre jouée se prête à des commentaires comme celui-ci :

[C]ette curieuse composition [...] c'est une évocation sans frein de toutes les sonorités, de tous les mouvements, danses, marches, fanfares, rêveries aussi après l'emportement, et nostalgie des steppes...<sup>104</sup>

L'imaginaire exotique réveillé par la *Fantaisie géorgienne* dont il est question ici s'insère dans un discours courant sur la musique russe (bien que, évidemment, cette musique soit « géorgienne » et non « pas russe »). D'ailleurs, Tchérépnine ne cesse pas d'être un représentant de la « musique russe » et de l'« école slave » même lorsqu'il compose le *Concerto da camera*, une pièce inspirée par le jazz et qui tend à un pastiche néoclassique, comme nous le rappelle le compte rendu de Paul Bertrand :

Un brillant festival de musique russe, présentant en raccourci l'évolution de l'École slave depuis Glinka jusqu'à ce jour. [...] L'évolution de l'art russe à partir de Petrouchka n'était marquée au programme par aucune des dernières œuvres de Stravinsky; mais elle se trouvait suggérée par le *Concerto da camera* de M. Alexandre Tcherepnine [...]. Elle se rattache à cette conception nouvelle qui s'assimile tout le pittoresque et toute la richesse rythmique du jazz, tout le piquant (déjà un peu suranné), de superpositions tonales, et ne recule pas [...] devant une caricature discrète, mais plaisamment irrévérencieuse, d'un scherzo célèbre de Beethoven.<sup>105</sup>

L'abandon d'une conception trop « pittoresque » de la musique russe – cette même conception qui poussait Lapommeraye à réfuter l'adjectif « russe » de la *Fantaisie russe* de Karjensky – est d'ailleurs soutenu par des critiques tels André Schaeffner, qui, dans quelques lignes à propos d'un concert d'œuvres de Nicolai et Alexandre Tchérépnine, Stravinski, Strimer et Prokofev, manifeste une vision pluraliste de la musique russe :

Beaucoup parmi nous ont pris l'habitude de considérer comme authentiquement russes les seules œuvres offrant ces mêmes effets de pittoresque qui ne saillaient que trop chez un Balakirev ou chez un Rimsky-Korsakov. Or, bien au contraire, sous des influences tantôt germaniques, tantôt françaises, ou à la suite d'une réaction très délibérée, des compositeurs comme Scriabine, Stravinsky ou Prokofieff apparaissent bien avoir rompu avec une « manière » que jusqu'alors nous croyions purement nationale. Aucun de ceux qui furent interprétés [...] n'évoquèrent en nous cet art « populaire » ou « barbare » que des « Cinq » nous avions trop précipitamment étendu à toute l'école russe.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> V. Annexe 1b, p. II,3 (6).

<sup>104</sup> Henri DE CURZON, « Société des concerts du Conservatoire », *Mén* 89/6 (1927.02.11), p. 60-61 : 61.

<sup>105</sup> Paul BERTRAND, « Concerts-Colonne (dimanche 6 janvier) », *Mén* 89/3 (1927.01.21), p. 25-26 : 25.

<sup>106</sup> André SCHAEFFNER, « Concerts du “Caméléon” (27 décembre) », *Mén* 86/1 (1924.01.04), p. 5.

Il est intéressant de constater qu'au début des années 1920 le régime soviétique n'a pas encore influencé l'imaginaire français concernant la musique russe. « Après une tournée en U.R.S.S. » en 1926, le pianiste et musicographe Henri Gil-Marchex relate dans le *Monde musical* que « [I]es bouleversements sociaux ne changent pas l'âme d'un peuple » : « Plus que jamais, les Russes restent toujours les gens les plus naturellement musiciens, et pour s'en rendre compte il suffit d'entendre chanter les soldats rouges ». <sup>107</sup>

Aux yeux des critiques, il est difficile pour Tansman d'éviter de teinter les procédés du modernisme musical avec sa double origine (Juif et Polonais). <sup>108</sup> Ainsi, dans son *Quatuor n° 3*, on reconnaît « une forte influence de Ravel (un Ravel judaïsé au caractère savoureux d'Europe centrale) ». <sup>109</sup> Le contraste entre les différentes critiques de son *Concerto n° 1* pour piano et orchestre <sup>110</sup> peut servir à prouver que les caractéristiques nationales « objectives » d'une œuvre ne sont pas le seul facteur qui déterminait le recours par la critique à un commentaire les évoquant. Le critique du *Courrier musical* juge que « [l]'origine polonaise du compositeur apparaît dans le caractère des thèmes et dans leur mise en œuvre harmonique ». <sup>111</sup> Le critique du *Ménestral*, par contre, ne semble pas avoir saisi le caractère polonais de l'œuvre, ce qu'il regrette :

Je suis fort embarrassé pour vous parler du *Concerto* pour piano et orchestre de M. Tansman. Si j'en crois le programme c'est une forte belle chose. Or, je n'ai distingué qu'un déluge de fausses notes, de dissonances sans saveur, et le moins qu'on puisse dire est qu'il distille un profond ennui. [...] Maintenant, si j'en juge par un lot de compatriotes Polonais qui applaudit vigoureusement au milieu du morne silence général, tout cela est-il peut-être fort beau et n'y ai-je rien compris. [...] Après cette léthargie pleine de cauchemars, nous fûmes réellement heureux d'être emmenés par Rimsky-Korsakoff dans une Espagne de fantaisie, mais remplie de soleil, de couleurs chatoyantes, de danses et de rires. <sup>112</sup>

---

<sup>107</sup> Henri GIL-MARCHEX, « La musique en Russie. Après une tournée en U.R.S.S. », *MM* 37/10 (1926.10), p. 345-47 : 345.

<sup>108</sup> Nous avons aussi trouvé un exemple exceptionnel de critique qui parle de la musique de Tansman selon le paradigme orientaliste : « M. Alexandre Tansman donnait un concert consacré à la musique chinoise et japonaise et à ses propres œuvres. [...] On connaît la musique de M. Tansman, et en particulier sa *Sonate en la* et ses *Entretiens*, dont la forme et l'inspiration sont si étroitement rattachées aux œuvres de son pays d'origine. L'Orient et l'Extrême-Orient sont unis par des liens profonds, et c'est pourquoi sans doute M. Tansman [...] a paru avoir mêlé sa musique si intimement à celle de l'ancien Empire du Levant » (Michel-Léon HIRSCH, « Concert Alexandre Tcherepnine (22 novembre) », *Mén* 97/48 [1935.11.29], p. 364).

<sup>109</sup> [André SCHAEFFNER], « Guarneri-Quartett (27 octobre) », *Mén* 89/44 (1927.11.04), p. 450-51 : 450.

<sup>110</sup> Concerts Padeloup, 1928.02.18. Beethoven : *Symphonie n° 9* — Debussy : *Trois Proses lyriques* — Tansman : *Concerto n° 1* pn-or — Rimsky-Korsakov : *Capriccio espagnol*.

<sup>111</sup> Lucien HAUDEBERT, « Concerts Padeloup (18 février) », *CM* 30/6 (1928.03.15), 178-79 : 179.

<sup>112</sup> J. LOBROT, « Concerts-Padeloup (samedi 18 février) », *Mén* 90/8 (1928.02.24), p. 85.

Un troisième critique, cette fois-ci dans le *Monde musical*, apprécie l'œuvre et sa modernité sans pour autant lui attribuer une nationalité : « C'est une œuvre plaisante, légère, et ardente, tout à la fois, avec les hardiesses qui conviennent aujourd'hui, quand on ne veut pas passer pour un affreux réactionnaire ». <sup>113</sup> Il se dégage de ces comptes rendus l'idée que ce qu'on apercevait avant tout dans le *Concerto* de Tansman était sa modernité plutôt que sa « polonité ». Toutefois, le premier critique adopte une attitude proche du nationalisme pluraliste, en affirmant que, puisque le compositeur est polonais, son œuvre l'est aussi – et ce, avec des justifications très vagues : « le caractère des thèmes » et « leur mise en œuvre harmonique ». Le deuxième critique a une attitude renvoyant à son tour à une forme de nationalisme pluraliste : lui et les autres Français présents dans la salle n'ont pas aimé l'œuvre car trop moderne, contrairement aux compatriotes du compositeur; on imagine que ce n'est pas parce que les Polonais apprécient le modernisme davantage que les Français, mais parce qu'ils ont sans doute reconnu dans l'œuvre quelque chose de plus proche de leur sensibilité. La « léthargie pleine de cauchemars » renvoie probablement à une image sombre de la Pologne (cette mélancolie polonaise moult fois attribuée à Chopin) dont l'opposé est l'Espagne « remplie de soleil, de couleurs chatoyantes, de danses et de rires ». (Il se peut aussi que le commentaire de ce critique soit purement xénophobe, tendant à dénoncer de façon sarcastique la « chapelle » d'étrangers venus subvertir les règles de l'art.) Finalement, le troisième critique n'a pas du tout une attitude nationaliste : comme nous le verrons dans la prochaine section sur le « nationalisme manqué », cette attitude est celle adoptée le plus couramment face aux compositeurs étrangers résidant à Paris.

Adopter une approche nationaliste pluraliste la plus ouverte possible mène à ne rien induire à partir de la nationalité d'un compositeur : il est né en Pologne, il est donc classé parmi les représentants de la « musique polonaise », mais sans qu'une signification précise et homogène soit attribuée à cette expression. Le classement se limite à la nationalité du compositeur, sans avoir de répercussions sur la classification stylistique du musicien. C'est le type de discours de Tansman dans son article de 1921 sur la jeune école polonaise. <sup>114</sup> Tansman ne dresse pas un portrait homogène, mais procède en énumérant cinq « personnalités » (c'est à dire cinq musiciens qui « di[sent] des choses intéressantes d'une façon particulière »), <sup>115</sup> à chacune desquelles il consacre une section autonome (comme des brèves notices d'encyclopédie) de son article. Le premier compositeur, qui

---

<sup>113</sup> Edmond DELAGE, « Concerts Padeloup », *MM* 39/2 (1928.02.29), p. 57.

<sup>114</sup> TANSMAN, « Pologne – La jeune école polonaise » cit. (1921).

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 177 (2005 : p. 219).

est d'ailleurs celui à qui le plus de lignes sont consacrées, est Ludomir Rozycki. Il est présenté comme « le musicien polonais dont la musique se rapproche de plus de l'école française, surtout de l'impressionnisme français ». <sup>116</sup> La position de Tansman ne pourrait être plus pluraliste : la jeune école polonaise est représentée avant tout par un musicien dont le style est « français ». La « race » ne joue évidemment, pour Tansman, aucun rôle dans la définition de sa musique nationale. Il affirme qu'« il est bien possible que sous deux cieux différents des esthétiques parentes se soient formées et développées parallèlement ». <sup>117</sup> Le sol a quand même agi un peu, considérant que « Rozycki garde en même temps une note slave, ce qui empêche de le considérer un simple épigone du debussysme ». <sup>118</sup> Le pluralisme est d'autant plus affirmé dans les lignes consacrées aux autres représentants de la jeune école polonaise : Félicien (Felicjan) Szopski, compositeur d'opéras wagnériens; Franciszek Bzeziński, qui emploie la musique populaire; Grégoire (Grzegorz) Fitelberg (le père de Jerzy), dont la musique « révèle les influences de Richard Strauss et Scriabine »; <sup>119</sup> Karol Hubert Rostworowski est enfin présenté comme un indépendant absolu. <sup>120</sup> Si on lisait l'article de Tansman sous l'angle du nationalisme monolithique, on n'aurait aucun doute quant à l'absence manifeste d'une « jeune école polonaise »; mais dans une optique de nationalisme pluraliste, la nationalité est suffisante pour que tous ces musiciens, si différents soient-ils, soient regroupés sous une seule étiquette.

Cette attitude s'applique aussi à la « musique française ». C'est notamment le cas des événements internationaux, comme les festivals de la SIMC, où le nombre semble compter plus que la substance : les plaintes à propos de la présence française à ces événements concernent bien plus le nombre trop limité de représentants de la « musique française » que la remise en cause du caractère français des œuvres choisies pour représenter la France. Henri Gil-Marchex était très satisfait de la présence française au festival de la SIMC de Salzbourg en 1923 : le « génie français » y était représenté par huit compositeurs si variés que Ravel, Roussel, Schmitt, Koechlin, Milhaud, Honegger, Roland-Manuel et Poulenc. <sup>121</sup> Par contre, l'année suivante, il critique la sélection du jury :

---

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 179 (2005 : p. 222).

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Henri GIL-MARCHEX, « Le Festival de musique contemporaine de Salzbourg », *MM* 34/15-16 (1923.08), p. 270-71. Pour les programmes des festivals de la SIMC cf. Anton HAEFELI, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich : Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982, p. 479 et suiv.

trop peu de Français (la moitié par rapport à l'année précédente) et pas assez de grands noms;<sup>122</sup> Koechlin, membre de ce « bizarre jury » attaqué par Gil-Marchex, lui répondra qu'on ne pouvait pas faire autrement :

Au jury de 1924, l'internationalisme ne fut point favorisé par la méthode adoptée. Si l'on avait examiné les œuvres par ordre alphabétique on eût moins pris garde à la nationalité de chacune. Au contraire, les paquets étaient là [...] un de chaque pays. Pour décider du choix, on procéda en passant d'une nation à l'autre : ainsi l'on voyait explicitement le nombre d'œuvres acceptées pour la France, pour l'Angleterre, pour l'Italie, etc. Et dans ces conditions il devenait assez délicat d'insister, de vouloir faire accepter deux ou trois fois plus d'œuvres françaises, que d'italiennes par exemple, ou d'anglaises.<sup>123</sup>

Nous reviendrons sur les effets nationalistes de l'internationalisme de la SIMC. Pour l'instant, il nous suffira de remarquer que ces rencontres internationales favorisaient une acception de la « musique française » très axée sur la nationalité des compositeurs et beaucoup moins sur leur style : le statut de « musicien français » que Bertelin, en 1913, niait à Debussy en raison du manque de traits essentiels de la « race musicale » française dans sa musique, était désormais accordé sans problème à un Ravel ou à un Milhaud en même temps qu'à un Roussel ou à un Satie. Même Stravinski, résidant en France, figure dans la section française de la SIMC<sup>124</sup> – mais il n'est pas compté par Gil-Marchex parmi les « musiciens français ». C'est une question que nous développerons sous peu à propos des jeunes compositeurs migrants.

## 7.2. Le nationalisme manqué

Le « nationcentrisme » est certainement une dimension très importante de la société française de l'entre-deux-guerres. Cependant, toute la critique musicale n'est pas nationcentriste. Il est, au contraire, très intéressant de constater que seule une faible proportion des comptes rendus des œuvres des compositeurs étrangers résidant à Paris fait appel à un commentaire centré sur leur identité nationale.

---

<sup>122</sup> H. GIL-MARCHEX, « Le Festival de Salzbourg », *MM* 35/15-16 (1924.07-08), p. 285. Les compositeurs français joués furent Satie, Milhaud, Auric et Poulenc. Trois autres français (Schmitt, Honegger et Roussel) avaient été joués aux concerts symphoniques ayant eu lieu à Prague en mai-juin. Gil-Marchex pense qu'il est « absolument inadmissible que les dernières œuvres de Ravel, Roussel, Schmitt, Maurice Delage, Honegger aient été omises ».

<sup>123</sup> Charles KOEHLIN, « Les concerts de Salzbourg et le jury de la S.I.M.C. », *MM* 35/19-20 (1924.10), p. 347-48 : 347.

<sup>124</sup> *Ibid.*

### 7.2.1. *La musique des jeunes nations*

On pourrait penser que la raison de ce nationcentrisme limité serait, tout simplement, l'absence d'un discours établi sur les traits musicaux spécifiques des pays d'origine de certains compositeurs. Mis à part les Russes ou les Espagnols, qui, parmi les Hongrois, les Roumains ou les Tchèques, pouvait compter sur une définition des traits spécifiquement nationaux de sa musique qui soit utilisable par les critiques français dans leur discours? En d'autres termes, tout le monde savait « définir » la musique russe (selon la perspective du nationalisme monolithique), et, par conséquent, les critiques pouvaient avantageusement réutiliser ces « connaissances » partagées pour commenter la musique d'un Tchérepnine ou d'un Obouhov. Par contre, les définitions monolithiques d'autres « races musicales » dont la tradition nationale était plus récente étaient moins ancrées dans le discours courant. À quoi bon, par exemple, discuter dans une critique du degré de « roumanité » de la musique d'un Mihalovici si le concept de « musique roumaine » n'est pas partagé?

Cette hypothèse – à savoir que la rareté d'un commentaire nationcentriste à propos des jeunes étrangers résidant à Paris est le résultat de l'absence d'une définition univoque de leur musique nationale – semble trouver un appui dans le fait que, dans les années 1920, les revues véhiculent un discours très « occidentaliste » au sujet de ces traditions musicales. Ce discours vise à les présenter comme des traditions sœurs de la musique française plutôt que comme des produits « orientaux ». <sup>125</sup> À propos de la musique tchèque, K. B. Jirák rejette l'association entre la musique de son pays et un exotisme qui serait le résultat de l'utilisation du folklore :

Il était de mode, encore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de rechercher un certain exotisme musical [...]. Ces tendances trouvaient leur satisfaction, généralement par suite d'une compréhension erronée, dans les œuvres de Dvorak. Il en allait de même pour certaines œuvres de Smetana. Mais la musique tchécoslovaque évoque quelque chose de mieux qu'une simple transplantation de mélodies et de danses populaires dans le champ de la musique savante; celui qui la jugerait encore de ce point de vue trahirait une mentalité inféodée aux idées du siècle passé. <sup>126</sup>

Cet appel à une « déorientalisation » de la vision partagée sur la musique tchèque, qu'on assimile à la musique russe dans un grand ensemble étiqueté « musique slave », se fait entendre aussi du côté français, notamment dans une conférence de Léon Vallas :

---

<sup>125</sup> Nous adoptons ici le terme « occidentalisme » proposé par Marcello Flores comme substitut au très connoté « impérialisme » et forgé comme complément à l'« orientalisme » d'Edward Said. Cf. M. FLORES, *Il secolo mondo. Storia del Novecento*, vol. 1 : 1900-1945, Bologna : Il Mulino, 2002, p. 42 et n. 3.

<sup>126</sup> K[arel] B[oleslav] JIRÁK, « La musique tchécoslovaque moderne », *MM* 35/15-16 (1924.08), p. 275-77 : 275.

[L]es Français ne sont-ils pas victimes d'une confusion géographique, quand ils jugent les Tchèques? D'une part, en effet, ils ont tendance à identifier la musique slave avec l'orientalisme d'un Balakirew ou d'un Rimsky; et d'autre part, ils assimilent volontiers l'une à l'autre les musiques russe et tchèque, reconnaissant à celle-ci un caractère oriental, alors que la musique tchèque atteste, avant tout, des influences occidentales.<sup>127</sup>

Vallas plaide donc pour l'appréciation de la différence nationale de la musique tchèque, en la séparant nettement de la musique russe. Il s'agit d'une position qui relève du nationalisme monolithique, tout en assumant pourtant des traits antiexotiques.

Dans un long article écrit après une tournée en Tchécoslovaquie au lendemain de la Grande Guerre, la pianiste Blanche Selva pousse encore plus loin cette tendance à distinguer la musique tchèque de la musique russe ou allemande par une autre association : elle y affirme que la musique française et la musique tchèque sont très proches, et ce, à cause de la « parenté intime des [leurs] génies respectifs ».<sup>128</sup> Selva s'oppose avec vigueur à l'idée reçue si répandue en France selon laquelle le peuple et donc la musique tchèque seraient « membre[s] de l'unité germanique ». En sortant de cet aveuglement, nous dit-elle, il ne faut pourtant pas tomber dans une autre erreur aussi répandue, à savoir de « rattach[er] à la race slave » le peuple tchèque (et, par extension sa musique) et ainsi d'« imaginer en lui un exotisme tout oriental et quasiment barbare ».<sup>129</sup> Non, dit Selva aux musicophiles français ainsi qu'aux tchèques (elle cite de longs passages d'un article qu'on lui avait demandé d'écrire là-bas), « *la vraie nature tchèque est de même essence que la nature française* ».<sup>130</sup>

L'art français et l'art tchèque ont un fond commun de finesse, de solidité dans la délicatesse, de simplicité sincère de l'expression, de discrétion dans les moyens, de variété dans l'invention, de « bon goût », de spiritualité, enfin, qui les opposent à jamais à la lourdeur, à l'empâtement monstrueux, à l'emphase grandiloquente, au matérialisme grossier (même sous des dénominations spiritualistes), de l'art germanique.<sup>131</sup>

La verve antigermanique de Selva, loin d'être une exception en 1919 (l'article est daté du 15 décembre 1919), se traduit par un appel pour que les deux peuples, tchèque et français, s'intéressent de plus en plus l'un à l'autre dans une lutte pour résister à « ce qui serait contraire au

---

<sup>127</sup> Léon Vallas cité par Paul LE FLEM, « Musique tchèque », *Com* 18 n° 4090 (1924.02.28), p. 2.

<sup>128</sup> Blanche SELVA, « Notes musicales sur un voyage au pays tchèque », *MM* 31/1-2 (1920.01), p. 7-10 : 8.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 10 : « Nous nous attendons à des choses bizarres, barbares, des excès de couleur, de matière, des rythmes étranges, des mélodies à saveur orientale, des harmonies baroques [...]. Nous reléguons le pays tchèque dans une région fantaisiste, lointaine, vaguement asiatique, sans réfléchir à la situation géographique qui en fait l'une des régions les plus favorables au développement de la civilisation, à l'équilibre des éléments ».

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 9 (c'est l'auteure qui souligne).

<sup>131</sup> *Ibid.*

génie de sa race » :<sup>132</sup> « Et que l'art français et l'art tchèque, mutuellement, s'échangent et rayonnent dans nos deux pays, comme patrie du plus haut idéal humain ».<sup>133</sup>

L'idée de la proximité entre la musique roumaine et la musique française est également assez fréquente dans la presse des années 1920. Charles Tenroc, à propos d'œuvres d'Enesco, d'Alessandresco et de Golestan, propose de parler de « musique franco-roumaine », puisque ces compositeurs « ont fait de notre art le complément de leur tempérament national ».<sup>134</sup> Ce tempérament roumain est d'ailleurs décrit dans le *Ménestrel* comme se plaçant à mi-chemin entre l'Orient et l'Occident :

« Musique roumaine ». La Roumanie est politiquement une véritable marche latine au milieu des peuples slaves ou orientaux : elle a malgré tout subi l'influence de ses voisins. Il y a dans sa musique ce besoin de mélodie et de chant qui caractérise l'art italien [...], mais on y retrouve aussi cette mélancolie lointaine, cet éclair d'infini qui frappe dans le regard des femmes roumaines et qu'elles tiennent de la proximité de l'Orient.<sup>135</sup>

Cet exotisme lié à la Roumanie se concrétise par ailleurs à travers le choix du *Guide du concert* de publier un *Chant roumain* (Illustration 7.1). Par ce choix, la revue donne à ses lecteurs une « curiosité » côtoyant d'autres transcriptions publiées au cours des années 1920 et 1930, telles qu'une *Chanson hongroise* ayant « une saveur et un piquant très séduisants » (Illustration 7.2), « recueillie » lors d'une « mission musicale », ainsi qu'un *Air irlandais* ou une *Sanguaraña, danse péruvienne*.<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>134</sup> Charles TENROC, « Festival de musique roumaine », *CM* 26/8 (1924.04.15), p. 224.

<sup>135</sup> E. L., « Musique roumaine » cit. (1924).

<sup>136</sup> Ces curiosités dignes d'une exposition universelle se trouvent, en ordre chronologique, dans : *GC* 14/29 (1928.04.20), p. 828 (*Chanson hongroise*); *GC* 15/28 (1929.04.12), p. 796 (*Chant roumain*); *GC* 15/30 (1929.04.26), p. 860 (*Air irlandais*); *GC* 16/28-29 (1930.04.11-18), p. 797-98 (*La Sanguaraña, danse péruvienne*).



Illustration 7.1.

Chant roumain publié par le *Guide du concert* en 1929.

**Chant roumain**

Fin

Illustration 7.2.

Chanson hongroise publiée par le *Guide du concert* en 1928.

**Chanson hongroise**  
recueillis et transcrits par Etienne BARTALUZ

Les chansons populaires hongroises ont, il y a quelque cinquante ans, leur heure de succès, comme le jour de nos jours. On y trouve une saveur et un piquant très séduisants. Celle-ci a été recueillie par Etienne Bartaluz qui fut chargé, par la Société Kifalady, à l'époque, d'une mission musicale en Hongrie.

Fin

La Hongrie « piquante et séduisante » – paradigme exotique sans doute hérité de l’imaginaire romantique des *Rhapsodies hongroises* de Liszt ou des *Danses hongroises* de Brahms –<sup>137</sup> est présente, parfois, dans les discours au sujet de Harsányi et de son « inspiration autochtone » :

M. Tibor Harsanyi est un authentique musicien hongrois. Élève de Zoltan Kodaly, disciple de Bela Bartok, il a étudié comme eux les chansons et les danses populaires de la Hongrie. Il leur a demandé le meilleur de son inspiration; il a interprété et transfiguré les plus beaux de leurs thèmes. Il s’est servi de leur gamme à cinq sons et a suivi leur singulière liberté rythmique. [...] Après avoir recueilli dans son oreille et dans son âme le meilleur de la musique de son pays, il est parti pour en porter ailleurs le chant et la poésie. Il a parcouru l’Autriche, l’Allemagne, la Hollande; et comme Liszt, dont il s’est peut-être souvenu, il s’est enfin fixé à Paris pour se faire consacrer par lui. [...] Dans toutes ces œuvres il faut admirer la spontanéité et la richesse mélodiques, un accent populaire d’une couleur et d’un mouvement inimitables.<sup>138</sup>

Cette description exagère le côté « Hongrie de carte postale » d’Harsányi et de sa musique – ce côté dont Bruyr, par exemple, niait fermement l’existence.<sup>139</sup> Dans le même paradigme de nationalisme monolithique, un autre commentateur affirme aussi que ce serait « son origine hongroise [qui] lui permette un lyrisme fougueux ».<sup>140</sup> Simultanément, une autre Hongrie – celle-là impériale – offre une autre approche discursive pour parler de la musique d’Harsányi. Dans un compte rendu d’Étienne Royer, ces deux Hongries se fondent : les *Six Poèmes de Heine* (1923) « sont conçu[s] dans le style du “lied” allemand, mais avec des contours mélodiques révélant néanmoins la nationalité hongroise du compositeur et relevés d’ailleurs, d’harmonies souvent curieuses et piquantes », tandis que la *Sonatine* pour violon et piano (1918) « est en général d’un caractère très national : tout à fait “viennois” ».<sup>141</sup> À part ces exceptions, la référence à la terre natale d’Harsányi est presque toujours absente du discours le concernant.

---

<sup>137</sup> Pour avoir une idée du discours dominant entourant ce répertoire, cf. le texte de présentation des *Rhapsodies hongroises* prononcé par une élève de l’École normale (elle-même hongroise?) lors d’un récital et ensuite publié dans le *Monde musical*, où on lit notamment que « [l]es quatre points principaux qui caractérisent la musique hongroise sont : l’absence de modulation, ses intervalles, ses rythmes essentiellement propres à la race, l’abondance de “fioritures” éminemment orientales. L’absence des modulations donnait lieu au passage brusque d’un mode dans un autre qui ne lui est pas apparenté, à l’image du Bohémien qui passe brusquement d’un état d’âme à un état contraire » (Arpini INAYETAN, « Les *Rhapsodies hongroises* », *MM* 35/7-8 [1924.04], p. 134-35 : 134).

<sup>138</sup> André DELACOUR, *L’Européen* (1930.11.19) : coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 3.

<sup>139</sup> *V. supra* § 6.1.2, p. 152.

<sup>140</sup> André DE COUDEKERQUE-LAMBRECHT, *Ideal et réalité* [1925.03] : coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 2.

<sup>141</sup> Étienne ROYER, « L’édition musicale », *GC* 12/17 (1926.02.05), p. 510.

### 7.2.2. *Musique sans papiers*

Le principe de l'occidentalisation d'une tradition potentiellement « orientale » – une occidentalisation qui l'ennoblit et la rend universelle tout en gardant le caractère de la « race » – trouve un exemple parfait dans la figure de Chopin, qui projette son ombre sur les jeunes musiciens polonais. Le registre des propos tenus par Ganche dans son livre sur Chopin de 1925 est particulièrement révélateur de cette situation. Nous le citons en le commentant entre crochets :

Cette musique, venue du rêve [Orient] et de la réalité [Occident], partit de la Pologne inspiratrice [la « race polonaise »] et s'étendit jusqu'à l'universalité des esprits [universalisme]. Au début de ses chants [inspiration populaire], dont les rythmes et les mystères conviennent au cœur de tous les vivants [universalisme], on pourrait écrire et répéter sans cesse : Pologne, Pologne, Pologne [nationcentrisme]. C'est le seul et vrai nom des œuvres de Frédéric Chopin.<sup>142</sup>

Il aurait été simple d'appliquer ce paradigme à un Tansman, qui visait ouvertement, d'ailleurs, à se présenter comme le continuateur de la tradition chopinienne solidement ancrée dans l'âme polonaise.<sup>143</sup> Pourtant, les critiques qui usent des mêmes termes patriotiques au sujet de Tansman sont fort rares. S'il arrive souvent, dans les comptes rendus, qu'on se réfère à Tansman comme à un « compositeur polonais », sa nationalité ne caractérise pourtant pas davantage son œuvre. Joseph Baruzi, par exemple, salue le « jeune compositeur polonais » en soulignant l'influence de Stravinski

---

<sup>142</sup> GANCHE, *Dans le souvenir de Frédéric Chopin* cit. (1925), p. 8. Ganche n'était pas une exception. Voir à ce propos les différentes nuances dans l'articulation du rapport entre Pologne, France et universalisme présentes dans trois éloges de Chopin parus dans la presse musicale française entre 1923 et 1927 : Ignacy Jan PADEREWSKI, « Chopin », *MM* 34/11-12 (1923.06), p. 193-95; Auguste DE RADWAN, « Chopin », *MM* 37/11 (1926.11), p. 391-92; Étienne ROYER, « Chopin (Essai sur le style musical) », *GC* 14/5 (1927.11.04), p. 122-23. Très significatif, dans un cadre extérieur à la France (mais d'auteur français) est aussi l'article de Georges JEAN-AUBRY, « The Soul of Poland. Frederic Chopin », *Chesterian* [2] n° 13 (1921.02), p. 385-88; ce même article sera publié en français sous le titre de « Hommage à Chopin » dans ID., *La musique et les nations*, Paris : La Sirène – Londres : Chester, 1922, p. 33-37. Le numéro spécial de la *RM* consacré à Chopin (1931.12) offre nombre d'autres sources utiles au développement de ce sujet. Ces documents d'inscrivent dans une longue tradition d'interprétations plus ou moins libres du caractère polonais de Chopin; cf. Jeffrey KALLBERG, « Hearing Poland. Chopin and Nationalism », in R. Larry TODD (dir.), *Nineteenth-Century Piano Music*, New York : Schirmer, 1994; 2<sup>e</sup> éd. New York–London : Routledge, 2004, p. 221-57.

<sup>143</sup> Cf. A. TANSMAN, lettre à Édouard Ganche (1931.12.20) (BNF, Musique VM-BOB-23664, lettre 347) : « En ce qui me concerne, j'y suis comme toujours traité "à la polonaise". Ceci n'empêche point que j'ai publié mes *Vingt Petites Pièces polonaises* et écrit et publié mes *Mazurkas* à une époque où tout le monde (sans exception) faisait en Pologne du Strauss et du Scriabine. C'est assez drôle d'avoir été l'initiateur d'un mouvement et d'être présenté comme un émule, mais ce n'est pas la première fois que cela m'arrivera. Je compte que l'avenir rétablira les choses, car les dates sont là, et on n'a qu'à comparer les œuvres de la même époque de tous les compositeurs polonais et les miennes pour constater les tendances. J'ai *commencé* mon œuvre par le retour à Chopin et à la musique nationale à un moment où personne n'y songeait, et j'ai le courage d'affirmer qu'en cela j'ai donné l'exemple même à mes aînés. Tous les *Mazurkas* innombrables écrites par des auteurs polonais sont postérieures à mes *Pièces* et à mes *Mazurkas* (dont le premier publié est de 1918) ».

dans son *Scherzo symphonique*, « et notamment du Stravinsky de *Petrouchka* »<sup>144</sup> (c'est-à-dire, un Stravinski très russe). Quinze ans plus tard, alors que Tansman est beaucoup plus connu, Georges Dandelot remarque la présence du « style Tansman » dans la *Partita* : « La *Partita* d'Alexandre Tansman est tout à fait dans la “manière” du compositeur polonais; très rythmique, très classique, d'une belle ordonnance et d'un équilibre sonore parfaitement réussi ».<sup>145</sup> Si la nationalité de Tansman est encore associée à son nom, elle demeure cependant absente de la description de sa musique.

Le fait de ne pas mettre en relief les caractéristiques nationales de la musique des compositeurs émigrés à Paris est une tendance générale dans les guides d'écoute (les « études musicales analytiques ») proposées de façon hebdomadaire par le *Guide du concert* en lien avec les concerts de la semaine. À partir de 1927, les œuvres des compositeurs qu'on a ensuite considérés comme faisant partie de l'École de Paris au sens le plus strict commencent à être présentées dans cette rubrique. Si nous considérons la période 1927-1933 (moment où l'affirmation de ces compositeurs sur la scène parisienne était chose faite), on peut compter dix « études musicales analytiques » d'œuvres de Tansman, sept d'œuvres d'Harsányi, six de Tchérépnine, quatre de Beck, de Martinů et de Mihalovici, respectivement. Ces textes n'utilisent que fort rarement une perspective nationcentriste et presque jamais un vocabulaire exotique. Évidemment, lorsqu'une pièce utilise des rythmes ou des thèmes populaires, cela est signalé dans le commentaire : ainsi, dans la *Sonate* pour violoncelle et piano (1928) d'Harsányi, « différents rythmes se superpos[ent] parfois à des éléments populaires ».<sup>146</sup> Ce caractère populaire est qualifié de « roumain » dans le cas de deux œuvres de Mihalovici, la *Sonatine* pour hautbois et piano (1924) « dont certaines idées ont une allure populaire roumaine »<sup>147</sup> et *Cortège des divinités infernales* (1928) : « Certains rythmes et fragments mélodiques s'efforcent de garder, comme la plupart des œuvres de Mihalovici, une allure populaire roumaine, sans pour cela faire un usage direct du Folk-Lore [sic] ».<sup>148</sup> Le choix de l'expression « allure populaire roumaine » et celui du verbe « s'efforcent » sont intéressants. On a l'impression que le caractère « roumain » de ces traits d'écriture est très vague – en d'autres termes, il est *roumain* parce que son compositeur l'est. Mais on pourrait le percevoir facilement comme *hongrois* ou *polonais*, tout dépendant du

---

<sup>144</sup> Joseph BARUZI, « Concerts Koussevitzky (17 mai) », *Mén* 85/21 (1923.05.25), p. 236-37 : 237.

<sup>145</sup> Georges DANDELLOT, « Orchestre philharmonique », *MM* 49/5 (1938.05.31), p. 131.

<sup>146</sup> « Études musicales analytiques – *Sonate*, Tibor Harsanyi », *GC* 16/11 (1929.12.13), p. 331.

<sup>147</sup> « Études musicales analytiques – *Sonatine*, Marcel Mihalovici », *GC* 15/29 (1929.04.19), p. 843.

<sup>148</sup> « Études musicales analytiques – *Cortège des divinités infernales*, Marcel Mihalovici », *GC* 17/2 (1930.10.17), p. 59.

passerport de l'artiste qui signe l'œuvre (d'autant plus que le matériau musical de la pièce ne fait aucune référence directe à un produit du folklore d'un pays spécifique).

Parallèlement, on n'hésite pas à souligner le nationalisme manqué d'une pièce : ainsi, *Haidouk* de Boyan Ikonov (qui avait étudié à la Schola et à l'École normale) est présentée comme un « hommage à une époque féconde en chants populaires bulgares, l'époque des Haidouks [= les rebelles balkans luttant contre les Turcs] qui précède la libération du peuple », et pourtant cette rhapsodie « n'emprunte aucun thème au folklore bulgare ».<sup>149</sup> La constatation de l'absence d'un caractère national de l'œuvre est plus nuancée à propos des *Quatre Danses polonaises* (1931) de Tansman, qui « ne font aucun emprunt direct au folklore, mais sont conçues dans son ambiance mélodique, harmonique et rythmique ».<sup>150</sup> Cette version du commentaire, publiée à la fin de 1933, diverge sensiblement de celle publiée en 1931 où l'on disait que, dans cette pièce, Tansman utilise des « thèmes originaux » pour « évoquer plutôt [que] styliser l'atmosphère du chant populaire polonais ».<sup>151</sup> Sans doute que le rédacteur de ce texte avait-il cru opportun d'interpréter les thèmes comme « originaux » parce que le titre même de l'œuvre renvoyait à une individuation univoque de la « nationalité » de son matériau.

Un cas similaire de titre qui fournit une identité nationale certaine à la musique est celui de la *Rhapsodie géorgienne* (1922) de Tchérépnine. Le commentaire analytique tient à souligner une différence entre ce qui est réellement « géorgien » de ce qui est plus « génériquement slave » : « Seule la structure rythmique de l'œuvre renferme des éléments empruntés à la Géorgie. Quant aux thèmes eux-mêmes, ils ont, d'une manière générale, une allure slave, qu'ils soient authentiquement populaires ou [qu'ils] appartiennent à l'auteur ».<sup>152</sup> Cette « allure slave » nous rappelle l'« allure populaire roumaine » évoquée à propos des matériaux utilisés par Mihalovici et ne peut que confirmer notre impression générale. D'une part, ces commentaires musicaux ont tendance à minimiser plutôt qu'à accentuer le caractère national de la musique de ces compositeurs et, d'autre part, en suivant la tendance au « nationcentrisme », on cherche parfois à attribuer une identité nationale précise à un matériau musical (roumain plutôt que géorgien), sans pour autant pouvoir toujours appliquer ces distinctions géopolitiques à quelque chose dont on reconnaît surtout une

---

<sup>149</sup> « Études musicales analytiques – *Haidouk* (1<sup>re</sup> audition), Boyan Ikonov », *GC* 19/17 (1933.01.27), p. 440.

<sup>150</sup> « Études musicales analytiques – *Quatre Danses polonaises*, Alexandre Tansman », *GC* 20/6 (1933.11.10), p. 151.

<sup>151</sup> « Études musicales analytiques – *4 Danses polonaises*, Alexandre Tansman », *GC* 18/11 (1931.12.11), p. 312-13.

<sup>152</sup> « Études musicales analytiques – *Rhapsodie géorgienne* pour violoncelle, Tcherepnine », *GC* 17/8 (1930.11.28), p. 251.

« allure » populaire, génériquement slave. De toute façon, la majorité des commentaires n’offrent aucune caractérisation nationaliste de la musique de ces compositeurs, et jamais on n’évoque la « race musicale » pour la décrire. Une seule fois nous avons trouvé l’utilisation d’un vocabulaire exotique dans les commentaires analytiques publiés dans *Le Guide du concert*, alors qu’il est question de « sauvagerie » et de « rythmes d’un caractère primitif, barbare » à propos de la *Danse* (1924) d’Harsányi.<sup>153</sup>

En conclusion, nous constatons donc que la question de la « race musicale » n’était pas souvent au centre du discours sur la musique des compositeurs retenus par l’histoire comme les « membres » de l’École de Paris. On soulignait parfois leur « modernisme ethnique » – c’est-à-dire le fait que leur écriture utilisait parfois des traits issus des traditions musicales orales en tant que matériaux non traditionnels réélaborés dans le cadre d’une recherche linguistique personnelle –<sup>154</sup> plutôt que d’expliquer et de justifier leur langage par leur nationalité. En revanche, d’autres compositeurs étrangers à Paris étaient presque systématiquement exotisés et racialisés par la critique, qui ne parlait pas des caractéristiques ethniques de leur musique en tant que choix, mais plutôt en tant que nécessité dictée par la « race », éléments jaillissant de l’« âme nationale » se manifestant naturellement dans leur musique. Un exemple significatif est celui de Villa-Lobos :

[L]’art de Villa-Lobos s’inspire en droite ligne des simples scies et rengaines natales que son génie sut merveilleusement s’assimiler. Nature généreuse, violente, d’une mobilité paradoxale, il crée des œuvres à son image. Non qu’il ne sache à l’heure dite [...] déposer sa cuirasse d’airain [...]. Mais, même dans les plus pathétiques attendrissements et les plus intimes confidences, on sent sourdre impérieusement la folie latente du mouvement et du rythme [...].<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> « Études musicales analytiques – *Danse*, Tibor Harsanyi », *GC* 14/23 (1928.03.09), p. 680. Cette pièce a été d’ailleurs l’objet d’autres commentaires utilisant une rhétorique qui en accentue le caractère « oriental » : elle « représent[e] assez bien la fougue de ces danses orientales, mi-tziganes mi-russes, un peu sauvages, qui ne tardent pas à amener une sorte de griserie lasse et de rêve tourmenté. Les rythmes en sont curieux et l’orchestration pittoresque » (Pierre DE LAPOMMERAYE, « Concerts-Colonne (samedi 10 mars) », *Mén* 90/11 [1928.03.16], p. 122).

<sup>154</sup> Nous n’utilisons pas le concept de « modernisme ethnique » dans le sens très élargi de tout produit artistique de la modernité créé par un individu dont on percevait la différence ethnique dans la communauté où il vivait (c’est le sens donné à cette expression par Werner SOLLORS, *Ethnic Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002 [« The Cambridge History of American Literature », 6]). Nous insistons sur le fait que les artistes reconnaissent leur différence et l’incorporent dans leur poétique. Les « modernistes ethniques » qui ont le plus influencé les jeunes compositeurs de l’entre-deux-guerres sont notamment Bartók et Stravinski. Cf. par exemple David E. SCHNEIDER, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley–Los Angeles : University of California Press, 2006; Richard TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, 2 vol., Berkeley : University of California Press, 1996.

<sup>155</sup> SCHMITT, « Les concerts » cit. (1929).

Ce qui est intéressant dans le cas de Villa-Lobos, c'est qu'il ne s'agit pas tant d'un exotisme *subi*, mais plutôt d'une *auto-exoticisation* volontairement recherchée. Villa-Lobos s'inscrit parmi ces jeunes compositeurs qui, pendant leur période parisienne (et peut-être à cause du déracinement), tenaient à revendiquer leur identité nationale et demandaient à ce que leur musique soit accueillie selon le paradigme nationcentriste (nous approfondirons cet aspect dans la prochaine section).

Dans un contexte où l'identité individuelle est déterminée par la nationalité, le fait de revendiquer pour sa propre musique un esprit national n'étonne pas, surtout chez des émigrés. Comme le dit Tchérépnine dans une interview déjà citée, si Chopin était resté en Pologne, il serait beaucoup moins polonais qu'il ne l'est devenu à Paris.<sup>156</sup> D'ailleurs, comme Benedict Anderson l'a montré, les nations sont des communautés imaginaires qui « se distinguent non par leur fausseté ou leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées » :<sup>157</sup> la Pologne n'a en théorie pas davantage que la Russie le droit d'exister, mais la façon dont on parle de la Pologne est différente de celle dont on parle de la Russie, ce qui porte à les distinguer comme deux entités séparées. Cette façon dont on évoque une nation peut être verbale, mais aussi musicale. Le fait de revendiquer un folklore polonais différent d'un folklore russe est, dans les faits, bien plus une opération contribuant à former la communauté imaginaire « Pologne » que la revendication d'un droit territorial. N'oublions pas que plusieurs traditions folkloriques coexistaient sur le territoire polonais, de la même façon que plusieurs traditions étaient vivantes en Russie (ou sur le territoire qui, à un certain moment de l'histoire, s'appelait Russie). Bref, la musique est l'un des critères imaginaires qui contribuent à la définition d'une nation, et ce, en deux sens : *déductif* (la France existe, et, par conséquent, il y a une musique française) et *inductif* (ce chant populaire est chanté dans une région qui maintenant appartient à la Pologne, et, par conséquent, si je l'utilise dans mes compositions je fais de la musique polonaise).

Il n'est donc pas étonnant que les critiques n'identifient pas systématiquement la musique des compositeurs étrangers comme ayant une identité « autre », comme nous l'avons vu dans la section précédente. Lorsque les critiques le font, il s'agit presque inmanquablement de discours basés sur des idées reçues et des applications à la musique du découpage national imposé par l'actualité sociopolitique. Mais est-on vraiment certain qu'un critique musical français écoutant des pièces

---

<sup>156</sup> Tchérépnine in WITOLD, *La musique et les hommes* cit. (1969); v. *supra* § 6.5, p. 202.

<sup>157</sup> Benedict ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London : Verso, 1983; tr. fr. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte, 1996, p. 20.

d'Harsányi et de Mihalovici était capable de distinguer le caractère proprement hongrois du premier du caractère roumain de l'autre? N'est-il pas plus probable qu'il entendait, notamment là où des rythmes ou des mélodies populaires étaient employés, une présence folklorique, et que jamais il n'aurait su distinguer les caractéristiques propres à la « race musicale hongroise » de celles typiques de la « race musicale roumaine » si les pièces de ces deux compositeurs lui avaient été proposées sans leur titre et sans le nom (et la nationalité) des auteurs? Ce n'est pas un hasard si parfois les nationalités des compositeurs étrangers en France étaient mal indiquées dans les comptes rendus. Une chronique du premier concert symphonique de Tansman à Paris (Concerts Golschmann, 3 février 1921) présente l'auteur des *Impressions* comme un « jeune compositeur russe ». <sup>158</sup> La nouvelle géographie européenne née avec le Traité de Versailles a donné l'indépendance politique à des territoires qui pendant des décennies avaient fait partie d'un empire (c'est le cas de la Hongrie) ou étaient divisées entre plusieurs États (c'est le cas de la Pologne, autrefois partagée entre la Russie, l'Autriche et l'Allemagne); mais la différence musicale entre un Polonais et un Russe, ou entre un Hongrois et un Roumain, est difficilement repérable par les critiques musicaux, surtout si le titre de sa pièce ne permet pas de faire la différence.

### 7.3. Le nationalisme revendiqué

#### 7.3.1. Exoticisation et auto-exotisme

Néanmoins, certains musiciens forcent l'imaginaire pour affirmer une différence, et ainsi la mettre sciemment en évidence. Ils le font avant même que les critiques ne s'y affairent. Joaquín Nin, dans un entretien de 1932 avec José Bruyr, affirme que les compositeurs espagnols n'ont « rien à gagner [...] à [se] déguiser en Européens : musicalement, les Pyrénées existent toujours ». <sup>159</sup> Nin – qui d'ailleurs n'était pas espagnol, mais cubain – parle fièrement de la musique espagnole au « nous » et démontre l'existence de sa communauté par une généalogie érudite, selon la tactique rhétorique qui consiste à invoquer une série de données en les présentant comme des faits universellement reconnus. Le fait qu'il tient à distinguer les « nous » musiciens espagnols des « espagnoleries » des compositeurs étrangers vise, dans sa tradition imaginée, à faire prévaloir la « race » sur le style. Il ne peut concevoir que ces espagnoleries (qu'il reconnaît pourtant comme antérieures à son « nous »)

---

<sup>158</sup> [Auguste MANGEOT], « Concerts Golschmann (3 février) », *MM* 32/3-4 (1921.02.15-28), p. 54.

<sup>159</sup> Joaquín Nin in J. BRUYR, « Un entretien avec... Joaquín Nin », *GC* 19/6 (1932.11.11), p. 135-37 : 136.



pourraient avoir contribué à ce que la musique de son pays soit reconnue comme *espagnole* et non plus simplement comme un folklorisme indéterminé :

Il y a bien une admirable école classique espagnole, que j'ai tenté de sauver en republiant Padre Soler, Rodriguez, Casanovas, Anglés ou Gallés; du Freixanet, du Cantallos, du Mateo Ferrer ou du Mateo Albeniz, mort il y a un siècle : car pour en arriver à la renaissance de notre grand Isaac Albeniz, il nous fallut attendre Pedrell lequel fut, dans ses *Pirineos*, le Glinka et le César Cui à la fois, l'initiateur et le théoricien de notre nouveau groupe. Vous voyez que nous datons de trente ans, exactement. Tout le monde avait fait des espagnoleries avant nous, Bizet, Chabrier, Rimsky, Debussy et Ravel. Inutile donc de verser dans le Stravinsky ou le Schoenberg : soyons plutôt nous-mêmes. Et gardons, en Espagnols, l'orgueil des vieilles races...

Il faut préciser que, lorsqu'il est question de l'Espagne, la critique musicale accentue le lien entre le discours nationaliste (la « race » musicale liée au sang et au sol) et le discours exotique (vocabulaire orientaliste). La presse de l'entre-deux-guerres – cette même presse qui ne met pas en relief les liens entre style musical et nationalité d'un Tansman ou d'un Martinů – applique systématiquement cette rhétorique à un de Falla, comme l'illustre la petite anthologie d'exemples qui suit :

Manuel de Falla, Andalou authentique, possède la vigueur d'accents d'un coloris puissant; il a en même temps la tristesse rêveuse d'un poète arabe.<sup>160</sup>

Le maître musicien espagnol nous conduit au pays des gitanes, pays où l'amour n'a de piment que s'il atteint l'envoûtement, ou s'il est le fruit de quelque sorcellerie. [...] En magicien du rythme et de la couleur, Manuel de Falla a écrit une partition éclatante, où il semble que l'on aime et que l'on danse jusqu'au sang.<sup>161</sup>

L'éminent virtuose du clavier Ricardo Vinès a tenu à nous faire réentendre *Nuits dans les jardins d'Espagne* de M. de Falla. Nous ne doutons pas qu'il ait eu parfaitement raison de nous faire ressouvenir de la poésie toute locale qui se dégage de cette œuvre nocturne. En ces pages, la « race » s'affirme dès les premières mesures, cela est moins marqué que chez Albeniz; néanmoins, l'on y peut savourer des teintes douces, des rythmes accusés, très « Espagne ».<sup>162</sup>

Ce paradigme discursif s'est greffé à la tradition critique, et on le retrouve encore dans des ouvrages très récents comme la monographie sur le compositeur publiée par Fayard en 1992 :

---

<sup>160</sup> SIMON, « La musique moderne espagnole » cit. (1921), 2<sup>e</sup> partie, p. 39.

<sup>161</sup> Auguste MANGEOT, « Théâtre Bériza », *MM* 36/9-10 (1925.05), p. 179.

<sup>162</sup> Charles TOURNEMIRE, « Société des concerts du Conservatoire », *CM* 29/19 (1927.11.15), p. 566.

On sait que la voix, en Andalousie, constitue avec la guitare le seul moyen d'expression musicale. Ce rapport naturel avec l'écriture vocale tient plutôt au sang et à la race dont Falla est issu qu'à sa propre intégrité d'artiste.<sup>163</sup>

Le cas de Villa-Lobos que nous avons commencé à esquisser plus haut s'inscrit dans cette tendance, mais l'exploitation du nationalisme sert davantage l'image du jeune compositeur migrant qui semble maîtriser le discours. Anaïs Fléchet a bien montré quelle était sa tactique : certains critiques ont tenu un discours exotique sur lui en raison de ses origines brésiliennes (bien que sa musique ne le justifiait pas), et Villa-Lobos a choisi de soutenir ce discours et même d'en gonfler la portée.<sup>164</sup> Comme d'autres études sur le compositeur le montrent également, le cas de Villa-Lobos est à problématiser : il vend sa musique comme exotique, mais les pièces que le compositeur appelle *chóros* pourraient s'appeler sans problèmes symphonie, trio, quatuor, duo. Villa-Lobos ne serait donc pas du tout un « moderniste ethnique », mais plutôt un cosmopolite qui choisit la stratégie d'appliquer à lui-même et à son œuvre un discours exotique : c'est dans ce sens que nous avons défini, plus haut, son attitude comme « auto-exotisme » – Fléchet parle d'alimentation de la rhétorique de l'altérité.<sup>165</sup>

Le cas de Villa-Lobos s'inscrit dans un contexte de redéfinition de l'imaginaire national du Brésil. Après 1920, le Brésil est perçu en France en fonction du paradigme de l'exotisme (tendance à valoriser son côté « nègre » et mystérieux), alors que jusque-là le pays d'Amérique du Sud est considéré comme « un petit frère » de la France, plus européen qu'exotique.<sup>166</sup> Parallèlement, s'installe au Brésil dans l'après-guerre un besoin d'affirmation de l'identité nationale accompagné par une rupture de la dépendance culturelle vis-à-vis de la France.<sup>167</sup> Le jeune Villa-Lobos reçoit, en 1922, une bourse du gouvernement brésilien motivé par ce que nous pourrions définir comme un critère de *nationalisme antiexotique* : « Refuser à Villa-Lobos le droit d'aller en Europe montrer que nous sommes plus que les Oito Batutas qui y ont joué et dansé la samba, c'est refuser que nous pensions musicalement [...] ». <sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> Jean-Charles HOFFELÉ, *Manuel de Falla*, Paris : Fayard, 1992, p. 11.

<sup>164</sup> Cf. FLÉCHET, *Villa-Lobos à Paris* cit. (2004), p. 13 : « À Paris, il se découvre brésilien et réinvente le nationalisme musical »; cf. aussi *ibid.* p. 78-79.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 18-19. Fléchet s'appuie ici sur les études de Pierre Rivas. Sur le plan musical, les œuvres de Milhaud ont probablement contribué à ce changement de paradigme perceptif du Brésil.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 17-18. Fléchet s'appuie ici sur les études de Mario Carelli.

<sup>168</sup> Discours de Gilberto Amado à la Chambre des députés de Rio de Janeiro, août 1921, cité *ibid.*, p. 34.

Durant ses premières années à Paris (il arrive en 1923), on joue ses pièces « à la française » (par exemple, *Quatuor, Trio, Épigrammes ironiques et sentimentales*) : c'est pour ce genre de compositions qu'il avait reçu la bourse, pour démontrer qu'il existe une identité brésilienne dans la sphère de la musique savante occidentale bien différente d'une identité qui serait limitée à un exotisme issu de la musique populaire. On joue aussi des pièces qui se veulent ouvertement « autres » (par exemple, *Légende indigène, Fantaisie brésilienne*). Dans ce cas, la critique a tendance à utiliser un discours exotique plutôt que nationaliste vis-à-vis du compositeur. Sans pouvoir vraiment définir la musique brésilienne, Isidore Philipp affirme que « les danses caractéristiques *africaines* de H. Villa-Lobos sont colorées et amusantes ». <sup>169</sup> Villa-Lobos décide de promouvoir un discours de cette nature, affichant ouvertement un rapport avec un exotisme dont l'essence le distingue. <sup>170</sup>

En 1927, on lui offre l'occasion – une vitrine importante – de deux concerts à la Salle Gaveau (un concert de musique de chambre, l'autre symphonique, par les Concerts Colonne), et il choisit de se plonger entièrement dans l'imaginaire exotique. Sur le plan de la critique, il écrit avec Lucie Delarue Mardrus « L'aventure d'un compositeur : musique cannibale », <sup>171</sup> où il s'exoticise en tant qu'homme. Villa-Lobos raconte à Delarue Mardrus d'avoir vécu dans la forêt, prisonnier des sauvages – « des vrais, avec des plumes sur la tête » –, et d'avoir profité de cette aventure pour apprendre leur musique – « sang-froid qui donne le vertige quand on songe que c'étaient les “danses de la mort” précédant son trépas imminent ». Rescapé de cette « effrayable aventure », le compositeur a pu apporter à sa musique « un bagage de rythmes et de modulations » inédits, ce que Mardrus appelle « une belle gageure » à l'époque des jazz-bands, des Milhaud et des Poulenc. Voilà donc, comem résultat, une « musique hallucinante [qui] sent le sauvage à plein nez » : « [c]'est une belle revanche d'avoir transmuté sa propre mort en harmonie! ».

---

<sup>169</sup> Isidore PHILIPP, « La musique brésilienne », *MM* 32/9-10 (1921.05), p. 154 (c'est nous qui soulignons). Philipp écrivait en début de la critique que « [d]e la musique brésilienne nous connaissons en France peu de choses, quelques morceaux de H. Oswald et d'Arthur Napoléon ».

<sup>170</sup> Le vocabulaire typique du registre orientaliste est présent dans le commentaire des pièces plus « occidentales » du jeune compositeur – on souligne, par exemple, sa *curiosité* (René DOIRE, « Mme Janacopoulos et Yvonne Astruc [23 octobre] », *CM* 25/18 [1923.11.15], p. 360), ce qui s'explique sans doute par la provenance de Villa-Lobos.

<sup>171</sup> Lucie DELARUE MARDRUS, « L'aventure d'un compositeur : musique cannibale », *L'Intransigeant* 48, n° 17.586 (1927.12.13), p. 1 (d'où nous tirons les passages cités ultérieurement dans ce paragraphe). Par une sorte de litote, Mardrus s'exclame : « Quelle réclame! s'il avait voulu s'en servir » – en effet, c'est ce qui est en train de faire par la publication de l'article.

Mais tout cela est pure invention.<sup>172</sup> L'influence de ce récit aura bientôt des échos dans le discours des critiques : par exemple, Florent Schmitt écrira que Villa-Lobos « a toutes les férocités d'un habitant de la jungle ». <sup>173</sup> Sur le plan musical, Villa-Lobos ne choisit pour ce concert que des pièces renvoyant à l'imaginaire exotique : *Chôros* n° 2, 4, 7 et 8; *Serestas*; *Rudepoema*. Dans ses concerts subséquents, il demeurera attaché à ce paradigme, en proposant d'autres *Chôros*, *Trois Poèmes indiens*, *Saudades des forêts brésiliennes*, *Danses africaines*, etc. Un critique dont nous avons constaté l'attention qu'il portait aux jeunes compositeurs étrangers à Paris, Hoérée, affirme que Villa-Lobos, par cette « vision nouvelle, primitive et qui suggère par ses thèmes populaires empruntés aux Indiens, ses rythmes entrelacés, sa complexité polyphonique, tout le mystère touffu, tiède et coloré des forêts équatoriales » a « créé un style *Amérique latine* contemporain ». <sup>174</sup>

Le choix de Villa-Lobos serait-il un choix stratégique dicté par la nécessité d'avoir une identité frappante dans un milieu hautement concurrentiel? Quoi qu'il en soit, le compositeur est allé à l'encontre des raisons qui avaient poussé le gouvernement brésilien à lui octroyer une bourse pour se rendre à Paris. Loin d'appuyer l'imaginaire du Brésil en tant que pays occidental, Villa-Lobos adopte une perspective opposée : l'identité musicale brésilienne « authentique » est celle des « chers sauvages de [sa] terre natale ». <sup>175</sup> Le compositeur prône ainsi la promotion d'une musique dont l'appartenance nationale est inscrite dans le sol plutôt que dans le sang : il n'y a pas de communauté de sang entre les autochtones et le compositeur, mais c'est uniquement par l'immersion dans le sol (qui est constitué à la fois par la forêt et ses habitants) qu'il peut écrire une musique « brésilienne ». Ce sol serait, selon le discours de Villa-Lobos, le dépositaire d'une musique qui « est restée identique ou à peu près, dans sa forme et dans son esprit, à ce qu'elle était à l'aube de la race ». <sup>176</sup> Ainsi, en choisissant de puiser dans cette source primitive, le compositeur inscrit directement sa musique dans le paradigme exotique et orientaliste selon lequel l'autre est sauvage, naturel. Le résultat fait en sorte qu'il est lui-même (et avec lui tout le Brésil) assimilé au sauvage, et ce, par choix délibéré :

---

<sup>172</sup> Lisa PEPPERCORN, *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents*, London : Scholar Press, 1996, p. 96; cf. FLÉCHET, *Villa-Lobos à Paris* cit. (2004), p. 75-76.

<sup>173</sup> Florent SCHMITT, « La musique », *La Revue de France* 10/1 (1930.01.01), p. 136-50 : 139. Cf. aussi les autres articles de Schmitt cités par FLÉCHET, *Villa-Lobos à Paris* cit. (2004), p. 50-51.

<sup>174</sup> Arthur HOÉRÉE, « Chronique musicale (Concert S.M.I.) », *B-A* 6/5 (1928.03.01), p. 77-78 : 78 (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>175</sup> Heitor Villa-Lobos dans Jules CASADESUS, « Un entretien avec... Villa-Lobos », *GC* 16/36 (1930.06.06), p. 951-53 : 951.

<sup>176</sup> *Ibid.*

« En sorte que — m’a dit Villa-Lobos avec son accent tropical et inimitable — vous avez devant vous un musicien qui retourne à l’état sauvage. N’ayez pas peur : ça n’est pas méchant... ». Le diable sait pourtant si ce visage sculpté par quelque énergique ciseau, si ce noir regard plein de lueurs inquiétantes, si cette chevelure romantique (allons-y pour « romantique »!), si, enfin, cet aspect de Gorgone moderne qu’enveloppe un nuage de cigare...<sup>177</sup>

Villa-Lobos a donc accepté et promu cette rhétorique qu’on retrouve encore plusieurs années après cette interview<sup>178</sup> et qui finit par intégrer les histoires de la musique. C’est Bruyr qui nous régale d’un portrait qui fait la somme de toutes les briques qui ont construit le phénomène Villa-Lobos dans le Paris de l’entre-deux-guerres :

Enfin le Brésil a un Milhaud bien à lui, c’est-à-dire un musicien – et un conquistador. Voici, trois quarts de dieu, avec des yeux de braise et des dents de crocodile, tel que Florent Schmitt le dit,<sup>179</sup> Heitor Villa-Lobos, qu’une revue américaine appela le Rabelais de la musique. Chassant le folklore par l’immense savane piquée d’aloès, le jeune Heitor fut, paraît-il, fait prisonnier et, comme tel, vit s’approcher l’heure de la sauce indienne. Il garda de cette aventure un coriace amour pour cette race magnifique et déchue. Ses *Choros* sont une forme synthétique et nouvelle de l’art indo-brésilien. Ce sont façons de sérénades, allant du gratis de la guitare solo au plus forcené *tutti* d’un orchestre hachuré de tam-tam obligé, crécelles et hochets à pierre, disons *caracas*, *reco-reco* et *kucalhos* onomatopéiques. Une aile d’oiseau-mouche frôlant une corolle d’orchidée. Une tornade dévastant l’Amazone ou l’Orénoque. Sensible à l’énormité comme à la limite, l’art de Villa-Lobos, précieux et incohérent, chaotique et délicat, c’est la voix même, élémentaire et multiple, de l’immense Amérique Latine.<sup>180</sup>

### 7.3.2. Eurocolonialisme

Une forme très différente de nationalisme revendiqué, qui se situerait même à l’opposé de l’auto-exotisme, est celle postulant que l’affiliation musicale à la France serait la meilleure solution pour libérer les nouvelles nations musicales du joug allemand. Cette position non seulement occidentaliste, mais clairement impérialiste, implique l’idée que certaines « races » musicales (notamment l’allemande, dangereuse, et la française, saine) sont plus puissantes que d’autres

---

<sup>177</sup> CASADESUS, « Un entretien avec... Villa-Lobos » cit. (1930), p. 951.

<sup>178</sup> Cf. par exemple André CŒUROY, « Les concerts », *B-A* 15/169 (1936.03.27), p. 6 (nous soulignons les mots qui renvoient au paradigme orientaliste) : « le rythme est *tyran*, et la dissonance est *cruelle*. Cette *violence*, cette *curiosité* rythmique, cette *ardeur* dissonante conservent tout leur prix [...]. Les cadets se sont dégoûtés de voir ces frénésies déchaînées à tout bout de champ pour le plaisir gratuit de se déchaîner. Chez un Villa-Lobos elles sont l’essence même de son être musical; et nulle part elles n’ont mieux de raison d’existence que dans cette illustration sonore d’une légende indienne, où le compositeur brésilien n’a qu’à se laisser aller pour être lui-même ».

<sup>179</sup> Bruyr fait référence à F. SCHMITT, « La musique », *La Revue de France* 8/1 (1928.01.01), p. 123-42 : 138-39. Cette chronique est transcrite dans FLÉCHET, *Villa-Lobos à Paris* cit. (2004), p. 135-36. Schmitt dit exactement : « ce jeune trois-quarts de dieu aux dents de crocodile et aux yeux de radium ».

<sup>180</sup> BRUYR, *Histoire de la musique* cit. (1957<sup>2</sup>), § 227, p. 462.

(notamment, celles des « jeunes nations »). Le durcissement des relations franco-allemandes pendant la Grande Guerre est à l'origine de cette attribution à la France du rôle de guide pour ses alliés. Mauclair exprime cette idée dès 1916 :

[C]'est dès maintenant qu'il faut songer au destin de l'école française et à l'hospitalité méritée chez nous par certains alliés. [...] [L]a symphonie française pourra s'étendre glorieusement vers l'Europe et rejoindre l'art slave par-delà les décombres de l'omnipotence allemande [...].<sup>181</sup>

Après la guerre, la supériorité à l'échelle universelle de la musique française est dans un premier temps un souhait et un engagement (« notre but [...] est de *faire de la France le premier pays au monde pour la musique* »),<sup>182</sup> et peu après un fait que les critiques considèrent comme unilatéralement acquis et dont l'évidence n'est pas discutable :

[En 1919 :] Notre musique sera d'autant plus universelle qu'elle sera plus française si rien n'était plus français que Racine ou l'art classique qui a ravi le monde pendant un siècle et demi. [...] La paix sera ce que notre labeur, notre sincérité, notre volonté le feront. Puisque nous voilà délivrés des Boches, délivrons-nous de l'exotisme, des musiciens nègres, des baladins russes, des danseurs slaves, des décorateurs chinois, délivrons-nous de nous-mêmes, de nos habitudes, dévêtons notre cœur de la chatoyante écharpe de coutumes qui l'enserme et l'empêche de battre librement. Les membres disparus de la Patrie attendent que les vivants achèvent leur victoire et que l'âme de la France libérée enchante et domine l'univers.<sup>183</sup>

[En 1922 :] l'école musicale française existe. Elle commence même à faire beaucoup parler d'elle dans l'univers. On s'accorde à reconnaître que sa nouveauté et sa vitalité lui assurent une suprématie évidente sur toutes les autres.<sup>184</sup>

Par conséquent, pour que « l'école française » garde son premier rang dans le monde,<sup>185</sup> il faut tout d'abord que la musique française soit jouée abondamment sur les scènes parisiennes,<sup>186</sup> que

---

<sup>181</sup> Camille MAUCLAIR, « Pour l'amour de la fée », *CM* 18 (1916-12-01), p. 2-5 : 3 et 4.

<sup>182</sup> Ainsi affirme l'éditorial par lequel Auguste Mangeot ouvre le premier numéro d'après-guerre du *Monde musical* (« 1914-1919 », *MM* 30/1 [1919.01], p. 1-2 : 1 ; c'est l'auteur qui souligne).

<sup>183</sup> Paul DE STOECKLIN, « La délivrance », *CM* 21/12 (1919.06.15), p. 177-78 : 178.

<sup>184</sup> Émile VUILLERMOZ, « L'édition musicale – La protection de l'édition musicale française », *Le Temps* n° 22118 (1922.02.24), p. 2. Cette phrase sert de point de départ à André CŒUROY, « Pour la musique française », *RM* 3/6 (1922.04.01), p. 92-94.

<sup>185</sup> « L'École française tient, sans conteste, le premier rang dans le monde : il est indispensable qu'elle le garde » (André MESSAGER, « La situation actuelle des compositeurs français au concert et au théâtre », *CM* 23/1 [1921.01.01], p. 1-2 : 2).

<sup>186</sup> Cf. la lettre ouverte contre le « scandale qui doit cesser » du manque de musique française dans les concerts envoyée par une dizaine de compositeurs à *Comœdia* en 1920 et le débat qu'elle a suscité : Gabriel FAURÉ, André MESSAGER, Georges HUE, Albert ROUSSEL, Alfred BACHELET, Pierre DE BREVILLE, Vincent D'INDY, Alfred BRUNEAU, Gustave SAMAZEUILH, Henri RABAUD, Paul DUKAS, « On écrit », *Com* 14 n° 2900 (1920.11.24), p. 3. Cf. aussi la rhétorique messianique qui salue en Paris « le centre musical du monde », non à cause de son cosmopolitisme

l'édition musicale puisse la répandre convenablement à l'international<sup>187</sup> et, finalement, que la France exerce un rôle de guide pour ces nations musicales qui cherchent un modèle pour s'épanouir. Par exemple, les Danois, « qui sont depuis le moyen âge sous le joug musical germanique, se sentent absolument étrangers et réfractaires à la nouvelle musique allemande; ils veulent se libérer de cette tutelle pesante en s'initiant au mouvement musical du monde entier, et c'est en particulier vers les musiciens de France que vont leurs dilections »;<sup>188</sup> une tendance similaire est constatée par Hoérée chez les Hollandais,<sup>189</sup> et nous avons déjà cité l'alliance franco-tchèque prônée par Blanche Selva.<sup>190</sup> Cette application intraeuropéenne du colonialisme est, selon les mots de Jean-Aubry, « *la véritable tradition française* » qui, en ne s'identifiant pas « dans la craintive aigreur d'un protectionnisme hargneux »,<sup>191</sup> se manifeste plutôt en termes d'influence dans la compréhension et dans l'encouragement du « génie musical étranger » :<sup>192</sup>

Son influence s'est déjà généreusement exercée : elle a joué son rôle dans la libération de la musique d'Espagne et d'Italie; elle a contribué à éveiller en Angleterre le désir d'une expression nationale; elle peut faire naître des nouvelles sources.<sup>193</sup>

Au début des années 1930, l'idée que les compositeurs français puissent interpréter et intégrer de façon artistique les traditions musicales « autres » mieux que les autochtones émerge dans un certain nombre de textes comme dans celui où Henri Petit explique la préférence (la sienne et celle du public parisien) pour l'assimilation exotique opérée par un Ibert plutôt que pour la confrontation directe avec leur patrimoine national d'un Villa-Lobos ou d'un Tansman :

---

mais de la musique française « dont l'Univers souhaite obscurément la révélation lumineuse » (J[ean] P[oueigh], « Paris, centre musical du monde », *MM* 30/9 [1919.09], p. 236-37).

<sup>187</sup> La question du protectionnisme de l'édition musicale française fait l'objet d'une explication très claire dans VUILLERMOZ, « L'édition musicale – La protection » cit. (1922). Le débat voit plusieurs interventions dans la presse. Cf. à ce sujet Rachel MOORE, « “À ne pas ouvrir pendant la guerre”. *L'union sacrée* et la mobilisation de l'édition musicale, 1914-1918 », in Florence DOÉ DE MAINDREVILLE et Stéphan ETCHARRY (dir.), *La Grande Guerre en musique. Vie et création musicales en France pendant la Première Guerre mondiale*, Bruxelles : Lang, 2014 (« Études de musicologie », 4), p. 253-69.

<sup>188</sup> Gabriel GROVLEZ, « Concert de musique danoise (Association française d'expansion et d'échanges artistiques, 23 novembre) », *CM* 25/20 (1923.12.15), p. 400-01 : 401.

<sup>189</sup> D'une matinée consacrée à la « Musique hollandaise moderne » se dégage, « sinon un esthétisme proprement nationale, du moins une volonté commune, celle de rompre définitivement avec l'école allemande polyphonique et de réagir contre la spéculation thématique. [...] C'est vers la pensée française (Debussy et surtout Ravel) et vers l'internationalisme d'un Strawinsky que s'oriente la majorité des œuvres entendues » (Arthur HOÉRÉE, « Musique hollandaise moderne », *Mén* 89/7 [1927.02.18], p. 74).

<sup>190</sup> *V. supra* § 7.2.1.

<sup>191</sup> JEAN-AUBRY, *La musique et les nations* cit. (1922), p. 11.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 11.

Le programme ressemblait à quelque Société des Nations musicale, où Hongrie, Brésil, Pologne seraient venus confronter leurs points de vue avec les nôtres. [...] Dans *Amazonas* de M. Villa-Lobos, on assiste à un déchaînement de forces élémentaires qui ne manque pas de vie; l'emploi d'un violonophone vient renforcer l'attrait que veut provoquer l'œuvre, attrait où la curiosité a plus de part que la séduction : dans l'auditoire, « réactions diverses ». Quant à M. Tansman, il vint lui-même défendre son 2<sup>e</sup> *Concerto* [pn-or], d'un dynamisme bondissant, où l'on croit voir, par instants, l'ombre de Chopin passant furtive dans un bureau de dactylos en action. Du côté français, le *Poème* de Chausson, joué par Mlle Cizel, faisait figure, dans sa noble émotion, d'un véritable ancêtre. Mais voici les lumineuses *Escapes* de M. Jacques Ibert, qui nous mènent à Palerme, à Tunis, à Valence : quelle élégante sûreté dans tout ce qu'écrit ce musicien de race, et comme, avec un tel pilote, on ferait bien volontiers le tour entier de la terre!<sup>194</sup>

L'Exposition coloniale de 1931 avait sans doute injecté une vigueur nouvelle au sentiment impérialiste de la culture française.<sup>195</sup> Nous avons déjà cité, avec la promesse d'y revenir, le passage où le même Henri Petit invoquait la naissance non d'une « École de Paris », mais d'une « école de la plus grande France » qui, « infusant à notre art » le « sang nouveau » des compositeurs venus « de nos plus lointaines colonies », puisse la sauver de la décadence.<sup>196</sup> Si, d'un côté – et surtout dans l'immédiat après-guerre –, la France se donne pour tâche humanitaire de sauver les jeunes nations de la musique allemande, d'un autre côté, on suggère ici l'idée que les étrangers sont nécessaires à la survie de la musique française. C'est probablement dans ce cadre « transfusionnel » qu'il faut comprendre l'« assimilation » de certains compositeurs étrangers résidant à Paris parmi les représentants de la « musique française ». Comme avec une naturalisation politique, on accorde à certains étrangers « le droit de cité parmi nous ».<sup>197</sup> À la différence d'une naturalisation politique, cette carte d'identité musicale est accordée ou refusée d'un critique à l'autre : Tansman était irrémédiablement étranger pour Henri Petit, alors qu'Edmond Delage lui conférait son « droit de cité » et le classait « définitivement parmi les plus remarquables de Pologne... et de France »<sup>198</sup> et que René Brancourt, en rendant compte du même concert recensé par Petit avec des œuvres de

<sup>194</sup> Henri PETIT, « Concerts Poulet », *CM* 34/1 (1932.01.01), p. 10.

<sup>195</sup> Cf. aussi le compte rendu suivant, où les *Sept Haï-Kaïs* de Maurice Delage auraient sauvé la place de premier rang de la musique française dans un cadre international menacé par « les produits de l'Europe centrale et de l'israélisme proche-oriental » : l'inspiration orientale du compositeur « authentiquement français » est, pour le critique, tout à fait noble, tandis que les musiciens « orientaux » (qu'on lise : de l'Europe de l'Est et notamment juifs) ne constituent qu'une Tour de Babel (Paul RAMAIN, « Le VII<sup>e</sup> Festival de la Société internationale de musique contemporaine à Genève », *CM* 31/9 [1929.05.01], p. 312).

<sup>196</sup> Henri PETIT, « Musique coloniale » cit. (1934). *V. supra* § 3.2.1, p. 73.

<sup>197</sup> Edmond DELAGE, « Concerts Padeloup », *MM* 42/3 (1931.03.31), p. 93-94 : 93 : « La seule nouveauté, d'ailleurs, charmante et fort réussie, de ces deux concerts fut la *Sonatine transatlantique* du jeune compositeur polonais Tansman, qui a depuis, d'ailleurs, son droit de cité parmi nous ».

<sup>198</sup> E. Delage, « Concerts Padeloup », *MM* 42/12 (1931.12.31), 377-78 : 378.



Villa-Lobos et Ibert, saluait la musique de Tansman comme « la vraie, [...] la bonne et saine musique ».<sup>199</sup> Nous n'avons pas trouvé de concessions similaires concernant les autres musiciens étrangers considérés ensuite comme « membres » de l'École de Paris. Lorsqu'on ne tient pas un discours exotique ou nationcentriste à l'égard de leur musique, elle est considérée tout au plus comme « internationale » ou « européenne », mais jamais comme « française ».<sup>200</sup> Ce statut d'« assimilé »<sup>201</sup> qu'on réservait à Tansman déjà au début des années 1930 explique possiblement pourquoi il n'a pas été inclus parmi les « amis de l'École de Paris » par Harsányi au moment où ce dernier commence ses démarches de réanimation du « fantôme » École de Paris. Tansman, malgré ses origines d'Europe de l'Est et son séjour parisien dans les mêmes années que les autres, avait acquis le statut de « musicien français » bien avant ses camarades et n'avait donc pas besoin, dans l'immédiat second après-guerre, d'une identité « École de Paris » pour survivre dans le milieu musical français. Harsányi, par contre, vivait une situation bien différente, comme nous l'avons vu. Un « j'accuse » très subtil et ironique de son manque d'intégration parmi les « musiciens français » se trouve dans son émission de 1945 *L'École de Paris dans l'histoire*. En parlant de l'intégration immédiate de Rossini dans le monde musical parisien, il ouvre une parenthèse sur cette « anomalie » – et nous comprenons sans équivoque que l'« anomalie » qu'il explique devrait être, d'après lui, la normalité :

---

<sup>199</sup> René BRANCOUR, « Concerts Poulet (dimanche 20 décembre) », *Mén* 93/52 (1931.12.25), p. 551.

<sup>200</sup> Il existe une demi-exception concernant Harsányi; « demi » parce que le critique, qui voudrait bien que le compositeur soit davantage considéré comme français, constate au fond que ce n'est pas le cas : « Harsányi [...] prend tous les jours une place de plus en plus importante [...]. Un fragment de l'opéra *Les Invités*, sur un livret de Jean-Victor Pellerin, nous fit terriblement regretter que la seule audition en fut donnée... en Allemagne! Quand nous apercevrons-nous, en France, que nous avons quelques grands musiciens, mais que ce ne sont pas ceux qui se proclament tels... » (Georges DANDELOT, « Œuvres de T. Harsányi et M. Mihalovici », *MM* 46/4 [1935.04.30], p. 129). Au contraire, Beck n'est non seulement pas considéré Français, mais est carrément positionné parmi les musiciens allemands – sans pour autant être en mesure de l'être à 100 % : « Conrad Beck ne fait pas figure de premier rôle parmi les musiciens allemands contemporains. Cela tient à deux causes : son origine et sa culture d'une part; de l'autre, la nature de son inspiration. Il peut même paraître inexact de classer parmi les artistes germaniques ce compositeur né à Schaffhausen (Suisse) et dont les études se sont partagées entre Zurich et Paris; telles de ses œuvres dédiées à Albert Roussel révèlent, sans doute avec précision, l'influence qu'il a subie dans notre pays et qui a été déjà signalée. Cependant son écriture, sa technique, les formes mêmes qu'il adopte ou qu'il se propose comme modèles, le rattachent à l'école allemande beaucoup plus qu'au groupe français, avec lequel il a peu d'attaches; par contre, celles-ci suffisent à l'isoler quelque peu en Allemagne, malgré ses qualités de musicien et les succès qu'il a remportés dans diverses manifestations artistiques » (MACHABEY, « Conrad Beck » cit. [1932], p. 77).

<sup>201</sup> On se rappellera (*v. supra* § 3.1, p. 67) que CŒUROY, « Le Triton » cit. (1938) considérait Lourié et Tansman comme parmi les « Français et assimilés » tandis qu'Harsányi, Martinů, Mihalovici étaient classés comme « étrangers ». Un an et demi après sa naturalisation, Tansman écrit à Ganche : « Je ne m'y suis jamais senti étranger et ma "naturalisation morale" a été un fait accompli bien avant la légale. Elle doit vaincre car c'est le dernier rempart de l'humanité » ([1940].01.20, BNF, Musique, VM-BOB-23664, lettre 387).

Avant de poursuivre l'analyse de la carrière de Rossini, nous devons faire une constatation. Une constatation qui pourra éclairer cette anomalie, si l'on peut dire : l'anomalie de l'époque où un musicien pouvait être considéré comme compositeur italien et comme compositeur français en même temps. En effet, à cette époque-là, les frontières musicales n'étaient pas établies aussi strictement que de nos jours. Nous avons déjà vu le même phénomène avec Gluck ou avec Lulli. Les musiciens étaient tout d'abord des musiciens. Ils portaient, certes, en eux-mêmes, les caractéristiques de leur race, de leur peuple. Mais, arrivés dans un autre pays, ils entraient aussitôt dans le mouvement musical de leur nouvelle demeure.<sup>202</sup>

## 7.4. Les internationalismes musicaux

### 7.4.1. Européens

Villa-Lobos, nous l'avons vu, « n'a pas obtenu de succès en intégrant un mouvement musical européen, mais en se présentant comme autre ».<sup>203</sup> D'autres compositeurs, tels que Nin, poussaient leur différence nationale en craignant de se faire « déguiser en Européens ». Une alternative se présente entre d'un côté le choix (esthétique et promotionnel) de jouer la carte du nationcentrisme et même de l'auto-exotisme, et de l'autre d'être « européen ». Pour les compositeurs étrangers résidant à Paris, l'alternative se pose entre le nationalisme et l'internationalisme : soit la « race » correspondant à leur nationalité émerge clairement de leur musique, soit leur langage est perçu comme moderniste et ainsi plus artificiel que sincère, potentiellement dangereux pour la musique française. Dans les comptes rendus des concerts, les critiques parlent régulièrement de « Mitteleuropa Musik » sur un ton qui flirte avec le mépris et accusent parfois les étrangers de vouloir ramener la musique occidentale à une ère de barbarie :

Le Tchèque Alba [*sic*], le Polonais Szymanowski, l'international Busoni ont proposé de même [=comme l'a fait le « compositeur français d'origine extrême-orientale » Grassi] le jeu des quarts, voire des tiers de ton. Pourquoi pas des commas? Ainsi, la musique tendrait peu à peu vers le véritable et continu *glissando* des musiciens primitifs.<sup>204</sup>

L'association entre dissonance et bruit pré-musical (et donc barbare ou primitif) est bien présente dans certaines critiques de la musique de Tansman, Harsányi et Mihalovici :

---

<sup>202</sup> V. Annexe 1a, p. II.3 (8).

<sup>203</sup> FLÉCHET, *Villa-Lobos à Paris* cit. (2004), p. 74.

<sup>204</sup> SIXTE-QUINTE, « La musique et les musiciens », *L'impartial français*, 5 n° 17 (1926.02.08), p. 2.

âprement polytonale, dont les éléments ne sont peut-être pas d'une « qualité » musicale réelle, mais où il y a une vie rythmique et dynamique (qui nous reporte aux premiers âges de l'Homme), agissant incontestablement sur les foules.<sup>205</sup>

Musique de chambre? Nous dirons plutôt : improvisations pour salons internationaux, qui ne savent pas y retrouver, maladroitement déformés par les Mittel-Europa et les Scythes, les originaux signés de Debussy ou Strawinsky.<sup>206</sup>

Ce modernisme européen (et donc non français) est qualifié de façon variable par des expressions tirées du langage politique comme « extrême gauche musicale » ou « bolchevisme musical », ayant comme mot d'ordre le « parti pris de la fausse note ».<sup>207</sup> Les jeunes compositeurs sont invités par les critiques les plus bienveillants à ne pas souscrire à ce parti internationaliste – dont on craint notamment le pouvoir de « conquête » sur la musique française –,<sup>208</sup> mais de rechercher plutôt dans leur musique nationale une identité plus sincère :

Mihalovici est un des mieux doués parmi les compositeurs roumains de la jeune génération [...]. Dans la *Fantaisie* qui était donnée ce soir en 1<sup>re</sup> audition, le savoir-faire nous a paru parler un peu trop en maître, s'asservissant des idées de valeur bien inégale, et versant dans le poncif moderne dont M. Hindemith s'est fait le commis voyageur le plus tenace [...]. [E]nfin nous attendions de M. Mihalovici une œuvre plus personnelle. Son pays d'origine possède un folklore riche et savoureux; que n'y a-t-il puisé? Précisément pour affirmer une originalité plus singulière et plus libre, pense-t-il sans doute. Je crois qu'il se trompe, et *qu'il aurait montré plus de grâce et d'aisance dans sa tunique roumaine que sous la livrée internationale, stricte et coupée à la dernière mode, dont il a préféré s'affubler.*<sup>209</sup>

---

<sup>205</sup> Adolphe PIRIOU, « Concerts Poulet », *MM* 40/11 (1929.11.30), p. 272-3 : 373. Il s'agit d'un compte rendu de l'*Ouverture symphonique* de Tansman.

<sup>206</sup> Lucien REBATEL, *Action française* (1930.02.21) : coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 3. Il s'agit du compte rendu du concert SMI du 1930.02.13. Le commentaire cité se réfère en particulier au *Quatuor n° 2* de Martinů et aux *Cinq Poèmes* v-pn d'Harsányi.

<sup>207</sup> Cf. ces trois comptes rendus de la *Sonate* vl-pn d'Harsányi : « Jeune compositeur de l'extrême gauche musicale, l'auteur, visiblement influencé par Strawinsky, abuse certainement de procédés irritants, mais il a les dons du mouvement et de la vie » (G. [?], « Société Nationale (5 mars) », *Mén* 89/10 [1927.03.11], p. 111-12); « c'est le parti pris atonal qu'y manifeste son auteur qui est discutable, et qui heurte le sentiment de la majorité des auditeurs, le mien aussi » (André HIMONET, « Société Nationale (5 mars) », *CM* 29/7 [1927.04.01], p. 190); « un parti pris de fausse note à outrance ne saurait tenir lieu d'invention et de personnalité » (Lucien CHEVALIER [CHEVAILLIER], « Société nationale », *MM* 38/3 [1927.03], p. 105).

<sup>208</sup> « Dans l'*Interludium* [sic], de Marcel Mihalovici, nous trouvons le mélange le plus divers, la facture la plus moderne, l'influence de l'Occident et de Stravinsky, la musique physiologique, l'atonalité, le rythme sauvage, etc. – tout – c'est à dire l'œuvre d'un conquérant » (H. D., « Festival de musique roumaine à Prague [Musique de chambre et musique d'orchestre] », *MM* 40/3 [1929.03], p. 91).

<sup>209</sup> A. HIMONET, « M. Maurice Vieux (17 avril) », *CM* 32/9 (1930.05.01), p. 304.

Parce que Paris est une ville cosmopolite, elle permet de transformer les compositeurs en de « bons Européens » (qualité positive pour certains critiques, diabolique pour d'autres).<sup>210</sup> Comme l'écrit Suzanne Pagé à propos des peintres, « [c]ette ville apparaît comme le creuset d'une dynamique de la différence impulsée par ces "Étrangers" qui faisaient alors de Paris le champion moderne d'un certain universel "cosmopolite" entendu comme l'addition de vraies singularités souvent exogènes à sa sensibilité et à sa tradition propres ». <sup>211</sup> Le Triton naîtra expressément dans le but de faire jouer des œuvres qui, peu importe la nationalité de leur auteur, ont en commun la modernité de leur écriture. Une dizaine d'années avant la fondation du Triton, la Société internationale de musique contemporaine (SIMC) est créée avec un objectif similaire. Il n'est pas étonnant qu'un critique de la *Revue musicale* se réfère ainsi au modernisme international dont on a traité dans cette section comme étant le « style SIMC ». <sup>212</sup> Toutefois les principes internationalistes de la SIMC se traduiront, dans les faits, par une accentuation des frontières nationales.

#### 7.4.2. « Union sacrée de la paix »

Un mois avant son célèbre article sur les « Six Français », <sup>213</sup> Henri Collet lança un appel pour la fondation d'une « Société internationale de musique » à des fins purement musicales (et non musicologiques comme son homonyme d'avant-guerre). <sup>214</sup> Son idée est née, dans l'atmosphère de la création de la Société des Nations (1919), d'une aspiration pacifiste : « une guerre n'est possible que si des "uniformes" révèlent la "nation". Supprimez les "uniformes", et les guerres sont terminées ». <sup>215</sup> En dehors de la métaphore, Collet milite en faveur d'un internationalisme musical dont une Société internationale de musique serait garante. Ladite société s'organiserait tout de même en « sections nationales », puisque « le mot "internationalisme" (*inter nationes*) ne signifie pas autre

---

<sup>210</sup> Cf. PROBUS, « La musique tchécoslovaque d'après-guerre », in *Géographie musicale 1931* cit. (1931), p. 166-77 : 172, où on remarque que Martinů, « tout en conservant son caractère tchèque, [...] doit à son séjour à Paris de devenir, comme l'a remarqué la critique parisienne, un "bon Européen" ».

<sup>211</sup> Suzanne PAGÉ, « Avant-propos », in *L'École de Paris* catalogue cit. (2000), p. 18.

<sup>212</sup> Raymond Petit écrit à propos du *Nonetto* d'Harsányi : « Parfois le souvenir de Bartok est-il un peu sensible. [...] L'œuvre se rangerait volontiers parmi celles que l'on pourrait appeler "de style S.I.M.C." » (« Les concerts », *RM* 10/9 [1929.10], p. 248-49 : 249).

<sup>213</sup> COLLET, « Un ouvrage de Rimsky » cit. (1920); *v. supra* § 2.1.

<sup>214</sup> La Société internationale de musique (SIM) était née en 1899 et disparaîtra avec la guerre. En 1927, Henry Prunières proposa de la refonder et ainsi naquit la Société internationale de musicologie (SIM/IMS). À cette époque, Prunières appelait encore de « Société internationale de *musique* »; cf. Henry PRUNIÈRES, « Pourquoi a été fondée la Société internationale de musique », *Com* 21 n° 5391 (1927.10.10), p. 3.

<sup>215</sup> Henri COLLET, « L'internationalisme musical », *CM* 21/20 (1919.12.15), p. 307-08 : 307.

chose qu'une entente entre les nations » et que « [s]i les nations n'existaient pas, il faudrait [...] les inventer ou biffer du dictionnaire le mot "international" qui n'aurait plus de sens ». <sup>216</sup> Selon le projet de Collet, le but de chaque section aurait été de sélectionner des œuvres de jeunes compositeurs pour les produire en public à l'occasion de festivals périodiques se déroulant alternativement dans des villes différentes : « Et nous serions ainsi tous, professionnels et amateurs de musique, avertis des moindres avances de notre art, de même que tel lecteur d'un grand journal est informé des nouvelles du monde entier ». <sup>217</sup> En plus de ce rôle de sélection et de diffusion de « tout ce qui semblerait neuf et d'une valeur technique prouvée », <sup>218</sup> la Société devait régler le marché de l'édition musicale (« les destinées de notre art "universel" ne peuvent dépendre du caprice d'un imprimeur »), par la fondation d'une « coopérative d'édition ». <sup>219</sup> Collet réclame la « fondation urgente » de cette Société, <sup>220</sup> qui pourrait avoir son siège à Paris et faire ainsi de la capitale française « la métropole de l'internationalisme musical ». <sup>221</sup>

L'appel de Collet n'aura pas d'écho dans le milieu musical français, dont les aspirations de suprématie nationale prévalent probablement sur celles d'un internationalisme égalitaire. Si Paris devint de toute façon « la métropole de l'internationalisme musical » (en raison de l'attrait que la ville exerçait sur les jeunes musiciens étrangers, et non en vertu d'un mandat institutionnel), ce fut à Salzbourg que la Société rêvée par Collet naquit. La SIMC, née en 1922 (trois ans après la Société des nations), incarne dans ses principes un esprit cosmopolite fait d'échanges et de synthèses entre des acteurs qui se positionnent sur un plan d'égalité. La vision est opposée à l'esprit colonialiste où le multiculturalisme est conçu comme un principe d'appropriation et de collage décontextualisé de traits « autres » dans un produit artistique qui demeure éminemment occidental. <sup>222</sup> Les bases de l'internationalisme promu par la SIMC demeurent, dans les faits, très attachées aux nations politiques : exactement comme Collet l'avait imaginé, la société fonctionne par sections nationales

---

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>222</sup> Pour un approfondissement du principe d'appropriation de l'« autre » musical, cf. notamment : Georgina BORN et David HESMONDHALGH (dir.), *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 2000; Timothy D. TAYLOR, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, [Durham] : Duke University Press, 2007.

chargées de sélectionner les œuvres qui seront jouées lors des festivals annuels.<sup>223</sup> Ce n'est pas étonnant : on retrouve à plusieurs reprises, dans la musicographie, cette conception de l'internationalisme comme une entente entre nations – véritable « union sacrée de la paix » –<sup>224</sup> plutôt que comme dépassement de l'idée de nation en vue d'un universalisme artistique. Jean-Aubry a été très clair à ce propos (dans un texte écrit, lui aussi, avant la fondation de la SIMC) :<sup>225</sup> il considère les sociétés nationales comme la base des échanges fondés sur le principe de réciprocité (« le seul digne des grandes nations libres »).<sup>226</sup> À l'encontre d'un enfermement « dans les bornes d'un nationalisme ombrageux »,<sup>227</sup> il prône une « fédération de nationalités », une « Société Inter-Nationale de Musique [...] dont les éléments seraient le plus nationaux possible, et qui, dans une pacifique rivalité, en confronterait, pour le profit de tous et de chacun, les tentatives et les réalisations ».<sup>228</sup>

Le président de la SIMC, Edward J. Dent, a présenté la Société au milieu musical français dans un article paru dans la *Revue musicale* en 1923.<sup>229</sup> Nous pourrions résumer son texte en cinq points :

1) Le but de la SIMC est musical et non politique (ce qui la distingue de la Société des Nations), en réaction contre l'utilisation politique de la musique pendant la guerre :

[L]'art n'a rien à voir avec la politique. Pendant la guerre [...] l'art a pu être employé à des fins de propagande politique. Mais la propagande politique n'est pas la fonction de l'art.<sup>230</sup>

2) Par utilisation politique de la musique, Dent fait référence surtout à la conception nationaliste de la musique qui fonde l'appréciation non sur des critères esthétiques, mais identitaires :

---

<sup>223</sup> Sur l'histoire et le fonctionnement de la SIMC nous renvoyons à Anton HAEFELI, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich : Atlantis, 1982.

<sup>224</sup> Une « union sacrée de la paix » était prônée également au niveau intranational; cf. Louis-Charles BATAILLE, « Art et solidarité », *CM* 21/15 (1919.10.01), p. 230 : « Que les musiciens, créateurs, interprètes, tout en conservant une personnalité indispensable, voire en formant des écoles diverses, travaillent dans un même élan, dans une même foi; que l'intérêt égoïste, générateur de l'étroitesse d'idées, de la sécheresse de cœur, soit banni du sein de la divine Euterpe et que, par des moyens différents, mais dans un but commun, et dans une fraternelle union, tout concourent à porter plus haut encore la gloire et le renom de la "Musique française" ».

<sup>225</sup> JEAN-AUBRY, *La musique et les nations* cit. (1922), en particulier le chapitre « Les sociétés nationales de musique », p. 229-44.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>229</sup> Edward J. DENT, « Internationalisme et musique », *RM* 4/10 n° 32 (1923.08), p. 58-60. Henry Prunières, directeur de la *Revue musicale*, était à la tête de la Section française de la SIMC.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 58.

Si un Anglais dit qu'il aime la musique anglaise « parce qu'elle est anglaise », il n'y a pas là trace de jugement esthétique : il aime cette musique non pour sa valeur d'art, mais pour les associations sentimentales qu'elle provoque.<sup>231</sup>

3) La SIMC a comme but d'aller contre cette conception afin de promouvoir l'individualité et l'indépendance des artistes :

La musique moderne proclame le droit de l'artiste à être lui-même et rien que lui-même. [...] En fondant la Société Internationale nous avons voulu soutenir les compositeurs qui sont jeunes et possèdent une individualité. Si nous avons divisé la société en sections nationales, c'est une question de pure commodité pratique.<sup>232</sup>

4) Le contexte de plus en plus cosmopolite a été une des raisons principales de cette emphase sur l'artiste plutôt que sur sa nationalité :

[I]l est difficile d'assigner à tel compositeur une nationalité définie. Beaucoup de compositeurs, parmi les plus originaux d'aujourd'hui, vivent dans des pays qui ne sont pas les leurs; ils ont perdu contact avec leur pays d'origine et ont peu de points communs avec le pays où ils ont élu domicile.<sup>233</sup>

5) Par conséquent, chaque artiste contribuera individuellement à la musique contemporaine, définie comme quelque chose qui dépasse les frontières nationales. Les œuvres sélectionnées pour les festivals annuels de la SIMC devront être représentatives de la « musique moderne mondiale » :

Il va sans dire que certains pays ne sont pas satisfaits. « Je ne pense pas que votre choix représente la musique anglaise », me dit un musicien anglais. Mais l'objet de notre Société n'est pas de « représenter la musique anglaise ». Nous avons choisi de la musique qui représente *la musique moderne mondiale*, et ce compositeur peut être heureux de voir que trois Anglais ont été choisis *non pas pour représenter leur propre pays, mais pour représenter la musique moderne en général*.<sup>234</sup>

En conclusion, Dent se dit bien conscient de la difficulté à transmettre son message :

[A]u jour d'aujourd'hui, surtout dans les contrées les moins cultivées du globe, il est difficile d'amener le public à envisager « mondialement » la musique. Un musicien m'écrivait récemment que ses compatriotes ne pouvaient comprendre l'idée d'un festival international, sous prétexte de « prestige national » : et il s'agissait d'un État qui n'existait pas encore avant le Traité de Versailles!<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 58 et 59.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>234</sup> *Ibid.* (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>235</sup> *Ibid.*

Effectivement, l'idée d'un style international qui l'emporte sur les spécificités locales allait à l'encontre de l'habitude consistant à relier chaque compositeur à sa « race » et à promouvoir les frontières politiques par la valorisation (ou la création, dans le cas des nouvelles nations) d'une culture spécifiquement ancrée dans le Traité de Versailles. De la même façon que la Société des nations refusa la proposition d'utiliser l'espéranto comme langue de travail (et c'est significatif que ce refus ait été initié par le délégué français, Gabriel Hanotaux, qui ne voulait pas que le français perde sa position de langue de la diplomatie européenne), le « style SIMC » ne pouvait être accepté tel quel. Il était considéré par une grande partie des critiques musicaux comme une menace à une individualité nationale que la plupart n'était pas disposée à sacrifier en faveur d'une « musique neutre pour un monde neutre ».<sup>236</sup> Camille Mauclair s'exprime ouvertement sur ce sujet, mais à propos de l'art visuel. Sa pensée peut être étendue à la musique :

Quand on a inventé l'espéranto, on a pu affirmer son utilité en tant que langage d'échange commercial. Mais on a vite compris que ce ne pourrait être une langue d'art, parce que les chefs-d'œuvre littéraires naissent de la sensibilité propre à chaque race et du génie de son idiome.<sup>237</sup>

Si Dent ne voyait dans les sections nationales qu'une « pure commodité pratique », ce message n'était pas facile à transmettre dans le contexte nationaliste que nous avons décrit. Bien que les musicographes favorables à un internationalisme musical, comme les Collet et les Jean-Aubry, soulignent l'importance de sa nature d'inter-*nationalisme*, ils se heurtent à une forte résistance de ceux qui étaient ouvertement xénophobes et nationalistes. C'est le cas de Vuillemin qui dénonce ouvertement le péril que l'échange *international* se transforme en un aplanissement *cosmopolite* (« ces niveleurs de frontières »).<sup>238</sup> Le critère du jugement esthétique passerait de la confrontation avec la tradition (nationale) à la confrontation avec un style (neutre), privilégiant ainsi dans l'évaluation d'une œuvre sa modernité (son progrès technique) plutôt que sa fidélité à un idéal de beauté universelle qui paradoxalement s'inscrirait dans l'évolution spécifique à chaque « race ». Toujours selon Vuillemin, il faut condamner le retour à la barbarie provoqué par le modernisme cosmopolite, car la disparition des racines nationales conduit à un abrutissement.<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> Nous devons l'idée de cette formule efficace à Michel Duchesneau.

<sup>237</sup> MAUCLAIR, « Vers un "espéranto" pictural », dans *Les métèques* cit. (1930), p. 57-63 : 57.

<sup>238</sup> Louis VUILLEMIN, « Musique et nationalisme (Notes sans mesure) », *CM* 25/4 (1923.02.15), p. 65.

<sup>239</sup> Cf. Louis VUILLEMIN, « Les dieux à la foire (Notes sans mesure) », *CM* 23/11 (1923.06.01), p. 175-76 : 175 : « Comprenez bien : on ne pense plus; on n'agit plus. On danse! On danse tout le temps. La vie d'aujourd'hui devient la plus plaisante du monde. La société moderne, après des siècles d'évolution, est parvenue enfin à sa forme parfaite : c'est un dancing! Le dancing d'après-guerre, contemporain des taches : le dancing 1921! Et tous les danseurs s'imitent et se



Concrètement, cette impasse idéologique (oui à l'internationalisme, mais dans le but que « ma » nation soit mieux promue à l'étranger et non pas pour arrêter de penser en termes de nation) s'est traduite par le fait que plusieurs critiques ont contesté les choix des œuvres sélectionnées pour le festival annuel de la SIMC par les comités nationaux. Le fait que, comme nous l'avons dit, les critiques français se plaignent de la faible représentation de la musique française au festival, ou encore se réjouissent de la supériorité manifeste des œuvres de leurs compatriotes par rapport aux autres<sup>240</sup> est la preuve d'un manque de compréhension de l'esprit SIMC tel qu'expliqué par Dent (notamment dans ce que nous avons indiqué comme le point 5 de son article). Quelques années après la fondation de la SIMC et de son festival annuel, André Cœuroy entamera son *Panorama de la musique contemporaine* « sous le signe du “national” »,<sup>241</sup> en débutant par la constatation que « chaque race a son style musical », et ce, bien que « longtemps l'on [ait] cru que la musique n'était qu'un langage international » :<sup>242</sup>

[En créant la] S.I.M.C. [l]es musiciens rêvaient d'États-Unis d'Europe. C'était un mirage de fraternité sonore. Bientôt il apparut que la création d'un esprit et d'un langage musical européens était chose impossible. De ces rencontres, chacun revient avec le sentiment aigu qu'il appartient à un groupe national, que ce groupe, s'il n'est pas meilleur que les autres, est au moins fort différent, qu'il s'en distingue par des traits précis dont un secret indistinct commande d'accentuer encore la vigueur. Jamais époque ne fut plus éprise d'internationalisme, et jamais les compositeurs qui marquent n'ont été plus nettement nationaux.<sup>243</sup>

Cette impression, partagée également par des commentateurs appartenant à la gauche politique tels que Koechlin, n'était pourtant pas sans opposants, tel que de Schlœzer<sup>244</sup> – et cela boucle la boucle et nous ramène au début de ce chapitre. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, la promotion d'une « union sacrée de la paix » donne lieu à une nouvelle initiative : la fondation de *La Revue internationale de musique* par Stanislas Dotremont en 1938. Dans son éditorial d'ouverture, il

---

ressemblent. Il n'y a plus de frontières. L'internationalisme atteint à ses fins radieuses : tous les hommes sont frères dans les États-Unis du potentat Polichinelle! ».

<sup>240</sup> V. à ce propos la querelle entre Gil-Marchex et Koechlin dont nous avons parlé *supra* § 7.1.3.

<sup>241</sup> « Sous le signe du “national” » est le titre de l'introduction de CŒUROY, *Panorama* cit. (1928), p. 9-14.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>244</sup> Cf. par exemple Charles KOEHLIN, « Les compositeurs et la critique musicale », *RM* 8/10 (1927.09), p. 108-16; désormais in ID., *Écrits*, vol. 2 : *Musique et société*, présenté par Michel Duchesneau et annoté par Id., Aurée Descheneaux et Danick Trottier, Wavre : Mardaga, 2009, p. 175-85, en particulier 180-1, ou Koechlin tisse un éloge du « génie latin ». Boris de Schlœzer lui répondra que cette formule est « particulièrement dangereuse, car elle est prétentieuse et vide » (« Réflexions sur la musique », *RM* 8/11 [1927.10], p. 249-50 : 250).

déclare que la revue « ignorera tout esprit de chapelle et tout nationalisme systématique ». <sup>245</sup> La revue cesse son activité en 1940 (après avoir republié de façon significative « Internationalisme et musique » de Dent). <sup>246</sup>

### 7.4.3. SIMC et École de Paris

Il y a un point dans le programme de la SIMC tel que décrit par Dent dans la *Revue musicale* (c'est le point 4 de notre résumé) qui, au-delà de la réalité idéologique des nationalismes, s'appuyait de façon pragmatique sur le cosmopolitisme en tant que réalité sociologique : beaucoup de compositeurs vivent dans des pays qui ne sont pas le leur. <sup>247</sup>

Le 6 décembre 1930, Prokofiev notait dans son journal :

I attended a meeting of a sub-committee assembled to choose works for the international festival to be held this summer in Oxford. Each country has its own committee, but since so many foreign composers live in France a special sub-committee was set up for them, and the members appointed to serve on it were myself, Nin, Harsányi, Honegger and Sasha Tcherepnin. The two last-named were away, and so there gathered in Nin's apartment he, I and Harsányi, an insignificant Hungarian composer. I proposed Dukelsky's *Second Symphony* and struck out something by Tansman. From my compositions Harsányi proposed the *Quintet*. Committee members are allowed to propose their own compositions, since if membership were to preclude consideration of one's own work, nobody would agree to serve. <sup>248</sup>

Ce que Prokofiev raconte est clair : en plus des comités nationaux qui, depuis sa fondation en 1922, sélectionnaient les œuvres à envoyer au Festival annuel de la SIMC, on avait créé, pour l'édition de 1931 (Oxford, 21-28 juillet 1931), un « sous-comité » spécifiquement pour les compositeurs étrangers vivant à Paris. Prokofiev n'utilise pas l'expression « École de Paris », mais l'important est qu'on reconnaît alors, au niveau international, les « étrangers résidant à Paris » comme une entité aussi objective que la nationalité légale des uns ou des autres. Il semblerait donc que, exactement comme dans les expositions de Moscou et Venise de 1928 (*v. supra* § 4.2.1), la France exportait son « École de Paris » (utilisons par extension l'étiquette employée dans les expositions) comme quelque chose de *différent*. Est-ce vraiment le cas ? Encore une fois, l'étude de

---

<sup>245</sup> Stanislav DOTREMONT, « Editorial », *Revue internationale de musique* 1/1 (1938.03-04), p. 5-6 : 6.

<sup>246</sup> *Revue internationale de musique* 2/7 (1940.01), p. 50-1. La publication de la revue reprendra entre 1950 et 1952.

<sup>247</sup> Pour les distinctions relatives au concept de cosmopolitisme, *v. supra* § 6.1.2, n. 51.

<sup>248</sup> PROKOFIEV, *Diaries 1924-1933* cit. (2012), p. 982-83.

la correspondance<sup>249</sup> nous permet d'éclairer les circonstances ayant mené à la constitution de ce sous-comité. Comme nous allons le montrer, cela n'implique aucunement l'existence d'une « École de Paris » reconnue comme groupement ayant une identité propre.

Dans un premier temps, il faut mentionner que les œuvres de certains compositeurs étrangers résidant en France étaient jugées, dès le premier festival SIMC de 1923, par la Section française. C'est le cas des œuvres notamment de Stravinski, comme Koechlin le déclare ouvertement dans sa réponse à Gil-Marchex où il décrit en détail le déroulement du travail de sélection.<sup>250</sup> D'autres émigrés moins « assimilés » devaient cependant faire appel au comité de leurs nations respectives. Tansman, qui ne se sentait pas apprécié par sa mère patrie puisque juif, écrit à Ganche en 1926 qu'il envisageait de démissionner de la section polonaise de la SIMC et d'« entrer dans la Section Française, qui me recevra à bras ouverts ».<sup>251</sup>

Harsányi, quant à lui, rencontrait un problème majeur : bien qu'une section hongroise de la SIMC existât nominalement depuis 1923, aucun comité de sélection ne s'activa avant 1932.<sup>252</sup> Pour le festival de 1927, Harsányi a ainsi soumis son *Trio* directement au comité central de la SIMC à Londres,<sup>253</sup> mais le secrétaire lui répond que « les compositeurs domiciliés dans un pays où il existe une Section Nationale de la Société, comme en France, sont obligés d'envoyer leurs œuvres d'abord à la Section ». Par conséquent, il lui suggère de contacter Prunières, pour que le comité français puisse analyser son *Trio* et, éventuellement, le recommander.<sup>254</sup> Harsányi lui répond qu'un « compositeur domicilié dans un pays étranger n'est pas bien placé ». Le secrétaire lui explique alors que « sa position a été longtemps considérée avant que les règles ne fussent confirmées » :

---

<sup>249</sup> En effet, HAEFELI, *IGNM* cit. (1982), ne parle pas de ce sous-comité (cf. en particulier les sections « Die Arbeit der Sektionen », p. 138-43, et « Die Musikfeste Oxford/London 1931 bis Amsterdam 1933 », p. 170-75). Dans un article spécifique sur les compositeurs migrants au sein de la SIMC, l'auteur explique que : « Die Emigranten hatten also weder eine Sektion, noch konnten sich sonstwie als Kollektiv formieren, noch hatten sie (mindestens am Anfang ihres Exils) große Chancen, in der Sektion des Gastlandes aktiv zu werden » (A. HAEFELI, « Die Emigranten und ihr Einfluß auf die Profilierung und Politisierung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik [IGNM] », in Horst WEBER (dir.), *Musik in der Emigration, 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung*, Stuttgart-Weimar : Metzler, 1994, p. 136-52 : 146).

<sup>250</sup> « On a choisi l'*Octuor* de Strawinsky (Strawinsky habitant la France, compte dans notre section) » (KOECHLIN, « Les concerts de Salzbourg » cit. [1924], p. 347).

<sup>251</sup> A. TANSMAN, lettre à Édouard Ganche (1926.09.25) (BNF, Musique, VM-BOB-23664, lettre 254).

<sup>252</sup> HAEFELI, *IGNM* cit. (1982), p. 739, n. 7a.

<sup>253</sup> Comme une lettre déjà citée de Tchérépnine adressée à Harsányi le laisse entendre (*v. supra* § 6.2, p. 157), ce dernier avait probablement contacté Rose Fucks Fayer pour établir un lien avec la Section hongroise, mais sans que rien ne se conclût.

<sup>254</sup> ISCM (Secrétaire), lettre à Tibor Harsányi (1926.12.20), dans le recueil *Lettres à Harsányi et réponses* (BNF, Musique, RES VMA-MS-1003).

La justification de cette règle se trouve ainsi; vous admettez que l'envoi par Sections est nécessaire, non seulement pour nous décharger le travail, mais parce que l'envoi indépendant inonderait le Jury d'œuvres pour les trois quarts sans valeur pour la Société. Alors, vu que le principe d'envoi par Sections est accepté, il a paru impossible de défendre aux compositeurs d'un pays de proposer leurs œuvres autrement que par leur Section, tandis que les étrangers domiciliés dans ce même pays restaient libres d'envoyer leurs compositions direct [sic] au Jury. C'est-à-dire, il paraît impossible de vous ôter le désavantage dont vous vous plaignez, sans vous mettre dans une position bien plus favorable que celle des compositeurs français. Vous apprécierez, j'en suis sûr, la difficulté des deux côtés. Néanmoins, je vous donne mon assurance que, recommandé par la Section française ou non, votre *Trio* sera présenté au Jury, dont les membres décideront eux-mêmes s'ils désirent l'examiner.<sup>255</sup>

Malgré la gentillesse du secrétaire, le *Trio* d'Harsányi n'a pas été sélectionné.<sup>256</sup> Pour l'année suivante, Harsányi reprend contact avec le bureau central de la SIMC pour savoir comment il pourrait faire pour présenter son œuvre de manière régulière. Le secrétaire lui répond que, si la Section française ne sélectionne pas son œuvre, il ne pourra pas l'envoyer de façon indépendante. Il lui conseille donc d'entrer en relation avec la Section française, d'écrire à Roland-Manuel « pour lui demander comment se constitue cette section, et si vous êtes éligible pour en devenir membre. [...] Vous deviendrez membre, alors, seulement si la Section se montre sympathique envers vous; autrement vous sacrifieriez le droit d'envoi direct pour rien ». Entre-temps, le secrétaire dit avoir écrit à Dent, qui sera bientôt à Paris, pour parler du cas Harsányi avec la Section française.<sup>257</sup> Quelques jours après, Harsányi reçoit effectivement une lettre de Dent. Le président de la SIMC « regrette beaucoup que la Section Hongroise ne s'est jamais formellement constituée ». Il a exhorté les musiciens de Budapest à résoudre ce vide, mais sans résultats. Dent propose de rencontrer Harsányi lors de son passage à Paris en octobre 1927 et conclut : « si vous êtes de domicile en France, vous devriez envoyer [vos œuvres] à la Section française : et sur ce point je prendrai l'occasion d'en parler à M. Roland-Manuel. C'est précisément pour le voir que je viens à Paris ».<sup>258</sup> Nous n'avons pas de traces concernant la suite des choses, mais, ce qui est certain, c'est qu'aucune pièce d'Harsányi ne fut jouée au festival de 1928.

Pour l'édition de 1929 du festival, Harsányi soumet son *Ouverture symphonique*, qui, elle non plus, ne sera pas sélectionnée.<sup>259</sup> Le fait que ce soit Dent en personne qui communique ce refus au

---

<sup>255</sup> ISCM (Secrétaire), lettre à Tibor Harsányi (1926.12.24), *ibid.*

<sup>256</sup> ISCM (Secrétaire), lettre à Tibor Harsányi (1927.02.02), *ibid.* : « Conformément à ma promesse, j'ai placé votre œuvre devant le Jury International, qui, cependant, n'ont [sic] pas pu l'accepter pour le Festival ».

<sup>257</sup> ISCM (Secrétaire), lettre à Tibor Harsányi (1927.09.21), *ibid.*

<sup>258</sup> Edward J. DENT, lettre à Tibor Harsányi (1927.09.24), *ibid.*

<sup>259</sup> Edward J. DENT, lettre à Tibor Harsányi (1928.12.18), *ibid.*

compositeur laisse croire qu'Harsányi n'est pas passé par la sélection de la Section française, mais qu'il a envoyé directement sa pièce au comité central. Toutefois, les refus consécutifs ont peut-être une autre explication liée au problème de l'exécution des musiques des compositeurs hongrois. En effet, rien ne précisait à qui revenait la charge des frais d'exécution. Le statut du compositeur, à cheval entre deux pays, aurait fait en sorte que personne ne voulait prendre en charge les cachets pour faire jouer ses œuvres. Cette hypothèse est soutenue par le fait qu'en 1930, Harsányi reçoit une lettre du comité pour le festival lui indiquant qu'aucune œuvre de compositeurs hongrois ne sera jouée.<sup>260</sup> Harsányi écrit alors à Prunières, lequel lui répond avoir « donné lecture de [sa] lettre au Comité ». Il enjoint le compositeur à faire parvenir à Dent une lettre qui résume les délibérations du Comité français du 2 mai 1930 :

Le Comité de la Section française, après avoir entendu le rapport de M. Jacques Ibert sur les incidents relatifs au refus du Jury d'examiner l'œuvre de M. Tibor Harsanyi, présentée par elle;  
Sans vouloir juger du bien-fondé des raisons qui ont incité le jury à exclure en bloc les œuvres hongroises;  
Croit de son devoir de protester énergiquement contre l'extension de cette mesure à l'œuvre d'un compositeur appartenant depuis plusieurs années à la Section française et qui devait être exécutée, éventuellement, aux frais de la section française;  
Elle saisit cette occasion pour attirer de façon pressante l'attention de Monsieur le Président [...] sur les tendances qui semblent s'affirmer de plus en plus au sein du jury de tenir compte de la nationalité des œuvres proposées dans l'élaboration des programmes, alors qu'aux termes des statuts seule leur valeur respective devrait entrer en considération.<sup>261</sup>

Il semblerait donc qu'Harsányi ait été admis dans la Section française, mais que le comité central du festival de 1930 l'ait cependant considéré comme Hongrois. Dent clarifie la question : « Le problème n'affecte pas directement les Hongrois qui sont membres de quelque section étrangère », et il a toujours souhaité que les Hongrois organisent une section. Mais lorsqu'on a exécuté des œuvres hongroises au Festival, la situation était toujours embarrassante : qui paie? D'habitude, ce sont les sections nationales qui absorbent les coûts :

---

<sup>260</sup> IGZM Frankfurt-am-Main (Max Butting, Jacques Ibert, G.F. Malipiero, Paul Pisk et Erwin Schulhoff), lettre à Tibor Harsányi (1930.03.22), *ibid.* : « Die Jury für das Musikfest des Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1930 lehnt es einstimmig ab, die Werke der ungarischen Komponisten zu sichten, da sie das Besthen einer ungarischen Sektion für erforderlich hält, und in Anbetracht des vielen bisherigen Aufführungen ungarischer Werke durch die Internationale Gesellschaft auch an seine Verpflichtung des ungarischen Komponisten dazu glaubt. Die Mitglieder der Jury richten die dringende Bitte an ihre ungarischen Kollegen sich an die Internationale Gesellschaft als ungarische Sektion anzuschliessen ».

<sup>261</sup> SECTION FRANÇAISE (Henry Prunières), lettre à Tibor Harsányi (1930.05.03), *ibid.*

Le Conseil des Délégués a établi très définitivement que les compositeurs “indépendants” sont responsables eux-mêmes pour les frais d’exécution etc. Il me semble que les compositeurs hongrois refusent d’accepter cette responsabilité [...]. La Section française s’est montrée très généreuse en accueillant beaucoup de compositeurs étrangers, mais vous comprendrez bien que vous auriez encore plus de chance si vous pouviez compter sur l’appui d’une section hongroise en même temps.<sup>262</sup>

Nous connaissons déjà la fin de l’histoire. À l’automne 1930, Prunières écrit à Harsányi une dernière fois :

La Section Française de la S.I.M.C. dans sa séance du 19 oct., a décidé de créer une sous-section composée d’étrangers domiciliés en France. Elle a désigné quatre personnalités pour constituer cette sous-section à leur convenance et en former le Comité Directeur : MM. Arthur Honegger, Tibor Harsanyi, Joaquin Nin et Alexandre Tcherepnine.

Il serait indispensable que vous vous réunissiez le plus tôt possible et que vous désigniez quelques personnalités étrangères habitant Paris pour constituer votre jury et arrêter la liste des œuvres à envoyer à Oxford (musique de chambre, musique d’orchestre, musique religieuse).

Alexandre Tcherepnine étant reparti pour le Midi et Arthur Honegger s’excusant, en raison des répétitions de son opéra, de ne pouvoir prendre cette fois part à vos travaux, il conviendrait que vous agissiez d’urgence, d’accord avec M. Nin [...].

Le jury international se réunit à Cambridge le 12 janvier, il faudra donc que les œuvres soient expédiées avant Noël.<sup>263</sup>

Nin écrira bientôt à Harsányi que Prokofiev a accepté de faire partie de la sous-section.<sup>264</sup> Rendez-vous le 5 décembre, comme Prokofiev l’a noté dans son journal. (À remarquer : Honegger continuait à être considéré comme un étranger.)

La création de la sous-section « composée d’étrangers domiciliés en France » de la Section française de la SIMC n’est donc aucunement due à une politique de ghettoïsation de la part de l’establishment musical parisien, visant à isoler l’« École de Paris » (dans les sens des compositeurs étrangers) de l’« École française ». Les musiciens français ne voulaient pas, par cette initiative, que les étrangers résidant à Paris soient perçus à l’international comme un groupe distinct de celui des Français de souche, comme cela arrive dans les mêmes années dans le milieu des arts visuels – nous l’avons constaté notamment dans les expositions de l’École de Paris à Moscou et à Venise.<sup>265</sup> Cette sous-section naît, au contraire, dans le but d’aider ces étrangers qui se trouvaient victimes d’un vide procédural de la machine SIMC. Ce sont les étrangers mêmes, et en particulier Harsányi, qui

---

<sup>262</sup> Edward J. DENT, lettre à Tibor Harsányi (1930.05.03), *ibid.*

<sup>263</sup> SECTION FRANÇAISE (Henry Prunières), lettre à Tibor Harsányi (1930.11.21), *ibid.*

<sup>264</sup> Joaquin NIN, lettre à Tibor Harsányi (1930.12.02), *ibid.*

<sup>265</sup> *V. supra* § 4.2.1.

poussent pour la mise sur pied d'un mécanisme qui génère involontairement une « École de Paris » qui n'aura pourtant pas comme but de présenter aux festivals de la SIMC des œuvres « de l'École de Paris » – le but étant de faire jouer les œuvres de tel ou tel compositeur, et non pas d'un groupe. Par conséquent, des affirmations telles qu'« Il représenta l'École de Paris à Florence en 1934 » – phrase écrite en 1960 dans le numéro de la *Revue musicale* consacré à Neugeboren –<sup>266</sup> répondent à cette logique tout en n'ayant aucune justification historique. Les compositeurs étrangers résidant en France continueront à être identifiés comme compositeurs français (par un phénomène d'addition à leur identité hongroise ou polonaise ou tchèque..) par le comité central de la SIMC. Harsányi verra enfin une de ses œuvres (le *Nonette*, 1927) programmée au festival SIMC de Vienne en 1932, année où la Section hongroise s'est constituée. Mais nous ne savons pas si l'œuvre fut sélectionnée par la France ou la Hongrie. Il faudra attendre 1946 pour rencontrer ce qui ressemble à un projet de « concert de l'École de Paris » au sein d'un festival de la SIMC – nous l'avons vu dans le Chapitre 6.<sup>267</sup>

Pour terminer cette section, arrêtons-nous à une curiosité. Dans un article sur la SIMC publié en 1937, Goldbeck évoque les premiers vagissements de cette institution, qu'il définit comme une « ligue pour la défense et la création de la musique de notre temps » :<sup>268</sup>

<sup>266</sup> Jean-Jacques DUPARCQ, « Notice biographique », in *Henrik Neugeboren dit Henri Nouveau, 1901-1959*, numéro spécial RM n° 246 (1960), p. 4-6 : 5.

<sup>267</sup> V. *supra* § 6.4.3. Voici une liste des œuvres de compositeurs étrangers résidant à Paris aux festivals de la SIMC entre les deux guerres (source : HAEFELI, *IGNM* cit. [1982], p. 479-97; nous ne comptons pas parmi les compositeurs étrangers résidant à Paris Honegger et Rieti, v. *supra* § 5.2) : 1923, Salzbourg : Prokofiev, *Ouverture sur des thèmes juifs* cl-vc-pn; Stravinski, *Concertino* qc et *Trois Pièces* qc — 1924a, Prague (musique symphonique) : Prokofiev, *Concerto* vl-or; Stravinski, *Chant du rossignol* or — 1924b, Salzbourg (musique de chambre) : Stravinski, *Octuor* — 1925a, Prague (musique symphonique) : Martinů, *Half-Time* or; Stravinski, *Symphonies d'instruments à vent* (pièce prévue mais pas jouée) — 1925b, Venise (musique de chambre) : Villa-Lobos, *Quattro Epigrammi ironici e sentimentali* v-pn; Stravinski, *Sonate* pn — 1926, Zurich : Tansman, *Danse de la sorcière* or — 1927, Francfort-sur-le-Main : Beck, *Quatuor* n° 3 — 1928, Sienne : Stravinski, *Les Noces*; Martinů, *Quatuor* n° 2; Prokofiev, *Quintette* hb-cl-vl-al-cb (pièce prévue mais pas jouée) — 1929, Genève : Nabokov, *Chants à la Vierge* v-pn — 1930, Liège et Bruxelles : Stravinski, *Symphonies d'instruments à vent*; Mihalovici, *Fantaisie* or; Martinů, *Quintette* qc-al — 1931, Oxford — 1932, Vienne : Beck, *Innominata* or; Harsányi, *Nonette* qv-qc — 1933, Amsterdam : Stravinski, *Symphonie de psaumes* ch-or — 1934, Florence : Markevitch, *Psaume* v-or; Neugeboren, *Trio* cl-vl-vc — 1935, Prague — 1936, Barcelone : Mihalovici, *Concerto quasi una fantasia* vl-or; Berkeley, *Ouverture* — 1937, Paris : Laks, *Suite polonaise* vl-pn; Woytowicz, *Trio* fl-cl-bs (ces pièces de membres de l'AJMP ont été jouées dans le cadre du Concert de la Section polonaise); Beck, *Sérénade* fl-cl-qc — 1938, Londres : Markevitch, *Le Nouvel âge* or — 1939, Varsovie et Cracovie : Beck, *Cantate* vf-or; Mihalovici, *Prélude et Invention* oc.

<sup>268</sup> Frederick GOLDBECK, « Heur et malheur de la musique actuelle. En marge du livre vert de la S.I.M.C. », RM 18 n° 175 (1937.06-07), p. 85-91 : 86. Dans les pages suivantes Goldbeck nomme Martinů en qualité de représentant des jeunes Tchèques sur l'échiquier musical international – et non pas des jeunes « à Paris », parmi lesquels il ne cite qu'Honegger, Ferroud, Martelli, Delannoy et Jolivet (p. 88).

C'était le lendemain de la guerre. On reprenait contact. Première confrontation de l'École de Paris avec l'École de Vienne, et de Stravinsky avec Bartók.

L'« École de Paris » est ici synonyme de musique française moderne, certainement pas de musique des étrangers à Paris – Stravinski fait lui-même partie d'une autre catégorie et la plupart des protagonistes de notre enquête n'ont pas encore franchi, en 1922, les portes de la capitale française.

\*\*\*

En conclusion, nous avons constaté la coexistence de plusieurs façons d'interpréter les liens entre la nationalité d'un compositeur et sa musique. Premièrement, il y a ce que nous avons appelé le *nationalisme musical monolithique* (ou exclusif), à savoir l'idée qu'un individu ne peut être que l'expression de la « race » musicale à laquelle il appartient. Deuxièmement, il y a le *nationalisme pluraliste* (ou inclusif), qui considère que tous les compositeurs ressortissants d'une même nation appartiennent à une école nationale.

Du côté des compositeurs, nous avons ensuite distingué 1) une attitude de *modernisme ethnique* (un compositeur exploite les particularités musicales de son pays pour développer un langage personnel, selon un esprit moderniste de dépassement individuel de la tradition) et 2) une attitude d'*autoexotisme* (qui s'appuie sur le paradigme orientaliste encore très répandu consistant à voir dans la musique des caractéristiques indéfiniment « autres » plutôt que liées à une tradition musicale circonscrite dans des confins nationaux).

Nous avons constaté que des attitudes discursives opposées peuvent coexister chez les critiques et les compositeurs. On peut tenir un discours « racial » sur un compositeur qui se considère au contraire comme un moderniste ethnique, ou bien on peut souligner uniquement les traits modernistes d'une pièce sans remarquer qu'en utilisant certains matériaux le compositeur migrant vise à s'insérer dans la tradition de son pays natal (voilà une occasion de « nationalisme manqué »).

Le *nationcentrisme* est à la base de tous ces discours où il est question d'interpréter la musique par des catégories politiques, et il envahit aussi les lieux où l'on prônait plutôt un dépassement de ce type de liens au bénéfice d'une conception internationaliste et cosmopolite de la musique. Les compositeurs étrangers à Paris ont fait l'objet de toutes les variantes de la rhétorique concernant la nationalité de leur musique, mais jamais ils n'ont été considérés comme une « nation » à part. On considérerait que les compositeurs étrangers à Paris écrivaient de la musique liée tantôt à leur



nationalité, tantôt à un style internationaliste européen. Ils étaient même parfois catégorisés comme des « assimilés » au milieu de la musique française. Si l'existence d'une « musique française » était toujours affirmée avec force – même si cette expression, en fonction des intervenants, signifiait quelque chose de différent –, la « musique de l'école de Paris » est une catégorie qui n'a pas d'existence propre dans le discours de l'époque, à la différence de ce qui se passe dans le milieu des arts visuels.



## 8. Musique de l'École de Paris?

Ses trois mouvements constituent une œuvre exemplaire de « L'École de Paris », alliant une vigueur rythmique bien d'Europe centrale à une transparence de timbres très française, avec parfois des formations frénétiques propres à la musique jazz.<sup>1</sup>

Ces trois lignes écrites par Gérard Hugon à propos du *Septuor* (1934) de Tansman sont probablement le plus récent exemple de définition de « musique de l'École de Paris ». S'ancrant dans la tradition de ceux qui ont défini l'École de Paris de façon stylistique (*v. supra* § 3.2.2.1), ce « géostyle » résulterait d'une fusion entre la clarté traditionnellement attribuée à la musique française et les différentes formes du modernisme (du modernisme ethnique représenté ici par la « vigueur rythmique bien d'Europe centrale » – qu'on lise : Bartók, dédicataire du *Septuor* – et du jazz).

L'idée d'un « style École de Paris » est d'ailleurs présente dans les arts visuels. Pour exemplifier l'esprit de synthèse qui serait la caractéristique de ce style, Kangaslahti présente le cas du *Nu couché à la toile de Jony* (1922) de Léonard Tsuguharu Foujita, portrait de Kiki de Montparnasse (sujet parisien et représentatif de la modernité scandaleuse – comme le jazz) qui renvoie à l'iconographie de l'odalisque (une tradition de la peinture française aboutissant notamment à l'*Olympia* de Manet de 1863) tout en la traitant selon une technique de coloration empruntée à la tradition japonaise.<sup>2</sup>

La tentation de vouloir définir un style École de Paris qui soit l'exemplification même du cosmopolitisme compositionnel est forte puisqu'intrinsèque à l'étiquette « École de Paris », qu'on peut interpréter comme étant « ce qu'on apprend à Paris et qui modifie (sans pour autant l'effacer) nos habitudes compositionnelles ». Cependant, puisque l'étiquette même pose tous les problèmes que nous avons soulevés jusqu'ici, sa réduction au simple plan stylistique est difficilement soutenable. Tous les compositeurs étrangers ayant séjourné à Paris pour poursuivre leurs études et lancer leur carrière n'ont en effet pas opéré le même type de synthèse entre la tradition locale (populaire ou académique) de leurs pays d'origine et leur expérience parisienne. Le simple fait

---

<sup>1</sup> Gérard HUGON, « Alexandre Tansman : origines et trajectoire d'un accomplissement artistique », in TANSMAN, *Une voie lyrique* cit. (2005), p. 7-50 : 20.

<sup>2</sup> KANGASLAHTI, « The École de Paris, Inside and Out » cit. (2009), p. 604.

d'avoir étudié, à Paris, avec des maîtres aussi différents que d'Indy ou Roussel est un indicateur non négligeable des différentes formes de la « tradition française » qu'ils ont pu absorber dans leur musique. Plus généralement, nous sommes convaincus que la meilleure façon de saisir ce que le séjour parisien leur a apporté consiste en l'analyse approfondie de la production de chacun dans le but de les *différencier*.

Nous pourrions, à la limite, postuler qu'il n'existe pas vraiment un style, mais plutôt une *opportunité* École de Paris. Cette dernière se traduirait en différents styles selon les auteurs et selon les œuvres. En fait, la notion de « style d'un compositeur » semble être elle-même simpliste, surtout dans un contexte d'incessantes recherches linguistiques et d'ouverture continue aux nouveautés et aux stimulations des collègues. Par « opportunité École de Paris », nous suggérons au contraire qu'un jeune compositeur étranger résidant dans le Paris de l'entre-deux-guerres avait la possibilité d'avoir accès à une pluralité de tendances compositionnelles, et ce, grâce à la rencontre entre son foyer d'origine et son foyer d'accueil : 1) les formes de « musique française » plus académiques (d'Indy, Roussel, Fauré, Saint-Saëns, etc.), plus vénérées (Debussy, Ravel, etc.) ou plus expérimentales (constructivisme néogothique ou néoclassique à la Stravinski, dépouillement à la Six, etc.); 2) les formes de « modernisme ethnique » trouvées en France (le Stravinski d'avant-guerre) ou dans son pays d'origine (Bartók, Kodály, Janáček, etc.); 3) les exemples de « compositeurs nationaux » de son pays d'origine (Chopin, Szymanowski, Rimsky-Korsakov, Smetana, etc.); 4) les différentes formes de l'avant-garde étrangère (Schoenberg, Webern, Varèse, etc.); 5) les nouvelles musiques populaires qui remplissaient la vie nocturne parisienne (le « jazz » sous toutes ses formes)<sup>3</sup> et 6) le patrimoine folklorique de son pays d'origine.

Nous ne pouvons évidemment pas, dans le cadre de cette thèse, étudier comment chaque compositeur étranger résidant à Paris a traduit dans sa production l'« opportunité École de Paris » ni quelle a été la dynamique des relations entre les stimulations musicales parisiennes et préparisiennes de chacun. Nous allons plutôt continuer notre enquête, dans ce dernier chapitre, en analysant des recueils collectifs qui ont joué un rôle clefs dans la construction discursive, historiographique et identitaire d'une entité « École de Paris » : l'album *Treize Danses* publié par La Sirène musicale en 1929, souvent considéré comme le noyau originaire de l'« École de Paris » au

---

<sup>3</sup> « Jazz » était, à l'époque, l'étiquette dans un champ sémantique incluant *modern life*, métissage culturel (Afrique-Amérique-France), danse, nouveaux timbres, primitivisme. Pour une mise en contexte culturelle du jazz en France dans l'entre-deux-guerres, cf. Jeffrey H. JACKSON, *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham : Duke University Press, 2003, en particulier p. 1-33.

sens strict;<sup>4</sup> l'album *Parc d'attractions Expo 1937*, réponse des étrangers de Paris à l'album *À l'Exposition* signé uniquement par des compositeurs français;<sup>5</sup> et finalement, le projet d'un album de l'École de Paris avec l'éditeur Heugel en 1948, dont nous avons trouvé des traces dans la correspondance.

### 8.1. 1929 : *Treize Danses*

Comme nous l'avons vu au § 6.2.1, Michel Dillard de La Sirène musicale a organisé en 1929 le premier concert des jeunes compositeurs qu'il publiait. La même année, l'éditeur imprimait une anthologie de *Treize Danses* (Tableau 8.1, à la page suivante) : treize morceaux pour piano écrits par treize compositeurs, homogènes par les dimensions (entre deux et quatre pages chacun) et par les titres (tous se réfèrent plus ou moins explicitement à la danse).<sup>6</sup> Parmi les treize auteurs, sept sont étrangers (dont cinq résidant à Paris : Beck, Harsányi, Martinù, Mihalovici et Tansman; non résidants : Lopatnikoff et Schulhoff) et six Français dont trois très liés au milieu international : Wiéner, le promoteur de Schoenberg à Paris; Ferroud, futur fondateur du Triton; Rosenthal, interprète assidu des jeunes compositeurs migrants. Tous avaient autour de la trentaine, avec comme seule exception Larmanjat, compositeur né à Paris en 1878 et ayant étudié et travaillé toute sa vie dans la capitale française.

La genèse de cet album remonte à la période du premier concert de la Sirène musicale (27 avril 1929) – l'idée du recueil est probablement née pendant cette même soirée. Quelques jours après, Dillard écrit en effet à Beck (qui n'avait pu participer au concert en raison d'un deuil) :

Vous ai-je dit que je demandais à tous mes musiciens de m'écrire une danse moderne de 2 pages maximum afin de constituer un album pour paraître en septembre. Je serai très heureux si vous pouviez m'envoyer au plus tôt votre manuscrit.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> *V. supra* § 1.1 et 5.2, p. 157, et notamment l'affirmation de Weissman dans le *Grove* : « The “official” existence of their group was signaled by the publication in 1929 of a collection of pianoforte pieces entitled *Treize Danses*, containing one contribution by each and edited by Harsányi » (WEISSMANN, « Harsányi » cit. [1954], p. 118).

<sup>5</sup> *À l'Exposition. Illustrations musicales de Georges Auric, Marcel Delannoy, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Henri Sauguet, Florent Schmitt, Germaine Tailleferre*, Paris : Deiss, 1937 (R.D. 7540-7647); *Parc d'attractions Expo 1937. Recueils de pièces pour piano de Ernesto Halffter, Tibor Harsanyi, Arthur Honegger, Bohuslav Martinù, Marcel Mihalovici, Frédéric Mompou, Vittorio Rieti, Alexandre Tansman, Alexandre Tcherepnine*, Paris : Eschig, 1938 (M. E. 5678-5686).

<sup>6</sup> *Treizes Danses*, Paris : La Sirène musicale, 1929 (S. M. 156-168).

<sup>7</sup> Michel DILLARD, lettre à Conrad Beck (1929.05.08) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

Deux éléments attirent notre attention : le concept de « danse moderne » (le *nec plus ultra* de l'exécrable selon Vuillemin : « La société moderne, après des siècles d'évolution, est parvenue enfin à sa forme parfaite : c'est un dancing! »)<sup>8</sup> et le fait que Dillard ait demandé à *tous* ses musiciens de participer au projet (Dillard concevait vraiment La Sirène musicale comme une grande famille : « j'ai toutes les photographies de mes musiciens dans mon bureau, amicalement dédicacées »).<sup>9</sup> Le nombre de treize danses n'a donc pas d'autres raisons que le nombre des réponses reçues par l'éditeur à sa proposition.

**Tableau 8.1. Le contenu du recueil *Treize Danses*, Paris : La Sirène musicale, 1929.**

	Auteur	Titre	Dédicace	Mesures [avec les refrains]
1	Conrad BECK	<i>Danse</i>	à Bobuslav [ <i>sic</i> ] Martinu	57
2	Marcel DELANNOY	<i>Rigaudon</i>	à Ricardo Viñes	113 [140]
3	Pierre O. FERROUD	<i>The Bacchante (Blues)</i>		64 [127]
4	Tibor HARSÁNYI	<i>Fox-Trot</i>	à la mémoire de W.A. Johnson	58
5	Jacques LARMANJAT	<i>Valse</i>	à Michel Dillard	48
6	Nikolai LOPATNIKOFF	<i>Gavotte</i>	–	83 [103]
7	Bohuslav MARTINŮ	<i>La Danse</i>	à mon ami Conrad Beck	43
8	Georges MIGOT	<i>La Ségue (Danse lente)</i>	–	39 [55]
9	Marcel MIHALOVICI	<i>Chindia (Danse paysanne roumaine)</i>	à Michel Dillard	125
10	Manuel ROSENTHAL	<i>Valse des pêcheurs à la ligne</i>	à Michel Dillard	48
11	Erwin SCHULHOFF	<i>Boston</i>	–	100
12	Alexandre TANSMAN	<i>Burlesque</i>	à Arthur Hoérée	69
13	Jean WIÉNER	<i>Rêve</i>	pour ma Femme	46

### 8.1.1. Un « *Album des 13* »?

Cette observation est particulièrement significative si l'on considère (comme Harsányi l'avait fait)<sup>10</sup> le premier concert de La Sirène musicale comme un concert des « six » de la Sirène, ce qui porterait à considérer les *Treizes Danses* comme un clin d'œil (sinon une réponse directe, dix ans exacts après) à l'*Album des 6*.<sup>11</sup> Ce dernier recueil, né à l'initiative de Jean Cocteau, était composé de

<sup>8</sup> VUILLEMIN, « Les dieux à la foire » cit. (1923), p. 175; *v. supra* § 7.4.2, n. 239.

<sup>9</sup> DILLARD, lettre à Conrad Beck (1929.05.08) cit.

<sup>10</sup> *V. supra* § 6.2.1, n. 58. HARSÁNYI, lettre à Conrad Beck (1929.02.26) cit.

<sup>11</sup> *Album des 6*, Paris : Demets, 1920 (E. D. 3120). L'album fut publié au début de 1920, mais les pièces furent composées (exception faite de celle de Milhaud, remontant à 1914) pendant le second trimestre de 1919 (comme l'indiquent les dates dans la partition; la seule qui manque est celle d'Honegger), soit exactement dix ans avant les danses de la Sirène.

six courtes pièces pour piano d'Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc et Tailleferre (en ordre alphabétique rigoureux, exactement comme ce sera le cas pour les *Treize Danses*). Le titre de chaque pièce renvoyait soit à des formes de danse de différentes époques (« Sarabande » d'Honegger, « Mazurka » de Milhaud et « Valse » de Poulenc) ou à des genres (« Prélude » d'Auric, « Romance sans paroles » de Durey et « Pastorale » de Tailleferre). Toutefois, dans l'esprit ironique et non conventionnel de ces « nouveaux jeunes » que Cocteau voulait promouvoir, les titres créent souvent un horizon d'attente qui entre en conflit (ou du moins en contrepoint) avec l'écriture – on pourrait presque parler d'un rapport polytonal entre le titre et l'écriture s'ajoutant, sur un plan plus métaphorique, à l'harmonie polytonale qui est le procédé majoritairement employé pour l'organisation verticale des hauteurs dans ces courtes pièces.

Par exemple, la « Romance sans paroles » de Durey n'a rien de romantique, nonobstant son titre : sa mélodie modale renvoie à une atmosphère prébaroque, et le mètre ternaire l'apparente à un menuet « boiteux »<sup>12</sup> (Exemple 8.1).

**Exemple 8.1. Louis DUREY, « Romance sans paroles », in *Album des 6* (1920), p. 4-5.**

a) mes. 1-6 (réduction) : mélodie modale (mode de *la* sur *fa*)<sup>13</sup> et rythme de « menuet boiteux » (phrases de 9 *tactus* au lieu de 6);

b) mes. 13-18 (réduction) : le « menuet » devient encore plus « boiteux » (phrases de 7 *tactus*).



La « Valse » de Poulenc présente le même esprit de jeu avec les attentes liées au titre. Poulenc exploite au maximum un des traits caractéristiques de la valse, la « dissonance métrique » entre la

<sup>12</sup> Nous utilisons ici et plus loin dans ce chapitre l'adjectif « boiteux » sans aucune nuance péjorative, mais au sens métaphorique renvoyant à l'image de l'homme qui boite et de l'irrégularité de sa marche.

<sup>13</sup> Le sixième degré, note caractérisant le mode de *la* par rapport au mode de *ré*, est absente de la mélodie, mais présente dans l'harmonisation (et comme basse tenue) en tant que *ré*, ce qui nous mène à indiquer le mode de *la* sur *fa*. À la mesure 33, Durey introduira un *ré* dans la ligne mélodique, virant ainsi vers le mode de *ré* sur *fa*.

régularité de l'accompagnement et la liberté de la mélodie (Exemple 8.2).<sup>14</sup> Procédé en soi traditionnel, cet écart entre le mètre perçu et le rythme ternaire « envahit » chez Poulenc le domaine harmonique, l'accompagnement étant insensible non seulement aux glissements métriques de la mélodie, mais aussi à son parcours tonal (la triade de *do* majeur ne sera abandonnée qu'à la mesure 33). Dans la « Valse » de Poulenc, comme dans la « Romance sans paroles » de Durey, le Romantisme n'est que dans le titre. Poulenc écrit une valse machiniste, trop rapide pour être dansée ( $\text{♩} = 96$ ), aux hémioles agressives (*clusters* en *ff*) qui renvoient ironiquement aux hémioles des danses romantiques davantage que leur rendre hommage.

**Exemple 8.2. Francis POULENC, « Valse », in *Album des 6* (1920), p. 8-10.**

a) mes 1-8 : anacrouse initiale sur le temps fort et première hémiole;

b) mes. 17-20 : d'autres types d'hémioles.

Les tactiques de décalage entre le titre et l'écriture ainsi que de déformation d'une forme traditionnelle sont des procédés présents aussi dans les *Treize Danses*.<sup>15</sup> La *Valse* de Larmanjat, en

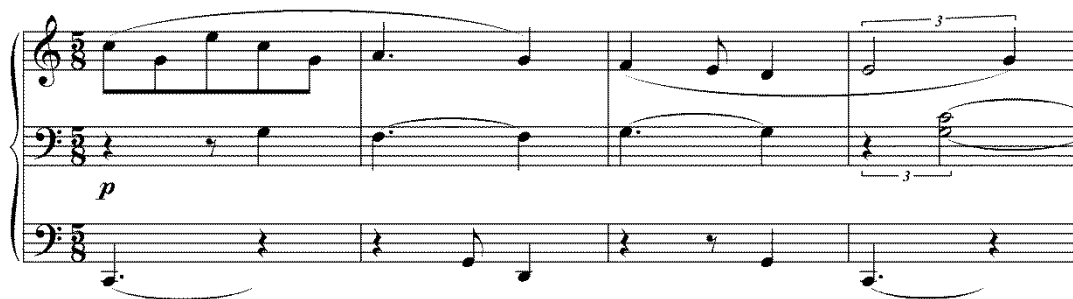
<sup>14</sup> Sur la « dissonance métrique » et d'autres caractéristiques formelles des danses viennoises, cf. Eric MCKEE, *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: A Study of Dance-Music Relations in 3/4 Time*, Bloomington–Indianapolis : Indiana University Press, 2012, chap. 3; sur la « dissonance métrique » en particulier, p. 115-119 et 190-191.

<sup>15</sup> Nous avons déjà discuté une partie des exemples proposés ici, dans une perspective très différente, dans notre *Danza, incantesimo e preghiera. Il « rinnovamento espressivo » nella musica francese degli anni '30 del Novecento*, thèse de doctorat,



5/8, en est un exemple significatif : le mètre ternaire est respecté et souligné dans la première partie de chaque mesure, tandis que, dans la seconde moitié, l'absence de la troisième croche donne une impression d'instabilité qui rappelle l'allure boiteuse des pièces de Durey et de Poulenc (Exemple 8.3).<sup>16</sup>

**Exemple 8.3. Jacques LARMANJAT, « Valse », in *Treize Danses* (1929), p. 14-15 : mes. 5-8.**



La « musique française de France »<sup>17</sup> réclamée par Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin* (1918) et exemplifiée par l'*Album des 6* se proposait comme étant mélodique, modale, polytonale, construite sur des structures simples héritées de la tradition (dûment revisitée en termes ironiques). Ce recueil est, en ce sens, très homogène. La suite que forment les *Treize Danses* est, au contraire, assez excentrique. Tout d'abord, les titres nous renvoient à des mondes musicaux très diversifiés :

- formes de danse anciennes ou romantiques : « Rigaudon » (Delannoy), « Valse » (Larmanjat), « Gavotte » (Lopatnikoff), « Valse des pêcheurs à la ligne » (Rosenthal);
- danses jazz : « The Bacchante (Blues) » (Ferroud), « Fox-Trot » (Harsányi), « Boston » (Schulhoff);
- danses populaires : « Chindia (Danse paysanne roumaine) » (Mihalovici);
- titres génériques : « Danse » (Beck), « La Danse » (Martinů), « La Sègue (Danse lente) »<sup>18</sup> (Migot), « Burlesque » (Tansman), « Rêve » (Wiéner).

---

Pavia–Cremona : Università degli studi di Pavia, 2011, p. 140-50. Notre étude visait alors à analyser les moyens utilisés par les compositeurs français de l'entre-deux-guerres pour composer des danses instrumentales.

<sup>16</sup> Cette rare utilisation lyrique du 5/8 pourrait avoir un lien avec le deuxième mouvement de la *Symphonie n° 6 en si mineur*, op. 74, « Pathétique » (1893) de Piotr Ilitch Tchaïkovski (nous tenons à remercier François de Médicis pour cette suggestion). Toutefois, soulignons une différence fondamentale entre les deux pièces relativement à notre propos : Tchaïkovski n'intitule pas ce mouvement « Valse », mais « Allegro con grazia »; il n'existe donc pas, dans cette symphonie, le décalage qu'on retrouve chez Larmanjat entre les attentes créées par le titre et l'écriture.

<sup>17</sup> Cf. Jean COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris : La Sirène, 1918, p. 29.

<sup>18</sup> Nous avons deux hypothèses concernant l'interprétation de ce titre. La première est que « sègue » renvoie au mot espagnol « seguidilla » (continuation, suite) et à la danse qui dérive de ce mot, la séguedille. Mais c'est une danse rapide,

La danse qui clôt le recueil, « Rêve » de Wiéner, est une sorte d'image condensée de cette variété. Dans l'esprit « salade » qui l'avait rendu célèbre au début des années 1920, Wiéner compose une danse-suite. Entre les occurrences d'un refrain onirique à la Satie s'enchaînent dans l'ordre un épisode « viennois » (une valse), un épisode « jazz » (un foxtrot) et un « tango » – les titres des épisodes sont indiqués entre parenthèses dans la partition.

Soulignons que la diversité des *Treize Danses* ne respecte pas strictement le passeport des compositeurs : Harsányi écrit un foxtrot et non pas une danse hongroise, Tansman une « Burlesque » et non pas une mazurka, Lopatnikoff (d'origine bulgare et non résidant en France) une gavotte. Les seuls qui composent une danse ouvertement rattachée à leur pays d'origine sont Mihalovici, dont la « Chindia (Danse roumaine) » existe aussi en version pour radio-orchestre (op. 28, 1929), et Delannoy, avec un très français « Rigaudon ».

On pourrait dire que l'absence d'homogénéité des *Treize Danses* est tout à fait représentative d'une conception d'École de Paris comme creuset cosmopolite de tendances variées. Mais il ne faut pas oublier que deux des auteurs du recueil n'étaient parisiens ni d'origine ni d'adoption. Les *Treize Danses* auraient pu constituer aux yeux du public musical parisien un écho à l'*Album des 6*, une réponse donnée par un « groupe de La Sirène » qui, à la « musique française de France », opposerait une « musique internationale de Paris ». Toutefois, ce type de réception semble absent de la presse musicale de l'époque. Les comptes rendus du concert où les *Treize Danses* furent présentées, jouées par Harsányi (à la Salle Debussy de la Maison Pleyel, le 4 avril 1930) et sous le titre d'*Album de Treize danses*,<sup>19</sup> ne décrivent pas ce recueil comme le produit d'un groupe ni comme recueil stylistiquement homogène – qui pourrait être le « style École de Paris » ou bien le « style Sirène musicale ». Le seul « style Sirène musicale » dont on parle est un style de *marketing* et non pas d'écriture. Dandelot louange le fait qu'un éditeur organise des concerts pour présenter la musique qu'il grave, et souhaite que d'autres suivent cet exemple.<sup>20</sup> Baruzi souligne le caractère diversifié des « pièces inégalement brèves » de ce recueil « intensément vivant [...] ne fût-ce que grâce aux confrontations qu'il

---

alors que celle de Migot est lente. L'autre hypothèse est que « Sègue » serait le nom de quelqu'un. Cette hypothèse s'appuie sur le fait qu'une autre danse pour piano de Migot, *La « Nimura »* (1935) est explicitement dédiée « au maître-danseur Nimura ». D'ailleurs, l'absence de dédicace dans « La Sègue » peut induire à penser que le titre soit une dédicace en soi.

<sup>19</sup> Cf. l'annonce dans *GC* 16/26 (1930.03.28), p. 742. L'année suivante, le recueil fut joué au 151<sup>e</sup> concert de la SMI (1931.02.28) par Lucette Descaves, sous le titre de *Treize Danses (Album de La Sirène)* (cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. [1997], p. 325).

<sup>20</sup> Georges DANDELLOT, « Éditions de la Sirène musicale », *MM* 41/6 (1930.06), p. 246.

permet ».<sup>21</sup> En particulier, il s'attarde à une comparaison contrastée des pièces de Beck et de Mihalovici :

Conrad Beck adoptait le titre générique : « Danse ». Et n'est-il en effet attiré avant tout par un art conceptuel, où le pathétique lui-même vient s'enserrer en une sorte de géométrie sonore? La « Chindia » de Marcel Mihalovici, au contraire, semble criblée de feux, et toute exultante de la force des sèves et des glèbes.<sup>22</sup>

Le caractère « conceptuel » de la danse de Beck avait d'ailleurs été critiqué par Dillard. La lecture de leur correspondance porte à croire que Beck avait envoyé une danse à Dillard en septembre 1929,<sup>23</sup> mais qu'à la dernière minute (en novembre, quand l'album est déjà prêt pour l'impression), il a décidé d'en proposer une autre. Dillard dans un premier temps accepte, car il trouve la pièce de Beck « un peu Schoenbergienne »;<sup>24</sup> toutefois, après avoir reçu la deuxième, l'éditeur choisit de conserver la première, « car [celle]-là est tout excepté une danse tandis que [la première] par ses répétitions, peut être à la rigueur interprété[e] chorégraphiquement ».<sup>25</sup> Effectivement, la « Danse » de Beck – qui d'ailleurs, en raison de l'ordre alphabétique, ouvre le recueil – ne présente ni un mètre régulier ni la récurrence d'un rythme caractéristique, deux éléments par lesquels on reconnaît traditionnellement une danse. L'ambiguïté métrique de la pièce, un trait que nous avons déjà trouvé dans les valse de Poulenc et de Larmanjat, est encore plus confondante, puisque le titre « Danse » ne suggère aucun modèle d'écoute prédéfini (comme dans le cas d'une valse, par exemple). Ainsi, une lecture en trois – suggérée par le motif mélodique – semble prévaloir sur le 4/4 qui organise l'écriture, mais elle trouve un obstacle déjà après deux répétitions du pied ternaire. Si on suit plutôt la basse, une lecture binaire semble s'imposer tout de suite après le premier pied ternaire, mais avec les accents décalés par rapport à l'écriture en 4/4 (Exemple 8.4).

---

<sup>21</sup> Joseph BARUZI, « Concert de la Sirène musicale (4 avril 1930) », *Mén* 92/15 (1930.04.11), p. 169-70.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> M. DILLARD, lettre à Conrad Beck (1929.09.02) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

<sup>24</sup> M. DILLARD, lettre à Conrad Beck (1929.11.23) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

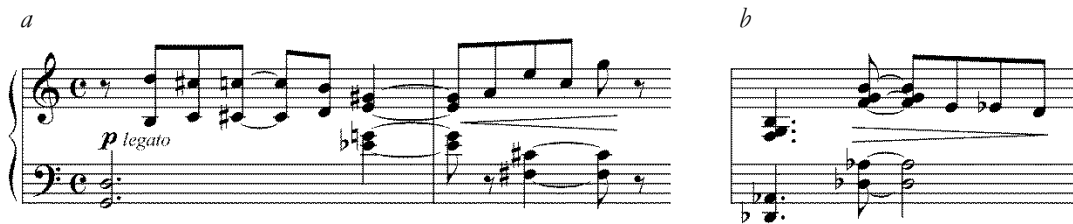
<sup>25</sup> M. DILLARD, lettre à Conrad Beck (1929.11.28) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz).

Exemple 8.4. Conrad BECK, « Danse », in *Treize Danses* (1929), p. 1-3 : mes. 1-4.



Pour compenser cette indétermination métrique, Beck ajoute à la danse, comme Dillard l'a remarqué, beaucoup de répétitions – ce qui permet de considérer cette « Danse » comme une *danse*. Elle comporte en fait une structure ABAB', où A présente la répétition variée d'un premier motif gestuel *a* (une descente chromatique en anacrouse qui remonte ensuite par un arpegge brisé ascendant en *crescendo*) et B celle d'un deuxième motif gestuel *b* complémentaire au premier (un appui solide sur le temps fort de la mesure qui saute à l'aigu pour ensuite s'éteindre en *diminuendo*; Exemple 8.5).

Exemple 8.5. Conrad BECK, « Danse », in *Treize Danses* (1929), p. 1-3 : les deux motifs gestuels (*a* : mes. 1-2; *b* : mes. 17).



« Chindia » de Mihalovici, que Baruzi donne comme exemple de style à l'opposé de celui de Beck, laisse Henri Petit perplexe : il la juge « jolie », tout en remarquant qu'elle « n'appelait peut-être pas une harmonisation aussi compliquée ». <sup>26</sup> Ce commentaire, en soi neutre, acquiert tout son sens dans le contexte du compte rendu, où Petit exprime, au fond, un certain mépris pour tout ce qui a une saveur trop « Europe centrale ». C'est un risque qu'il signale entre les lignes en décrivant les *Treize Danses* comme « un recueil de pièces signées de compositeurs modernes, que "la Sirène" vient d'éditer suivant en cela une pratique assez courante en Europe centrale ». <sup>27</sup> Petit apprécie surtout le « Rigaudon » de Delannoy et la « Valse » de Larmanjat, suivies par « Chindia » de Mihalovici et la « Burlesque » de Tansman. Il considère Migot « un chercheur de curieuses sonorités » et aime l'esprit

<sup>26</sup> Henri PETIT, « S. M. I. (28 février) », *CM* 33/7 (1931.04.01), p. 226.

<sup>27</sup> *Ibid.*

des pièces « jazz » d'Harsányi et Ferroud, mais au final, il tranche net en disant qu'« à côté de ces pages, il en est d'assez insignifiantes, n'ayant de danse que le titre ». <sup>28</sup> La « Danse » de Beck, « La Danse » (H. 177) de Martinů et sans doute la « Gavotte » de Lopatnikoff sont les pièces que nous croyons les plus visées par ce dernier commentaire. Non seulement parce qu'elles ont « la danse dans le titre », mais aussi et surtout parce qu'elles partagent des caractéristiques d'écriture considérées avec un certain mépris comme étant « Mittel-Européennes », des caractéristiques qui se retrouvent justement dans l'harmonisation compliquée que Petit critique dans « Chindia ». Cette dernière unit à l'inspiration populaire d'un court motif diatonique continuellement répété, des éléments harmoniques et contrapuntiques contrastants dans un esprit qu'on pourrait qualifier de bartókien (Exemple 8.6). <sup>29</sup>

**Exemple 8.6. Marcel MIHALOVICI, « Chindia. Danse populaire roumaine », in *Treize Danses* (1929), p. 22-25.**

- a) mes. 1-7 : le premier épisode où la répétition du thème populaire est répétée et harmonisée;
- b) mes. 79-84 : le traitement du thème en canon.

En plus de jouer sur la dureté des combinaisons verticales – rencontres d'une mélodie diatonique avec des accords étant en soi des clusters ou créant des clusters par leur superposition à la mélodie –, les pièces de Martinů et de Lopatnikoff ont recours au déplacement continu des

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> On peut trouver de nombreux exemples de ce type d'écriture dans *Microkosmos* op. 105 (6 vol., 1926-1939).

accents : un trait que Petit pouvait sans doute apprécier dans « Chindia » compte tenu de son inspiration ouvertement populaire, mais qu’il trouvait vraisemblablement inacceptable pour des « danses » s’appelant tout simplement « danse » (Beck, Martinů) ou, pire encore, « gavotte » (Lopatnikoff). Cette dernière, en particulier, a peut-être heurté la sensibilité nationaliste de Petit, puisqu’il s’agit d’une déformation « Europe centrale » d’une forme française (Exemple 8.7).

**Exemple 8.7.** Nicolai LOPATNIKOFF, « Gavotte », in *Treize Danses* (1929), p. 16-7 : mes. 1-14.

Tempo di Gavotta

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (p) and grazioso marking. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The third system continues the accompaniment. The score features various rhythmic patterns and dynamic markings.

### 8.1.2. Un « Éventail de Serge »?

Le caractère « non français » du recueil des *Treize Danses* est clairement annoncé, et avec force, par la couverture de l’album. Comme chaque éditeur le sait, l’illustration de couverture constitue le premier point de contact avec le potentiel lecteur et contribue à façonner son horizon d’attentes par rapport à l’œuvre. Celle choisie par la Sirène musicale pour illustrer les *Treize Danses* est un dessin de Michel Larionov; un second dessin de cet auteur se trouve en quatrième de couverture. Larionov – peintre russe émigré à Paris, membre de l’École de Paris des peintres (organisateur notamment

de l'*Exposition de l'art moderne français* à Moscou en 1928),<sup>30</sup> ami de plusieurs compositeurs émigrés,<sup>31</sup> et un des protagonistes, avec sa femme Natalia Gontcharova, de l'aventure des Ballets Russes<sup>32</sup> – donne à la couverture des *Treize Danses* un esprit « russe » (dans le sens exotique qu'on lui attribuait à l'époque)<sup>33</sup> qui va à l'encontre de l'iconographie s'appuyant sur les qualités réputées françaises de « souci de clarté, de précision, d'élégance des lignes [...], d'harmonie, de proportions, [...] d'équilibre architectural ».<sup>34</sup> Une comparaison entre la couverture des *Treize Danses* et celle de l'*Album des 6* est révélatrice à cet égard (Illustration 8.1).

---

<sup>30</sup> *V. supra* § 4.2.1, n. 33.

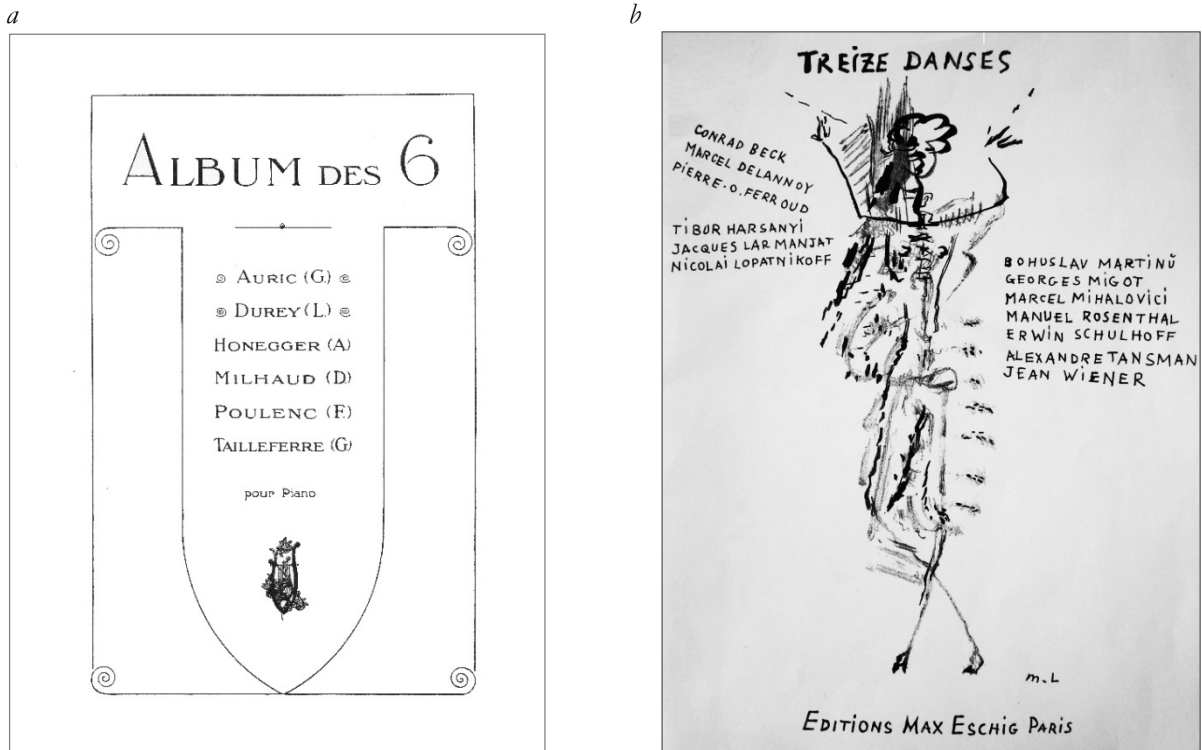
<sup>31</sup> Notamment de Mihalovici, cf. BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 68-69. Dans une interview radiophonique, Mihalovici dira avoir rencontré Martinů chez le peintre (extrait retransmis dans SOUMAGNAC, « L'École de Paris » cit., 3<sup>e</sup> émission [1990.07.18]; l'animatrice l'introduit ainsi : « L'un des meilleurs peintres des Ballets Russes, Michel Larionov, a été lié à plusieurs membres de l'École de Paris et il est à l'origine d'une rencontre entre deux de nos musiciens ». Prokofiev possédait un tableau de la femme de Larionov, Natalia Gontcharova (« une admirable figure de Gontcharova [...] qui semble surveiller, du dessus du divan, notre conversation », *ibid.*, p. 20).

<sup>32</sup> Michel (Mikhaïl) Larionov (1881-1964), collaborateur de Diaghilev, scénographe et costumier pour des spectacles tels *Chout* (1921) de Prokofev, les *Histoires naturelles* (1916) de Ravel ou *Renard* (1922) de Stravinskij, écrira et illustrera aussi un livre sur les Ballets Russes (Michel LARIONOV, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris : La Bibliothèque des arts, 1970). Sur le rapport entre Larionov (et Gontcharova) et les Ballets russes, cf. Evgenija ILJUKHINA, *Mikhaïl Larionov e Natalia Goncharova. Pas de deux*, in Gabriella BELLi et Elisa GUZZO VACCARINO (dir.), *La danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano : Skira, 2005, p. 123-34.

<sup>33</sup> *V. supra* § 7.1.2.

<sup>34</sup> BERTELIN, « Le nationalisme en art » cit. (1913), p. 365.

Illustration 8.1. Comparaison entre les couvertures de l'*Album des 6* (a) et des *Treize Danses* (b).



Pour ce dernier, l'éditeur Demets a choisi une iconographie à la fois classique et simple : par le moyen d'une ligne, on suggère une colonne grecque. Aucun détail n'est laissé au hasard afin d'engendrer un résultat symétrique et équilibré tout en usant d'un nombre limité d'éléments. On remarquera notamment l'exploitation de la spirale (inspirée à la fois d'un chapiteau ionique et d'une volute de violon) pour suggérer la colonne, pour contrebalancer à la base de la page ce chapiteau virtuel et pour aligner les noms d'Auric et de Durey – plus courts que les autres – sur ceux de leurs collègues. La couverture des *Treize Danses* utilise des moyens graphiques très différents. Aucune symétrie, mots écrits à la main et iconographie renvoyant à la liberté expressive et à la corporalité de la danse promues par les Ballets russes dans laquelle le mouvement et les taches de couleur prédominaient sur la géométrie linéaire du ballet classique.

Un autre élément de comparaison significatif est la lyre, symbole typique des couvertures de partition depuis au moins un siècle. Comme William Atwood l'a souligné, c'était un trait typique de l'iconographie liée à la mélancolie romantique : « sheet music with covers depicting pensive young ladies, weeping muses, and dying poets, most of whom cradled a lyre in their arms ».<sup>35</sup> Comme c'est

<sup>35</sup> William ATWOOD, *The Parisian Worlds of Frédéric Chopin*, New Haven : Yale University Press, 1999, p. 170.



souvent le cas, les symboles les plus exploités deviennent la cible de déformations ironiques. Ainsi, dans deux clichés devenus célèbres, Fauré tient dans ses mains un *ombi* (une harpe guinéenne) comme s’il s’agissait d’une lyre, et Stravinski serre carrément un radiateur d’automobile.<sup>36</sup> La lyre présente sur la couverture de l’*Album des 6* n’a rien d’ironique et plonge l’observateur directement dans une Grèce un peu rococo – ce qui contraste avec la « clarté » des autres éléments iconographiques de cette page. Par contre, la lyre des *Treize Danses*, qui se trouve sur la quatrième de couverture (le second dessin de Larionov dans ce recueil), reflète pleinement l’esthétique « russe » de la couverture (Illustration 8.2a) : l’homme-animal qui tient la lyre (les pieds qui semblent des pattes d’oiseau, les petits traits sur les jambes qui font penser à une fourrure) est plus proche d’un « primitif » sorti du *Sacre du printemps* que d’un Apollon musagète. Si on compare ce dessin au monogramme des éditions de La Sirène tel qu’il paraît, par exemple, dans les *Sept Pièces brèves pour piano* (1921) d’Honegger (Illustration 8.2b),<sup>37</sup> il est clair que l’éditeur non seulement jouait avec la tradition de la lyre, mais aussi avec son propre logo : très classique en 1920, lorsqu’Honegger venait d’être lancé comme un des « Six Français », le logo se transforme alors qu’il prend place sur la partition des *Treize Danses*.<sup>38</sup>

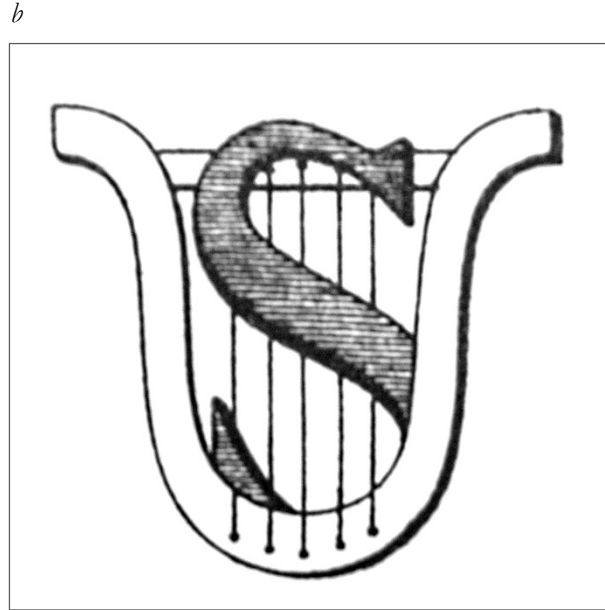
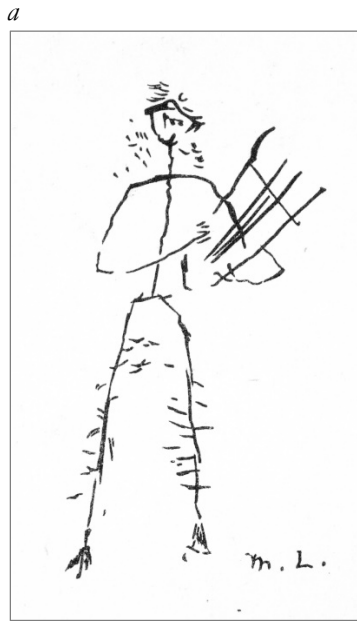
**Illustration 8.2. Comparaison entre l’iconographie de la lyre dans deux partitions de La Sirène : a) les *Treize Danses*; b) Arthur Honegger, *Sept Pièces brèves pour piano* (1921).**

---

<sup>36</sup> On peut voir ces photos respectivement dans : Jean-Michel NECTOUX, *Gabriel Fauré. La voix du clair-obscur*, Paris : Fayard, 2008, ill. 12; NICHOLS, *Harlequin Years* cit. (2002), p. 262.

<sup>37</sup> Arthur HONEGGER, *Sept Pièces brèves, pour piano* [H. 25], Paris : La Sirène, 1921 (ED 42 LS).

<sup>38</sup> Cf. aussi le logo utilisé pour les concerts de La Sirène musicale (*v. supra* Illustrations 5.1 et 5.2), faisant appel à une iconographie et à un style graphiques très différents : une sirène-ange non dépourvue d’un côté provocateur. Nous pourrions même remonter au logo créé par Picasso pour *Le Coq et l’Arlequin*, encore différent, consistant en un « s » déguisé en queue de sirène qui englobait une tête de la sirène très proche des masques africains que Picasso réélaborait dans ses tableaux.



En effet, la lyre de Larionov ne suggère pas la Grèce du XVIII<sup>e</sup> siècle (néoclassique ou rococo) qui domine dans la couverture de l'*Album des 6*. Elle ne renvoie pas non plus à l'exotisme colonial selon lequel on pourrait interpréter la photo de Fauré (la musique composée en France qui s'approprie la musique « autre » sans pour autant changer d'attitude – l'*ombi* est joué comme une lyre) ni au machinisme urbain du radiateur stravinskien. La lyre de Larionov signale plutôt une attitude d'appropriation d'une tradition par des moyens issus d'une autre culture : d'une part, il s'approprie de l'iconographie de la lyre, et, d'autre part, il réélabore (de façon non moins personnelle) le *lubok*, l'iconographie populaire russe des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles que Larionov connaissait très bien, ayant lui-même organisé une exposition sur ce répertoire à Moscou en 1913.<sup>39</sup> Une simple observation aidera à saisir ce réseau d'influences. Les traits que nous avons signalés sur les jambes de l'homme tenant la lyre et que nous avons associés à des poils – et donc à un imaginaire primitiviste – sont en fait typiques des xylographies *lubok*, utilisés à la fois pour dessiner des poils (c'est le cas des fourrures d'animaux) et pour créer un effet de volume au sein de surfaces monochromatiques (*campiture*; Illustration 8.3).

**Illustration 8.3. L'effroyable parabole du « Grand Miroir », xylographie colorée (ca 1760).<sup>40</sup>**

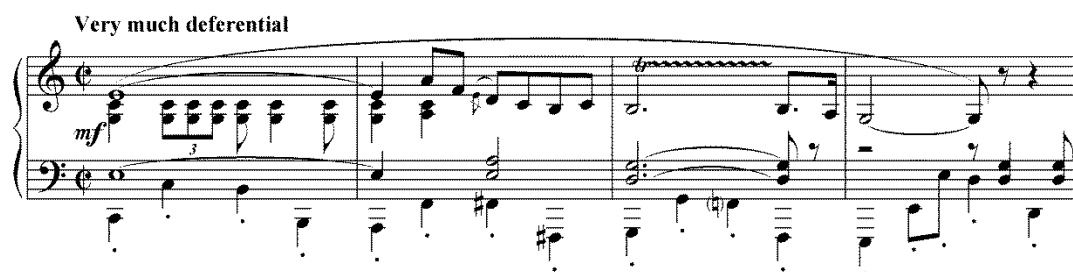
<sup>39</sup> Alla SYTOVA, *The Lubok. Russian Folk Pictures, 17th to 19th Century*, Leningrad : Aurora Art Publishers, 1984, p. 5.

<sup>40</sup> Leningrad, Bibliothèque publique Saltykov-Shchedrin. Nous reproduisons la copie publiée dans SYTOVA, *The Lubok* cit. (1984), n° 2.



Larionov réutilise cette technique dans un contexte différent sur deux aspects : sur le plan iconographique, puisque la lyre est issue d'une tradition néoclassique d'Europe occidentale, et sur le plan technique, puisque les traits, dans son dessin, créent du volume ou une impression de fourrure, voire les deux, en dehors d'une *campitura* (les jambes de son personnage n'étant que des lignes simples et le procédé graphique étant également utilisé autour de la tête). Le message transmis par la couverture des *Treize Danses* pourrait donc être lu de la façon suivante : un album de pièces qui revisitent la tradition académique (la lyre, l'idéal de la Grèce apollinienne) par des traits d'écriture issus de traditions populaires elles aussi réélaborées. À tout bien considérer, le résultat de cette opération correspond à l'idée d'un art de la rencontre, où l'art musical français ne communiquerait pas les principes de clarté et d'équilibre à une musique « autre » qui serait à la base « barbare ». Au contraire, l'art français est ici déformé par l'artiste s'inspirant d'une tradition populaire. En d'autres termes, Larionov n'ajoute pas de « clarté française » au *lubok*, mais, à l'inverse, modifie le modèle académique français par le *lubok*. Ainsi, Lopatnikoff s'approprie une gavotte en la déformant par des rythmes « barbares » (dans le sens de l'*Allegro barbaro* de Bartók), et Ferroud rend blues (genre considéré comme du folklore d'Amérique) l'« Air sur la corde de sol » (Exemple 8.8).

Exemple 8.8. Pierre-Octave FERROUD, « The Bacchante. Blues », in *Treize Danses* (1929), p. 8-10 (mes. 1-4).



Le recueil de *La Sirène*, tel que présenté par le paratexte éditorial, s'inscrirait ainsi d'une certaine façon dans la lignée des Ballets russes. Le décès de Diaghilev au cours de cette même année 1929 pourrait conduire à percevoir cet album comme un « tombeau de Diaghilev » : un recueil de danses, écrites en grande partie par des ressortissants d'Europe orientale et illustré par Larionov, proche collaborateur du célèbre impresario russe.

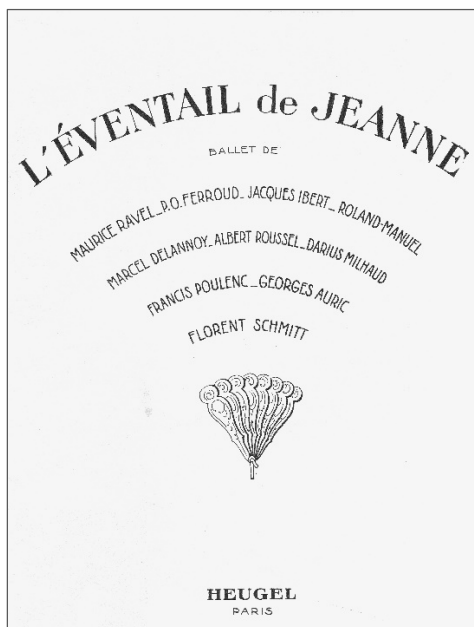
Pour compléter le réseau intertextuel dans lequel sont nées les *Treize Danses*, il ne faut pas oublier finalement que le 4 mars 1929 (un an et un mois avant le concert au cours duquel elles furent présentées) eut lieu la première exécution publique (à l'Opéra, après celle privée du 16 juin 1927) d'un autre ouvrage collectif inspiré de la danse : *L'Éventail de Jeanne*, ballet en un acte dédié à Jeanne Dubost (mécène qui dirigeait entre autres une école de danse pour enfants), composé de dix danses écrites par dix compositeurs.<sup>41</sup> Parmi ces dix compositeurs (tous Français), figurent deux musiciens qui participeront aussi aux *Treize Danses* (Delannoy et Ferroud) et trois des anciens Six (Auric, Milhaud et Poulenc), en plus de Ravel, Ibert, Roland-Manuel, Roussel et Schmitt. On y retrouve des danses baroques (bourrée, sarabande, canarie), d'autres typiquement XIX<sup>e</sup> siècle (valse, polka), d'autres encore vaguement liées aux sons du quotidien (fanfare, marche) ou de l'imaginaire populaire (pastourelle).<sup>42</sup> La couverture de la partition pour piano nous révèle que, encore une fois,

<sup>41</sup> Jeanne Dubost avait donné à chacun des dix compositeurs une partie d'un de ses éventails pour qu'ils s'en inspirent dans le but de composer un ballet pour les jeunes élèves de son école de danse; selon une autre version des faits, l'idée d'écrire une pièce à partir de ce cadeau n'était pas de la mécène, mais un hommage que les dix compositeurs décidèrent de lui offrir. Cf. CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens* cit. (2004), p. 269-70 et plus en général sur la figure anticonformiste de Dubost et sur son rôle dans la vie musicale française (elle encourageait notamment l'exécution de la musique internationale et était membre des comités de l'OSP, de La Sérénade et de la Jeune France), cf. *ibid.*, p. 266-71. En mai 1929, Dubost a été la dédicataire d'un autre ballet, *Près du bal de Sauguet*.

<sup>42</sup> *L'Éventail de Jeanne. Ballet de Maurice Ravel, Pierre-Octave Ferroud, Jacques Ibert, Roland-Manuel, Marcel Delannoy, Albert Roussel, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Florent Schmitt*, réduction pour piano, Paris : Ménéstrel-Heugel, 1928 (H. 29811) : Ravel, « Fanfare »; Ferroud, « Marche »; Ibert, « Valse »; Roland-Manuel, « Canarie »; Delannoy,

les éditeurs ont cherché à ce que l'aspect visuel de la partition soit représentatif du contenu (Illustration 8.4).

**Illustration 8.4. Couverture de *L'Éventail de Jeanne* (1928).**



Les *Treize Danses*, accompagnées de la couverture de Larionov, font donc partie d'un réseau intertextuel les reliant tout en les opposant à deux antécédents : l'*Album des 6* et *L'Éventail de Jeanne*. Les trois ouvrages collectifs ont en commun le fait d'avoir été commandés par une personne proche des compositeurs (Cocteau, Jeanne Dubost et Dillard) qui visait à créer un produit artistique possédant une certaine unité. Toutefois, les *Treize Danses* sont sans doute le recueil le plus problématique sous cet aspect : même si l'iconographie de la couverture peut faire penser à une sorte d'« éventail de Serge (de Diaghilev) » – maître de la danse « russe » au même titre que Jeanne (Dubost) serait reine de la danse « française » –, toutes les pièces ne vont pas dans cette direction. Les *Treize Danses* ne sont pas un manifeste d'un « style École de Paris » défini comme une rencontre de la musique populaire Est-Européenne avec la tradition française. S'il y a, dans l'album, des pièces qui se prêtent à ce type de description (notamment la *Gavotte* de Lopatnikoff – lui qui n'habitait même pas à Paris), ce recueil nous révèle plutôt une variété d'approches à la forme de danse qui est très révélatrice de la multiplicité de styles personnels des jeunes compositeurs qui gravitaient autour

---

« Bourrée »; Roussel, « Sarabande »; Milhaud, « Polka »; Poulenc, « Pastourelle »; Auric, « Rondeau »; Schmitt, « Kermesse-vals ».

de La Sirène musicale. Dillard ne voulait surtout pas promouvoir un groupe École de Paris avec un style École de Paris, mais encourager des individualités émergentes à partager leur vision de la modernité (on se rappellera que Dillard avait demandé à tous *ses* musiciens de lui écrire une danse *moderne*). Pour certains, une « danse moderne » naissait inspirée du folklore de leur pays d'origine (une approche de « modernisme ethnique » qu'on retrouve dans « Chindia » de Mihalovici ou dans « La Danse » de Martinů). D'autres ont composé leur danse d'après un modèle formel déjà « moderne » en soi – le jazz – exploité comme un filtre déformateur du répertoire canonique (le blues sur Bach de Ferroud). D'autres encore ont repensé leur conception de l'idée de danse (c'est le cas de Beck, mais aussi de Migot), ont ironisé sur la forme informe du pot-pourri (Wiéner) ou ont réinterprété, comme les Six dans leur album, des formes traditionnelles (la valse « boiteuse » de Larmanjat). Si l'album de la Sirène peut nous enseigner quelque chose, c'est que l'équivalent musical de l'École de Paris des peintres (au sens élargi de milieu cosmopolite et antiacadémique) n'a pas d'homogénéité stylistique, et que les occasions ayant réuni un certain nombre de ces compositeurs (un concert et un recueil de danses) n'ont rien du manifeste stylistique d'un *Album des 6. Les Treize Danses* ne sont qu'un éventail de possibilités. Mais elles ne sont pas un hommage à un père artistique dont elles auraient voulu perpétuer l'esthétique (un « éventail de Serge »). Elles ne sont qu'un hommage à un éditeur qui, par ce recueil, voulait promouvoir des jeunes compositeurs et sa petite maison d'édition – un « éventail de Michel (Dillard) ».

## **8.2. 1937 : *Parc d'attractions Expo 1937***

### *8.2.1. Français vs non-Français*

Dans le cadre de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne que Paris héberge en 1937, un autre hommage rendu à une personnalité de la vie musicale française (cette fois-ci, la pianiste et pédagogue Marguerite Long) a servi de prétexte à la création de deux recueils regroupant de courtes pièces pour piano. D'un côté, huit compositeurs français composent les « illustrations musicales » pour enfants *À l'Exposition*, de l'autre, neuf compositeurs étrangers (la plupart résidant à Paris) se regroupent autour du thème *Parc d'attractions Expo 1937* et composent chacun un morceau pour piano.

À la différence des rapports intertextuels complexes que nous avons retracés dans la section précédente et qui demeurent un exercice herméneutique, les liens entre ces deux nouveaux recueils sont documentés. Premièrement, sur le plan de la genèse, *Parc d'attractions* est né explicitement

comme une conséquence d'*À l'Exposition*; deuxièmement, sur le plan de leur création, les premières exécutions des deux albums ont eu lieu dans le même contexte global de l'Exposition à quelques semaines d'intervalle. Un troisième plan de comparaison est suggéré par les circonstances d'exécution : l'album des Français a été joué par des enfants pour l'inauguration du Pavillon de la femme et de l'enfant,<sup>43</sup> et l'album des étrangers a été joué par des virtuoses dans le cadre cosmopolite des Archives internationales de la danse (AID) – fondés en 1931 par Rolf de Maré, l'ancien directeur des Ballets suédois (1920-1925).<sup>44</sup> On pourrait croire à un style d'écriture programmatiquement différent (pièces pour enfants *vs* morceaux de bravoure) empêchant une comparaison juste des deux recueils, mais il suffit d'un coup d'œil rapide aux partitions pour constater que le niveau de difficulté des pièces ne varie pas en fonction du recueil les hébergeant : si *Parc d'attractions* est globalement plus riche en morceaux de bravoure qu'*À l'Exposition*, certains passages de ce dernier demandent tout de même une technique d'exécution avancée – ce qui s'expliquerait par le souhait de mettre en relief les qualités techniques des élèves de Marguerite Long.

Long était professeure au Conservatoire en plus de diriger sa propre école de musique. Les récitals de ses élèves sont connus depuis 1920 par le public parisien qui apprécie particulièrement le fait que Long met tout de suite ses jeunes élèves en contact avec la production musicale française contemporaine.<sup>45</sup> La genèse de l'album *À l'Exposition* s'inscrit dans le cadre de cette tradition

---

<sup>43</sup> La première eut lieu le 24 juin 1937. Au piano, des jeunes élèves de l'École Marguerite Long, dont Jean Michel Damase (alors âgé de 9 ans) et, comme Milhaud le relate, « la petite-fille du président de la République [Albert Lebrun] » (Darius MILHAUD, *Ma vie heureuse*, Paris : Belfond, 1987; 2<sup>e</sup> éd. Bourg-la-Reine : Zurfluh, 1998, p. 207). Cf. aussi Cecilia DUNOYER DE SEGONZAC, *Marguerite Long (1874-1966). Un siècle de vie musicale française*, Paris : Findakly, 1993, p. 167; Carl B. SCHMIDT, *Francis Poulenc (1899-1963). A Catalogue*, Oxford : Clarendon Press, 1995, p. 268-69.

<sup>44</sup> Dans le cadre de l'Exposition, les AID avaient organisé l'exposition *Les danses populaires d'Europe*. Nous n'avons pas trouvé les données précises concernant la création de *Parc d'attractions*. Selon Hugon, elle eut lieu en août 1937 dans la Salle des AID et Tansman aurait joué (au moins) sa pièce (Gérard HUGON, « L'œuvre d'Alexandre Tansman. Catalogue pratique », 2012, ressource en ligne sur le site *Musica et memoriam* [musimem.com], consulté en octobre 2014); selon DUNOYER DE SEGONZAC, *Marguerite Long* cit. (1993), p. 168 « c'est Nicole Henriot, élève de Marguerite Long dans sa classe au Conservatoire cette année-là, qui fut choisie pour la première de ce recueil, joué à l'Exposition » (mais N. Henriot a joué le recueil au 19<sup>e</sup> concert de La Sérénade, 1938.11.28; cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. [1997], p. 330); CEGIELLA, *Dziewcko szczęścia* cit. (1986), vol. 1, p. 471 parle de la création de l'album en termes de ballet et en attribue la chorégraphie à Lucette Darsonval. Cette dernière information se réfère dans les faits à un événement de mars 1940 : un ballet organisé par les AID dans le but de recueillir des fonds. Ce ballet s'intitula *Le Parc d'attractions à l'Exposition*, chorégraphie de Victor Gsovsky (un Juif réfugié à Paris) et L. Darsonval, décor, parmi d'autres, de Larionov et Gontcharova; ce ballet, proposé en collaboration avec l'AMC (*v. supra* Tableau 3.1), était une fusion des deux recueils *À l'Exposition* et *Parc d'attractions* en un seul ouvrage chorégraphique (P. VEROLI, « Les Archives internationales de la danse. Une histoire dans l'histoire », in Inge BAXMANN, Claire ROUSIER et P. VAROLI, *Les Archives internationales de la danse, 1931-1952*, Pantin : Centre international de la danse, 2006 [« Recherchers »], p. 12-43 : 31 et n. 97; dans la chronologie présentée dans cet ouvrage, le concert d'août 1937 n'est pas cité).

<sup>45</sup> DUNOYER DE SEGONZAC, *Marguerite Long* cit. [1993], p. 180-81.

instituée par Long, qu'il soit né de l'initiative « d'un groupe de compositeurs français [qui] décidèrent de s'associer et d'écrire un recueil de pièces dédié à Marguerite Long » – une des « principales ressources artistiques » que la France étalait à l'Exposition –,<sup>46</sup> ou qu'il soit au contraire le résultat d'une commande de la pianiste « qui demanda à un groupe de musiciens d'écrire des pièces de piano sur l'Exposition ».<sup>47</sup> (Le second récit nous semble être celui qu'il faut privilégier, car toutes les pièces ne sont pas dédiées à Marguerite Long : celle de Schmitt est dédiée à Aline van Barentzen, ancienne élève de Long et emblème de l'excellence de sa professeure – elle avait en effet gagné le Premier Prix de piano du Conservatoire alors qu'elle n'avait pas encore douze ans, en 1909.)<sup>48</sup>

L'autre album est né comme un cadeau fait à Marguerite Long en parallèle à celui des huit Français : sa nature d'« Hommage à Marguerite Long » est explicitée dans le haut de la couverture. À défaut d'avoir trouvé, dans les archives que nous avons consultées, des sources primaires concernant la genèse de ce recueil, nous devons nous fier au récit de Bennett Lerner, le pianiste qui a enregistré les deux recueils sur CD en 1988,<sup>49</sup> et ce, même si les limites de ses sources sont évidentes dès les premières lignes de sa présentation, lorsqu'il affirme qu'« À l'Exposition a été publié par Salabert alors que le recueil l'a été par Deiss ».<sup>50</sup> Lerner cite les mots écrits « plus tard » par Tchérépnine que nous avons déjà évoqués partiellement dans le Chapitre 5, où le compositeur explique avoir eu l'idée de « faire la même chose » que les huit français d'« À l'Exposition » « avec un

---

<sup>46</sup> DUNOYER DE SEGONZAC, *Marguerite Long* cit. [1993], p. 167.

<sup>47</sup> MILHAUD, *Ma vie heureuse* cit. (1998), p. 207. Une version similaire est donnée aussi par Sauguet, lors d'un échange verbal tardif avec Bennett Lerner : « Le choix des compositeurs fut fait par Mme Marguerite Long » (dans le livret joint au CD *Exposition Paris 1937* cit.)

<sup>48</sup> Cf. Anne BONGRAIN, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930. Documents historiques et administratifs*, Paris : Vrin, 2012, p. 400-01. Dans le livret joint au CD *Exposition Paris 1937* cit., on lit que la première pièce présentée par Schmitt pour ce recueil était *Suite sans esprit de suite* op. 88 (Lerner écrit fautivement 89), mais qu'elle fut jugée trop longue et remplacée par l'actuelle (« La retardée »). *Suite sans esprit de suite* n'avait d'ailleurs aucune relation avec l'Exposition; cf. la description de la pièce faite par le compositeur et reportée dans Yves HUCHER, *Florent Schmitt*, Paris : Plon–Le bon plaisir, 1953 (« Amour de la musique »), p. 199-200.

<sup>49</sup> *Exposition Paris 1937* cit. En 1987, Lerner a ouvert par l'exécution de ces deux recueils son marathon pianistique newyorkais consacré à la musique américaine « conservatrice et francophile » – selon les mots du critique Will Crutchfield (« Bennett Lerner in a Piano Marathon », *The New York Times* [1987.03.25], consulté en ligne en septembre 2014, [www.nytimes.com/1987/03/25/arts/music-bennett-lerner-in-a-piano-marathon.html](http://www.nytimes.com/1987/03/25/arts/music-bennett-lerner-in-a-piano-marathon.html)).

<sup>50</sup> *Exposition Paris 1937* cit. Raymond Deiss a été un des premiers éiteurs de la musique d'Harsányi en 1924. Dans les années 1930, il a publié entre autres des œuvres de Martinů, Mihalovici et Tchérépnine. En octobre 1940, il imprimerait *Pantagruel*, « le premier journal libre de la France occupée » (ainsi explique la plaque commémorative au 5, rue Rouget-de-L'Isle, Paris). Salabert republiera l'album en 1959 (édition encore en commerce); en 1937, il a publié un recueil de chansons en lien avec l'Exposition (*Bouquet Salabert, un souvenir musical de Paris 1937. Les 16 chansons en vogue que vous entendez à l'Exposition*, Paris : Salabert, 1937). Nous verrons plus loin que Deiss a joué un rôle important dans la conception graphique de cet album.



groupe de compositeurs étrangers vivant à ce moment-là à Paris (et qui faisaient partie de ce que l'on a souvent appelé *L'École de Paris*) » :

J'ai donc invité mes amis Mihalovici, Harsányi, Tansman et Martinu à se joindre à moi. Ils vinrent un soir dîner à la maison avec Marguerite Long, et après le repas, nous allâmes tous visiter le Parc d'attractions de l'Exposition internationale. Au cours de la visite, chacun de nous choisit une attraction. Nous avons ensuite invité d'autres compositeurs étrangers qui avaient de grandes affinités avec Paris (Mompou, Rieti, Honegger et Halffter).<sup>51</sup>

Il est toujours assez étonnant de remarquer qu'Honegger était considéré comme un compositeur étranger. Mais dans le cas présent, ce sont peut-être des raisons spécifiquement musicales, comme nous allons le montrer dans les prochaines pages, qui expliquent son absence du recueil des « Français » – au sein duquel on retrouve quatre des anciens Six (Durey, l'autre absent, s'était déjà mis à l'écart des ouvrages collectifs en 1921, à l'occasion du ballet de Cocteau *Les Mariés de la Tour Eiffel*). Selon le récit de Tchérépine, *Parc d'attractions* est né, sans ambiguïté, dans un esprit d'hommage *des étrangers* – réponse à celui *des Français* – à la pianiste. Les cinq amis Harsányi–Mihalovici–Martinu–Tchérepine–Tansman (Tansman et non Beck) auraient invité d'autres étrangers à se joindre à eux pour cet ouvrage collectif – une preuve de plus qu'ils ne se considéraient alors pas (encore) comme un groupe exclusif ayant besoin d'une consécration par le biais d'un album publié et du concert qui en résultera. De plus, l'inclusion d'un Rieti comportait des avantages : membre du comité de direction de La Sérénade,<sup>52</sup> ce fut sans doute grâce à lui que *Parc d'attractions* fut joué un an et demi plus tard au sein de cette association (le 28 novembre 1938) – le seul concert de La Sérénade au cours duquel des œuvres de l'un ou l'autre de ces cinq compositeurs (beaucoup plus proches, comme nous l'avons vu, du milieu « antagoniste » du Triton) furent exécutées. Dans un compte rendu du concert, Florent Schmitt (un des coauteurs d'*À l'Exposition*) ne fait aucune distinction entre les compositeurs étrangers résidants à Paris et ceux qui « avaient des grandes affinités » avec la ville, se référant plutôt à tous comme étant « neuf compositeurs européens » :

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, livret, p. [5]. Le texte de présentation du CD est en anglais et en français. Le nom du traducteur n'est pas spécifié. Nous avons cité la version française, en ne sachant pas, car Lerner ne donne pas la référence de sa citation, la langue de l'original. Nous recopions ici aussi la version anglaise : « [I] had the idea to do the same with a group of composers living in Paris sometimes referred to as *L'École de Paris*. I invited my friends Mihalovici, Harsányi, Tansman and Martinu to join me in that task. They came to supper in my home, to which I also invited Marguerite Long, and afterward we all went to the *Parc d'attractions* (the fun fair at the exposition) and each of us chose the attraction that he liked the best. We then decided to invite other foreign (non-French) composers who had some relation to Paris to join us » (*ibid.*, p. [2]).

<sup>52</sup> *V. supra* § 5.2, p. 125.

[À] la Sérénade [...] un *Parc d'attractions Exposition 1937* dédié à Mme Marguerite Long et dû à la collaboration de neuf compositeurs européens dont l'Espagnol Mompou, le Suisse Honegger, le Tchèque Martinu, le Hongrois Harsanyi, le Roumain Mihalovici.<sup>53</sup>

### 8.2.2. *Style des Français vs style des non-Français?*

Les deux recueils ayant comme inspiration extramusicale un même sujet, la comparaison des choix musicaux des différentes pièces est particulièrement intéressante et justifiée. Bien qu'il s'agisse de deux « hommages », il ne nous semble pas révélateur de se demander si les compositeurs ont cherché à écrire des œuvres ayant une parenté stylistique, parenté qui aurait été dictée d'une façon ou d'une autre par la dédicataire puisque celle-ci est une interprète et non un compositeur.<sup>54</sup> Nous proposons plutôt une comparaison s'appuyant sur une grille qui vise à retracer la distribution, parmi les 17 pièces des deux recueils, de certains éléments formels, rhétoriques et d'écriture significatifs sans lien avec la dédicataire.

#### 8.2.2.1. *Le paratexte*

Le premier niveau de notre observation comparée des deux recueils sera encore une fois le paratexte. Celui-ci comprend les éléments graphiques, notamment des couvertures, mais avant tout les titres des pièces, qui ont suggéré des liens extramusicaux dès les créations en concert des deux recueils. Le Tableau 8.2 illustre les liens extramusicaux établis par les titres.

---

<sup>53</sup> Florent SCHMITT, « Les concerts », *Le Temps* n° 28227 (1938.12.24), p. 3.

<sup>54</sup> Bien que Long ait beaucoup misé sur sa connaissance de l'œuvre de Fauré, Debussy et Ravel, les pièces contenues dans les deux recueils qu'on lui a dédiés ne cherchent pas à rappeler ces compositeurs.

Tableau 8.2. *À l'Exposition et Parc d'attraction Expo 1937* : les titres des pièces et leurs liens extramusicaux.

	Auteur	Titre	Référence :							
			générique à l'Exposition	spécifique à un pavillon	spécifique à une attraction/un événement	à un lieu de Paris	à la culture régionale française	à la culture extrafrançaise (européenne)	à la culture extraeuropéenne	au machinisme
À l'Exposition	Georges AURIC	<i>La Seine, un matin...</i>				X				
	Marcel DELANNOY	<i>Dîner sur l'eau</i>				(X)				
	Jacques IBERT	<i>L'espiègle du village de Lilliput</i>			X					
	Darius MILHAUD	<i>Le tour de l'Exposition</i>	X							
	Francis POULENC	<i>Bourrée, au Pavillon d'Auvergne</i>		X			X			
	Henri SAUGUET	<i>Nuit coloniale sur les bords de la Seine</i>		(X)	X	X			X	
	Florent SCHMITT	<i>La retardée</i>			?					
	Germaine TAILLEFERRE	<i>Au Pavillon d'Alsace</i>		X			X			
Parc d'attractions Expo 1937	Alexandre TCHÉREPINE	<i>Autour des Montagnes russes (Le Guichet; Les « On dit »; Le « Swing »; Et voilà!)</i>			X					X
	Bohuslav MARTINŮ	<i>Le train hanté</i>			X					X
	Federico MOMPOU	<i>Souvenirs de l'Exposition (Tableau de statistique; Le planétaire; Pavillon de l'élégance)</i>	X	X						
	Vittorio RIETI	<i>La danseuse aux lions</i>			X				(X)	
	Arthur HONEGGER	<i>Scenic-Railway</i>			X					X
	Ernesto HALFFTER	<i>L'Espagnolade</i>						X		
	Alexandre TANSMAN	<i>Le Géant</i>			X					
	Marcel MIHALOVICI	<i>Un danseur roumain</i>			X			X		
	Tibor HARSÁNYI	<i>Le tourbillon mécanique</i>			?					X

La majorité des pièces a un titre qui renvoie à l'Exposition, tantôt dans son ensemble (les deux tours proposés par Milhaud et Mompou), tantôt en référence à des pavillons (Poulenc, Tailleferre, Mompou), à des attractions spécifiques – celles du parc d'attractions notamment –<sup>55</sup> ou

<sup>55</sup> Bien qu'on puisse imaginer que « La retardée » décrite par Schmitt soit une attraction un tant soit peu délirante en lien avec un spectacle de cirque, il est probable que la pièce n'ait dans les faits aucun lien avec l'Exposition (comme c'était le cas pour la *Suite sans esprit de suite* qu'il avait proposé dans un premier temps. *v. supra* n. 48); le morceau qui côtoie « La retardée » dans le catalogue de Schmitt (op. 90 n° 2; la partition indique pourtant n° 3) s'intitule tout

à des évènements (la « Nuit coloniale sur les bords de la Seine »).<sup>56</sup> La Seine le long de laquelle l'Exposition se déploie, protagoniste des soirées à l'Exposition dans le cadre des Fêtes de la lumière – un rêve de « petite Venise illuminée »<sup>57</sup> –, est évoquée par trois morceaux d'*À l'Exposition* (la pièce de Delannoy en est une évocation indirecte). L'Exposition est l'occasion pour ces compositeurs de rendre hommage à Paris. C'est d'autant plus évident que d'après James Herbert, la conception spatiale et architecturale de l'Exposition met en valeur la ville alors que l'Exposition coloniale de 1931 s'était déroulée hors de la ville, à Vincennes.<sup>58</sup> Cette importance de la ville de Paris est d'ailleurs soulignée par la couverture d'*À l'Exposition* (Illustration 8.5a, à la p. 303). Par contre, la couverture de *Parc d'attractions* n'offre aucune image de Paris. Elle présente plutôt un choix d'éléments graphiques renvoyant, d'une part, à la France (les couleurs) et, d'autre part, à la modernité technique (les polices de caractères) célébrée par l'Exposition par la présence marquée des manèges du Parc d'attractions (Illustration 8.5b).

La couverture d'*À l'Exposition* correspond à l'esprit d'« illustration musicale » exprimé par le sous-titre. Le style croquis du dessin trouve une correspondance dans les deux polices utilisées respectivement pour le titre, le sous-titre, la liste des compositeurs et le nom de l'éditeur. Le titre est carrément peint à la main, et les autres éléments utilisent une police de catégorie *script* (récrétant l'impression d'écriture à la main) et de typologie *flowing* (les lettres sont liées) / *casual* (accentuant le niveau informel de la graphie).<sup>59</sup> Cette même impression d'écriture à la main perdure dans la table des matières ainsi que dans l'en-tête de chaque pièce (titre et auteur).

---

simplement « Vocalise » (op. 90 n° 1). Il est possible par contre que « Le tourbillon mécanique » d'Harsányi soit effectivement un rappel de l'un des manèges de l'exposition, bien que le « tourbillon mécanique » soit en réalité un mécanisme d'horlogerie : Harsányi pourrait donc faire référence aux dernières inventions en horlogerie présentées à l'Exposition; l'idée de mécanisme est traduite musicalement par un *perpetuum mobile*.

<sup>56</sup> La section coloniale de l'exposition se trouvait en plein milieu de la Seine, sur l'Île des cygnes. C'est pour cette raison que nous pouvons considérer que la pièce de Sauguet faisait référence (bien que pas expressément) à des pavillons spécifiques. Le plan de l'Exposition présent dans le guide officiel est reproduit dans James D. HERBERT, *Paris 1937. Worlds on Exhibition*, Ithaca–London : Cornell University Press, 1998, p. 15, ill. 4 (*v. infra* Illustration 8.6c).

<sup>57</sup> L'expression est tirée de « Ce que devrait être l'Exposition de 1937 », *Le Petit Journal* (1933.07.08); cité par Simon TEXIER, « Paris sur Seine », in Myriam BACHA (dir.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 2005, p. 191-96 : 191. Pour le calendrier des Fêtes de la lumière, cf. RM 18 n° 175 (1937.06-07), p. 101. On remarquera que, parmi les compositeurs participant aux deux recueils pour Marguerite Long, Delannoy, Honegger, Ibert, Milhaud et Schmitt avaient aussi composé pour les Fêtes de la lumière.

<sup>58</sup> Le nouveau Palais de Chaillot, « entrée d'honneur » de l'Exposition, était à la fois porte de la manifestation et fenêtre sur Paris : « the essence of the new Palais de Chaillot, its *raison d'être*, consisted of the vista it provided of the Champ de Mars, and of the city of Paris beyond » (HERBERT, *Paris 1937* cit. [1998], p. 22).

<sup>59</sup> Nous utilisons la classification des polices typographiques proposée dans Allan HALEY *et alii*, *Typography Referenced. A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography*, Beverly (MA) : Rockport, 2012; cf. en

La couverture de *Parc d'attractions* évoque, au contraire, surtout le modernisme technique et l'Europe. L'impression de croquis véhiculée par la graphique du paratexte d'*À l'Exposition* laisse plutôt la place à une série de références à la « vie moderne » célébrée par l'Exposition. Une analyse des choix typographiques aidera à mettre en relief cet aspect. Dans le Tableau 8.3, nous analysons la « dramaturgie graphique » qui règle l'emploi des trois catégories de police possibles (*script*, *serif* – à empattements – et *sans-serif* – sans empattements) sur la couverture de *Parc d'attractions*. Nous mettons en évidence aussi le dialogue qui existe entre cette couverture et d'autres documents concernant l'Exposition (affiche, plan, guide officiel et une carte postale du Parc d'attractions; Illustration 8.6a-d, à la p. 304).

**Tableau 8.3. Analyse de la « dramaturgie graphique » de la couverture de *Parc d'attractions Expo 1937*.**

Élément	Police	Particularités et Liens intertextuels
Titre A) « Parc d'attractions Expo »	<i>serif/slab + modern</i>	- empattements carrés ( <i>vs</i> Guide-A : empattements triangulaires) - épaisseur des traits très contrastée (cf. Guide-A) - verticalisation
B) « 1937 »	<i>sans-serif/geometric</i> (en italique)	- forme un logo avec « Expo » - 1 avec nez ( <i>vs</i> Affiche-A)
Compositeurs	<i>sans-serif/grotesque + geometric</i>	- C, O, E et F très géométriques (cf. Guide, Plan et Carte postale) - R, P et A débalancés vers le bas (cf. Affiche-B) - S débalancés vers le haut (cf. Affiche-B) - irrégularités dérivant de l'écriture à la main
Éditeur	<i>sans-serif/grotesque + geometric</i>	- presque la même police employée par les Compositeurs (cf. les R dont la jambe remonte), mais non à la main et avec les S non débalancés
Dédicace	<i>script/flowing, formal</i>	- calligraphique
Sous-titre	<i>script/flowing, upright</i>	- enfantine

---

particulier les chapitres d'A. HALEY, « Type Classification and Identification » (p. 52-67) et de Jason TSELENTIS, « Typefaces and Specimens » (p. 142-206).

Illustration 8.5. a) Couverture d'*À l'Exposition* (1937); b) Couverture de *Parc d'attractions Expo 1937* (1938)

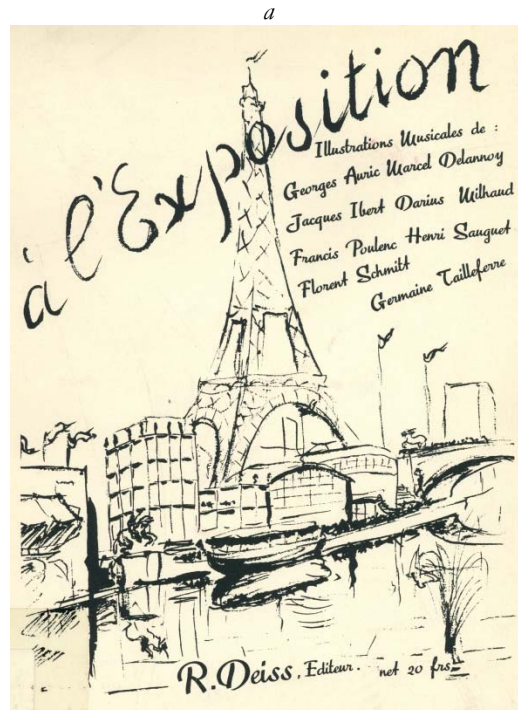


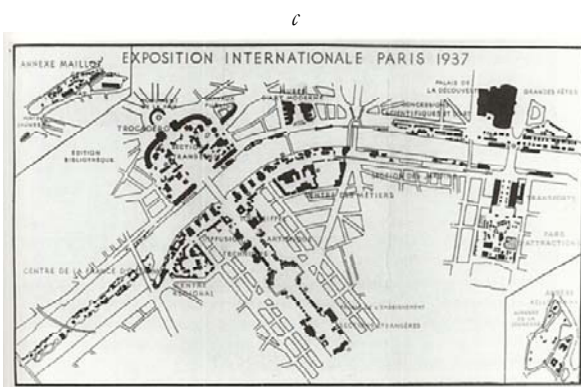
Illustration 8.6. a) Affiche de l'Exposition;<sup>60</sup> b) Couverture du Guide officiel de l'Exposition;<sup>61</sup> c) Plan de l'Exposition;<sup>62</sup> d) Carte postale du *Parc d'attractions*.<sup>63</sup>



- A) « Paris 1937 » : *sans-serif/ géométrique* caractérisé par le 9 ouvert (cf. la police Bauhaus)  
 B) les autres éléments : *sans-serif/ grotesque + géométrique* caractérisé par les débalancements vers le bas des A et des R, et vers le haut des E et des S



- A) « Exposition internationale » et « Paris 1937 » : *serif/ modern*<sup>64</sup> avec les O à axe incliné  
 B) « Artes et techniques » et « Guide officiel » : *sans-serif/ grotesque* caractérisé par les lettres très fermées (notamment les S et les C)



*sans-serif/ géométrique* très proche des polices Futura et Kabel (cf. notamment le Q), symboles du design moderniste de la fin des années 1920<sup>65</sup>



*sans-serif/ géométric* très proche de celle utilisée dans le Guide, avec capitalisation de chaque mot

<sup>60</sup> Source : *Gallica*, domaine public.

<sup>61</sup> *Exposition internationale arts et techniques Paris 1937. Guide officiel*, Paris : Société pour le développement du tourisme, 1937); reproduit dans HERBERT, *Paris 1937* cit. (1998), p. 20, ill. 6.

<sup>62</sup> *V. supra* n. 56.

<sup>63</sup> Il y eu de nombreuses cartes postales imprimées à l'occasion. Celle-ci fait partie de notre collection personnelle.

<sup>64</sup> Cette police est un dérivé de la police Didot, police standard dans la typographie française « moderne » du XIX<sup>e</sup> siècle; cf. TSELENTIS, « Typefaces and Specimens » in HALEY, *Typography* cit. (2012), p. 161.

<sup>65</sup> Cf. *ibid*, p. 174 et 177.

L'illustration 8.6 offre une comparaison entre les polices utilisées dans la couverture de l'album et celles employées dans certains documents promotionnels de l'Exposition. Les cartes postales privilégient des caractères typographiques en capitales, d'épaisseur fine et sans empattements – un souci de clarté et de linéarité –<sup>66</sup> comme sur la carte postale reproduite qui donne une idée partielle du Parc d'attractions. Une police similaire est utilisée dans la couverture de *Parc d'attractions* pour les noms des compositeurs. La police du titre accentue la verticalité des lettres ainsi que leur espacement et le contraste entre des traits très épais et très fins : tous des éléments qui visent la clarté et la simplicité, renonçant au déploiement d'arabesques et de fanfreluches, tout en mettant à profit un effet de déformation (lettres allongées, contraste accentué entre les épaisseurs). « 1937 » est écrit dans une troisième police, en italique (ce qui engendre une impression de mouvement au sein d'un titre pour lequel la verticalité est privilégiée), et est superposé à « Expo », comme pour former un logo. Le caractère « machiniste » de la typographie du titre du recueil (la typologie *slab serif* – à empattement carré – s'appelle aussi *mechanistic*)<sup>67</sup> est d'autant plus accentué par contraste avec l'écriture « à la main » de la dédicace à Marguerite Long (l'élément plus « humain ») et de la phrase « Recueil de pièces de piano de », dont la police écolière peut être perçue comme un clin d'œil à l'album *À l'Exposition*. L'élément « Exposition internationale » de la couverture du Guide officiel (Illustration 8.6b) se retrouve repris dans le titre de *Parc d'attractions*, mais de façon beaucoup plus stylisée par le biais d'empattements carrés et du contraste de l'épaisseur des traits accentué à l'extrême. La verticalisation des lettres trouve un parallèle dans l'élément « Arts et techniques » du Guide, ce qui incite à voir dans ce trait typographique un lien avec la modernité. De plus, la couverture de *Parc d'attractions* incorpore (pour les noms des compositeurs) la police géométrique sans empattements qu'on retrouve dans la plupart des documents concernant l'Exposition (Illustration 8.6a, c et d) et qui était emblématique du design moderniste de la fin des années 1920.

Est-ce que la différence suggérée par la présentation graphique des deux recueils trouve un parallèle dans l'inspiration extramusical évoquée par les titres des pièces qu'ils contiennent? L'élément de modernité machiniste suggéré par la présentation graphique du recueil *Parc d'attractions* est effectivement présent dans presque la moitié des titres du recueil *Parc d'attractions* et

---

<sup>66</sup> Il n'y avait pourtant pas un logo officiel de l'Exposition, et les polices utilisées étaient parfois multiples au sein d'une même page : il suffira de comparer l'affiche de la manifestation dessinée par Paul Colin avec la couverture du guide officiel pour s'en apercevoir (ce dernier est reproduit dans HERBERT, *Paris 1937* cit. [1998], p. 20, ill. 6; l'affiche est reproduite dans BACHA [dir.], *Les expositions universelles à Paris* cit. [2005], p. 192).

<sup>67</sup> TSELENTIS, « Typefaces and Specimens » in HALEY, *Typography* cit. (2012), p. 182.



complètement absent d'*À l'Exposition*. En ce qui concerne le rapport avec Paris, la France et l'Europe, deux pièces du recueil des non-Français sont en lien avec le pays d'origine des compositeurs (l'Espagne d'Halffter et la Roumanie de Mihalovici) et, parallèlement, deux pièces du recueil des Français s'inspirent de deux pavillons régionaux (Auvergne et Alsace). Un lien avec la provenance familiale de leurs auteurs peut être établi pour la première (le père de Poulenc était auvergnat), mais ce n'est pas possible pour la seconde. Aucune pièce des Français ne s'inspire d'un pavillon d'un autre pays européen. Les colonies françaises évoquées par le titre de la pièce de Sauguet (« Nuit coloniale sur les bords de la Seine ») ne trouvent aucun pendant dans le recueil des étrangers.<sup>68</sup> Pour résumer : le paratexte (forme et contenu des couvertures et des titres) d'*À l'Exposition* nous parle surtout de Paris et de la France (ses régions et ses colonies), tandis que celui de *Parc d'attractions* évoque surtout le modernisme technique et l'Europe.

À la lumière de ces constatations, on est en droit de se demander si les différences présentes entre les deux recueils sur le plan prémusical du paratexte se traduisent dans la musique qu'ils contiennent. Peut-on observer une tendance à une homogénéité stylistique propre à chacun de deux albums (et les différenciant l'un de l'autre), en lien avec le caractère de chacun présenté par le paratexte? Le cas échéant, cette homogénéité peut-elle être décrite par des catégories en quelque sorte plus « françaises » d'un côté et plus européennes ou modernistes de l'autre? L'analyse que nous proposons dans les prochaines sections vise à répondre à ces questions, dans le but de déterminer s'il est pertinent de parler, dans le cas de ces deux recueils, d'une opposition entre un « style français » et un « style École de Paris ».

#### 8.2.2.2. *La forme*

Nous commencerons par des observations se situant au niveau formel. La plupart des pièces d'*À l'Exposition* emploient un schéma formel simple (ABA') ou issu de la tradition classique (rondo, thème et variations). Par contre, une seule pièce de *Parc d'attractions* est en forme ABA', tandis que les autres modèlent leur structure sur le contenu extramusical suggéré par le titre, les sous-titres des épisodes dans lesquels les pièces sont divisées (dans le cas des œuvres de Tchérépnine et Mompou) ou les didascalies descriptives insérées dans la partition. Deux auteurs de *Parc d'attractions* (et aucun du recueil des Français) utilisent un procédé formel non traditionnel, issu de la leçon de Debussy,

---

<sup>68</sup> Le seul élément « exotique » suggéré par le paratexte de *Parc d'attractions* est constitué par les lions de Rieti : mais il s'agit probablement plus d'un spectacle de cirque que d'une démonstration ethnologique.

de Stravinski ou de Bartók, que nous appellerons « répétition variée » – la répétition d'un thème-objet observé à chaque fois sous une lumière différente (par des variations du registre, de l'harmonie ou du contrepoint). En général, il apparaît donc que les auteurs de *Parc d'attractions* tendent majoritairement à ne pas s'appuyer sur les principes formels de la tradition académique (carrure des phrases, formes préconstituées, parcours tonal structurant la forme, etc.). Ils considèrent plutôt la forme comme un des éléments que le compositeur peut (et doit) choisir de modeler selon ses exigences.

L'observation de la structure des thèmes est reliée à celle de la forme globale. Les pièces « figuratives » qui prévalent dans *Parc d'attractions* sont dépourvues d'un thème principal dont le développement structurerait la pièce. Elles privilégient une conception gestuelle de l'écriture. C'est le contraire pour les pièces d'*À l'Exposition* qui présentent majoritairement un thème construit selon les règles de la carrure classique (un « *tight-knit theme* » selon la formule de William E. Caplin)<sup>69</sup> : une mélodie accompagnée divisée en antécédent/conséquent, en phrases et en périodes comportant un nombre pair de mesures, qui respecte, dans la plupart des cas, un parcours tonal traçant des trajectoires entre la tonique et la dominante. Toujours simple et chantant, le thème fournit le matériau de base pour l'ensemble de la composition. L'œuvre se limite au développement d'une seule et même idée. Nous l'appellerons donc « thème basal » en raison de son caractère élémentaire ainsi que de sa fonction de fondement de l'œuvre. Ce n'est pas un hasard si, dans *Parc d'attractions*, on trouve des « thèmes basaux » surtout dans les épisodes bâtis sur une structure ABA'. Un « thème basal » peut se prêter aussi à une élaboration du type « répétition variée » (c'est le cas de la pièce de Mihalovici), qui toutefois peut exploiter un thème de nature différente (c'est le cas des épisodes 2-4 de la pièce de Mompou). Par contre, dans les deux recueils, il est rare qu'une forme simple ABA' ne soit pas bâtie sur un « thème basal » (la seule exception est la pièce de Delannoy, qui exploite plutôt le principe de l'arabesque).

Si le « thème basal », en raison de son caractère facilement reconnaissable et de sa carrure, se prête à être traité selon le modèle des pages d'album du début du XIX<sup>e</sup> siècle en forme ABA', un autre type de thème (nous l'appellerons « tête-désinence ») pousse à modeler la forme d'une façon différente, basée sur la répétition. Il s'agit encore une fois d'un modèle debussyste<sup>70</sup> (à partir

---

<sup>69</sup> William E. CAPLIN, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford–New York : Oxford University Press, 1998, p. 17 et part. 2.

<sup>70</sup> Sur la nouveauté de la structure des thèmes de Debussy, cf. par exemple James A. HEPOKOSKI, « Formulaic Openings in Debussy », *19th-Century Music* 8/1 (1984), pp. 44-59; l'utilisation de la notion de « désinence » pour décrire

notamment du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de 1894) qui sera repris et développé entre autres par Varèse (un exemple éclairant est *Intégrales* de 1926) et dans les années 1930 par André Jolivet (qui avait étudié avec Varèse) et Olivier Messiaen (fin connaisseur de Debussy) – c'est-à-dire par les représentants le plus novateurs du groupe Jeune France, né en 1936 en réaction à la « banalité » promue par La Sérénade ainsi qu'à la froideur antihumaniste que ses fondateurs attribuaient au dodécaphonisme.<sup>71</sup> Le principe de « tête-désinence » consiste à faire suivre à une « tête » thématique toujours identique une « désinence » toujours changeante et de longueur variable. Cette technique donne comme résultat formel une succession d'épisodes commençant par la même « tête » et poursuivant chacun selon un chemin nouveau. Nous trouvons un exemple de cette technique dans la pièce composée par Schmitt pour *À l'Exposition* et dans celle de Martinů pour *Parc d'attractions* (qui insère le principe « thème-désinence » dans une structure ABA' où les deux sections contrastantes se basent sur deux « têtes » différentes). Bien qu'il soit fondé sur la répétition variée, le principe de « tête-désinence » ne doit pas être confondu avec ce que nous avons désigné plus haut comme « répétition variée ». Dans ce dernier procédé, l'élément varié est la « couleur » (timbre, harmonie, registre, etc.) d'un thème toujours pareil à soi-même, et non une constituante du thème. En d'autres termes, la variation dans une structure de « tête-désinence » est surtout horizontale, tandis que, dans la « répétition variée », elle est surtout verticale – « surtout », puisque, dans les faits, chaque répétition de la « tête » comporte des modifications (timbre, registre, etc.) qui la laissent néanmoins reconnaissable. Le thème d'une « répétition variée » peut lui aussi subir des changements mineurs (Illustration 8.7).

---

une section d'une mélodie remonte à Olivier MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, 2 vol., Paris : Leduc, 1944, chap. 15 et *passim*. Les formes de répétition présentes dans l'œuvre de Debussy ont été répertoriées par Sylveline BOURION, *Le style de Claude Debussy. Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris : Vrin, 2011 (« MusicologieS »).

<sup>71</sup> Sur l'esthétique de la « banalité », cf. DUCHESNEAU, *L'avant-garde* cit. (1997), p. 132-33 et Francis POULENC, *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris : Fayard, 2011, p. 77-83. Sur les critiques des musiciens spiritualistes à la froideur schoenbergienne, cf. cette déclaration de Jolivet : « la musique devant être avant tout un phénomène sonore [...], [c]'est d'ailleurs en fonction de l'acoustique que Varèse et moi-même avons adapté la technique de Schönberg, dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'elle ne s'est pas toujours préoccupée du résultat sonore » (André JOLIVET, « Douze entretiens avec Antoine Goléa » [1960], in ID., *Écrits*, 2 vol., édités par Christine Jolivet-Erlh, Sampzon : Delatour, 2006, 2<sup>e</sup> entretien, p. 282).

**Illustration 8.7. Comparaison de la structure « tête-désinence » (a) et de la structure à « répétition variée » (b) :**

a) Bohuslav MARTINŮ, « Le Train hanté », in *Parc d'attractions Expo 1937* (1938), p. 7-12, mes. 1-34 (section A de la pièce);

b) Marcel MIHALOVICI, « Un Danseur roumain », *ibid.*, p. 37-9, mes. 1-36.

*a*

(T = tête; D = désinence. La note indique le pôle. Les nombres indiquent la durée en noires)

T <i>fa</i> 3+3	D1 <i>fa</i> > 6	T <i>mib</i> 3=3	D1 <i>mib</i> > 6	T' <i>lab</i> 2	D2 <i>sans pôle</i> 22	T'' <i>fa</i> 2	D3 <i>modulant</i> 22	transition vers B 15
-----------------------	------------------------	------------------------	-------------------------	-----------------------	------------------------------	-----------------------	-----------------------------	----------------------------

*b*

(Le thème est joué par la m.d. et l'accompagnement par la m.g. L'intervalle de transposition est indiqué à la droite du thème. Chaque répétition variée est de 4 mesures.)

<i>m.d.</i>	a	a +8 <sup>c</sup>	b	b +16 <sup>c</sup>	a +5 <sup>c</sup>	c	a +8 <sup>c</sup>	b -8 <sup>c</sup>	a'
<i>m.g.</i>	α		β		γ	δ	ε	ζ	η

Le Tableau 8.4 résume les considérations formelles étudiées jusqu'à maintenant. Les deux recueils sont très différents sur le plan de la structure formelle et de la conception thématique des pièces. Dans *À l'Exposition*, l'absence totale de structures à « répétition variée » et figuratives (où l'enchaînement des gestes suit un programme extramusical), et la prévalence des « thèmes basaux » sur d'autres formes d'organisation motivique sont des indices de la prédilection des « anciens » jeunes compositeurs français des années 1920 pour la formule de la mélodie accompagnée structurée selon un modèle qui remonte aux pages d'album schumanniennes. Cette structure est présente aussi dans *Parc d'attractions*, mais principalement pour les sous-sections des pièces dont l'articulation suit un programme extramusical (c'est le cas du premier épisode des morceaux de Mompou et de Tchérépnine).

Entendues avec les oreilles de l'époque, ces différences menaient-elles à percevoir le premier album comme plus « français » que l'autre? D'une part, le « thème basal » et la forme ABA' sont sûrement une incarnation des caractéristiques identifiées par les définitions « monolithiques » de l'art français : « souci de clarté, de précision, d'élégance des lignes [...], d'harmonie, de proportions, [...] d'équilibre architectural ». <sup>72</sup> D'autre part, c'est Debussy qui a introduit dans la musique d'art produite en France le thème en « tête-désinence » et la répétition variée. La pièce de Martinů, en intégrant « tête-désinence » et ABA', représenterait alors le *nec plus ultra* de la musique « française » – bien que son auteur soit un compositeur migrant.

<sup>72</sup> BERTELIN, « Le nationalisme en art » cit. (1913), p. 365; *v. supra* § 7.1.2.

**Tableau 8.4. Comparaison des choix formels des pièces contenues dans les recueils *À l'Exposition* et *Parc d'attractions Expo 1937*.**

Nature des thèmes :

- « T » : « Thème basal »
- « T-D » : « Tête-désinence »
- « G » : « Gestuel » (pas de thème)

	<i>À l'Exposition</i>	<i>Parc d'attractions</i>
ABA'	- Delannoy (arabesque) - Ibert (T) - Poulenc (T) - Sauguet (T) - Tailleferre (1 <sup>re</sup> partie – T)	- Martinů (T-D) - Mompou (1 <sup>er</sup> épisode – T) - Tchérépnine (1 <sup>er</sup> épisode – T) <sup>a</sup>
Formes classiques	- Auric : thème et variations (T) - Milhaud : rondo <sup>b</sup>	- Halffter : rondo/rhapsodie <sup>c</sup>
Répétition variée	–	- Mihalovici (T) - Mompou (épisodes 2-4) - Harsányi (G) <sup>d</sup>
Tête-désinence pure	- Schmitt (T-D)	–
À épisodes	- Tailleferre : deux valse, « Moderato » et « Allegro »	- Mompou (4 épisodes avec titres) - Tchérépnine (4 épisodes avec titres)
Figurative	–	- Honegger (G) - Rieti (G et T) <sup>e</sup> - Tansman (avec didascalies) (G)

<sup>a</sup> « Autour des montagnes russes » de Tchérépnine s'articule selon la forme suivante :

- 1<sup>er</sup> épisode, « Au guichet » : ABA' (T);
- 2<sup>e</sup> épisode, « Les “on dit” » : transition-C-transition;
- 3<sup>e</sup> épisode, « Le “swing” » : figuratif;
- 4<sup>e</sup> épisode, « Et voilà » : D(aba' – T)-E-F-A'.

<sup>b</sup> « Le Tour de l'Exposition » s'articule selon la forme suivante : ABA'C(=A+B)D(+A'')B'D'A''.

<sup>c</sup> « Espagnolade » d'Halffter s'articule selon la structure AA'BA''C (*da capo*)-*coda*.

<sup>d</sup> Dans le cas de « Tourbillon mécanique » d'Harsányi il vaudrait mieux parler de « répétition transposée » du geste figuratif au sein de la pièce (parcours des transpositions : *si-do#-la-mi-fa#-si*).

<sup>e</sup> « La danseuse aux lions » s'articule en une longue section gestuelle (A) suivie par une forme BCB' où B présente un T.

### 8.2.2.3. *Les topoi*<sup>73</sup>

Sur le plan des *topoi* musicaux utilisés pour la traduction des images extramusicales suggérées par les titres des pièces ou des épisodes, nous remarquons également une prédilection des compositeurs d'*À l'Exposition* pour les figures héritées du passé, un élément qui est au contraire presque absent de *Parc d'attractions*. Ainsi, tout ce qui, dans *À l'Exposition*, est en relation avec l'eau et par extension avec la Seine (aucune référence à l'eau n'est par ailleurs présente dans *Parc d'attractions*) est en mètre ternaire selon le *topos* de la barcarolle : le thème de « La Seine, un matin... » d'Auric est une barcarolle, le « Dîner sur l'eau » de Delannoy superpose une mélodie binaire à un accompagnement ternaire, et la « Nuit coloniale sur les bords de la Seine » de Sauguet est en 6/8 (« Tempo di barcarola »). L'emploi de *topoi* hérités du passé musical savant et populaire des régions de France est un élément unificateur des pièces du recueil des Français. Les pièces de *Parc d'attractions*, au contraire, ont en commun l'absence de ces *topoi*, et privilégient l'adoption d'autres *topoi* davantage liés au modernisme international.

Dans *À l'Exposition*, la référence presque constante aux éléments du passé musical baroque et classique ne se limite pas au plan formel, mais se manifeste également par les formules mélodico-rythmiques employées. Les formules néobaroques sont les constituants de base de « L'espiègle du village de Lilliput » d'Ibert, qui veut probablement faire allusion au XVIII<sup>e</sup> siècle des *Voyages de Gulliver* par le biais de matériaux pseudo-bachiens (cf. notamment le clin d'œil, mesure 26, à la Fugue en *do* mineur BWV 847 du *Clavier bien tempéré*, premier livre). L'écriture des variations d'Auric est, quant à elle, plutôt néo-mozartienne. À la mesure 33, Auric rend explicite la nature de *gruppetto* des premières notes du thème de la barcarolle; à partir de ce moment, la pièce sera écrite en style néo-mozartien (Exemple 8.9).

---

<sup>73</sup> Un *topos* musical (plur. *topoi*) est une figure rhétorique musicale. Il peut prendre la forme d'un geste plus ou moins standardisé riche en références extramusicales, mais aussi d'un genre ou d'un style. L'ouvrage pionnier sur l'étude des *topoi* musicaux est Leonard G. RATNER, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, Ney York : Schirmer, 1980. Ce champ de recherche a été développé surtout pour la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle (période où se sont constitués les *topoi* ensuite transmis aux musiciens des siècles suivants), aboutissant notamment à l'ouvrage de Raymond MONELLE, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington–Indianapolis : Indiana University Press, 2005.

Exemple 8.9. Georges AURIC, « La Seine, un matin... », in *À l'Exposition* (1937), p. 1-3 : mes. 1 et 33-40.

Très modéré et souple

The image shows two staves of music. The top staff is in 6/8 time, marked 'Très modéré et souple' and 'p'. It features a melodic line with a slur over the first two measures. The bottom staff is in 6/8 time, marked 'p', and features a bass line with a slur over the first two measures. A downward arrow points from the end of the first staff to the beginning of the second staff. The second staff is in 2/4 time, marked '[Plus vif]' and 'mf'. It features a melodic line with a slur over the first two measures and a bass line with a slur over the first two measures.

Poulenc se sert directement du modèle (explicité par le titre) de la bourrée, danse qui, selon une tradition musicologique qui remonte au *Dictionnaire de musique* (1768) de Rousseau, serait originaire de l'Auvergne.<sup>74</sup> Poulenc accentue ce caractère populaire : l'accompagnement en bourdon, le diatonisme, la deuxième moitié du « thème basal » construite en écho et commençant par une sorte d'appel de trompette (Exemple 8.10).

Exemple 8.10. Francis POULENC, « Bourrée, au Pavillon d'Auvergne », in *À l'Exposition* (1938), p. 13-5 : première phrase, mes. 1-4.

Modéré

The image shows two staves of music. The top staff is in 2/4 time, marked 'Modéré' and 'très lié'. It features a melodic line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. The bottom staff is in 2/4 time, marked 'sec et sans pédale', and features a bass line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. A bracket above the last two measures of the top staff is labeled 'seconde demi-phrase constitué de deux éléments en écho'.

Par ailleurs, la dernière section de la pièce pousse à l'extrême l'idée de l'écho présente dès la deuxième moitié du « thème basal » qui se répète sept fois en *crescendo* : ce qui, au début, pouvait être

<sup>74</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris : Veuve Duchesne, 1768, *ad vocem* « Bourrée »; éd. critique de Claude Dauphin, Bern : Lang, 2008, p. 146.

perçu comme un trait de simplicité paysanne pourrait être entendu alors comme du machinisme urbain – sorte de sillon fermé schaefferien;<sup>75</sup> nous reconnaissons dans ce procédé un élément cher à Poulenc, soit le fait de jouer avec les attentes de son auditeur que nous avons mis en évidence plus haut à propos de sa « Valse » pour l'*Album des Six* (v. *supra* Exemple 8.2).

Un autre clin d'œil au patrimoine folklorique des régions de France – et à son intégration dans la musique savante – semble être présent aux mesures 79-82 du « Tour de l'Exposition » de Milhaud. On dirait que le compositeur se promène ici devant le pavillon de Provence (sa région natale), car il paraphrase l'Andantino du « Carillon » de l'*Arlésienne* (1872) de Georges Bizet (œuvre « provençale » par excellence), caractérisé par l'inhabituel intervalle d'octave diminuée (Exemple 8.11).

### Exemple 8.11. Milhaud paraphrase Bizet.

a) Darius MILHAUD, « Le Tour de l'Exposition », in *À l'Exposition* (1937), mes. 79-82;

b) Georges BIZET, « Entr'acte : Carillon », in *L'Arlésienne*, op. 23, partition chant et piano, Paris : Choudens, s.d. [1873] (A. C. 2484), n° 18, mes. 64-8 (transposées pour aider la comparaison; l'original est en *do#* mineur).

The image shows two musical excerpts. Excerpt (a) is for Milhaud's 'Le Tour de l'Exposition', marked '[Souple et animé]'. It features a piano accompaniment in 6/8 time with a melody in the right hand and chords in the left. Dynamics include *mf* and *dim.*, with an 'octave dim.' marking. Excerpt (b) is for Bizet's 'Carillon', marked '[Andantino]'. It also features a piano accompaniment in 6/8 time, with a melody in the right hand and chords in the left. Dynamics include *mf* and *dim.*, with an 'octave dim.' marking. A pedaling instruction '[do et sol : pédale]' is present at the bottom.

D'autres références au répertoire du XIX<sup>e</sup> siècle trouvent leur place dans *À l'Exposition*. La « Nuit coloniale » de Sauguet n'exploite pas de formules orientalistes comme on pourrait s'y

<sup>75</sup> Le « sillon fermé » et la « cloche coupée » sont les deux expériences qui, en 1948, conduiront Pierre Schaeffer au développement de la musique concrète. Cf. Michel CHION, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris : Buchet-Chastel–Bry-sur-Marne : INA, 1983, p. 20.



attendre, mais se colore en deux moments d'une teinte wagnérienne.<sup>76</sup> Lerner voit, dans la seconde section d'« Au Pavillon d'Alsace » de Tailleferre, une référence à la valse des Filles-fleurs dans *Parsifal* et au chant des Filles du Rhin dans *L'Or du Rhin*, ce qu'il interprète comme « une référence possible aux racines culturelles germaniques de l'Alsace et au fleuve qui borde cette province ». <sup>77</sup> En réalité, ces échos wagnériens nous semblent difficilement reconnaissables.<sup>78</sup> Beaucoup plus frappante est la succession de passages « en style » (nous évitons d'étiqueter ces emprunts et ceux que nous soulèverons plus loin comme des procédés « néo- ») dans la première partie de la pièce qui pourrait être perçue comme une sorte de pot-pourri de traits traditionnellement considérés comme « français » : la sixte ajoutée au *sol* bémol majeur des premières mesures (qui pourraient appartenir à un opéra de Gounod); un passage ouvertement chopinien (mes. 13 et suiv.); un autre rendu « impressionniste » par l'utilisation du mode myxolydien et de l'arabesque (mes. 30-33).

À l'opposé, aucun procédé néobaroque, néoclassique ou romantique n'est utilisé par les compositeurs de *Parc d'attractions*. La seule pièce qui recourt intensivement à des *topoi* traditionnels est « Espagnolade » d'Halffter, où le compositeur exploite tous les traits habituellement associés à la musique espagnole : tétracorde phrygien descendant, seconde augmentée, ornementation, effets de *rasgueado* de guitare et le principe des *compás* (cycles rythmico-harmoniques typiques des chants mesurés du flamenco).<sup>79</sup> Il s'agit de l'une des deux pièces « autoexotiques » du recueil, l'autre étant « Un danseur roumain » de Mihalovici. Ici, à la différence de ce qu'il avait fait dans « Chindia. Danse paysanne roumaine » (dans l'album des *Treize Danses*), le compositeur ne se sert pas d'un matériau populaire pour élaborer un langage personnel (l'attitude que nous avons appelée « modernisme ethnique »), mais reproduit plutôt l'improvisation sur un thème populaire telle qu'elle pourrait être faite par des musiciens traditionnels.

Dans ces derniers paragraphes, nous avons interprété certains traits de l'écriture selon leur valeur symbolique plutôt que simplement musicale : par exemple, le choix néobaroque d'Ibert nous semble dicté par le programme extramusical de sa pièce qui se veut descriptive du village de Lilliput. D'autres cas d'écriture « en style » sont toutefois moins justifiés par des facteurs extramusicaux.

---

<sup>76</sup> Cf. l'accord de Tristan à la mesure 15 et la progression aux mes. 34-42.

<sup>77</sup> CD *Exposition Paris 1937* cit., p. [6].

<sup>78</sup> Le seul point commun que nous trouvons est la figure rythmique dépourvue de temps fort qui ouvre la seconde valse (Allegro) de Tailleferre et celle des Filles-fleur, mais le profil mélodico-harmonique des deux pièces demeure très différent.

<sup>79</sup> Sur la classification du flamenco et sur les *compás*, cf. Philippe DONNIER, « Flamenco. Structures temporelles », *Cahiers d'ethnomusicologie* 10 (1997), p. 127-51.

Ainsi, lorsque la pièce d'Auric cesse d'être une barcarolle et devient une variation mozartienne, son caractère descriptif (« La Seine, un matin... ») est remplacé par un style d'écriture qui correspond à la poétique musicale du retour à la facilité d'écoute et au classicisme réclamée vingt ans auparavant par *Le Coq et l'Arlequin*, en suivant notamment le modèle de Mozart que Ghéon, en 1933, avait promu comme étant particulièrement *français*.<sup>80</sup> Ce type d'écriture « en style » détachée de tout objectif descriptif semble se manifester lorsque certains coauteurs de *Parc d'attractions* utilisent des *topoi* beaucoup plus récents, notamment stravinskiens. Les deux premiers épisodes d'« Autour des montagnes russes » de Tchérépnine sont presque une citation directe du *Sacre du printemps* (1913) de Stravinski. Mais justifier ce choix par une association symbolique avec les montagnes *russes* nous paraît une surinterprétation. Et cela même si les gestes stravinskiens, combinés aux associations extramusicales explicitées par Tchérépnine, fonctionnent très bien en tant que *topoi* (Tableau 8.5). La figure de rythme obsessif aux accents irréguliers des « Augures printaniers » du *Sacre*, unie au chant populaire évoqué au chiffre 19 de cette même section du ballet, convient bien pour traduire l'empressement à la fois excité et craintif au guichet des montagnes russes. L'évocation du geste du cor anglais dans l'« Action rituelle des ancêtres » est utile à Tchérépnine pour créer une transition vers l'angoisse provoquée par les rumeurs d'accidents (les rumeurs ne sont, au fond, que des « on dit » *ancestraux* – répétés depuis toujours comme des acquis ancrés dans la mémoire collective) (Exemple 8.12).

**Tableau 8.5. Emploi rhétorique de gestes dans « Autour des montagnes russes » de Tchérépnine.**

<i>Épisode</i>	<i>Programme de Tchérépnine</i> <sup>81</sup>	<i>Geste</i>	<i>Source du geste</i>
« Le Guichet »	« Vous prenez un billet »	mélodie diatonique et rythme obsessif aux accents irréguliers	<i>Sacre du printemps</i> , « Les Augures printaniers, danse des adolescentes »
« Les “On dit” » (mes. 1-2)	« Vous êtes angoissés par les rumeurs d'accident »	appoggiature chromatique ascendante de tierce mineure s'arrêtant sur une note tenue	<i>Sacre du printemps</i> , « Action rituelle des ancêtres », mélodie du cor anglais
« Le “Swing” » (mes. 15 et suiv.)	« Vous décidez de ne pas monter sur le manège »	gammes chromatiques rapides	(geste mimique utilisé pour imiter la vitesse)
« Et voilà » (mes. 1-13)	« Et après vous rentrez chez vous, soulagé ! »	« thème basal »	le modèle d'écriture promu par <i>L'Album des Six</i>

**Exemple 8.12. Alexandre TCHÉREPNINE, « Autour des montagnes russes », in *Parc d'attractions Expo 1937* (1938), p. 1-6.**

<sup>80</sup> *V. supra* § 7.1.

<sup>81</sup> Texte cité par Lerner dans le livret du CD *Exposition Paris 1937* cit., p. [7].

- a) « Le Guichet », mes. 1-9 et 22-27 : références aux « Augures printaniers » du *Sacre du printemps*;  
 b) « Les “On dit” », mes. 1-2 : référence à l’« Action rituelle des ancêtres ».

*a*

**Animato**

mes. 1-9

*p*

superposition de la fin de la première phrase et du début de la deuxième

mes. 22-27

*f*

*b*

**Sostenuto**

*p* pes. < *f* > *p*  
*espr.*

< *f* > *p*

On remarquera d’ailleurs que le thème d’origine populaire de l’épisode « Au Guichet », bien que structuré en antécédents/conséquents et en phrases, évite la carrure classique chère aux « thèmes basaux » : le conséquent *b* commence en effet sur la cadence de l’antécédent *a*’ (mes. 7). Lorsque dans « Et voilà » Tchérepnine compose un véritable « thème basal », la carrure parfaite est encore évitée par l’insertion d’une mesure supplémentaire avant la reprise. Dans l’épisode décrivant le « swing » de l’attraction, Tchérepnine exploite la ressource gestuelle employée notamment par *Le Vol du bourdon* du 3<sup>e</sup> acte du *Conte du tsar Saltan* (1900) de Rimsky-Korsakov, à savoir un *perpetuum mobile* de gammes chromatiques rapides. Ce *topos* de la vitesse animale est utilisé comme *topos* de la vitesse mécanique également dans « Scénic-Railway » d’Honegger (mes. 14-17). Comme le Tableau 8.5 (plus haut) le résume, plutôt que de s’appuyer sur des *topoi* ancrés dans la tradition, Tchérepnine puise dans le répertoire moderne, et, par le biais d’un programme extramusical, transforme en *topoi* (figures rhétoriques riches en signification) des passages d’œuvres d’autrui et des procédés d’écriture contemporains.

#### 8.2.2.4. L'organisation des hauteurs

Les pièces d'*À l'Exposition* et de *Parc d'attractions* présentent donc des différences importantes sur les plans de leur conception formelle et de leur dimension rhétorique et gestuelle que nous avons analysée à travers une observation des *topoi*. En ce qui concerne le niveau plus microscopique de l'organisation des hauteurs, nous pouvons observer encore une fois des différences notables entre les deux recueils. L'hypothèse selon laquelle les différences entre les paratextes des deux albums sont un reflet de leurs différences musicales (différences entre les deux recueils qui dériveraient d'une tendance stylistique globalement commune aux pièces de chacun) semble donc s'avérer fondée. Toutefois, il faudra se questionner, une fois l'analyse terminée, sur la pertinence de considérer les tendances communes au sein de chaque album comme constituant un « style ». Tout comme il faudra s'interroger sur l'utilité d'étiqueter ces deux tendances en termes de « musique française » et de « musique École de Paris », sachant qu'elles présentent des différences mais aussi des traits communs.

La moitié des morceaux d'*À l'Exposition* sont, au moins en partie, tonaux (Auric, Poulenc, Sauguet et Tailleferre), tandis que, dans *Parc d'attractions*, seule l'« Espagnolade » d'Halffter utilise clairement la tonalité selon les règles d'usage. Dans la pièce de Poulenc, une écriture diatonique plus libre, avec des accords par tierces défonctionnalisés ou très stylisés, côtoie la tonalité au sens strict : nous parlerons pour ce type d'écriture de « tonalité libre », <sup>82</sup> et nous pouvons la retrouver dans les pièces de Milhaud et de Schmitt du premier recueil ainsi que dans celles d'Harsányi, Mihalovici, Rieti et Tchérépnine du second recueil.

L'emploi des gammes modales est également très présent dans *À l'Exposition*. La pièce d'Ibert est entièrement modale (A : *sol* sur *sol*; B : *ré* sur *sol*); celle de Delannoy crée des effets de polymodalité en combinant deux modes différents pour la mélodie et l'accompagnement; Milhaud se sert de la modalité comme d'une ressource parmi d'autres; Tailleferre inclut dans sa première valse le passage myxolydien déjà cité. Aucune pièce de *Parc d'attractions* n'est modale; la modalité est utilisée uniquement dans quelques passages des pièces de Tchérépnine et de Mihalovici.

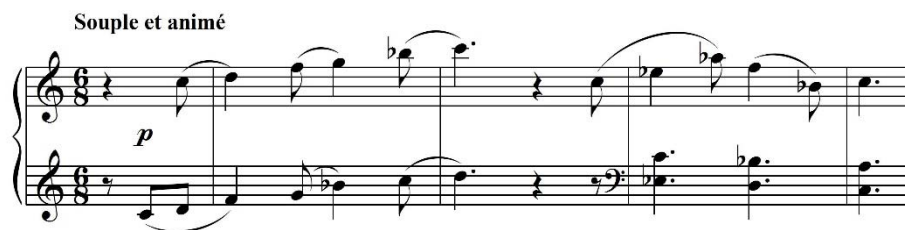
L'emploi de gammes de moins de sept notes ou encore librement modifiées par rapport aux modèles existants prévaut parmi les compositeurs de *Parc d'attractions*. Les compositeurs utilisent la gamme acoustique (Martinů) et la gamme par tons (Tansman) ainsi que la gamme pentatonique

---

<sup>82</sup> Nous préférons « libre » à « élargie » pour souligner le manque de fonction – plutôt que la multiplication de leur fonction – des triades en succession.

(Tchérepnine et Honegger) – que nous retrouvons également chez Milhaud (le refrain de son rondo, Exemple 8.13) et Sauguet (qui ne l'utilise pas pour un effet de couleur « coloniale » qu'on pourrait qualifier de « facile », mais lui donne une fonction modulante ou de suspension).<sup>83</sup>

**Exemple 8.13. Darius MILHAUD, « Le Tour de l'Exposition », in *À l'Exposition* (1937), p. 9-12 : mes. 1-4.**



Honegger se sert de gammes incomplètes (pentatonique de quatre notes, gamme par tons de cinq notes) ou modifiées expressément dans le but d'éviter une gamme reconnaissable et classifiable (cf. la gamme « presque pentatonique » à la mesure 18, main droite : *la<sup>b</sup>-si<sup>b</sup>-ré<sup>b</sup>-mi<sup>b</sup>-fa<sup>b</sup>*); il combine souvent ces gammes personnalisées de façon « polytonale » – au sens de superposition contrapuntique de deux systèmes de hauteurs indépendants.<sup>84</sup> Un riche éventail de gammes personnalisées – ou, plutôt, d'ensembles de hauteurs (*pitch classes*) sélectionnés – se trouve dans la pièce de Mompou. Son « Tableau de statistiques » se base sur une gamme octatonique (*do-ré*-etc.) enrichie par une note pivot (le *fa*) qui crée une symétrie entre les deux tétracordes.<sup>85</sup> Les deux accords qui alternent en accompagnement à la mélodie initiale (mes. 1-4 et 16-19) appartiennent à un seul ensemble de hauteurs (forme de référence 4-16 : 0157).<sup>86</sup> L'idée de bâtir une section sur un champ harmonique statique est réutilisée dans « Le Planétaire » : la première partie consiste en un tapis sonore dans l'ensemble de hauteurs 5-6 (01256), transformé dans la seconde partie en une gamme presque par tons (6-34 : 013579; Exemple 8.14).

<sup>83</sup> Cf. les mesures 4, 73 et 74.

<sup>84</sup> Sur les problèmes terminologiques concernant la polytonalité, cf. François DE MÉDICIS, « La polytonalité selon Darius Milhaud : “Plus subtile dans la douceur, plus violente dans la force...” », in FISCHER et PISTONE (dir.), *Polytonalité/Polymodalité* cit. (2005), p. 91-115.

<sup>85</sup> Le résultat est : *do-ré<sup>b</sup>-mi<sup>b</sup>-mi-FA-sol<sup>b</sup>-sol-la-si<sup>b</sup>*. Cette cohérence est « salie » par un *la<sup>b</sup>* étranger à l'échelle employée qui paraît quatre fois sur 24 mesures en 6/8. Le même principe d'organisation de l'échelle par tétracordes symétriques se retrouve dans la section « Bien rythmé » du « Pavillon de l'élégance », dernier épisode de la pièce de Mompou. Ici, le compositeur utilise la structure intervallique T-T-DT[DT pivot]DT-T-T (*do<sup>b</sup>-ré<sup>b</sup>-mi<sup>b</sup>-fa<sup>b</sup>/fa<sup>b</sup>-sol<sup>b</sup>-la<sup>b</sup>-si<sup>b</sup>*) – c'est-à-dire, deux tétracordes 4-11 (0135) disposés symétriquement à distance d'un demi-ton.

<sup>86</sup> De façon similaire, la première phrase de la pièce (mes. 1-8) présente l'alternance de deux accords ayant la même structure intervallique (3-8 : 026).

Exemple 8.14. Federico MOMPOU, « Souvenirs de l'Exposition », in *Parc d'attractions Expo 1937* (1938), p. 13-8, « Le Planétaire », p. 15 : mes. 1 et 6.

Lointain et mystérieux (♩ = 104)

Le chromatisme est absent d'*À l'Exposition*, exception faite de certains passages de la pièce de Tailleferre et des appoggiatures de Schmitt. En revanche, comme nous l'avons vu, l'échelle chromatique est le constituant essentiel du *topos* de la vitesse mécanique chez Tchérépnine et Honegger, et elle est aussi utilisée par Rieti et Tansman dans un but grotesque (la représentation du lion et des pas du géant, Exemple 8.15).

Exemple 8.15. Alexandre TANSMAN, « Le Géant », in *Parc d'attractions Expo 1937* (1938), p. 35-6 : mes. 1-2.

Andante pesante

(ENTRÉE DU GÉANT)

En plus de ces utilisations figuratives du chromatisme (auxquelles on pourrait ajouter celle plus pittoresque d'Halffter), Martinů l'exploite de façon structurelle. Son « Train hanté » utilise une écriture atonale polarisée (la note *fa* étant la *finalis* d'un mode chromatique qui développe ses épisodes à partir de cette note pour enfin la retrouver)<sup>87</sup> qui, dans la section A de la pièce (mes. 1-34), se base sur l'intervalle de quarte, et, au début de la section B, dessine des phrases employant le total chromatique (Exemple 8.16).

<sup>87</sup> Cette polarisation assume des contours tonaux lorsque, aux mesures 17-22, s'alternent les accords de tonique et de dominante de *fa* mineur.

**Exemple 8.16.** Bohuslav MARTINŮ, « Le Train hanté », in *Parc d'attractions Expo 1937* (1938), p. 7-12.

- a) mes. 1-2, la tête du thème par quarts de la section A;
- b) mes. 35-40, la tête du thème de la section B exploitant le total chromatique.

Le principe selon lequel une pièce se construit à partir d'un intervalle (la quarte chez Martinů) trouve un seul adepte parmi les auteurs d'*À l'Exposition* : Schmitt, dont la pièce est également bâtie sur l'intervalle de quarte. La ligne mélodique de la tête du thème dérive d'une succession de quartes, et ce même principe revient dans l'un des motifs utilisés dans les désinences (Exemple 8.17). Finalement, cette structure horizontale se condense dans un accord de quartes superposées (*sol-do#-fa#-si-mi-la*) qui, joué *ff* et accentué (mes. 92), marque l'aboutissement de la pièce avant le commencement de la *coda*.

**Exemple 8.17. Florent SCHMITT, « La Retardée », in *À l'Exposition* (1937), p. 19-22.**

a) mes. 1-2, le début de la tête du thème;

b) mes. 23-24, le motif par quarts de la désinence.

The image displays two musical excerpts from Florent Schmitt's 'La Retardée'. Excerpt 'a' (measures 1-2) is marked 'Assez animé' and 'quartes', with a piano dynamic 'p'. It features a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes and chords, with a bracket indicating a quartal structure. Excerpt 'b' (measures 23-24) is marked with a mezzo-forte dynamic '[mf]'. It features a treble clef with the same key signature and time signature. The melody consists of quarter notes and chords, with a bracket indicating a quartal structure.

Des accords de quarts se retrouvent d'ailleurs dans les premières mesures de « Scenic-Railway » d'Honegger, et ce même intervalle forme la structure du tourbillon d'Harsányi (qui dans sa forme de base consiste en une alternance, sur une pédale de *si*, des quarts *si-mi* et *do#-fa#*). Un emploi très clair d'un nombre limité d'intervalles (quarts/quintes et secondes majeures) est à la base du premier épisode de la pièce de Mompou.

#### 8.2.2.5. *Le timbre*

L'organisation des hauteurs n'est pas seulement une question de gammes et d'ensembles de hauteurs, mais aussi de registre – paramètre qui, dans l'écriture pianistique, est intimement lié au timbre. De façon générale, les pièces plus traditionnelles (basées sur la carrure, le « thème basal » et une harmonie tonale ou modale) utilisent une extension limitée du clavier et évitent les contrastes entre le très aigu et le très grave (Auric, Ibert, Sauguet); lorsque les mains sont appelées à parcourir le clavier, elles le font normalement sous forme d'arpège (Delannoy, Tailleferre).

Dans le cas de *Parc d'attractions*, la situation est différente et plusieurs des compositeurs recherchent le contraste des registres. Tchérépnine offre ainsi des exemples de coprésence des extrêmes grave et aigu du piano (Exemple 8.18); Martinů déploie ses phrases sur tout le clavier (un trait qu'il partage avec Schmitt); Mihalovici exploite les registres comme des fonctions structurales,



son thème étant transposé à chaque répétition à une hauteur différente (la première note se positionnant, selon les répétitions, dans un espace compris entre  $mi_{\flat 2}$  et  $mi_{\flat 5}$ ; *v. supra* Illustration 8.7) – un procédé présent également dans la bourrée auvergnate de Poulenc (cf. la répétition à l’octave aiguë aux mesures 18-21).

**Exemple 8.18.** Alexandre TCHÉREPNINE, « Autour des montagnes russes », in *Parc d’attractions Expo 1937* (1938), p. 1-6 : « Le Guichet », mes. 28-31.

Harsányi exploite le timbre pour souligner les accents (un élément sans doute dérivé de Stravinski); dans son « Tourbillon mécanique », l’accord initial *sfz* de quatre *si* étalés sur cinq octaves revient régulièrement (sur des notes différentes) afin de marquer les césures formelles, en plus d’être l’élément fondateur d’un épisode rythmique basé sur un jeu d’accents (« très rythmé », mes. 25 et suiv.; Exemple 8.19).

**Exemple 8.19.** Tibor HARSÁNYI, « Le Tourbillon mécanique », in *Parc d’attractions Expo 1937* (1938), p. 40-5 : mes. 23-6.

Le registre assume aussi une valeur figurative, notamment dans « La danseuse aux lions » de Rieti. La pièce débute par un « rugissement » de quatre octaves et demi (Rieti écrit « féroce » dans la partition); évocation du lion dans l’extrême-grave répond ensuite en alternance au thème décrivant les mouvements de la danseuse dans le registre de soprano (mes. 13 et suiv.;

Exemple 8.20). L'utilisation du grotesque de l'extrême grave se retrouve aussi chez « Le Géant » de Tansman (*v. supra* Exemple 8.15).

**Exemple 8.20. Vittorio RIETI, « La Danseuse aux lions », in *Parc d'attractions Expo 1937* (1938), p. 19-21 : mes. 13-14.**

#### 8.2.2.6. *Le rythme*

Le traitement du rythme est, encore une fois, différent dans les des deux recueils. Les pièces se déroulant du début à la fin sur un mètre constant et régulier faisant appel à un nombre limité de figures rythmiques et sans déplacements d'accents se situent majoritairement dans l'album des Français (*À l'Exposition* : Auric, Ibert, Sauguet, Tailleferre; *Parc d'attractions* : Mompou, épisodes 1, 2 et 4).

Pour ce qui est des procédés visant à déstabiliser la régularité métrique et rythmique, nous constatons leur absence commune aux deux recueils. L'organisation par blocs (superposés ou juxtaposés) typique du *Sacre du printemps* et du langage stravinskien subséquent<sup>88</sup> – une technique très exploitée, d'ailleurs, dans la seconde moitié des années 1930, par la nouvelle génération des Jolivet et des Messiaen –<sup>89</sup> ne semble pas faire partie des outils employés dans les recueils étudiés.

<sup>88</sup> Nous faisons référence aux structures rythmiques que Pieter Van der Torn (*Stravinsky and « The Rite of Spring »*, Berkeley–Los Angeles : University of California Press, 1987, chap. 4) a classifiées comme de type I (superposition de couches aux cycles inégaux) et de type II (juxtapositions de blocs aux mètres et longueurs différents).

<sup>89</sup> La présence des deux structures est évidente notamment dans les *Danses rituelles* (1938) de Jolivet, comme nous l'avons montré dans *Danza, incantesimo e preghiera* cit. (2011), 2<sup>e</sup> partie. Messiaen anticipe ses considérations sur l'analyse rythmique du *Sacre du printemps* en 1939 (Olivier MESSIAEN, « Le rythme chez Igor Stravinsky », *RM* 20 n° 191 [1939.05-06], p. 330-32); son étude sur les « personnages rythmiques » du ballet qu'il avait commencée vers 1930 (selon ce qu'il a déclaré à Claude SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Paris : Actes Sud, 1999, p. 107) est disponible dans O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, 1949-1992*, 7 t., Paris : Leduc, 1994-2002, vol. 2 (1995), p. 91-124.

Des procédés polyrythmiques se retrouvent dans les deux recueils (par exemple, la mélodie en 2 temps sur un accompagnement en 3 temps du « Dîner sur l'eau » de Delannoy, ou le 3 contre 2 visant à abolir la perception de la pulsation dans l'épisode du planétaire chez Mompou, *v. supra* Exemple 8.14). Par contre, la création de rythmes aux accents irréguliers est une prérogative de *Parc d'attractions* (Tchérepnine, Halffter, Tansman, Mihalovici, Harsányi). Ces rythmes dérivent tantôt d'une écriture qui segmente le mètre en modules inégaux (comme au début de la pièce Tchérepnine, *v. supra* Exemple 8.12), tantôt d'une succession d'accents mettant le rythme au premier plan (Harsányi offre différents exemples : *v. supra* Exemple 8.19 et ci-dessus Exemple 8.21).

**Exemple 8.21. Tibor HARSÁNYI, « Le Tourbillon mécanique », in *Parc d'attractions Expo 1937* (1938), p. 40-5 : mes. 57-9.**

[Vivace con brio (♩ = 132-138)]  
(rigoureusement en mesure)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The tempo is marked 'Vivace con brio' with a metronome marking of quarter note = 132-138. A performance instruction '(rigoureusement en mesure)' is written above the staff. The score spans three measures. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various dynamic markings: sfz, marc., sfz, f, sfz, sfz, sfz, f, sfz, f. The left hand plays a simpler accompaniment of quarter notes and rests.

\*\*\*

Notre analyse comparée a montré la distance, à tous les niveaux, entre *À l'Exposition* et *Parc d'attractions* (le Tableau 8.6 permet une vision globale et synoptique de nos observations).

**Tableau 8.6. Grille d'analyse synoptique d'À l'Exposition et Parc d'attractions Expo 1937.** Le gras est utilisé pour les éléments prédominants, les autres n'étant qu'épisodiques.

		<i>topoi</i>				hauteurs					<sup>re</sup>	rythme							
		XVIII <sup>e</sup> siècle	XIX <sup>e</sup> siècle	XX <sup>e</sup> siècle/révisités	folklore	tonalité	libre tonalité	modalité	chromatisme	autres gammes	intervalle générateur	contrastes extrêmes	régulier	n° limité de figures rythmiques	polyrythmie horizontale	polyrythmie verticale	sections purement rythmiques/motifs ryth.	<i>perpetuum mobile</i>	ou tapis sonore
À l'Exposition	AURIC	X	X			X							X	X					
	DELANNOY		X					X					X	X		X			
	IBERT	X						X					X	X					
	MILHAUD		X	X		X	X	X		X			X	X		X			
	POULENC	X		X	X	X	X		X			X	X	X					
	SAUGUET	X	X			X			X	X			X	X					
	SCHMITT	X		X			X		X		X	X	X	X					
	TAILLEFERRE		X			X		X	X				X	X					
Parc d'attractions Expo 1937	TCHÉREPINE			X	X		X	X	X	X		X			X		X	X	
	MARTINŮ			X					X	X	X	X			X				
	MOMPOU			X					X	X	X	X	X	X		X		X	
	RIETI		X				X		X			X							
	HONEGGER			X					X	X	X								X
	HALFFTER		X		X	X			X				X		X				
	TANSMAN								X	X		X					X		
	MIHALOVICI				X		X	X		X		X	X		X				
	HARSÁNYI			X			X		X		X	X			X	X	X	X	X

Du côté des Français, on retrouve principalement un attachement au langage hérité du passé, alors que du côté des étrangers, on privilégie des modèles plus récents et on crée des pièces aux structures plus libres. Ce que le paratexte des deux recueils suggérait se trouve donc confirmé sur le plan du langage musical. Du côté d'À l'Exposition, le caractère « à la main » de l'illustration de couverture et des polices typographiques se traduit en une écriture linéaire (les « thèmes basaux », le langage tonal et modal, les rythmes réguliers, etc.). La centralité de Paris et de la France (la Seine, la Tour Eiffel) sur l'illustration de couverture se concrétise musicalement par des « illustrations » qui s'adaptent au discours référant aux qualités « françaises » de l'art : l'équilibre de la forme ABA' et de la carrure, la clarté de la mélodie accompagnée. En même temps, les pièces transmettent, grâce

aux *topoi* établis par la tradition, le contenu extramusical suggéré par leurs titres : les barcarolles décrivent l'eau de la Seine, les clin d'œil au patrimoine musical régional et national sous forme de citations (l'Arlésienne et les *topoi* du folklore stylisé) ou de passages « en style » (chopinien, impressionniste, etc.) dressent un panorama varié de la France musicale.

Du côté du *Parc d'attractions*, le caractère plus moderniste et machiniste du paratexte se traduit à la fois sur les plans de la technique musicale et de l'inspiration extramusicale. La technique exploite des ressources d'écriture issues de l'exemple debussyste (ce que seul Schmitt effectue dans le premier recueil) et de celui de Stravinski, tout en se pliant aux exigences extramusicales de chaque pièce. Le recueil témoigne d'une diversité de moyens propres à des contextes poétiques différents. L'inspiration extramusicale pousse ainsi les compositeurs à abandonner les formules stylistiques et rhétoriques traditionnelles pour en trouver d'autres plus adaptées au sujet moderne qui fait l'objet de leur souvenir musical – le *Parc d'attractions*. On explore notamment, par différents moyens – dont des procédés développés par une attitude de « modernisme ethnique » –, le thème de la vitesse. L'hommage à Paris et aux régions de France laisse place à des pièces qui s'inspirent des pays d'origine des compositeurs selon une pratique de l'« autoexotisme ».

Peut-on affirmer qu'*À l'Exposition* est un album de « musique française » et *Parc d'attractions* de « musique de l'École de Paris »? Nous éviterons évidemment ce type d'étiquetage. Bien que globalement homogènes lorsqu'on les compare l'un à l'autre, les deux recueils demeurent tout de même diversifiés dans leurs composantes internes et possèdent aussi de nombreux points en commun, comme nous l'avons remarqué dans l'analyse. *À l'Exposition* héberge prioritairement une certaine « musique française » s'inspirant en grande partie de l'esthétique de « musique française de France » prônée vingt ans auparavant par *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau. Toutefois, même dans les pièces qui partagent les bases de cette esthétique (et ce n'est pas le cas de la totalité des pièces du recueil), les différences de réalisation sont parfois très marquées, allant du néobaroque au pentatonisme. L'héritage debussyste – déploré par Cocteau après la Première Guerre, mais devenu désormais, dans les années 1930, un constituant essentiel de la « musique française » – y trouve une place très modeste. De plus, les tendances compositionnelles s'affirmant en cette seconde partie des années 1930 à travers l'œuvre de Jolivet et de Messiaen notamment sont totalement absentes.

De même, en ce qui concerne *Parc d'attractions*, des tendances communes (qui se définissent par contraste avec l'autre recueil) ne constituent pas un véritable « style ». La coprésence d'une attitude « autoexotisante » et du « modernisme ethnique » suffit pour couper court à toute tentation

de réduction à une seule étiquette. On se rappellera d'ailleurs que tous les participants à cet album ne résidaient pas à Paris : le « style École de Paris » représenté par ce recueil serait donc plutôt un « style européen », un « style “tout-sauf-français” » auquel il manque cependant des tendances très fortes sur la scène internationale – du dodécaphonisme germanique à la néorenaissance italienne, en passant par l'intégration du jazz dans la musique savante occidentale. Ces tendances étaient cependant présentes en force dans les *Treize Danses*. Il est encore plus difficile de définir ce « style » comme une rencontre entre les traditions nationales et la leçon de la musique française (mais laquelle?). Cette tentation de trouver des formules générales plutôt que de se concentrer sur des cas de rencontres ponctuelles risque mener à des stigmatisations des traits musicaux. Au lieu d'un « style École de Paris » il est plus opportun – et plus intéressant – de mettre en relief une *attitude* face aux modèles compositionnels qui serait commune à plusieurs jeunes compositeurs européens ayant vécu dans le milieu artistique éclectique du Paris de l'entre-deux-guerres. Il s'agit d'une attitude d'exploration des possibilités offertes par différentes traditions musicales (académiques et populaires) et par les différents protagonistes du modernisme (peu importe leur nationalité), et ce, sans se soucier d'ériger des barrières géographiques. Le cosmopolitisme n'est pas un langage, mais une attitude ouverte au pluralisme. L'« opportunité École de Paris » rend possible cette multiplicité de rencontres, que chacun absorbe dans ses œuvres de façon personnelle.

### 8.3. 1948 : L'Album Heugel

Ni les *Treize Danses* ni *Parc d'attractions Expo 1937* ne peuvent ainsi être considérés de plein droit comme des « Albums de l'École de Paris » au sens strict. Les sources de l'époque n'en parlent pas en ces termes. Ces deux recueils sont plutôt des lieux de rencontre (autour d'un éditeur dans le cas du premier, et autour d'un évènement et d'une dédicataire dans le cas du second) que des marques de revendication d'une identité de groupe. Finalement, les pièces regroupées par ces recueils, tout en partageant l'*attitude* à l'ouverture que nous avons remarquée, ne partagent pas un style véritablement commun. Un cas très différent, du moins en ce qui concerne sa genèse, est celui du projet d'un « album de musique de piano composé par les membres de l'École de Paris »<sup>90</sup> entamé par l'éditeur Heugel en 1948 et qui restera inachevé. Comme nous l'avons déjà mentionné dans le Chapitre 6, ce projet naît dans le contexte de la stratégie d'inscription dans une histoire de la musique

---

<sup>90</sup> HARSÁNYI, lettre à Conrad Beck cit. (1948.01.24); *v. supra* § 6.4.2, p. 183-84.

dont l'écriture, après la Seconde Guerre mondiale, tend à écarter bien des compositeurs au profit des principaux représentants des courants qui sont à l'origine de l'avant-garde des années 1950 et 1960. Ce projet regroupa autour de l'étiquette « École de Paris » Beck, Harsányi, Mihalovici, Martinů et Tchérépnine. Dans cette dernière section, nous tâcherons de reconstituer cet album jamais paru. Notre reconstruction n'est qu'une hypothèse, qui ne nous permettra pas de juger par l'analyse si ce recueil, dans l'éventualité d'une parution, aurait donné une image unitaire des cinq compositeurs et de leur musique. Bref, nous ne pourrions pas être sûrs que, dans le cadre de cet ouvrage collectif ouvertement revendicateur d'une identité commune, on aurait pu finalement parler d'un « style École de Paris » reconnaissable. Dans la lettre qu'Harsányi envoie à Beck pour lui faire part du projet, il écrit clairement que le thème des pièces est imposé (« que chacun prenne un quartier de Paris comme titre du morceau »), mais pas le style (« Naturellement, vous pouvez composer la musique que vous voulez »). L'idée du thème commun devait permettre de « donner [une] unité à cet album » dans le but de « peut-être en faire un petit ballet plus tard ».<sup>91</sup>

Il est possible de contextualiser encore une fois ce projet par des liens intertextuels : l'idée d'un hommage à Paris après l'exil de la guerre se retrouve notamment dans la suite *Paris* composée par Milhaud en cette même année 1948, et qui comprend six morceaux mettant en valeur six éléments caractéristiques de la ville (« Montmartre », « L'Île Saint-Louis », « Montparnasse », « Bateaux Mouches », « Longchamp », « La Tour Eiffel »).<sup>92</sup> C'est cet esprit qui, selon les biographes de Martinů, lui aurait inspiré *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* (H. 319) :

Avec Novák ils achetaient chez les marchands de livres d'occasion de Prague des livres que, le plus souvent déçus, ils revendaient à moitié prix une semaine plus tard. Puis vinrent les années vingt et trente à Paris, et l'exaltation ne faiblit point : longtemps après, Martinů déclare qu'au-dessus des pupitres des bouquinistes il a bien passé au moins une année de sa vie. Il évoque cette époque heureuse dans une petite composition pour piano, écrite à New York en 1948, *Le Bouquinistes du Quai Malaquais*.<sup>93</sup>

La date de composition de cette pièce (mai 1948) ainsi que son thème extramusical (un hommage à une particularité de Paris) nous portent à formuler l'hypothèse que Martinů l'ait

---

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Au sujet de cette suite de Milhaud, cf. Jens ROSTECK, « La portrait urbain dans la musique instrumentale de Milhaud », in Jacinthe HARBECK et Marie-Noëlle LAVOIE (dir.), *Darius Milhaud. Compositeur et expérimentateur*, Paris : Vrin, 2014 (« MusicologieS »), p. 89-97.

<sup>93</sup> MIHULE, *Bobuslav Martinů* cit. (1966/1972), p. 14.

composée pour le projet d'album proposé par Heugel.<sup>94</sup> L'éditeur publia la pièce isolément en 1954.<sup>95</sup>

En ce qui concerne les autres pièces qui auraient formé l'« Album de l'École de Paris », les hypothèses s'avèrent plus difficiles à formuler. La contribution qui nous semble être la moins problématique à identifier est celle d'Harsányi, auteur d'une *Flânerie* dont le manuscrit est daté de juillet 1948.<sup>96</sup> Le titre, bien qu'il ne se réfère pas spécifiquement à « un quartier de Paris », renvoie tout de même à une activité parisienne par excellence, et nous n'avons pas trouvé trace d'autres pièces qui pourraient avoir été écrites comme contribution à l'album. Le fait qu'Harsányi, chef de file du « fantôme de l'École de Paris », ait contribué à ce projet nous semble certain. Cela dit, la date indiquée sur le manuscrit nous paraît trop tardive : le projet remonte à janvier 1948, et, en avril, Harsányi écrivait à Beck que François Heugel s'inquiétait de ne pas avoir encore reçu un morceau de lui<sup>97</sup> – ce qui nous permet de supposer qu'Harsányi avait déjà fait parvenir sa pièce à l'éditeur avant cette date. Beck envoya probablement sa pièce avant le 2 juin, date à laquelle Heugel fit parvenir aux compositeurs participant au projet la lettre avec la proposition de contrat.<sup>98</sup> Par conséquent, le manuscrit de *Flânerie* conservé à la Bibliothèque nationale de France pourrait être soit la version définitive de la pièce qu'Harsányi avait composée quelques mois auparavant pour le recueil, soit un autre morceau n'ayant rien à voir avec le projet de Heugel. L'éditeur publia finalement *Flânerie* en 1952, deuxième d'une série de *Trois Impromptus* (« Mouvement », « Flânerie », « Nocturne »).<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> La seule autre pièce pour piano composée par Martinů en 1948 est *Le Cinquième Jour de la cinquième lune – Su-Tangpo* (H. 318). La dédicace à la femme de Tchérépnine, Hsien-Ming Lee-Tsherepnin, pourrait nous porter à formuler l'hypothèse d'un lien avec le projet d'album de l'École de Paris, mais son sujet aucunement parisien nous pousse à écarter cette possibilité. Erismann parle des *Bouquinistes* (dédiés à sa femme Charlotte) et du *Cinquième Jour* comme de « petites choses » dont Martinů s'occupa « pour se faire plaisir » avant de repartir pour l'Europe (ERISMANN, *Martinů* cit. [1990], p. 260).

<sup>95</sup> Bohuslav MARTINŮ, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais, pour piano*, Paris : Heugel, 1954 (H. 31657).

<sup>96</sup> *Flânerie. Pièce pour piano*, partition manuscrite (BNF, MS-18997). Ms au stylo (avec corrections au crayon) daté « Paris, juillet 1948 » ; 1 p. titre et 5 p. *recto/verso* de musique numérotées. Métronome (= 88 env.) et minutage (2'45") ajoutés au crayon. Allegretto con moto, mètre varié (90 mes.).

<sup>97</sup> « J'ai vu François Heugel hier. Il s'inquiète de n'avoir encore rien reçu de vous. C'est à dire : l'œuvre promise. Envoyez-la-lui donc! » ; T. HARSÁNYI, lettre à Conrad Beck (1948.04.14) (PSS, Sammlung Conrad Beck, Korrespondenz). Dans la lettre du 24 janvier où il lui annonçait le projet, Harsányi avait dit à Beck que Heugel partirait pour l'Amérique pendant deux mois à partir du 7 février (*v. supra* § 6.4.2, p. 184) : il est donc probable que, le 13 avril, le compositeur et l'éditeur se soient rencontrés pour la première fois après le retour de ce dernier, lequel constatait n'avoir rien reçu de la part de Beck pendant son absence.

<sup>98</sup> *V. supra* § 6.4.2, n. 132.

<sup>99</sup> Tibor HARSÁNYI, *Trois Impromptus pour piano*, Paris : Heugel, 1952 (H. 31395).



La pièce proposée par Beck pourrait être le *Prélude pour piano* daté de 1948 dont le manuscrit est conservé dans les archives de la Paul Sacher Stiftung (PSS). Bien que le titre ne fasse aucunement référence à Paris, d'autres éléments paratextuels nous incitent fortement à croire qu'il peut s'agir du morceau pour l'« album de l'École de Paris » : il est dédié à Mihalovici et une annotation indique « Man. bei Heugel » (manuscrit chez Heugel).<sup>100</sup> La pièce est demeurée inédite.

**Exemple 8.22.** Conrad BECK, *Prélude pour piano*, ms, 1948, les *incipits* des deux sections.

The image displays the musical score for Conrad Beck's *Prélude pour piano*, divided into two sections. The first section, **Moderato**, begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Moderato*. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with longer note values. The second section, **Allegretto**, is marked *Allegretto* and continues with the same key signature and time signature. It shows a more rhythmic and melodic development, with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a more active accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

La Paul Sacher Stiftung conserve aussi deux manuscrits d'une même pièce qui serait peut-être celle écrite par Tchérépnine pour ce projet. Bien que le titre *Rondo* soit aussi neutre que celui de la pièce de Beck, la date indiquée sur l'une de ces deux sources, le 30 janvier 1948, est un indice

<sup>100</sup> *Prélude pour piano*, partition manuscrite (PSS, Sammlung Conrad Beck). Ms au crayon daté 1948, 3 p. *recto*; « Marcel Mihalovici zugeeignet », « Man. bei Heugel », « – Eschig » a été ajouté à côté de « Heugel »; au même crayon, p. 2v : « Hommage de l'éditeur à Marcel Mihalovici – Prélude pour piano ». *Moderato*, C (15 mes.); *Allegretto*, C (37 mes.)

important, même si philologiquement problématique. En fait, les sources présentent deux dates différentes, qui ont amené à une confusion dans la littérature scientifique :

A) Ms au crayon daté 1948.01.30, sans titre;

B) Photocopie du Ms à stylo (copie au propre) sur lequel on a ajouté au crayon le titre (« Rondo »), l'auteur (« A. Tcherepnin ») et la date « 194S », qui a été interprétée tout d'abord comme « 1945 », ensuite corrigé à l'encre rouge en « 1946 » (mais la bonne correction était sans doute « 1948 »).<sup>101</sup>

Dans le catalogue de l'œuvre du compositeur établi par Lily Chou, cette pièce est donnée, sans numéro d'opus, comme *Rondò à la russe*, titre sous lequel l'éditeur Gerig l'a publiée en 1975. Chou donne comme date de composition 1946.<sup>102</sup> Dans le livret du CD contenant le premier enregistrement de cette pièce, Benjamin Folkman affirme que *Rondò à la russe* a été publié en 1946 et probablement composé autour de cette date.<sup>103</sup> Par contre, Folkman affirme que la pièce écrite par Tchérépnine dans le cadre du projet Heugel serait *La Quatrième*, une marche pour piano écrite « [to] celebrate the return of democracy to post-war France through the establishment of the Fourth Republic ». <sup>104</sup> Effectivement, le sujet de cette pièce est lié, sinon à Paris, du moins à la France. Chou date la composition de *La Quatrième* à 1948-1949.<sup>105</sup> Elle sera publiée par Heugel en 1954, tout de suite après *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* de Martinů (le cotage des deux pièces est respectivement H. 31658 et 31657).<sup>106</sup>

Finalement, la recherche de la pièce que Mihalovici pourrait avoir écrite pour l'album Heugel ne nous a conduit à aucun résultat probant. La seule pièce pour piano composée par Mihalovici en 1948 serait un « Impromptu » que Heugel publiera en 1951 comme première des *Trois Pièces nocturnes* op. 63, suivie par « Rêve » et « Épilogue ». L'« Impromptu » est daté du 14 juin 1948, tandis que les

---

<sup>101</sup> [*Rondo*], partition manuscrite (PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin). « Andantino ♩ = 76 » (indication présente uniquement dans le Ms B), 55 mes.

<sup>102</sup> Alexander TCHEREPNIN, *Rondò à la russe, für Klavier*, Köln : Gerig, 1975. Le catalogue de Lily Chou se trouve en annexe à KORABELNIKOVA, *Alexander Tcherepnin* cit. (2008), p. 211-39; le *Rondò à la russe* est à la p. 221, et la date d'édition est indiquée de façon erronée comme 1976.

<sup>103</sup> Benjamin FOLKMAN, « Alexander Tcherepnin and His Piano Music », dans le livret joint au CD Alexander TCHEREPNIN, *Piano Music, 1913-61*, A. Tcherepnin (pn) et Mikhail Shilyaev (pn), CD Toccata Classics, 2012 (TOCC 0079), p. 2-13 : 8.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>105</sup> Nous n'avons pu retracer le manuscrit de cette pièce – qui ne fait pas partie du fonds Tchérépnine à la PSS – pour vérifier cette information.

<sup>106</sup> Alexandre TCHÉREPNIÈNE, *La Quatrième, pour piano*, Paris : Heugel, 1954 (H. 31658).

autres deux morceaux sont plus tardifs.<sup>107</sup> Il n'est pas impossible que l'« Impromptu » soit né dans le but de faire part de l'« Album de l'École de Paris ». Il se peut aussi que Mihalovici n'ait rien composé pour l'ouvrage collectif, et que ce soit la raison (ou l'une des raisons) pour laquelle le projet a échoué. La découverte future d'autres sources pourra documenter de façon plus précise l'histoire de ce projet inachevé. Pour l'instant, nous devons nous contenter de notre reconstruction hypothétique, résumée dans le Tableau 8.7.

**Tableau 8.7. Reconstruction hypothétique de l'« album de musique de piano composé par les membres de l'École de Paris » projeté par l'éditeur Heugel en 1948.**

<i>Compositeur</i>	<i>Pièce(s) hypothétique(s)</i>	<i>Destinée de la pièce</i>
Conrad BECK	« Prélude »	inédit
Tibor HARSÁNYI	« Flânerie »	<i>Trois Impromptus</i> , Heugel 1952
Bohuslav MARTINŮ	« Les Bouquinistes du Quai Malaquais »	Heugel 1954
Marcel MIHALOVICI	« Impromptu »	<i>Trois Pièces nocturnes</i> , Heugel 1951
Alexandre TCHÉREPNINE	a) « Rondo »	a) <i>Rondò à la russe</i> , Gerig 1975
	b) « La Quatrième »	b) Heugel 1954

Nous sommes convaincu que cet album, quelles que soient les pièces exactes qui auraient dû en faire partie, n'avait pas pour but de présenter un « style École de Paris » homogène. Aucun manifeste esthétique, aucun maître commun n'ont poussé ces cinq compositeurs à revendiquer une identité de groupe après la Seconde Guerre mondiale. Lorsque, dans son émission *École de Paris* de 1947, Harsányi affirme que lui et ses amis « réussissent à créer un style », « [u]n style de “l'École de Paris” contemporaine » qu'il définit comme une musique qui « en gardant le caractère musical de leur pays natal » ne pourrait avoir été pourtant conçue qu'à Paris,<sup>108</sup> il ne fait, en effet, qu'affirmer l'existence d'une *attitude* École de Paris dérivée de l'*opportunité* École de Paris. Loin de faire appel à une technique commune, la musique des compositeurs étrangers à Paris est le résultat<sup>109</sup> d'une exploration des moyens musicaux que Paris rendait possible dans l'entre-deux-guerres par la variété des courants artistiques qui s'y côtoyaient. Cette « expérience École de Paris » caractérisée par des

<sup>107</sup> « Rêve » est daté 1951.04.16 et « Épilogue » 1951.07.09; les dates sont marquées sur la partition imprimée : Marcel MIHALOVICI, *Trois Pièces nocturnes op. 63 pour piano*, Paris : Heugel, 1951 (H. 31391-31393). Le cotage rapproche cette publication des *Trois impromptus* d'Harsányi (H. 31395).

<sup>108</sup> V. Annexe 1b, p. III,3 (7) et *supra* Tableau 6.2.

<sup>109</sup> Il faudrait en réalité pouvoir dire « est les résultats », rajoutant pour une dernière fois ce « s » soulignant la multiplicité et la coexistence que nous avons revendiquées à plusieurs reprises tout au long de la thèse.

rencontres et des échanges n'était pas une exclusivité des étrangers. N'importe quel Parisien ou n'importe quel Breton, par exemple, pouvait en profiter au même titre qu'un Polonais ou un Espagnol. Le « style École de Paris » est une attitude plutôt qu'une technique, une attitude que tous les artistes partageant ce riche foyer pouvaient choisir d'adopter ou non.

## Conclusion

Nous nous retrouvons, à la fin de notre enquête, avec des questions qui ont trouvé une ou plusieurs explications et d'autres qui restent sans réponse. En ce qui concerne les premières, nous pouvons affirmer désormais en guise de verdict final qu'aucun groupe de compositeurs nommé « École de Paris », réunissant un nombre précis et limité de membres, n'a été fondé à Paris dans l'entre-deux-guerres. Il est toutefois vrai qu'après la Seconde Guerre mondiale, certains compositeurs ont accepté et promu l'idée de se regrouper sous ce nom, en appuyant les projets communs proposés par Harsányi à la suite de son émission *L'École de Paris* de 1947 : des concerts, des projets éditoriaux et des textes proposant une « définition officielle » de l'École de Paris. Le terme « École de Paris », utilisé jusqu'à ce moment de façon élargie (tous les compositeurs de toute époque ayant vécu au moins une partie de leur vie à Paris, ou bien le milieu moderniste s'opposant à la musique « française » dans l'entre-deux-guerres), se transforme ainsi en étiquette. Celle-ci est absorbée comme telle par l'historiographie musicale qui l'utilisera pourtant de façon changeante : par exemple, Harsányi incluait Beck, Martinů, Mihalovici et Tchérépnine mais pas Tansman, alors que ce dernier se retrouve systématiquement considéré comme « membre » de l'École de Paris par la vulgate historico-musicale. Il existe donc dans le discours musico-historique et historiographique différentes Écoles de Paris. La pluralité des choix doit être présente à l'esprit lorsqu'on décide de continuer à se servir de cette expression dans le cadre d'une étude historique de l'époque.

La question de la circulation effective de l'expression « École de Paris » dans le milieu musical de l'entre-deux-guerres reste cependant ouverte. Hoérée voulait-il vraiment emprunter ce nom pour une association, comme une lettre de Roussel le suggère en 1930? Bruyr (ou peut-être un autre critique) a-t-il vraiment utilisé cette étiquette pour indiquer au sens strict quatre ou cinq compositeurs, à la suite notamment des concerts organisés par La Sirène musicale à cette même époque? Cette expression était-elle employée de façon informelle, dans certains échanges amicaux dont nous n'avons pas de traces écrites? La découverte d'autres traces de ce discours complexe que nous avons tenté de mettre au jour dans ses composantes les plus variées (de la critique musicale à

la correspondance, des récits – écrits et oraux – des compositeurs à ceux des historiens, des documents factuels à l’analyse musicale) pourra sans doute contribuer, à l’avenir, à préciser davantage ces questions auxquelles il n’a pas encore été possible d’apporter une réponse précise.

\*\*\*

L’analyse des preuves apportées durant notre enquête sur l’emploi inconstant de l’expression « École de Paris » nous permet non seulement d’éclairer ce sujet spécifique, mais également d’aborder des considérations plus générales sur le processus de construction historiographique. La question de la relation entre les preuves directes (les traces laissées par les faits) et les preuves indirectes (les discours tenus en parallèle des faits) se révèle particulièrement complexe. Lorsqu’Harsányi commence à promouvoir l’idée d’une « École de Paris » au sens strict, il crée une série de faits (le projet d’album avec Heugel, les concerts radiophoniques) qui s’appuient sur un discours (véhiculé notamment par son émission de 1947). Ce discours s’appuie à son tour sur d’autres faits (l’amitié ayant uni, avant la guerre, *une partie* des étrangers résidant à Paris) et d’autres discours (l’emploi au sens élargi de l’expression « École de Paris »). Paradoxalement, la matérialisation de l’École de Paris par Harsányi pourrait être à la fois une preuve directe (c’est le compositeur même qui parle) et une preuve contraire de l’existence de l’« École de Paris » telle que la plupart des histoires de la musique nous la présentent (avec Tansman, notamment).

Les résultats de notre enquête nous fournissent d’ailleurs l’occasion de faire quelques remarques à propos de la théorie de l’analyse du discours de Foucault sur laquelle nous nous sommes appuyé tout au long de notre recherche. Premièrement, la conception du discours comme un « champ de régularité » (et non comme expression d’une synthèse déjà existante) nous semble particulièrement pertinente :

On renoncera [...] à voir dans le discours un phénomène d’expression – la traduction verbale d’une synthèse opérée par ailleurs; on y cherchera plutôt un champ de régularité pour diverses positions de subjectivité. Le discours, ainsi conçu, n’est pas la manifestation, majestueusement déroulée, d’un sujet qui pense, qui connaît, et qui le dit : c’est au contraire un ensemble où peuvent se déterminer la dispersion du sujet et sa discontinuité avec lui-même. Il est un espace d’extériorité [...].<sup>1</sup>

L’enquête autour de l’expression « École de Paris » a effectivement permis de montrer l’absence d’une directive commune – dictée par un fait fixant une fois pour toutes les règles du

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, *Archéologie* cit. (1969), p. 78.

discours (un évènement, une déclaration autoritaire, etc.) –, et ce, parmi tous les protagonistes du discours. On retrouve en effet « diverses positions de subjectivité » (chacun utilise « École de Paris » à sa manière, chacun a sa définition du « style École de Paris », etc.) dotées d'un certain niveau de régularité (notamment, l'utilisation de l'expression « École de Paris »), qui ne constituent en rien un commentaire personnel autour d'une synthèse établie préalablement. En ce sens, le discours ne se pose pas sur le plan herméneutique (de l'interprétation : un espace d'intériorité), mais épistémologique (de la connaissance : un espace d'extériorité).

Dans un deuxième temps, nous remarquons que notre enquête nous a permis d'identifier de nombreuses « habitudes rhétoriques ». Foucault définit en ces termes l'une des constituantes (avec les « règles de construction formelle », moins pertinentes dans notre cas) d'un texte qu'il est significatif d'analyser dans une perspective d'analyse du discours.<sup>2</sup> L'habitude rhétorique liée au champ lexical orientaliste, par exemple, nous a servi de guide pour retracer les nuances du discours nationaliste – et non seulement du discours verbal, mais aussi musical (la tendance à l'« autoexotisme »). La « dispersion anonyme [des concepts] à travers textes, livres *et œuvres* »<sup>3</sup> dont parle Foucault s'applique aussi aux œuvres qui, bien que non verbales, font tout de même partie du discours puisque leurs formes expressives participent, par le biais de certains *topoi*, du vocabulaire rhétorique partagé par un certain milieu culturel.

Une troisième et dernière considération concerne le rapport entre notre enquête et l'« archéologie » développée par Foucault. D'une part, nous avons constaté le caractère préconceptuel du discours – qui est surtout le lieu où les concepts émergent plutôt que le lieu où des concepts préexistants sont ordonnés –,<sup>4</sup> et ce, à la fois au niveau historique et historiographique. D'autre part, nous ne pouvons pas nous limiter, comme Foucault l'établit dans le premier point de sa définition de l'archéologie du savoir, à la réécriture de ce discours sans en dévoiler les non-dits. L'archéologie « ne traite pas le discours comme *document*, comme signe d'autre chose, comme élément qui devrait être transparent mais dont il faut souvent traverser l'opacité importune »; elle « n'est pas une discipline interprétative : elle ne cherche pas un “autre discours” mieux caché ».<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 83. Retracer ces constituants permet de « déterminer selon quels schèmes [...] les énoncés peuvent être liés les uns aux autres dans un type de discours [...]. Ces schèmes permettent de décrire – non point les lois de construction interne des concepts, non point leur genèse progressive et individuelle dans l'esprit d'un homme – mais leur dispersion anonyme à travers textes, livres et œuvres » (p. 84).

<sup>3</sup> *V.* la note précédente.

<sup>4</sup> FOUCAULT, *Archéologie* cit. (1969), p. 86-87.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 188 (c'est l'auteur qui souligne).

Pourtant, dans le cas de l'École de Paris, il était indispensable de chercher si l'utilisation de cette étiquette cachait – ou avait comme « mobile » – la xénophobie entourant la même expression dans le milieu des arts visuels. Il était indispensable de se demander quelle stratégie (autopromotion, survivance à l'histoire, etc.) poussait Harsányi à s'approprier la rhétorique faisant de l'« École de Paris » un véritable regroupement, alors que lui et ses amis en avaient rejeté l'idée même pendant des années. Il était nécessaire d'explorer par l'analyse des discours les raisons ayant contribué à l'édification d'un « style École de Paris ». Pour pouvoir reconstituer et réécrire le discours sur l'« École de Paris », nous ne pouvions pas l'interpréter.

\*\*\*

Un contexte comme celui du Paris des années 1920 et 1930, où de nombreuses communautés d'artistes migrants cherchent une place au sein de la culture dite « française » (que d'autres artistes étrangers, comme Chopin, avaient par ailleurs contribué à alimenter dans le passé), est un terrain très fertile pour des réflexions qui ne sont pas sans résonances avec certaines questions d'ordre culturel parmi les plus saillantes de notre société contemporaine. Pour emprunter les termes d'une historienne de l'École de Paris dans les arts visuels, « [à] un moment où [...] la “globalisation” ranime les crispations nationales voire régionalistes, y compris dans le champ “affranchi” de l'art, les débats et violentes attaques de la période retenue ici [...] ne manqueront pas de faire sens ».<sup>6</sup>

Le caractère pluriel du phénomène que nous avons analysé ne peut qu'inciter à une ouverture à cette pluralité. La « néfaste toute-puissance de la formule » décriée par José Bruyr – moyen typiquement français, d'après lui, de construire les réputations des individus par des « classifications pittoresques » ou des « images portatives » –<sup>7</sup> a effectivement contribué à l'isolement et même à l'oubli d'un nombre important de compositeurs ayant vécu à Paris dans l'entre-deux-guerres. Il est souhaitable qu'ils fassent l'objet d'études monographiques qui, sans nier certaines tendances communes, soulignent en même temps l'individualité de leur échange culturel. Tout comme cela est le cas aujourd'hui, dans un monde où la « migration des cerveaux » est un phénomène habituel (nous-même faisons partie de ce courant migratoire mondial), les compositeurs migrants qui ont fait l'objet de notre étude n'avaient pas tous le même type de relation et d'échange avec leur culture

---

<sup>6</sup> PAGÉ, « Avant-propos », in *L'École de Paris* catalogue cit. (2000), p. 18.

<sup>7</sup> BRUYR, *L'écran 2* cit. (1933), p. 20-21 : « En France rien ne sert mieux une réputation qu'une classification pittoresque ou qu'une image portative. [...] [L]a néfaste toute-puissance de la formule [...] ».



d'accueil. La question de savoir comment la présence des musiciens étrangers à Paris a modifié leur style compositionnel, et en quoi eux-mêmes ils ont influencé la musique des Français, serait donc, finalement, à décliner au singulier. Voilà une question qui pourrait servir de coup d'envoi à de futurs travaux pour lesquels les quelques centaines de pages de notre enquête se veulent une longue, mais incontournable, introduction.



# Annexes



# Annexe 1

## 1a. Tibor Harsányi, *L'École de Paris à travers l'histoire* (1945)

Diffusion : 4 avril-9 mai 1945 (6 épisodes); une annotation de l'archiviste sur la pochette contenant le manuscrit spécifie « Chaîne A ».

Date du manuscrit : [1945]

28 fol. avec numérotation double : au stylo, chaque causerie est numérotée à partir de 1; au crayon, numérotation continue 1-28. Nous indiquons les deux numérotations selon le modèle : « p. I,1 (1) », à lire comme « 1<sup>re</sup> causerie, p. 1 (p. 1 de la numérotation continue) ».

BNF, Musique, RES MS-915 (7, I)

Même si le texte trahit la maîtrise imparfaite de la langue française de la part d'Harsányi, nous avons décidé de ne pas modifier la syntaxe en profondeur. Nous nous limitons à corriger les fautes grammaticales ainsi qu'à adapter le texte aux normes typographiques modernes. La ponctuation a été parfois modifiée pour rendre plus aisée la lecture. Les ajoutes se font entre crochets.

### *1<sup>re</sup> causerie*

Pour l'émission du 4 avril 1945 de 16h15 à 16h45.

« p. I,1 (1) » En choisissant cette série de présentations intitulée *L'École de Paris à travers l'histoire* – c'est-à-dire, présenter quelques musiciens étrangers ayant choisi Paris comme lieu de leur activité –, je voulais traiter ce sujet non seulement à cause de son aspect pittoresque, ni de sa diversité. Je l'ai choisi d'une part comme un symptôme certain de la grandeur d'une ville, d'un pays. D'autre part, c'est pour vous démontrer par l'histoire et par l'activité de ces musiciens étrangers le mécanisme d'un mouvement musical ininterrompu depuis plus de deux siècles, dans lequel le grain français et étranger se confond à la fin pour produire un écran éblouissant du monde sonore.

Paris a toujours attiré le monde artistique. Si nous le regardons du moment même, cet état de choses n'est pas encourageant. Une grande partie de ces musiciens attirés par la lumière de la ville ne pourra s'adapter à ce climat musical, faute de capacité suffisante, en général. Mais si nous regardons le passé ou même le présent un peu plus près, où ces déchets sont déjà disparus, nous

voyons surgir quelques grandes, même parfois très grandes figures qui, elles aussi, attirées par la lumière, par le mouvement, ont été et sont capables d'y ajouter un rayon nouveau, ou un rythme encore inconnu. Influencés à leur arrivée par le mouvement du moment, ils influenceront à leur tour le mouvement futur. Et leur temps passé, ils resteront figés dans l'histoire comme les piliers inamovibles de l'époque et feront partie intégrante du mouvement éternel de la Ville Lumière et, si j'ose dire, de la musique française.

C'est de ces musiciens que je me propose de vous entretenir dans ma série de causeries depuis l'époque de Louis XIV jusqu'à nos jours. Je voudrais accentuer, si possible, l'importance locale de leur présence à Paris, d'une part; d'autre part, je chercherai à mesurer l'influence sur le monde musical européen exercée par ces musiciens internationaux par excellence.

« p. I,2 (2) » Le premier de ces grands musiciens migrants dont je veux vous parler est Jean-Baptiste Lulli, né à Florence en 1633. [...]

« p. I,3 (3) » [S]a musique [...] exprime l'époque: justesse et noblesse de l'expression musicale; passions bien mesurées; musique pleine de clarté et d'esprit: qualité essentiellement françaises. C'est de cette conception musicale que Jean-Baptiste Rameau tirera ses leçons, plus tard, dans ses futurs opéras, et il sera vaincu à son tour par l'italianisme renaissant. Aujourd'hui, nous pouvons considérer Lulli comme le premier artisan de l'opéra français proprement dit. [...]

\*\*\*

Avec Jean-Baptiste Lulli nous quittons un monde facile, léger, prospère. Une grande époque comme elle est appelée dans l'histoire. Vingt ans après la mort de ce dernier, naquit un autre musicien, qui nous annoncera un autre monde, plus tragique. Il s'agit de Christoph-Willibald Gluck, dit le chevalier Gluck, de nationalité allemande [...].

Si nous voulons connaître le vrai aspect d'une époque, le mieux est de nous adresser à ses chefs d'œuvre littéraires, artistiques ou musicaux. Là, nous trouverons infailliblement toutes les misères, toutes les joies, toutes les aspirations de l'époque. « p. I,4 (4) » « Il me semble – écrivait Voltaire en 1744 – que Louis XVI et M. Gluck vont créer un nouveau siècle... ». En effet, un nouveau siècle est en train de se reformer et ce n'est pas par hasard que le chevalier Gluck choisit, peut-être inconsciemment, la France, Paris comme lieu de son activité, qui révolutionnera toutes les conceptions dramatiques de l'opéra français et de l'opéra tout court. [...]

Je n'oserais pas considérer Gluck comme compositeur français au même titre que Lulli. Pourtant, le sol et l'atmosphère parisiens étaient indispensables pour le développement de son art.

En tous cas, il est le grand réformateur de l'opéra français, et ses partitions écrites sur le texte français < p. I,5 (5) > restent le grand exemple pour tous les musiciens de l'art dramatique de toute époque. [...]

## 2<sup>e</sup> causerie

Émission du 11 avril 1945, 16h15-16h45.

< p. II,1 (6) > La mort de Gluck survenue en 1787 marque la fin de l'esprit et de la conception musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, en musique comme dans les autres domaines, un esprit nouveau souffle sur l'Europe. La musique cesse d'être la distraction des privilégiés. L'État reconnaît l'importance de sa portée sur le peuple [...].

Parmi les inspecteurs nommés pour l'organisation de toutes les fêtes révolutionnaires, nous retrouvons encore une figure illustre de ladite École de Paris : Luigi-Marie Cherubini. Né à Florence en 1760, il arrivait à Paris en 1788. [...]

[L]a musique de Cherubini représentait la conception musicale de l'époque à Paris. En effet, sa musique n'a rien de personnel. On dirait du Haydn, du Beethoven, < p. II,2 (7) > mais sans la fantaisie, sans le génie de ces musiciens. Toutefois, il représentait le souffle de l'époque, en artisan honnête. [...] Si nous voulons situer la place exacte de Cherubini dans l'histoire de la musique, nous devons dire qu'il représentait la branche française du classicisme de l'époque. [...]

\*\*\*

Parmi les musiciens étrangers à Paris contemporains de Cherubini, nous devons citer encore Gasparo Spontini, Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti. [...]

\*\*\*

< p. II,3 (8) > Après Cherubini, Bellini, Donizetti et Spontini, tous italiens, mais parisiens à un degré plus ou moins grand, nous arrivons maintenant à l'une des plus intéressantes figures de l'histoire de la musique. Il s'agit de Gioacchino [*sic*] Rossini. Musicien italien dans le vrai sens musical du mot, il est certainement le plus parisien parmi tous les compositeurs étrangers ayant choisi Paris comme leur seconde patrie. De ce fait et étant donné son talent extraordinaire, Rossini devient l'une des personnalités les plus importantes de l'histoire de l'opéra. Il a créé, avec le *Barbier de Séville*, le prototype même de l'opéra italien. Avec *Guillaume Tell*, écrit sur des paroles françaises, il est l'un des artisans certains de la grande lignée de l'opéra français.

Avant de poursuivre l'analyse de la carrière de Rossini, nous devons faire une constatation. Une constatation qui pourra éclairer cette anomalie, si l'on peut dire : l'anomalie de l'époque où un musicien pouvait être considéré comme compositeur italien et comme compositeur français en même temps. En effet, à cette époque-là, les frontières musicales n'étaient pas établies aussi strictement que de nos jours. Nous avons déjà vu le même phénomène avec Gluck ou avec Lulli. Les musiciens étaient tout d'abord des musiciens. Ils portaient, certes, en eux-mêmes, les caractéristiques de leur race, de leur peuple. Mais, arrivés dans un autre pays, ils entraient aussitôt dans le mouvement musical de leur nouvelle demeure, ils composaient sur les paroles de la langue de leur nouveau pays et, bientôt, en bons artisans, ils faisaient < p. II,4 (9) > partie intégrante du mouvement, pour le plus grand bonheur de l'art musical international. [...]

Avec la mort de Rossini, la dernière grande figure des « envahisseurs italiens » disparaît. D'autres musiciens – comme Meyerbeer, comme Offenbach, et plus tard Liszt et Chopin – venus d'autres pays prendront la place des italiens. Ils viendront avec une autre mentalité, avec une autre conception musicale. Ça sera le sujet de mes prochaines causeries. [...]

### *3<sup>e</sup> causerie*

Émission du 18 avril 1945, 16h15-16h45.

< p. III,1 (10) > Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris est incontestablement le centre musical du monde, Toutes les tendances s'y affrontent. Un mouvement musical de qualité très rare s'offre à nos yeux. Hector Berlioz, Louis-Joseph Hérold, Fromental Halévy, Adolphe Adam, Félicien David, Ambroise Thomas, Charles Gounod, pour les citer pêle-mêle, frôlent les musiciens étrangers venus de tous les coins du monde. Meyerbeer, Rossini, Chopin, Liszt, Offenbach, Wagner se fixent à Paris. Une activité musicale extraordinaire règne entre les murs de la Ville Lumière. C'est Paris de cette époque qui voit la fin de l'opéra « historique » avec Meyerbeer; c'est Paris où germe le grain de l'opérette française avec Offenbach; c'est Paris de cette époque qui voit la naissance du romantisme avec Berlioz, Liszt et Wagner.

Aujourd'hui, je vous parlerai de deux musiciens de l'École de Paris, les deux plus illustres figures du théâtre lyrique de l'époque. Je vous parlerai de Giacomo Meyerbeer et de Jacques Offenbach.

Jacob Meyerbeer naquit à Berlin le 23 septembre 1791. Il italianisa son prénom plus tard. [...]. < p. III,2 (11) > Un accueil enthousiaste est réservé [...] à ses opéras [...]. Mais il songe déjà à une



nouvelle expérience. Il voudrait s'instruire maintenant auprès des Français et faire dans ses œuvres la synthèse des styles allemand, italien et français. Paris était alors la capitale du monde musical. C'est là qu'on obtenait les succès les plus décisifs. Et Meyerbeer part à la conquête de Paris.

Il serait beaucoup trop long de poursuivre la carrière parisienne de Meyerbeer. Il devint en peu de temps le roi de l'opéra français. [...]

\*\*\*

« p. III,3 (12) » Avec Offenbach, l'autre grande figure de l'époque, nous sortons de la musique poussiéreuse. [...] En effet, Offenbach et la musique d'Offenbach, c'est l'instinct de l'époque. Sous la façade distinguée de la musique de Meyerbeer, la société de l'époque retrouva sa dignité, le bon ton, qualités indispensables d'une « bonne société ». Mais quelques pas plus loin, au boulevard, on peut entendre une autre sorte de musique. Une musique du rire, une musique effrénée, une musique endiablée. La musique d'Offenbach. [...]

« p. III,4 (13) » À 14 ans il vient à Paris, où Cherubini lui refuse l'entrée au Conservatoire à cause de sa nationalité étrangère. Il entreprend, comme violoncelliste, des tournées en Allemagne. Il donne des concerts à Londres. À l'âge de 20 ans, il se fixe définitivement à Paris où il épouse Mlle Herminie de Alcain. À partir de ce moment, il devient peu à peu parisien et incontestablement un compositeur français. Il est certainement le père de l'opérette française. Et comme tel, il fait rayonner la renommée de la vie musicale française dans le monde entier. [...]

\*\*\*

Avec Meyerbeer et Offenbach, nous quittons les « membres » allemands de l'École de Paris. Avec la mort d'Offenbach, le rayonnement que je dis *[sic]* italien et allemand disparaît du firmament musical parisien. Un jeune mouvement musical commence à naître dans les petits pays d'Europe, dont les représentants tourneront leurs regards aussi vers Paris. Je parlerai la prochaine fois de Chopin et de Liszt. [...]

#### *4<sup>e</sup> causerie*

Émission du 25 avril, 16h15-16h45.

« p. IV,1 (14) » Aujourd'hui, je vous parlerai de deux très grand musiciens dont l'activité musicale ainsi que la vie privée et sociale sont indissolublement liées aux pavés de Paris. Il s'agit de Frédéric Chopin et de Frantz *[sic]* Liszt.

Chopin arrive en 1831 à Paris, où triomphent à ce moment-là les opéras d'Auber, de Hérold, de Rossini et de Meyerbeer. Liszt y arrive à l'âge de 12 ans en 1823. Et l'apparition de ces deux jeunes musiciens, de même âge, marque une étape très importante dans le mouvement musical parisien, ainsi que dans l'histoire de la musique. [...] Leur apparition, avec Hector Berlioz, marque le commencement d'une grande période musicale symphonique et le déclin de l'opéra à Paris en tant que signification sociale. [...]

Frédéric Chopin était né le 22 février 1810 à Zelazowa-Wola, près de Varsovie, d'un père d'origine lorraine, probablement, et d'une mère polonaise. [...] Les premiers mois de son séjour à Paris furent assez difficiles. Il chercha vainement de se faire connaître. Sa situation pécuniaire était déplorable, c'est le hasard qui le tira d'embarras. Introduit par un « p. IV,2 (15) » ami dans un soirée chez le baron James de Rothschild, il y obtient un succès foudroyant. Et voici d'un coup, Chopin qui devient le virtuose préféré des salons parisiens. Il faut constater, pourtant, que malgré ses succès éclatants, malgré la haute appréciation de sa personne dans ces milieux, la société parisienne de l'époque ne se doutait point de la signification réelle de Chopin. [...] L'influence de Chopin sur la littérature pianistique est immense. Aussi de grands compositeurs comme un Gabriel Fauré ou Claude Debussy prennent leur départ à la source chopinienne. Parmi les plus jeunes, c'est surtout Francis Poulenc qui est le plus près de cette conception dans ses œuvres pianistiques. [...] Il repose dans la terre parisienne, qu'il a tant aimée, au Père-Lachaise. [...]

\*\*\*

« p. IV,3 (16) »

Dans son plein épanouissement, la société parisienne applaudit les opéras de Rossini, de Halévy, de Meyerbeer. Berlioz ronge ses freins dans l'incompréhension totale de ses contemporains. Huit ans plus jeune que Berlioz, Franz Liszt, qui sera, avec ce dernier, le père du grand mouvement du romantisme musical, est une des personnalités les plus choyées de la même société. [...]

Né en Hongrie, il quitte très jeune ce pays dont il oubliera la langue. Le français sera sa langue maternelle. Arrivé à Paris, il deviendra bientôt l'une des personnalités les plus marquantes de la société [...].

### *5<sup>e</sup> causerie*

Émission du 2 mai 1945, 16h15-16h45.

« p. V,1 (19) » Je commencerai, dans cette émission, la deuxième partie de ma présentation de l'École de Paris à travers l'histoire. Après avoir tracé la place et l'importance de quelques grandes figures musicales du passé de ladite École, nous voici au seuil du XX<sup>e</sup> siècle. Notre propre histoire musicale qui commence. Par ce fait, cette causerie ainsi que les suivantes auront une importance plus grande que les précédentes au point de vue « propagande musicale » pour le dire. Il faut que je demande la compréhension et la bonne volonté de l'auditeur, car nous allons traiter maintenant notre propre monde, analyser nos propres sentiments et observer notre propre société à travers de ce rideau sonore et multicolore qui représente pour nous le mouvement musical actuel de Paris. Parmi cette musique de toutes les tendances, de toutes les couleurs, que je lui ferai entendre, l'auditeur ne [les] trouvera pas toutes à son goût. Mais, qu'on le veuille ou non, chaque morceau de cette musique qu'il entendra représente une parcelle de notre propre vie spirituelle et sentimentale, selon la sensibilité différent de chaque auteur. Mais ce qu'on pourra discerner dès aujourd'hui dans ces différentes expressions musicales malgré la nationalité et l'origine différentes de leurs auteurs, c'est une certaine atmosphère commune dégageant de chacune de ces œuvres. C'est l'atmosphère de Paris, c'est la vie de Paris avec ses pulsations, et enfin, c'est le grand chant de Paris d'aujourd'hui, arrivé jusqu'à nous à travers les siècles.

Mon rôle de présentateur devra subir aussi quelques modifications. Jusqu'à présent, les auteurs traités dans nos causeries étaient les grandes figures, déjà célèbres, de l'histoire « p. V,2 (20) » musicale. À partir de maintenant, il faut que je vous présente effectivement ces musiciens dont une partie, du moins, n'est pas bien connue par le grand public de la radiodiffusion. Pour mieux faire comprendre leur musique, il faudra souligner la différence de leur origine et orienter la pensée de l'auditeur vers les pays étrangers mère-patries de ces musiciens. Nous aurons à penser à beaucoup de pays d'Europe. Il est intéressant de noter, en effet, qu'à partir de l'époque de Liszt et de Chopin la nationalité des « membres » de ladite « École de Paris » changera complètement et elle sera beaucoup plus variée. Nous ne trouverons plus de musiciens allemands, ni italiens de valeur exceptionnelle parmi les compositeurs étrangers établis à Paris. Par contre, nous trouverons des citoyens de toutes les petites nations. Des Polonais, des Tchèques, des Roumains, des Suisses, des Hongrois et, surtout, les ressortissant de deux grands peuples renaissants : les Espagnols et les Russes, lesquels, et surtout ces derniers, prendront, avec leurs confrères français, bien entendu, la place la plus importante dans le mouvement musical parisien.

Je n'observerai aucun ordre chronologique ni ethnique dans la présentation de ces musiciens. Ce tâcherai de vous rendre cette dernière heure, en parole comme en musique, aussi variée que possible. Ainsi, je vous parlerai aujourd'hui d'Igor Strawinsky et de Georges Enesco.

Georges Enesco est né en Roumanie, mais son éducation et son développement musical porte[nt] l'empreinte de Paris. Il fut l'élève de Gedalge au Conservatoire nationale de musique. Depuis, Enesco est entré comme une des personnalités les plus remarquables dans la vie musicale parisienne et il appartient entièrement et intégralement à cette « École de Paris » contemporaine. [...]

\*\*\*

« p. V,3 (21) » Après Enesco, tournons nos regards vers une autre grande figure de la musique contemporaine, vers Igor Strawinsky. Le nom de Strawinsky n'est inconnu à personne un peu versée dans le mouvement artistique contemporain[n] et europée[n]. [...] Il n'est comparable, en tant qu'apparition fulgurante et décisive sur ses contemporains, qu'à cet autre grand artiste de la peinture : Pablo Picasso. Il est important de noter que ces deux « chefs » du mouvement artistique de nos jours, nés en des coins opposés de l'Europe, ont choisi, ils ont dû choisir nécessairement Paris comme point central de leurs activités, où en s'intégrant dans le mouvement artistique déjà existant, ils lui ont pu donner un nouvel éclat pour le faire rayonner dans le monde entier. [...]

### *6<sup>e</sup> causerie*

Émission du 9 mai 1945, 16h15-16h45.

« p. VI,1 (24) » Dans le mouvement de la jeune musique européenne du XX<sup>e</sup> siècle, les musiciens espagnols prennent une place importante et spéciale. En effet, les musiciens de l'Espagne renaissante, contrairement à ceux des pays occidentaux, cherchent et prennent leurs inspirations dans leur folklore. Nous avons vu se produire ce phénomène dans tous les pays d'Europe orientale et balkaniques. Mais, parmi les grands pays d'Occident, c'est l'Espagne seule qui se voit pourvue d'une richesse folklorique extraordinaire. [...] Tous ces compositeurs espagnols tournent leurs regards vers Paris, centre artistique et musical incontesté du monde actuel. Ainsi, nous y verrons tout un groupe de musiciens de ce pays, devenus parisiens, mais gardant jalousement le caractère national de leur art.

Je voudrais vous entretenir aujourd'hui aussi de la musique d'un autre jeune pays bien éloigné de la péninsule ibérique, mais dans une période de renaissance bien semblable à « p. VI,2 (25) » celle

de l'Espagne. C'est la Pologne. Le caractère folklorique de la musique polonaise n'est pas aussi déterminé que celui de l'Espagne. La situation géographique lui a fait subir bien de vicissitudes politiques, ainsi que des influences diverses sur son art et sur sa musique nationale. Les musiciens du mouvement polonais contemporain s'efforcent pourtant de redonner un style, un caractère uni à leur musique nationale. Eux aussi, ils se tournent vers Paris dans l'atmosphère duquel il leur sera possible de pouvoir épanouir le germe de leur art national en l'intégrant dans le grand mouvement européen.

Je vous parlerai aujourd'hui de deux musiciens de ces deux pays, les plus illustres parmi leurs compatriotes dans le mouvement musical parisien. Je vous parlerai de l'Espagnol Manuel de Falla et du Polonais Alexandre Tansman.

Alexandre Tansman appartient à la génération dite « jeune ». Il a 47 ans maintenant. Arrivé à Paris il y a une vingtaine d'années, il prend part à toutes les manifestations musicales et bientôt il devient une figure en vue de la vie musicale parisienne. À cette époque, ça veut dire entre 1920-1925, le mouvement musical parisien bat son plein. Toutes les tendances s'y alternent. Le groupe des « Six » mène la danse. La figure de Strawinsky plane sur [le] Paris musical. On pourrait appeler cette période la période allant vers une maturité musicale. En effet, un nombre incomptable de compositeurs se tue dans la bataille. Dans la bataille pour le succès, pour la renommée. Mais on croit déjà discerner la fatigue des uns, l'affaiblissement des autres. Période héroïque, parfois tragicomique dans ses luttes esthétiques, mais indispensable justement pour cet assainissement. Le calme revenu aujourd'hui, elle nous laisse un souvenir cher, malgré tout. Je ne crois pas que Tansman < p. VI,3 (26) > ait jamais fait partie d'aucun de ces groupes. On pourrait le désigner comme un « solitaire » plutôt. Sa musique reflète aussi cette solitude, mélancolique un peu. Tansman est un musicien essentiellement lyrique. Doué d'une veine mélodique, il se soucie peu des formules esthétiques. Pourtant, sa conception musicale, comme celle de presque tous ses confrères de sa génération, porte l'empreinte du « néoclassicisme ». Je veux dire par là que c'est la génération de Tansman qui coupe les derniers liens avec la conception impressionniste. [...]

\*\*\*

Avec la musique de Manuel de Falla, nous entrons dans une toute autre atmosphère. Là il y a de la force et même du tragique. De Falla, qui appartient à la génération de Strawinsky, de Bartók et de Schönberg, est, avec ces trois nommés, certainement le compositeur le plus important de notre

époque. De Falla nous apporte l'âme, la force barbare, la poésie de son peuple. < p. VI,4 (27) > Il ne se contente pas d'harmoniser servilement quelques chants populaires, ou de les varier. [...]

L'influence de de Falla sur les jeunes fut énorme. Toute une pléiade de musiciens espagnols, Arbos, Turina, Joaquín Nin, Mompou, Hallfer, Joaquín Rodrigo suivent les chemins tracés par de Falla. Depuis bien longtemps, la musique espagnole prend une place très importante < p. VI,5 (28) > dans le mouvement musical européen. Tous ces espagnols nommés sont, ou étaient, parisiens plus ou moins. C'est à [la] Vienne de Beethoven, de Brahms, de Richard Strauss que l'importance musicale de Paris est comparable pendant les années entre [les] deux guerres. [...]

### 1b. Tibor Harsányi, *École de Paris* (1947)

Diffusion : février-mars 1947. Les seules dates présentes sur le manuscrit sont « 22/2 » et « 22.III.1947 », ajoutées à crayon au début de la 2<sup>e</sup> et de la 3<sup>e</sup> causerie. Une annotation de l'archiviste sur la pochette contenant le manuscrit spécifie « Club d'essai » et indique comme date de diffusion de la 1<sup>re</sup> causerie le 6 mars 1947, et le 22 mars 1947 pour la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> causerie.

Date du manuscrit : [1947]

Le manuscrit a été redonné à Harsányi après avoir été copié, probablement par la rédaction radiophonique, comme en témoignent des annotations telles que « déjà copié » (au début de la 1<sup>re</sup> causerie), « en 4 ex[emplaires] » (au début de chacune des causeries suivantes), et « Retour à l'auteur, avec nos remerciements [signature] ».

20 fol. avec numérotation double : au stylo, chaque causerie est numérotée à partir de 1; au crayon, numérotation continue 1-20. Nous indiquons les deux numérotations selon le modèle : « p. I,1 (1) », à lire comme « 1<sup>re</sup> causerie, p. 1 (p. 1 de la numérotation continue) ».

BNF, Musique, RES MS-915 (7, II)

Même si le texte trahit la maîtrise imparfaite de la langue française de la part d'Harsányi, nous avons décidé de ne pas modifier la syntaxe en profondeur. Nous nous limitons à corriger les fautes grammaticales ainsi qu'à adapter le texte aux normes typographiques modernes. La ponctuation a été parfois modifiée pour rendre plus aisée la lecture. Les ajoutes se font entre crochets.

#### *1<sup>re</sup> causerie*

< p. I,1 (1) > En choisissant cette série de présentations intitulée *École de Paris* – c'est-à-dire, présenter quelques musiciens étrangers ayant choisi Paris comme lieu de leur activité –, je voulais traiter ce sujet non seulement à cause de son aspect pittoresque, ni de sa diversité. Je l'ai choisi comme un symptôme certain de la grandeur d'une ville, d'un pays. D'autre part, c'est pour vous

démontrer par l'histoire et par l'activité de ces musiciens étrangers le mécanisme d'un mouvement musical ininterrompu depuis plus de deux siècles, dans lequel le grain français et étranger se confond à la fin pour produire un écran éblouissant du monde sonore.

Voici aujourd'hui un musicien des plus curieux. Il est un peu oublié de nos jours, et pourtant sa renommée de compositeur et surtout son action en tant qu'esthéticien et que professeur fut, en son temps, considérable. Il s'agit d'Antonin Reicha, compositeur tchèque ayant vécu et travaillé une grande partie de sa vie à Paris où il fut même naturalisé Français et nommé membre de l'Institut. [...]

Pendant l'occupation française de 1805, Reicha rencontra à Vienne le violoncelliste Baillet qui le décida à s'établir à Paris. Napoléon favorise ce projet, mais ce fut surtout Louis XVIII qui lui témoigna un intérêt spécial en le nommant professeur < p. I,2 (2) > de contrepoint au Conservatoire de Paris. [...]

Comme compositeur, Reicha fut un précurseur. Il préconisa la notation du chant populaire, chose absolument inusité alors, il veut rétablir le quart de ton, dont l'emploi devait être un moyen de rénovation pour l'art moderne. Reicha écrit des morceaux polyrythmiques et même polytonaux. Il écrit des partitions entières à 5 temps, bien révolutionnaires pour l'époque! [...]

\*\*\*

Parmi les membres de « l'École de Paris » contemporaine, c'est Bohuslav Martinu qui aura la place d'honneur aujourd'hui. Bohuslav Martinu, également d'origine tchèque, s'établit à Paris très jeune, où il travailla avec Albert Roussel. Ses dons musicaux attirent bientôt l'attention du monde musical parisien. Les chefs d'orchestre s'intéressant à la musique contemporaine, comme Walther Straram, Pierre Monteux et plus tard Charles Münch inscrivent ses œuvres dans leur répertoire. [...]

< p. I,3 (3) > Comme presque tous les musiciens de sa génération, sa conception musicale s'est orienté vers le néoclassicisme. Il exprime ses pensées sans ornements par les lignes, par les rythmes, dans une structure purement musicale. [...]

*2<sup>e</sup> causerie*

22/2[1947].

« p. II,1 (4) » La mort de Gluck,<sup>1</sup> survenue en 1787, marque la fin de l'esprit et de la conception musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, en musique comme dans tous les autres domaines, un esprit nouveau souffle par l'Europe. La musique cesse d'être la distraction des privilégiés. L'État reconnaît l'importance de sa portée sur le peuple. [...]

Parmi les inspecteurs nommés pour l'organisation de toutes les fêtes révolutionnaires, nous retrouvons encore une figure illustre de ladite École de Paris : Luigi-Marie Cherubini. Né à Florence en 1760, il arrivait à Paris en 1788. [...] Son opéra *Anacréon* a été sifflé à Paris. C'était, disait-on, de la musique allemande.

[L]a musique de Cherubini représentait la conception musicale de l'époque à Paris. En effet, sa musique n'a rien de personnel. On dirait du Haydn, du Beethoven, mais sans la fantaisie, sans le génie de ces derniers. « p. II,2 (5) » Toutefois, il représentait le souffle de l'époque, en artisan honnête. [...] Si nous voulons situer la place exacte de Cherubini dans l'histoire de la musique, nous devons dire qu'il représentait la branche française du classicisme de l'époque. [...]

\*\*\*

Aujourd'hui, nous sommes bien loin de Cherubini et de tout ce qu'il représentait dans son époque. Les musiciens étrangers établis à Paris depuis ont bien changé leur conception musicale et même leur nationalité se diffère entièrement de ceux de l'époque de Cherubini.<sup>2</sup> Il est intéressant de noter, en effet, qu'à partir de l'époque de Liszt et de Chopin, la nationalité des « membres » de ladite « École de Paris » changera complètement et elle sera beaucoup plus variée. Nous ne trouverons plus de musiciens allemands ni italiens de valeur exceptionnelle parmi les compositeurs étrangers établis à Paris. Par contre, nous trouverons des citoyens de toutes les petites nations. Des Polonais, des Tchèques, des Roumains, des Suisses, des Hongrois et surtout « p. II,3 (6) » les ressortissants de deux grands peuples renaissants : les Espagnols et les Russes, lesquels, et surtout ces derniers, prendront, avec leurs confrères français, bien entendu, la place la plus importante dans le mouvement musical parisien.

Parmi ces compositeurs russes nous parlerons aujourd'hui d'Alexandre Tcherepnine.<sup>3</sup> Alexandre Tcherepnine naquit à St. Petersburg en 1899. Il descend d'une famille d'artistes et de

---

<sup>1</sup> Harsányi commence sa 2<sup>e</sup> causerie exactement comme dans la version 1945, même cette fois-ci il n'avait pas parlé de Gluck dans la 1<sup>re</sup> causerie.

<sup>2</sup> Le passage qui commence ici se trouvait, en 1945, dans la 5<sup>e</sup> causerie, lorsqu'Harsányi commençait à parler de l'époque contemporaine.

<sup>3</sup> En 1954, l'exemple de musicien russe était Igor Stravinski.



musiciens. Son père, Nicolas Tcherepnine, fut l'un des plus illustres représentants de la vie musicale russe du début de notre siècle. La formation musicale du jeune Alexandre est entièrement liée à Paris. [...] Sa musique porte, sans doute, les marques de sa race. Pourtant, dans presque toutes ses œuvres nous retrouvons une saveur, une atmosphère qui désignent son auteur comme un musicien parisien, malgré son origine d'un pays lointain.

### 3<sup>e</sup> causerie

22/3/1947

« p. III,1 (7) » Après Cherubini, Bellini, Donizetti et Spontini, tous italiens, mais parisiens à un degré plus ou moins grand, nous arrivons maintenant à l'une des plus intéressants figures de l'histoire de la musique. Il s'agit de Gioacchino [*sic*] Rossini. Musicien italien dans le vrai sens musical du mot, il est certainement le plus parisien parmi tous les compositeurs étrangers ayant choisi Paris comme leur seconde patrie. De ce fait et étant donné son talent extraordinaire, Rossini devient l'une des personnalités les plus importantes de l'histoire de l'opéra. Il a créé, avec le *Barbier de Séville*, le prototype même de l'opéra italien. Avec *Guillaume Tell*, écrit sur des paroles françaises, il est l'un des artisans certains de la grande lignée de l'opéra français.

Avant de poursuivre l'analyse de la carrière de Rossini, nous devons faire une constatation. Une constatation qui pourra éclairer cette anomalie, si l'on peut dire : l'anomalie de l'époque où un musicien pouvait être considéré comme compositeur italien et comme compositeur français en même temps. En effet, à cette époque-là, les frontières musicales n'étaient pas établies aussi strictement que de nos jours. Nous avons déjà vu le même phénomène avec Gluck ou avec Lully.<sup>4</sup> Les musiciens étaient tout d'abord des musiciens. Ils portaient, certes, en eux-mêmes, les caractéristiques de leur race, de leur peuple. Mais, arrivés dans un autre pays, ils entraient aussitôt dans « p. III,2 (8) » le mouvement musical de leur nouvelle demeure, ils composaient sur les paroles de la langue de leur nouveau pays et, bientôt, en bons artisans, ils faisaient partie intégrante du mouvement, pour le plus grand bonheur de l'art musical international. [...]

Avec la mort de Rossini, la dernière grande figure des « envahisseurs italiens » disparaît. D'autres musiciens – comme Meyerbeer, comme Offenbach, et plus « p. III,3 (9) » tard Liszt et

---

<sup>4</sup> Harsányi copie l'entièreté de ce passage de la version 1945; il garde aussi cette phrase, même si dans sa nouvelle version de l'émission, il n'avait dans les faits parlé ni de Gluck ni de Lully.

Chopin – venus d'autres pays prendront la place des italiens. Ils viendront avec une autre mentalité, avec une autre conception musicale.<sup>5</sup> [...]

\*\*\*

Il y a une vingtaine d'années, après la guerre de 1914-1918, la vie musicale parisienne était certainement la plus importante de toute l'Europe. Ravel, Roussel, Florent-Schmitt, Strawinsky, et parmi les plus jeunes : Darius Milhaud, Jacques Ibert, Honegger, Auric, Poulenc et bien d'autres créant un mouvement inégalé jusqu'à ce jour-là. Plusieurs groupes se forment. Plusieurs esthétiques se heurtent. La vie musicale bat son plein.

Quelques jeunes musiciens venus de l'Europe centrale et orientale commencent, à ce moment-là, leur apprentissage musical dans le tourbillon parisien. Ce sont : le Tchèque Bohuslav Martinu, le Roumain Marcel Mihalovici, le Suisse Conrad Beck, le Russe Alexandre Tcherepnine et moi-même. Ils se rapprochent instinctivement, sans vouloir chercher une esthétique musicale commune. Ils écoutent des échos des divers groupes des musiciens français. Ils veulent assimiler le caractère de leurs différentes nationalités et de leur personnalité à l'atmosphère musicale de Paris. Et, en effet, ces musiciens, dont la renommée est, j'ose le dire, universellement reconnue aujourd'hui, réussissent à créer un style. Un style de « l'École de Paris » contemporaine. En gardant le caractère musical de leur pays natal, ils créent, pourtant, un art lequel n'a pu être créé qu'à Paris.

« p. III,4 (10) » Vous allez entendre aujourd'hui une œuvre intitulée *L'histoire du Petit Tailleur* de Tibor Harsanyi. [...]

#### *4<sup>e</sup> causerie*

« p. IV,1 (11) » Aujourd'hui, je vous parlerai d'un très grand musiciens dont l'activité musicale ainsi que la vie privée et sociale sont indissolublement liées aux pavés de Paris. Il s'agit de Frédéric Chopin.

Frédéric Chopin était né le 22 février 1810 près de Varsovie, d'un père d'origine lorraine<sup>6</sup> et d'une mère polonaise. [...] Les premiers mois de son séjour à Paris furent assez difficiles. Il chercha vainement de se faire connaître. Sa situation pécuniaire était déplorable, c'est le hasard qui le tira d'embarras. Introduit par un ami dans un soirée chez le baron James de Rothschild, il y obtient un succès foudroyant. Et voici d'un coup, Chopin qui devient le virtuose préféré des salons parisiens.

---

<sup>5</sup> Ce passage est rayé au crayon.

<sup>6</sup> Harsányi avait écrit « probablement » comme en 1945 pour ensuite le casser au crayon.

Il faut constater, pourtant, que malgré ses succès éclatants, malgré la haute appréciation de sa personne dans ces milieux, la société parisienne de l'époque ne se doutait point de la signification réelle de Chopin. [...] < p. IV,2 (12) > L'influence de Chopin sur la littérature pianistique est immense. Aussi de grands compositeurs comme Gabriel Fauré ou Claude Debussy prennent leur départ à la source chopinienne.<sup>7</sup> [...] Il repose au Père-Lachaise, dans la terre parisienne qu'il a tant aimée. [...]

\*\*\*

Parmi les jeunes musiciens étrangers établis à Paris après 1918, dont nous avons parlé dernièrement, c'est le Suisse Conrad Beck qui aura la place d'honneur aujourd'hui. Conrad Beck, qui est actuellement directeur de la musique de la Radio Suisse à Bâle, vint à Paris en 1923, où il travailla avec Albert Roussel et avec < p. IV,3 (13) > Jacques Ibert. De ce fait, Conrad Beck est peut-être le seul compositeur suisse (excepté Honegger, qui est né en France) dont la formation musicale a subi une influence marquée de la conception des musiciens français contemporains. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas gardé sa personnalité. Sa sensibilité extrême, ses structures musicales dans les formes classiques, clarifiées par la conception française, lui désignent une place importante parmi les compositeurs de « l'École de Paris ». [...]

### 5<sup>e</sup> causerie

< p. V,1 (14) > Avec Frédéric Chopin, dont nous avons parlé dernièrement, c'est Franz Liszt qui est le musicien le plus important dans la vie musicale parisienne de la même époque.

Franz Liszt arrive à Paris en 1823 à l'âge de 12 ans, où triomphent à ce moment les opéras d'Auber, de Hérold, de Rossini et de Meyerbeer. Et l'apparition de ce musicien, ainsi que celle de Chopin de même âge que Liszt, marque une étape très importante dans le mouvement musical parisien, ainsi que dans l'histoire de la musique. [...] Leur apparition, avec Hector Berlioz, marque le commencement d'une grande période musicale symphonique et le déclin de l'opéra à Paris en tant que signification sociale. [...]

Né en Hongrie, il quitte très jeune ce pays dont il oubliera la langue. Le français sera sa langue maternelle. Arrivé à Paris, il deviendra bientôt l'une des personnalités les plus marquantes de la société [...].

\*\*\*

---

<sup>7</sup> Harsányi coupe ici la référence à Poulenc présente dans la version de 1945.

« p. V,2 (15) » Parmi les musiciens étrangers vivant à Paris actuellement, c'est certainement Marcel Mihalovici qui est le plus parisien. Je veux dire par là qu'il est le plus sensible pour capter et assimiler en lui les couleurs, la pulsation « p. V,3 (16) » de cette atmosphère parisienne et de nous les communiquer après, coulées dans des structures musicales. D'origine roumaine, Mihalovici considère Paris comme sa patrie. Pourtant, dans sa musique, il entonne des chants, il élabore des rythmes dont les origines se perdent dans les temps anciens des pays lointains. Et c'est là qu'il se trouve la vraie signification de « l'École de Paris » dont Mihalovici est l'un des membres les plus éminents. Ce compositeur venu de son pays d'origine a créé un style propre dans l'atmosphère parisienne. Ce style n'est peut-être pas français, mais il n'est plus roumain et il n'a pu être créé ailleurs qu'à Paris. [...]

### *6<sup>e</sup> causerie*

« p. VI,1 (17) » Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris est certainement le centre musical du monde. Toutes les tendances s'y affrontent. Un mouvement musical d'une qualité très rare s'offre à nos yeux. Hector Berlioz, Louis-Joseph Hérold, Fromental Halévy, Adolphe Adam, Félicien David, Ambroise Thomas, Charles Gounod, pour les citer pêle-mêle, frôlent les musiciens étrangers venus de tous les coins du monde. Meyerbeer, Rossini, Chopin, Liszt, Offenbach, Wagner se fixent à Paris. Une activité musicale extraordinaire règne entre les murs de la Ville Lumière. C'est Paris de cette époque qui voit la fin de l'opéra « historique » avec Meyerbeer; c'est Paris où germe le grain de l'opérette française avec Offenbach; c'est Paris de cette époque qui voit la naissance du romantisme avec Berlioz, Liszt et Wagner.

Aujourd'hui, je vous parlerai de deux musiciens de l'un des plus illustres figures du théâtre lyrique de l'époque. Il s'agit de Jacques Offenbach.<sup>8</sup> [...] À 14 ans il vient à Paris, où Cherubini lui refuse l'entrée au Conservatoire à cause de sa nationalité étrangère. Il entreprend, comme violoncelliste, des tournées en Allemagne. Il donne des concerts à Londres. À l'âge de 20 ans, il se fixe définitivement à Paris où il épouse Mlle Herminie de Alcaïn. À partir de ce moment, « p. VI,2 (18) » il devient peu à peu parisien et incontestablement un compositeur français. En effet, la musique d'Offenbach fait partie intégrante de la musique française.<sup>9</sup> Il est certainement le père

---

<sup>8</sup> Si toute la partie introductive de cette causerie est copiée de la 3<sup>e</sup> causerie de 1945, Harsányi continue en ne parlant que d'Offenbach au détriment de Meyerbeer.

<sup>9</sup> Cette phrase a été ajoutée en 1947.

de l'opérette française. Et comme tel, il fait rayonner la renommée de la vie musicale française dans le monde entier.

La musique d'Offenbach, c'est l'instinct de l'époque. Sous la façade distinguée de la musique de Meyerbeer, la société de l'époque retrouva sa dignité, le bon ton, qualités indispensables d'une « bonne société ». Mais quelques pas plus loin, au boulevard, on peut entendre une autre sorte de musique. Une musique du rire, une musique effrénée, une musique endiablée. La musique d'Offenbach. [...]

\*\*\*

« p. VI,3 (19) » Nous allons continuer notre émission par le compositeur russe Serge Prokofieff qui vient pendant des longues années à Paris et dont la carrière musicale est indissolublement liée à cette ville. [...]

« p. VI,4 (20) » Pour terminer, je vous ferai entendre une œuvre d'Alexandre Spitzmüller. Spitzmüller, d'origine autrichienne, vient s'établir à Paris quelques années avant la guerre. Comme tous les musiciens de sang et d'esprit viennois, il sent aussi le besoin d'épanouissement dans l'atmosphère musicale de Paris, proche parente de celle de Vienne. Je n'oserais pas dire que la musique de Spitzmüller subissait l'influence directe de la musique française. Pourtant, sa clarté d'expression et de structure la rapproche beaucoup à la conception musicale latine. [...]

## Annexe 2

### 2a. Marcel Mihalovici, *L'École de Paris* (1968)

Tapuscrit daté à la main « Paris, 20.04.1968 ».

Envoyé à Alexandre Tchérépnine le 20.04.1968.

3 fol. non numérotés, écrits au *recto*.

PSS, Sammlung Alexander Tcherepnin, Korrespondenz : Marcel Mihalovici

< p. 1 >

#### *Le concept*

~~La dénomination~~ *École de Paris* est, au fond, un ~~dénomination~~ concept assez élastique et lointain, puisqu'on peut le faire remonter au Haut Moyen-Âge, à l'École de Notre Dame. Car, toujours, des musiciens étrangers sont venus à Paris, s'y sont ~~enrichis~~ frottés à la musique, au style, à la technique de leurs confrères français, mais ont laissé, à leur tour, des traces sur l'école française. À travers les âges l'on peut voir de grands ~~noms~~ compositeurs étrangers qui, tous, en séjournant à Paris, ont parfois changé leur manière d'envisager l'art qu'ils pratiquaient, mais n'ont pas manqué, ~~à leur tour~~ eux aussi, ~~de changer~~ de modifier, parfois pour très longtemps, l'art ~~de la musique française~~ des musiciens français. Lully, Gluck, Rossini, Chopin, Wagner (et même Mozart, dans un certain sens), Strawinsky, Honegger, Prokofieff, Enesco, de Falla, et tant d'autres.

À vrai dire, la dénomination ÉCOLE DE PARIS a été empruntée à la peinture. Et ceci entre les deux dernières guerres. Avec cette différence, qu'en peinture *tous* les peintres vivant à Paris, français ou étrangers, se rattachent à cette École, alors qu'en musique, la critique a collé cette étiquette d'abord à quatre musiciens venus d'Europe centrale qui, par hasard, se sont rencontrés dans la grande ville, qui tous, ou à peu près tous, ont fait leurs études à Paris, qui tous se voyaient édités par un ~~seul~~ même éditeur. Cet éditeur fut le regretté Michel Dillard, qui, ~~vers 1925~~ il y a plus de 40 ans, dirigeait les Éditions de la Sirène (édition qui publia quelques années plus tôt les premières œuvres de Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric et de leurs camarades du Groupe des Six).

< p. 2 > Michel Dillard avait pris l'habitude d'organiser des concerts où il faisait entendre les œuvres des quatre compositeurs, alors inconnus, qu'il éditait, et dont voici les noms : Conrad Beck, Suisse, Tibor Harsanyi, Hongrois, Bohuslav Martinu, Tchèque, Marcel Mihalovici, Roumain. Beck fut l'élève, à Paris, de Nadia Boulanger et Jacques Ibert, Martinu, celui d'Albert Roussel, Mihalovici,

celui de Vincent d'Indy. Seul Harsanyi fit ses études à Budapest avec Kodaly, mais le contact, plus tard avec la musique de Ravel et, surtout, le contact personnel avec ce célèbre compositeur, eurent un vif écho dans son travail. Rien, en ce temps lointain, ne devait ~~être moins doctrinaire~~ ressembler moins à une doctrine esthétique commune ~~entre~~ de ces quatre jeunes musiciens, si ce n'est leur désir très profond d'en finir avec une esthétique quelque peu légère qui, en ce temps-là, dominait l'école française moderne, et de ~~se rattacher à~~ retrouver certains principes quelque peu oubliés, principes qui ont donné les grandes œuvres de ~~romantique~~ l'école classique ou romantique des pays germaniques.

Ces quatre musiciens avaient continué de donner des concerts ensemble, et cela plus tard même, alors qu'ils avaient trouvé d'autres éditeurs. Mais la critique, qui aime les classifications, ~~les~~ a toujours continué de les désigner sous le sigle de Groupe de l'École de Paris, et même lorsque l'un ou l'autre de ces compositeurs passait seul dans un programme de concert. Certes, on aurait pu y ajouter les noms de Tansman, de Honegger, de Prokofieff et de pas mal d'autres étrangers de Paris, mais seuls Beck, Harsanyi, Martinu et Mihalovici, on ne sait pourquoi, bénéficiaient de cette appellation, si l'on peut dire, "contrôlée"...

Après la dernière guerre, ces quatre compositeurs ont quand < p. 3 > même coopté un cinquième, leur ami et camarade de longue date, le compositeur d'origine russe Alexandre Tcherepnine. Celui-ci était venu vers 1920 à Paris,<sup>10</sup> où il travailla aussi avec des maîtres français. Mais comme, en les années où les fameux concerts des Éditions de la Sirène avaient lieu dans les salles parisiennes, Tcherepnine, qui, déjà, avait un nom international, voyageait beaucoup à l'étranger et ~~avait~~ voyait ses œuvres éditées par les plus grands éditeurs d'Europe, il n'avait pas été inclus par messieurs les critiques dans le groupe alors ainsi dénommé. Cette erreur fut donc réparée après 44, et il y eut de nombreux concerts après où ces "nouveaux-cinq" se sont souvent manifestés dans la vie musicale parisienne et ailleurs, toujours ensemble, coude à coude, pour le meilleur et pour le pire...

Il faut dire aussi que les concerts de la société Triton qui, en 1932, avait été fondée par P.O. Ferroud (Honegger, Milhaud, Tomasi, Harsanyi, Rivier, Ibert, Ferroud, Prokofieff, Mihalovici en furent le premier comité), société qui jusqu'en 1939 eut une grande action dans la musique de chambre internationale d'alors, fut une superbe tribune pour *tous* les musiciens étrangers de Paris.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Mihalovici écrit : « était venu à Paris vers 1920 à Paris ».

<sup>11</sup> Ce paragraphe a été rajouté à la main.

Voilà donc brièvement l'histoire de la genèse du Groupe de l'École de Paris. Deux d'entre eux, Harsanyi et Martinu, ont, hélas!, quitté ce monde, il y a plus de dix ans déjà. Leur souvenir reste vivant parmi leurs co-associés, le souvenir de ~~leurs~~ ces grandes discussions qui, souvent, duraient une bonne partie de la nuit, devant un verre de bière, au Café du Dôme de Montparnasse, le souvenir de leurs combats communs, et ainsi de suite.

Pour ce qui est des biographies de tous ces "cinq", elles existent dans nombre d'encyclopédies et de dictionnaires de toute sorte.

## 2b. Marcel Mihalovici, *L'École de Paris* (1981)

Manuscrit daté « Paris, septembre 1981 ».

3 fol. numérotés, écrits au *recto*.

PSS, Sammlung Alexandre Tchérepnine, Korrespondenz : Marcel Mihalovici

« p. 1 »

Le terme d'École de Paris, pour ce qui est d'un certain groupe de compositeurs étrangers qui habitaient, dans les années vingt Paris, a été emprunté par un critique musical à l'art plastique. En effet, certains peintres, sculpteurs et graveurs français et étrangers d'avant-garde, Matisse, Bonnard, Léger, Picasso, Braque, Zadkine, Larionow, Brancusi, Lipschitz, Gris, Modigliani, Lannens [Lemmen?], Gontcharova et tant d'autres, avaient fait de Paris depuis le début de notre siècle et jusqu'à ~~après~~ 1940, le centre artistique du monde. La critique de ce temps-là les réunit tous, et malgré leurs orientations esthétiques différentes, sous le vocable d'École de Paris.

Vers 1925, et ce, pendant une vingtaine d'années, un même éditeur, Michel Dillard (Les Éditions de la Sirène Musicale), éditait les œuvres de quatre compositeurs non français, mais parisiens : Conrad Beck, Suisse, « p. 2 » Tibor Harsanyi, Hongrois, Bohuslav Martinu, Tchéque, Marcel Mihalovici, Roumain. Cet éditeur organisait des concerts où il faisait exécuter les musiques qu'il publiait. C'est alors que le critique José Bruyr appela ces 4 jeunes *Groupe de l'École de Paris*. Mais il y eut toujours des musiciens étrangers qui ont vécu et travaillé à Paris. Depuis le Haut Moyen-Âge, depuis la Renaissance et jusqu'à notre époque. Depuis Mozart, Wagner, Liszt, Chopin, de Falla, Enesco, Strawinsky, Prokofieff, les 4 Tcherepnine (Nicolas, Alexandre, Serge, Ivan), Tansman, Honegger et mille autres musiciens. Ils ont, tous, œuvré dans la capitale de la France, ils ont, tous, respiré l'air de cette ville incomparable, et cet air a, sans conteste, passé dans leur travail. Si l'on



écoute attentivement la musique de ces compositeurs, on sentira, certes, le lien mystérieux qui les relie à la musique française, même dans la « p. 3 » grande diversité de leur pensée, de leur style.

Il était donc tout à fait naturel qu'un Alexandre Tcherepnine, un Alexandre Tansman vinssent se joindre au premier groupe de cette École de Paris d'il y a un peu plus d'un demi-siècle. N'oublions pas que dans ces années lointaines, les groupes, les Écoles étaient fréquents dans la "Ville Lumière" : Groupe des Six, École d'Arcueil, Groupe de la Spirale, etc. Je crois qu'il n'est pas besoin d'ajouter qu'aucune tendance formelle ou spirituelle n'est commune aux compositeurs de l'École de Paris, dont, ce soir, vous entendrez les œuvres, sinon celle d'essayer, chacun, de faire de la musique, rien que de la musique...

## Annexe 3

### Compositeurs étrangers résidant à Paris (1919-1939)

Le tableau permet de comparer les séjours parisiens d'une quarantaine de compositeurs étrangers ayant résidé à Paris dans l'entre-deux-guerres. Notre sélection de données vise à comparer l'âge auquel les différents compositeurs sont arrivés à Paris, la raison qui les a poussés à venir (par ex. en séjour d'études), l'enseignement qu'ils ont reçu dans la capitale française et les institutions au sein desquelles ils ont été actifs (par ex. Triton).

Sont exclus de cette liste les compositeurs ayant acquis la nationalité française avant 1919, ceux qui avaient une carrière parisienne établie avant la Première Guerre mondiale (comme Igor Stravinski), ou qui étaient installés à Paris depuis leur enfance (comme Arthur Honegger). Sont exclus également les compositeurs qui n'ont pas vécu à Paris de façon stable pendant au moins deux ans (par ex. Kurt Weill, à Paris entre 1933 et 1934), ce qui était la période minimale de résidence en France requise pour faire partie de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM). Plusieurs étudiants de Nadia Boulanger appartiennent à cette catégorie (par ex. Walter Piston et Vladimir Dukelsky) et ne trouvent par conséquent pas leur place dans ce tableau. Nous n'avons pas inclus dans le tableau des compositeurs tels que Vittorio Rieti ou Petros Petridis qui ont été en contact étroit avec le milieu musical parisien, mais qui n'ont pas résidé de façon stable à Paris.

Sauf dans les cas où la source d'une information est spécifiquement indiquée, les données présentées ici sont tirées des principaux ouvrages de référence en musicologie (*DEUMM*, *DBM*, *GMO* et *MGG*). Les renseignements sur certains compositeurs demeurent incomplets.

<i>Nom</i>	<i>Naiss.-Mort</i>	<i>Nationalité</i>	<i>Séjour à Paris</i>	<i>Notes</i>
AKIMENKO Feodor	1876-1945	Ukrainien	1928-mort	Professeur de Stravinski à Saint-Petersbourg, où il enseigna de 1914 à 1923.
ANTHEIL George	1900-1959	Américain	1923-1927	Proche de la communauté littéraire réunie autour de la librairie Shakespeare & Company
BECK Conrad	1901-1989	Suisse	?-ca1931	Élève de Roussel, Honegger et Boulanger.
BENNETT Robert Russel	1894-1981	Américain	1926-1929	En séjour d'études. Élève de Boulanger à l'ÉN.
BERKELEY Lennox	1903-1989	Anglais	1927-1935	En séjour d'études. Élève de Boulanger à l'ÉN.
BERNARD Robert	1900-1971	Suisse, Français (année?)	1926-mort?	Élève d'Aubert.
CITKOWITZ Israel	1909-1974	Polonais, Américain (depuis l'enfance)	1927-1931?	En séjour d'études. Élève de Boulanger à l'ÉN.
FAIRCHILD Blair	1877-1933	Américain	1905-1933	Élève de Widor au Conservatoire.
FITELBERG Jerzy	1903-1951	Polonais	1933-1940	[Membre de l'AJMP]. <sup>1</sup>
GRETCHANINOV Alexander	1864-1956	Russe, Américain (1946)	ca 1922-1939	Professeur de composition à l'Institut de Moscou jusqu'en 1922.
HARSÁNYI Tibor	1898-1954	Hongrois, Français (1954)	1923-mort	Membre du Triton.
IKONOMOV Boyan	1900-1973	Bulgare	ca 1926-1934	Élève de d'Indy et de Lioncourt à la Schola; de Boulanger à l'ÉN; de Roussel.
KOMITAS (SOGOMINIAN)	1869-1935	Arménien	1919-1935	Spécialiste de musique arménienne. Vit interné dans un hôpital.
LAKS Simon (Szymon)	1901-1983	Russe/Polonais, Français (?)	ca 1926-mort	Élève de Rabaud et Vidal au Conservatoire. Membre de l'AJMP.
LAZĂR Filip	1894-1936	Roumain	1915-mort	Membre du Triton.
LEVIDIS Dimitri (Dimitrios)	1885?-1951	Grec, Français (1929)	1910-ca 1932	Il sert dans l'armée française pendant la Première Guerre mondiale.
LOURIÉ Arthur	1892-1966	Russe, Français (1926), Américain (1947)	1924-1941	Ami et collaborateur de Stravinski.
MARKEVITCH Igor	1912-1983	Russe, Italien, Français	1925 (en France depuis 1916)-1939?	Élève de Cortot et Boulanger à l'ÉN. Membre du Triton.
MARTINŮ Bohuslav	1890-1959	Tchèque	1923-1940	Élève de Roussel. Membre du Triton.
MIHALOVICI Marcel	1898-1985	Roumain, Français (1955)	1919-mort	Élève de d'Indy à la Schola. Membre du Triton.
MOMPOU Federico	1893-1987	Espagnol	1921-1941	Il avait déjà étudié à Paris avant la Première Guerre mondiale.

<sup>1</sup> Information déduite du fait qu'il a été le lauréat du concours de composition de cette association en 1934; cf. Georges DANDELLOT, « Salle Gaveau. Œuvres de J. Fitelberg », *MM* 45/1 (1934.01), p. 20.

MYCIELSKI Zygmund	1907-1987	Polonais	1929?-1936?	Élève de Boulanger et Dukas à l'ÉN. Président de l'AJMP (1934-1936). <sup>2</sup>
NABOKOV Nicolas (Nicolai)	1903-1978	Russe, Américain (1939)	1924-1933	Élève de d'Indy à la Schola.
NEUGEBOREN Henrik / NOUVEAU Henri	1901-1959	Roumain, Français (?)	1925-27, 1929-mort	Élève de Boulanger à l'ÉN.
NIN Joaquín	1879-1949	Cubain	1906-1939	Professeur à la Schola. Légion d'honneur (1929).
OBOUHOV Nicolas (Nicolai)	1892-1954	Russe	ca 1918-mort	Élève de Ravel.
PERKOWSKI Piotr	1901-1990	Polonais	1926-1930?	Fondateur de l'AJMP.
PIPKOV Lubomir	1904-1974	Bulgare	ca 1926-1932	En séjour d'études. Élève de Boulanger et Dukas à l'ÉN.
PONIRIDIS Georges	1892-1982	Grec	?-ca 1939	Élève de d'Indy et Roussel à la Schola.
PROKOFIEV Sergueï	1891-1953	Russe	1920-1934	Membre du Triton.
ROGALSKI Theodor	1901-1954	Roumain	1922-1925	En séjour d'études. Élève de d'Indy à la Schola et de Ravel.
ROHOZINSKI Ladislav	1886-1938	Polonais, Français (1925)	1919/20-mort <sup>3</sup>	Proche de la Schola, dirige l'ouvrage <i>Cinquante ans de musique française</i> (1925)
SPITZMÜLLER Alexander	1894-1962	Autrichien	1928-mort?	Professeur à la Schola.
SZELIGOWSKI Tadeusz	1896-1963	Polonais	1929-1931	En séjour d'études. Élève de Boulanger et Dukas à l'ÉN.
TANSMAN Alexandre	1897-1986	Russe/Polonais, Français (1938)	1919-1940, 1946-mort	Arrive à Paris à la suite de sa victoire au premier concours de composition polonais (1919).
TCHÉREPNINE Alexandre	1899-1977	Russe, Américain (1958)	1921-1948	Élève de Philipp et Vidal.
TCHÉREPNINE Nicolai	1873-1945	Russe	1921-mort	Directeur du CRP (1925-29, 1938-45).
VERMEULEN Matthijs	1888-1967	Hollandais	1921-1946	Chroniqueur de la vie parisienne pour le <i>Soerabaiasch Handelsblad</i> .
VILLA-LOBOS Heitor	1887-1959	Brésilien	1923-1930	Arrive à Paris grâce à une bourse du gouvernement brésilien.
WERTHEIM Rosy	1888-1949	Hollandaise	1929-1935	Élève d'Aubert.
WOYTOWICZ Boleslaw	1899-1980	Polonais	1929-1932?	En séjour d'études. Élève de Boulanger à l'ÉN et membre de l'AJMP.

<sup>2</sup> Renata SUCHOWIEJKO, « Le “debussysme” à la polonaise. Sur les traces de la formation d'un mythe », in Myriam CHIMÈNES et Alexandra LAEDERICH (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris : Fayard, 2013, p. 463-75 : 475, n. 2.

<sup>3</sup> Rohozinski s'était installé à Paris vers 1919-1920, mais habitait déjà en France avant la Guerre. Selon les renseignements que nous avons obtenus de son petit-fils Olivier de Rohozinski (que nous remercions pour sa disponibilité), le compositeur aurait été naturalisé Français en 1925. Cf. aussi le site consacré au compositeur, *Ladislav de Rohozinski (1886 - 1938)* (<http://pages.videotron.com/leliwa>, consulté en octobre 2014).

---

WYSCHNEGRADSKY Ivan	1893-1979	Russe, Français (?)	1920-mort	À son arrivée à Paris, travaille avec Pleyel pour la mise au point d'un piano microtonal.
------------------------	-----------	---------------------	-----------	---



# Références

## Fonds et archives

- Fonds de programmes de concert (BNF, Musique)
- Fonds Montpensier (BNF, Musique)
- Lettres à Nadia Boulanger (BNF, Musique, VM-BOB-26678)
- Lettres d'Alexandre Tansman (BNF, Musique VM-BOB-23664)
- Lettres de Conrad Beck (BNF, Musique VM-BOB-732)
- Recueil *Articles de prose et programmes sur concerts Pleyel* (BNF, Arts du spectacle, 4-RO-539)
- Recueil *Articles de prose et programmes sur les grands concerts* (BNF, Arts du spectacle, 8-RO-540, 8-RO-541)
- Recueil *Collection de programmes de concerts 1918-1989* (BNF, Musique, VM DOS-11 (1-22))
- Recueil *Programmes de concerts M.-F. Gaillard* (BNF, Musique, Programmes-Paris-Concerts M.-F. Gaillard)
- Recueil *Lettres à Harsányi et réponses* (BNF, Musique, RES VMA-MS-1003).
- Recueil *Lettres à Tibor Harsányi et copies de réponses; Papiers personnels divers* (BNF, Musique, VM-BOB-21331)
- Recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63 (1-3))
- Recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMA-331)
- Recueil *Tibor Harsányi. Émissions, conférences, articles* (BNF, Musique, RES VMA-MS-915 (1-28))
- Sammlung Conrad Beck (PSS)
- Sammlung Marcel Mihalovici (PSS)
- Sammlung Alexander Tcherepnin (PSS)

## Articles de presse et programmes de concert<sup>1</sup>

### 1913

BERTELIN Albert (1913.06.15), « Le nationalisme en art », *CM* 16/12, p. 362-68.

### 1916

MAUCLAIR Camille (1916-12-01), « Pour l'amour de la fée », *CM* 18, p. 2-5.

---

<sup>1</sup> Les articles de presse sont présentés en ordre chronologique. Cela permet de donner un aperçu de la vie musicale (par les comptes rendus de concerts) ainsi que des liens qui existent entre les articles de fond, les critiques et les enquêtes. Pour les abréviations des titres des revues, *v.* Notes rédactionnelles, § C.3.

## 1919

- [MANGEOT Auguste] (1919.01), « 1914-1919 », *MM* 30/1, p. 1-2.
- DE STOECKLIN Paul (1919.06.15), « La délivrance », *CM* 21/12, p. 177-78.
- DE STOECKLIN Paul (1919.07.1-15), « Musique polonaise », *CM* 21/13, p. 206.
- P[OUEIGH] J[ean] (1919.09), « Paris, centre musical du monde », *MM* 30/9, p. 236-37.
- ROUSSEL Albert (1919.10), « Young French Composers », *Chesterian* [1] n° 2, p. 33-37.
- BATAILLE Louis-Charles (1919.10.01), « Art et solidarité », *CM* 21/15, p. 230.
- COLLET Henri (1919.12.15), « L'internationalisme musical », *CM* 21/20, p. 307-08.

## 1920

- SELVA Blanche (1920.01), « Notes musicales sur un voyage au pays tchèque », *MM* 31/1-2, p. 7-10.
- COLLET Henri (1920.01.16), « Un ouvrage de Rimsky et un ouvrage de Cocteau : le Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie », *Com* 14 n° 2587, p. 2.
- COLLET Henri (1920.01.23), « Les “Six” Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre », *Com* 14 n° 2594, p. 2.
- E. L. (1920.04.23), « Concert Marguerite Berson—Alexandre Tansman », *Mén* 82/17, p. 173
- VUILLEMIN Louis (1920.06.15), « Les fléaux (Notes sans mesure) », *CM* 22/12, p. 194-95.
- LANDORMY Paul (1920.08.24), « “Le Coq et l'Arlequin” », *La Victoire* 5 n° 1697, p. 2.
- ZATTI BIANCO Massico [*rectius* Massimo?] (1920.10.01), « Le renouvellement musical italien », *CM* 22/15, p. 248-50.
- WILLY [Henry Gauthier-Villars] (1920.10.29), « Les “Six” », *Com* 14 n° 2874, p. 1.
- FAURÉ Gabriel, André MESSAGER, Georges HUE, Albert ROUSSEL, Alfred BACHELET, Pierre DE BREVILLE, Vincent D'INDY, Alfred BRUNEAU, Gustave SAMAZEUILH, Henri RABAUD et Paul DUKAS (1920.11.24), « On écrit », *Com* 14 n° 2900, p. 3.

## 1921

- MESSAGER André (1921.01.01), « La situation actuelle des compositeurs français au concert et au théâtre », *CM* 23/1, p. 1-2.
- COLLET Henri (1921.01.15), « Les “Six” », *CM* 23/2, p. 28-29.
- SIMON René (1921.01.15), « La musique moderne espagnole », 1<sup>re</sup> partie *CM* 23/2, p. 22-23 et 2<sup>e</sup> partie, *CM* 23/3 (1921.02.01), p. 39-40.
- JEAN-AUBRY Georges (1921.02), « The Soul of Poland. Frederic Chopin », *Chesterian* [2] n° 13, p. 385-88.
- BASTIDE Edmond (1921.02.01), « Pour la musique moderne française », *CM* 23/3, p. 38-39.
- LANDORMY Paul (1921.02.01), « Le déclin de l'impressionnisme », *RM* 2/4, p. 97-113.
- [MANGEOT Auguste] (1921.02.15-28), « Concerts Golschmann (3 février) », *MM* 32/3-4, p. 54.
- BENOIST-MECHIN J. (1921.03), « Concert de musique étrangère organisé par le groupe des Dix », *MM* 32/5-6, p. 96.
- DE LAPOMMERAYE Pierre (1921.03.25), « Concert de musique russe », *Mén* 83/12, p. 130.
- COLLET Henri (1921.05), « La jeune École espagnole, ou “Le Groupe des Quatre” », *GC* 8/5, p. 65-66.



- PHILIPP Isidore (1921.05), « La musique brésilienne », *MM* 32/9-10, p. 154.
- TANSMAN Alexandre (1921.05), « Pologne – La vie musicale en Pologne », *RM* 2/7, p. 175-7; désormais in ID., *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 175-77.
- TANSMAN Alexandre (1921.07), « Pologne – Mieczyslaw Karlowicz », *RM* 2/9, p. 77-79; désormais in ID., *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 215-17.
- TANSMAN Alexandre (1921.08), « Pologne – La jeune école polonaise », *RM* 2/10, p. 177-79; désormais in ID., *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 219-22.
- CATULLE-MENDÈS Jane (1921.06.10), [lettre ouverte], *Mén* 83/23, p. 246.
- LANDORMY Paul (1921.09), « Les chroniques nationales – France : *Le groupe des Six* », *Revue de Genève* n° 15, p. 393-409.
- 1922**
- ROLAND-MANUEL (1922.01), « L'Édition musicale – Alexandre Tansman », *RM* 3/3, p. 94.
- VUILLERMOZ Émile (1922.02.24), « L'édition musicale – La protection de l'édition musicale française », *Le Temps* n° 22118, p. 2.
- MANGEOT Auguste (1922.06), « La *Sonate* pour piano et violon de Germaine Tailleferre », *MM* 33/11-12, p. 221.
- MILHAUD Darius (1922.01.15), « Petit historique nécessaire », *CM* 24/2, p. 30.
- HONEGGER Arthur (1922.02.01), « Petit historique nécessaire », *CM* 24/3, p. 58
- LANDORMY Paul (1922.02.15), « Querelle d'école? Une lettre de Jean Cocteau », *CM* 24/4, p. 61-62.
- VUILLEMIN Louis (1922.03.01), « La ficelle! (Notes sans mesure) », *CM* 24/5, p. 82.
- CŒUROY André (1922.04.01), « Pour la musique française », *RM* 3/6, p. 92-94.
- TANSMAN Alexandre (1922.05), « Karol Szymanowski », *RM* 3/7, p. 97-109; désormais in ID., *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 223-34.
- TANSMAN Alexandre (1922.05), « Pologne – Zdrislaw Alexandre Birnbaum », *RM* 3/7, p. 173-75; désormais in ID., *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 128-29.
- TANSMAN Alexandre (1922.07), « Musical life in Poland », *Chesterian* [3] n° 24, p. 242-43.
- MILHAUD Darius (1922.11.01), « La mélodie », *CM* 24/17, p. 327.
- TANSMAN Alexandre (1922.12), « Pologne », *RM* 4/2, p. 181-82.
- 1923**
- TANSMAN Alexandre (1923.01), « Pologne – Début de la saison à Varsovie », *RM* 4/3, p. 265-66.
- VUILLEMIN Louis (1923.01.01), « Concerts métèques (Notes sans mesure) », *CM* 25/1, p. 4.
- MILHAUD Darius (1923.02), « Polytonalité et atonalité », *RM* 4/4, p. 29-44.
- VAUXCELLES Louis (1923.02.08), « Salon des Indépendants », *Carnet de la semaine* 9.

- VUILLEMIN Louis (1923.02.15), « Musique et nationalisme (Notes sans mesure) », *CM* 25/4, p. 65.
- ALLARD Roger (1923.03.01), « Le Salon des Indépendants », *La revue universelle* 12/23, p. 687-92.
- DE LAPOMMERAYE Pierre (1923.02.09), « Concerts-Pasdeloup », *Mén* 85/6, p. 65.
- TANSMAN Alexandre (1923.04), « Pologne », *RM* 4/6, p. 270-71.
- VUILLEMIN Louis (1923.04.01), « L'affaire des poisons! MM. Maurice Ravel, Albert Roussel, André Caplet, Roland-Manuel interviennent », *CM* 25/7, p. 123.
- FEBVRE-LONGERAY Albert (1923.04.15), « Du "système" polytonal », *CM* 25/8, p. 141-44, article suivi par une lettre de réplique signée Manuel Rosenthal (« De la polytonalité », *CM* 25/12 [1923.06.15], p. 229-30) et une contre-réponse de l'auteur (*ibid.*).
- BARUZI Joseph (1923.05.25), « Concerts Koussevitzky (17 mai) », *Mén* 85/21, p. 236-37.
- PADEREWSKI Ignacy Jan (1923.06), « Chopin », *MM* 34/11-12, p. 193-95.
- VUILLEMIN Louis (1923.06.01), « Les dieux à la foire (Notes sans mesure) », *CM* 23/11, p. 175-76.
- BENISOVICH Michel (1923.07), « Séance d'avant-garde », *CM* 25/13, p. 268.
- DENT Edward J. (1923.08), « Internationalisme et musique », *RM* 4/10 n° 32, p. 58-60.
- [PRUNIÈRES Henri] (1923.08), « Œuvres de Karol Szymanowski et de Manuel de Falla », *RM* 4/10, p. 75-76.
- GIL-MARCHEX Henri (1923.08), « Le Festival de musique contemporaine de Salzbourg », *MM* 34/15-16, p. 270-71.
- MANGEOT Auguste (1923.11), « Théâtre des Champs Élysées. Les Ballets suédois – L'École d'Arcueil – *La création du monde – L'immigrant* », *MM* 34/21-22, p. 358-59.
- DOIRE René (1923.11.15), « Mme Janacopoulos et Yvonne Astruc (23 octobre) », *CM* 25/18, p. 360.
- VAUXCELLES Louis (1923.11.26), « Artistes français et étrangers aux Indépendants. La répartition des exposants par nationalité », *Excelsior* 14 n° 4732, p. 3.
- VAUXCELLES Louis (1923.11.29), « La querelle des étrangers », *L'Ère nouvelle* 5 n° 1117, p. [2].
- GROVLEZ Gabriel (1923.12.15), « Concert de musique danoise (Association française d'expansion et d'échanges artistiques, 23 novembre) », *CM* 25/20, p. 400-01.
- JANNEAU Guillaume (1923.12.15), « La querelle des "Indépendants" », *Bulletin de la vie artistique* 4/24, p. 517-19. À cet article suit une enquête publiée dans les numéros 5/1 (1924.01.01), p. 5-13 et 5/2 (1924.01.15), p. 29-38.

## 1924

- SCHAEFFNER André (1924.01.04), « Concerts du "Caméléon" (27 décembre) », *Mén* 86/1, p. 5.
- « Consultation sur la musique contemporaine » (1924.01.01-15), *CM* 26/1-2, p. 9-17.
- [SCHAEFFNER André] (1928.01.04), « Concerts du "Caméléon" (27 décembre) », *Mén* 86/1, p. 5.
- GEORGE Waldemar (1924.02), « Le Salon des Indépendants », *L'amour de l'art* 4/2, p. 44.
- D'INDY Vincent (1924.02), « Matière et forme dans l'art musical moderne », *MM* 35/3-4, p. 46-47; cet article recevra une réponse de Jean Wiéner suivie par un réplique de d'Indy (*MM* 35/5-6 [1924.03], p. 88-89).
- LE FLEM Paul (1924.02.28), « Musique tchèque », *Com* 18 n° 4090, p. 2.

- E. L. (1924.03.07), « Musique roumaine », *Mén* 86/10, p. 105.
- MARCEL-BERNHEIM (1924.03.15), « Concert de musique roumaine », *CM* 26/6, p. 166.
- INAYETAN Arpini (1924.04), « Les *Rhapsodies hongroises* », *MM* 35/7-8, p. 134-35.
- SCHAEFFNER André (1924.04.11), « L'Atelier [5 avril] », *Mén* 86/15, p. 166.
- « Enquête sur l'évolution musicale » (1924.04.15), *CM* 26/8, p. 219-20.
- CLEMENT-MAROT André (1924.04.15), « La crise de la pensée musicale », *CM* 26/8, p. 218.
- TENROC Charles (1924.04.15), « Festival de musique roumaine », *CM* 26/8, p. 224.
- GIL-MARCHEX Henri (1924.07-08), « Le Festival de Salzbourg », *MM* 35/15-16, p. 285.
- KOECHLIN Charles (1924.10), « Les concerts de Salzbourg et le jury de la S.I.M.C. », *MM* 35/19-20, p. 347-8.
- HEUGEL Jacques (1924.11.21), « Interrègne. À propos d'un livre récent de M. Guglielmo Ferrero », *Mén* 86/47, p. 481-82.

## 1925

- WARNOD André (1925.01.04), « L'état de l'art vivant », *Com* 19 n° 4396, p. 1.
- WARNOD André (1925.01.27), « L'École de Paris », *Com* 19 n° 4419, p. 1; ensuite inséré dans ID., *Les berceaux de la jeune peinture : Montmartre, Montparnasse*, Paris : Albin Michel, 1925, p. 7-11.
- TANSMAN Alexandre (1925.02), « Pologne – La musique à Varsovie », *RM* 6/4, p. 193; désormais in ID., *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérald Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 130.
- DE COUDEKERQUE-LAMBRECHT André (1925.03), *Ideal et réalité : coupure de presse conservée dans le recueil Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 2.
- DE LAPOMMERAYE Pierre (1925.03.27), « Concert de musique roumaine », *Mén* 87/13, p. 151.
- LEROI Pierre (1925.04.01), « Musique roumaine », *CM* 27/7, p. 194.
- BREUNIER Henry (1925.04.01), « D'une culture générale de la musique », *CM* 27/7, p. 185-86.
- MANGEOT Auguste (1925.05), « Théâtre Bériza », *MM* 36/9-10, p. 179.
- HUMBERT L. (1925.06), « Chœur Smetana », *MM* 36/11-12, p. 233.
- SCHAEFFNER André (1925.06.26), « Les Ballets Russes de Serge de Diaghilew à la Gaité », *Mén* 87/26, p. 280-81.
- LIODON Germaine (1925.07.01), « Festival et musique polonaise (11 juin, Opéra) », *CM* 27/13, p. 365-66.
- G. D. (1925. 07.15-08.01), « Semaine d'art ethnographique russe », *CM* 27/14-15, p. 417.
- LANDORMY Paul (1925.08.14), « Darius Milhaud », *Mén* 87/33, p. 345-47 : 345. L'article continue dans *Mén* 87/34 (1925.08.21), p. 353-55 et *Mén* 87/35 (1925.08.28), p. 361-63.

## 1926

- DE SCHLOEZER Boris (1926.01), « Georges Auric », *RM* 7/3, p. 1-21.
- WEPPEL A. (1926.01.15), « Nlodzi artyscy zydowscy w Paryżu », *Chwila* n° 2425, p. 3.
- ROYER Étienne (1926.02.05), « L'édition musicale », *GC* 12/17, p. 510.

- TOUZÉ Maurice (1926.04), « Quelques mots sur la polytonalité », in ID., « Précis de musique intégrale. L'harmonie, les lois, son évolution », *MM* 37/4, p. 151-53 (article qui fait partie d'une série).
- SCHAEFFNER André (1926.05.07), « Concert Auric–Poulenc (2 mai) », *Mén* 88/19, p. 208-09.
- KLINGSOR Tristan (1926.05.31), « Salle des Agriculteurs. Concert Auric-Poulenc », *MM* 37/5, p. 200.
- GIL-MARCHEX Henri (1926.10), « La musique en Russie. Après une tournée en U.R.S.S. », *MM* 37/10, p. 345-7.
- DE RADWAN Auguste (1926.11), « Chopin », *MM* 37/11, p. 391-92.
- G.-L. G. (1926.11.19), « Concert consacré aux œuvres de Manuel Rosenthal (au Caméléon, 9 novembre) », *Mén* 88/47, p. 491-92.
- PINCHERLE Marc (1926.11.30), « La Musique vivante », *MM* 37/11, p. 407.
- 1927**
- COLLET Henri (1927.01.01), « Appel aux forces musicales françaises », *CM* 29/1, p. 5-6.
- MARC Léon (1927.01.01), « Les concerts – M. Roland Chamy », *CM* 29/1, p. 13.
- BERTRAND Paul (1927.01.21), « Concerts-Colonne (dimanche 6 janvier) », *Mén* 89/3, p. 25-26.
- WINKLER Paul, « Musikleben in Paris », *Neues Wiener Journal* : compte rendu du concert du Quatuor Roth du 26 janvier 1927, coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 2.
- SIXTE-QUINTE (1927.02.08), « *De omni re scibili...* », *L'impartial français* 3 n° 232, p. 14.
- DE CURZON Henri (1927.02.11), « Société des concerts du Conservatoire », *Mén* 89/6, p. 60-61.
- HOÉRÉE Arthur (1927.02.18), « Musique hollandaise moderne », *Mén* 89/7, p. 74.
- CHEVALIER [CHEVAILLIER] Lucien (1927.03), « Société nationale », *MM* 38/3, p. 105.
- HOÉRÉE Arthur (1927.03.01), « Le Quatuor Roth à Paris », *B-A* 5/5, p. 77.
- VALLAS Léon (1927.03.01), « Ethnologie musicale », *L'impartial français* 3 n° 235, p. 14.
- G. [?] (1927.03.11), « Société Nationale (5 mars) », *Mén* 89/10, p. 111-12.
- [ANONYME] (1927.04), « En l'honneur des musiciens tchécoslovaques », *MM* 38/4, p. 153.
- HIMONET André (1927.04.01), « Société Nationale (5 mars) », *CM* 29/7, p. 190.
- EMMANUEL Maurice (1927.05), « Leçons sur la musique populaire (Résumé des cours de M. Maurice Emmanuel à l'École normale de musique de Paris) », *MM* 38/5, p. 176-78.
- DE LAPOMMERAYE Pierre (1927.05.06), « Société Nationale (30 avril) », *Mén* 89/18, p. 201-02.
- BRANCOUR René (1927.06.03), « La musique roumaine (26 mai) », *Mén* 89/22, p. 251.
- VALLAS Léon (1927.05.31), « Retour à la simplicité », *L'impartial français* 3 n° 248, p. 14.
- KOECHLIN Charles (1927.09), « Les compositeurs et la critique musicale », *RM* 8/10, p. 108-16; désormais in ID., *Écrits*, vol. 2 : *Musique et société*, présenté par Michel Duchesneau et annoté par Id., Audrey Descheneaux et Danick Trottier, Wavre : Mardaga, 2009, p. 175-85.
- DE SCHLOEZER Boris (1927.10), « Réflexions sur la musique », *RM* 8/11, p. 249-50.
- PRUNIÈRES Henry (1927.10.10), « Pourquoi a été fondée la Société internationale de musique », *Com* 21 n° 5391, p. 3.

- [SCHAEFFNER André] (1927.11.04), « Guarneri-Quartett (27 octobre) », *Mén* 89/44, p. 450-51: 450.
- ROYER Étienne (1927.11.04), « Chopin (Essai sur le style musical) », *GC* 14/5, p. 122-23.
- TOURNEMIRE Charles (1927.11.15), « Société des concerts du Conservatoire », *CM* 29/19, p. 566.
- WOLFF Pierre (1927.12.01), « Quatuor Roth », *CM* 29/20, p. 593.
- DELARUE MARDRUS Lucie (1927.12.13), « L'aventure d'un compositeur : musique cannibale », *L'Intransigeant* 48, n° 17.586, p. 1.
- LAGARDE Pierre (1927.12.27), « G. de Chirico peintre, prédit et souhaite le triomphe du modernisme », *Com* 21 n° 5454, p. 1.

## 1928

- EMMANUEL Maurice (1928.01), « La polymodie », *RM* 9/3, p. 197-213.
- SCHMITT Florent (1928.01.01), « La musique », *La Revue de France* 8/1, p. 123-42. Cette chronique est partiellement transcrite dans Anaïs FLÉCHET, *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil*, Paris : l'Harmattan, 2004, p. 135-36.
- HUMBERT L. (1928.02), « “Cantarea romaniei” », *MM* 39/2, p. 61.
- HAUDEBERT Lucien (1928.03.15), « Concerts Padeloup (18 février) », *CM* 30/6, 178-79 : 179.
- LOBROT J. (1928.02.24), « Concerts-Padeloup (samedi 18 février) », *Mén* 90/8, p. 85.
- DELAGE Edmond (1928.02.29), « Concerts Padeloup », *MM* 39/2, p. 57.
- BARUZI Joseph (1928.02.17), « “Cantărea româniei” (8 février) », *Mén* 90/7, p. 75.
- HOÉRÉE Arthur (1928.03.01), « Chronique musicale (Concert S.M.I.) », *B-A* 6/5, p. 77-78.
- « Études musicales analytiques – Danse, Tibor Harsanyi » (1928.03.09), *GC* 14/23, p. 680.
- VÉRAS Jules (1928.03.12), « Le ministre musicien », *Com* 22 n° 5544, p. 1.
- DE LAPOMMERAYE Pierre (1928.03.16), « Concerts-Colonne (samedi 10 mars) », *Mén* 90/11, p. 122.
- DE LAPOMMERAYE Pierre (1928.03.30), « Les cosaques du Don », *Mén* 90/13, p. 146.
- FRASER Andrew A. (1928.12), « Music and the modern world », *Chesterian* 10 n° 75, p. 92-96.

## 1929

- CHEVAILLIER Lucien (1929.02.08), « Un entretien avec... Alexandre Tansman », *GC* 15/19, p. 535-37.
- VAUTEL Clément (1929.02.14), « Six mois de Paris », *Com* 23 n° 5879, p. 1.
- BERR DE TURIQUE Stéphane (1929.03), « Quelques mots sur le jazz », *MM* 40/3, p. 92.
- H. D. (1929.03), « Festival de musique roumaine à Prague (Musique de chambre et musique d'orchestre) », *MM* 40/3, p. 91.
- GOLDBECK Frederick (1929.03.31), « Concerts Straram, Concert “pro musica”, “Musique d'aujourd'hui”, Festival Stravinsky », *MM* 40/3, p. 108-09.
- « Études musicales analytiques – Sonatine, Marcel Mihalovici » (1929.04.19), *GC* 15/29, p. 843.
- RAMAIN Paul (1929.05.01), « Le VII<sup>e</sup> Festival de la Société internationale de musique contemporaine à Genève », *CM* 31/9, p. 312.
- JANIN Jacques (1929.05.15), « La musique et la race », *CM* 31/10, p. 329-30.

- WOLFF Pierre (1929.05.15), « La Sirène musicale », *CM* 31/10, p. 334.
- BARUZI Joseph (1929.05.02), « Sirène musicale (27 avril) », *Mén* 91/18, p. 204.
- GOLESTAN Stan (1929.05.08), « Les séances musicales », *Le Figaro* n° 128, p. 5.
- BRUYR José (1929.05.24-31), « Un entretien avec... Roland-Manuel », *GC* 15/34-35, p. 951-53.
- PETIT Raymond (1929.02), « Alexandre Tansman », *RM* 10/4, p. 46-54.
- PETIT Raymond (1929.10), « Les concerts », *RM* 10/9, p. 248-49.
- BRUYR José (1929.10.18), « Un entretien avec... Darius Milhaud », *GC* 16/3, p. 55-58.
- BRUYR José (1929.11.01), « Un entretien avec... Tibor Harsanyi », *GC* 16/5, p. 119-22.
- PIRIOU Adolphe (1929.11.30), « Concerts Poulet », *MM* 40/11, p. 272-73.
- HOÉRIÉE Arthur (1929.12), « Chant et piano », *RM* 10/11, p. 184-86.
- BRUYR José (1929.12.13), « Un entretien avec... Louis Durey », *GC* 16/11, p. 311-13.
- « Études musicales analytiques – *Sonate*, Tibor Harsanyi » (1929.12.13), *GC* 16/11, p. 331.
- BELVIANES Marcel (1929.12.26), « Premier concert du groupe des Six (11 décembre) », *Mén* 91/51, p. 550-1.
- SCHMITT Florent (1929.12.28), « Les concerts », *Le Temps* n° 24966, p. 3.
- 1930**
- LALOY Louis (1930.01.01), « Le 'Groupe des Six' », *CM* 32/1, p. 5.
- SCHMITT Florent (1930.01.01), « La musique », *La Revue de France* 10/1, p. 136-50.
- REBATET Lucien (1930.02.21), *Action française* : coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsanyi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 3.
- BRUYR José (1930.02.28), « Un entretien avec... Dimitri Levidis », *GC* 16/22, p. 599-600.
- BRUYR José (1930.03.07), « Un entretien avec... Henri Sauguet », *GC* 16/23, p. 631-34.
- BARUZI Joseph (1930.04.11), « Concert de la Sirène musicale (4 avril 1930) », *Mén* 92/15, p. 169-70.
- HOÉRIÉE Arthur (1930.05), « Oeuvres vocales, avec accompagnement de piano, par Tibor Harsanyi (S. M. I.) », *RM* 11 n° 105, p. 537-38.
- HIMONET André (1930.05.01), « M. Maurice Vieux (17 avril) », *CM* 32/9, p. 304.
- PRUVOST Prudent (1930.05.01), « De la polytonalité », *CM* 32/9, p. 289-91.
- DUMESNIL René (1930.05.09), *L'esprit français* : coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsanyi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 3.
- DANDELOT Georges (1930.06), « Éditions de la Sirène musicale », *MM* 41/6, p. 246.
- CASADESUS Jules (1930.06.06), « Un entretien avec... Villa-Lobos », *GC* 16/36, p. 951-53.
- M[ANGEOT] A[uguste] (1930.09), « Concert de musique américaine », *MM* 41/8-9, p. 317.
- BRUYR José (1930.10.03-10), « Un entretien avec... Germaine Tailleferre », *GC* 17/1, p. 7-9.
- BRUYR José (1930.10.17), « Un entretien avec... Serge Prokofieff », *GC* 17/2, p. 39-42.
- « Études musicales analytiques – *Cortège des divinités infernales*, Marcel Mihalovici » (1930.10.17), *GC* 17/2, p. 59.

- A. P. (1930.11), « Les jeunes musiciens polonais », *MM* 41/11, p. 390.
- DELACOUR André (1930.11.19), *L'Européen* : coupure de presse conservée dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMC-63), cahier 3.
- BELVIANES Marcel (1930.11.28), « Concerts-Lamoureux », *Mén* 92/48, p. 505-06.
- « Études musicales analytiques – *Rhapsodie géorgienne* pour violoncelle, Tcherepnine » (1930.11.28), *GC* 17/8, p. 251.
- CHEVAILLIER Lucien (1930.12), « L'esprit des lois », *MM* 41/12, p. 405-08.
- DANDELOT Georges (1930.12), « Concert Roger Désormière », *MM* 41/12, p. 423-24.
- PETT Henri (1930.12.01), « Trio Filomusi », *CM* 32/20, p. 712.

### 1931

- DANDELOT Georges, « Musique moderne polonaise (Salle Chopin) », *MM* 42/3 (1931.03), p. 101.
- DELAGE Edmond (1931.03.31), « Concerts Padeloup », *MM* 42/3, p. 93-94.
- PETT Henri (1931.04.01), « S. M. I. (28 février) », *CM* 33/7, p. 226.
- MACHABEY Armand (1931.04.10), « Concert de la S. I. M. C. (1<sup>er</sup> avril) », *Mén* 93/15, p. 164-65.
- Programme du Trio Filomusi (Bruxelles, Conservatoire, 1931.04.21), conservé dans le recueil *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMA-331).
- REICH Willi (1931.04-05), « Alexander Tcherepnin », *Chesterian* 13 n° 102, p. 161-64.
- FEBVRE-LONGERAY Albert (1931.05.15), « Concerts Straram », *CM* 33/10, p. 328.
- GEORGE Waldemar (1931.06), « École Française ou École de Paris », *Formes* n° 16, p. 92-93 et n° 17 (1931.09), p. 110-11.
- Géographie musicale 1931, ou Essai sur la situation de la musique en tous pays* (1931.07-08), *RM* 12 n° 117-118 (numéro spécial).
- BRUYR José (1931.10.16), « Un entretien avec... Maurice Ravel », *GC* 18/3, p. 39-41.
- LISS Andreas (1931.11), « Foreign Composers in Paris », *Chesterian* 13 n° 98, p. 48-50.
- BRUYR José (1931.11.06), « Un entretien avec... Alexandre Grétchaninoff », *GC* 18/6, p. 135-37.
- BRUYR José (1931.11.20), « Un entretien avec... E. C. Grassi », *GC* 18/8, p. 199-200.
- « Études musicales analytiques – 4 *Danses polonaises*, Alexandre Tansman » (1931.12.11), *GC* 18/11, p. 312-13.
- BRANCOUR René (1931.12.25), « Concerts Poulet (dimanche 20 décembre) », *Mén* 93/52, p. 551.
- DELAGE E. (1931.12.31), « Concerts Padeloup », *MM* 42/12, 377-78 : 378.

### 1932

- PETT Henri (1932.01.01), « Concerts Poulet », *CM* 34/1, p. 10.
- LE FLEM Paul, programme des Concerts Guller « Les musiciens et la musique d'aujourd'hui » (Bruxelles, Conservatoire, 1932.01.17), conservé dans *Programmes et comptes rendus de concert, Tibor Harsányi* (BNF, Musique, RES VMA-331).
- BRUYR José (1932.01.29), « Un entretien avec... Bohuslav Martinu », *GC* 18/18, p. 455-57.
- MACHABEY Armand (1932.02.19), « Conrad Beck », *Mén* 94/8, p. 77-79.

- BRUYR José (1932.03.11), « Un entretien avec... Eugène Cools », *GC* 18/24, 247-49.
- LES DEUX AVEUGLES [Maurice RAYNAL et TÉRIADE (= Efstratios Eleftheriades)] (1932.03.15), « La fin de l'École de Paris », ou le retour des enfants prodiges », *L'intransigeant* 53, n° 19.137, p. 6.
- ALDOMONT Claude (1932.04.29), « Société Musicale Indépendante (24 avril) », *Mén* 94/18, p. 192.
- SCHMITT Florent (1932.05.14), « Les concerts », *Le Temps* n° 25829, p. 3.
- DEMARQUEZ Suzanne (1932.05.15), « S. M. I. », *CM* 34/10, p. 266-67.
- DE SCHLOEZER Boris (1932.06.01), « Chronique musicale », *NRF* 20 n° 225, p. 1121-23; désormais in ID., *Comprendre la musique. Contribution à La Nouvelle revue française et à La Revue musicale, 1921-1956*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011 (« Aesthetica »), p. 329-30.
- BRUYR José (1932.11.11), « Un entretien avec... Joaquin Nin », *GC* 19/6, p. 135-37.
- CROSTI Roger (1932.12.23), « Concert du Triton », *Mén* 94/52, p. 529.

### 1933

- BRUNSCHWIG Dany (1933.01), « Concert de La Sirène (Œuvres de C. Beck, Harsanyi, Martinù, Mihalovici) », *MM* 44/1, p. 22.
- « Études musicales analytiques – *Haidouk* (1<sup>re</sup> audition), Boyan Ikonow » (1933.01.27), *GC* 19/17, p. 440.
- ALDOMONT Claude (1933.01.20), « Trio Pasquier (12 janvier) », *Mén* 95/3, p. 25.
- DEMARQUEZ Suzanne (1933.02.01), « La musique de chambre, les récitals et concerts divers », *CM* 35/3, p. 65.
- SCHAEFFNER André (1933.02.10), « Musique contemporaine », *B-A* 12/6, p. 5.
- BRUYR José (1933.02.17), « Un entretien avec... Stan Golestan », *GC* 19/20, p. 519-20.
- [ANONYME] (1933.02-03), recension de José BRUYR, *L'écran des musiciens. 2<sup>e</sup> série* (Paris : Corti, 1933), in « À travers les livres », *GM* 5/4-5, p. 107.
- DEMARQUEZ Suzanne (1933.04.01), « La musique de chambre, les récitals et concerts divers », *CM* 35/7, p. 170.
- M. I. (1933.04.01), « Bibliographie », *CM* 35/7, p. 172.
- SCHMITT Florent (1933.04.22), « Les concerts », *Le Temps* n° 26170, p. 3.
- DE SCHLOEZER Boris (1933.06.01), « À propos de Mozart », *NRF* 21 n° 237, p. 987-91; désormais in ID., *Comprendre la musique. Contribution à La Nouvelle revue française et à La Revue musicale, 1921-1956*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011 (« Aesthetica »), p. 236-39.
- SCHAEFFNER André (1933.07.28), « La musique. Romances sans paroles », *B-A* 12/30, p. 5.
- « Études musicales analytiques – *Quatre Danses polonaises*, Alexandre Tansman » (1933.11.10), *GC* 20/6, p. 151.

### 1934

- DANDELLOT Georges (1934.01), « Salle Gaveau. Œuvres de J. Fitelberg », *MM* 45/1, p. 20.
- SCHMITT Florent (1934.01.20), « Les concerts », *Le Temps* n° 26441, p. 3.



PETTIT Henri (1934.04.01), « Triton (9 mars) », *CM* 36/7, p. 147-8.

PETTIT Henri (1934.07.01), « Musique coloniale », *CM* 36/11, p. 241.

### 1935

DANDELOT Georges (1935.02.28), « Triton. Festival de musique tchécoslovaque », *MM* 46/2, p. 65-6.

DANDELOT Georges (1935.04.30), « Œuvres de T. Harsanyi et M. Mihalovici », *MM* 46/4, p. 129.

HIRSCH Michel-Léon (1935.11.29), « Concert Alexandre Tcherepnine (22 novembre) », *Mén* 97/48, p. 364.

CHAMFRAY Claude (1935.12.06), « La croix sonore, ou la science et la foi », *B-A* n° 153, p. 6.

### 1936

CHAMFRAY Claude (1936.01.10), « Alexandre Tansman », *B-A* n° 158, p. 6.

PRUNIÈRES Henri (1936.02.01), « Les tendances actuelles de la musique », *RM* 17 n° 163, p. 81-88.

KLINGSOR Tristan (1936.03), « Œuvres de MM. Mihalovici, C. Beck, T. Harsanyi et B. Martinu », *MM* 47/3, p. 86.

CHAMFRAY Claude (1936.04.10), « Un entretien avec Spitzmüller », *B-A* n° 171, p. 6.

CHAMFRAY Claude (1936.04.17), « Mihalovici », *B-A* n° 172, p. 6.

CHAMFRAY Claude (1936.04.24), « Martinu », *B-A* n° 173, p. 6.

CHAMFRAY Claude (1936.05.01), « Lajtha », *B-A* n° 174, p. 6.

CŒUROY André (1936.06.05), « Manifeste et concert des "Jeune France" », *B-A* n° 179, p. 6.

CŒUROY André (1936.06.19), « Bartok, Lajtha, Musique hongroise », *B-A* n° 181, p. 5.

### 1937

FERROUD Pierre-Octave (1937.03-04), « A great musician of to-day : Bohuslav Martinů », *Chesterian* 18 n° 132, p. 89-93.

GOLDBECK Frederick (1937.06-07), « Heur et malheur de la musique actuelle. En marge du livre vert de la S.I.M.C. », *RM* 18 n° 175, p. 85-91.

MARTINŮ Bohuslav (1937.11), « Témoignage tchécoslovaque », *RM* 18 n° 178 : *À la mémoire d'Albert Roussel*, p. 366.

### 1938

CŒUROY André (1938.01.21), « Le Triton », *B-A* n° 264, p. 6.

DOTREMONT Stanislav (1938.03-04), « Editorial », *Revue internationale de musique* 1/1, p. 5-6.

TANSMAN Alexandre (1938.05-06), « La musique en Pologne », *Revue internationale de musique* I/2, p. 259-62; désormais in ID., *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 141-4.

DANDELOT Georges (1938.05.31), « Orchestre philharmonique », *MM* 49/5, p. 131.

SCHMITT Florent (1938.12.24), « Les concerts », *Le Temps* n° 28227, p. 3.

### 1939

MESSIAEN Olivier (1939.05-06), « Le rythme chez Igor Stravinsky », *RM* 20 n° 191, p. 330-32.

COLLAER Paul (1939.08-11), « L'esprit de la musique française », conférence prononcée aux Amis de la France (Bruxelles), *RM* 20 n° 193, p. 79-85.

CHAMFRAY Claude (1939.12.01), « Y aura-t-il une musique de guerre? Une enquête », *RM* 20 n° 194, p. 146-52.

## 1940

CHAMFRAY Claude (1940.01.15), « Un nouveau groupe : "Musique contemporaine" », *B-A* n° 352, p. 39.

DE SCHLOEZER Boris (1940.03.01), « L'esprit de la musique française », *NRF* 28 n° 318, p. 398-402; désormais in ID., *Comprendre la musique. Contribution à La Nouvelle revue française et à La Revue musicale, 1921-1956*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011 (« Aesthetica »), p. 239-42.

## Après 1945

ROLAND-MANUEL (1945.12.30-31), « Autour de l'École de Paris. Œuvre de Martinu et Harsanyi », *Combat* 5 n° 492, p. 2.

HUCHER Yves (1949.11.11), « Un entretien avec Alexandre Tansman », *GC* 30/3, p. 51-52.

ROSTAND Claude (1951.12.26), « Le fantôme de l'École de Paris », *Carrefour* n° 380, p. 9.

CHAMFRAY Claude (1961.02.24), « Rencontre avec Alexandre Tansman », *GC* 42 n° 303, p. 742-43; transcrit dans A. TANSMAN, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 315-17 (sous le titre « Alexandre Tansman nous parle de *Sabbataï Zévi* »).

MIHALOVICI Marcel (1978), « Adieu à Alexandre Tcherepnine », *ADAM* 41 n° 404-406, p. 18-19.

CRUTCHFIELD Will (1987.03.25), « Bennett Lerner in a Piano Marathon », *The New York Times*, en ligne, [www.nytimes.com/1987/03/25/arts/music-bennett-lerner-in-a-piano-marathon.html](http://www.nytimes.com/1987/03/25/arts/music-bennett-lerner-in-a-piano-marathon.html) (consulté en septembre 2014).

## Études, essais et divers<sup>2</sup>

*XVI<sup>a</sup> Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, catalogue de l'exposition, Venezia : Ferrari, 1928.

[ANONYME], « La carrière polymorphe d'Arthur Hoérée », *Zodiaque* 128 (1981.04) : « Hommage à A. Hoérée et A. Peeters », p. 17-43.

ADAMSON Natalie, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris*, Aldershot : Ashgate, 2009.

ADAMSON Natalie, « L'École de Paris ou l'élaboration d'une fiction discursive », in Rossella FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFFILS DESBIOLLES, *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au xx<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 (« Critique d'art »), p. 137-53.

D'ALMEIDA Fabrice et Denis MARÉCHAL (dir.), *L'histoire orale en question*, Bry-sur-Marne : INA, 2013.

ANDERSEN Niels Åkerstrøm, *Discursive Analytical Strategies. Understanding Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*, Bristol : Policy Press, 2003.

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London : Verso, 1983; tr. fr. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte, 1996.

---

<sup>2</sup> Pour les abréviations des titres des encyclopédies et leur référence bibliographique complète, v. Notes rédactionnelles, § C.3.

- ANTOKOLETZ Elliot, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs (NJ) : Prentice Hall, 1992.
- ATWOOD William, *The Parisian Worlds of Frédéric Chopin*, New Haven : Yale University Press, 1999.
- AUBRY Jean, *La musique et les nations*, Paris : La Sirène – Londres : Chester, 1922.
- BACHA Myriam (dir.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 2005.
- BAKER Theodore et Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, Paris : Laffont, 1995.
- BAINVILLE Jacques, *L'Histoire de France*, Paris : Fayard, 1924; éd. moderne Paris : Tallandier, 2007 (« Texto »).
- BAINVILLE Jacques, *Petite histoire de France*, illustrations de Job, Tours : Mame, 1930.
- BARON Étienne, *L'Europe. Classes de Quatrième et 2<sup>e</sup> année des Écoles primaires supérieures. Programme du 30 août 1937*, Paris : Éditions École et collège, 1939.
- BARRAUD Henri, *La France et la musique occidentale*, Paris : Gallimard, 1956.
- BASLER Adolphe et Charles KUNSTLER, *La peinture indépendante en France*, 2 vol, Paris : Crès, 1929.
- BEFU Harumi, « Demonizing the “Other” », in Robert S. WISTRICH, *Demonizing the Other. Antisemitism, Racism and Xenophobia*, Newark : Gordon and Breach, 1999, p. 17-30.
- BELTRANDO-PATIER Marie-Claire (dir.), *Histoire de la musique. La musique occidentale du moyen âge à nos jours*, [Paris] : Bordas, 1982.
- BERKELEY Lennox, *Lennox Berkeley and Friends. Writings, Letters and Interviews*, éd. Peter Dickinson, Woodbridge : Boydell, 2012.
- BERENGUER Bruno, « Henri Sauguet et le Groupe des Trois », in ID. (dir.), *Henri Sauguet. Amitiés artistiques, actes du colloque Henri Sauguet, un artiste bordelais en son temps* (Bordeaux, 2001.05.19), Anglet : Atlantica, 2003, p. 33-53.
- BÉRILLON Edgar, *Les caractères nationaux. Leurs facteurs biologiques et psychologiques*, Paris : Legrand, 1920.
- BERNARD Robert, *Les tendances de la musique française moderne. Cours d'esthétique. Huit conférences prononcées au Conservatoire international de musique de Paris et en Sorbonne*, Paris : Durand, 1930.
- BERTILLON Jacques, *La dépopulation en France*, Paris : Alcan, 1911.
- BOETZKES Manfred et Evan BAKER, « Stage design, § 6. 1900-45 », *GMO*, consulté en septembre 2013.
- BONGRAIN Anne, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930. Documents historiques et administratifs*, Paris : Vrin, 2012.
- BONNEMAISON Joël, *La géographie culturelle*, cours de l'Université Paris IV-Sorbonne (1994-1997), établi par Maud Lasseur et Christel Thibault, Paris : Éditions du C.T.H.S., 2000 (« Format », 38).
- BORN Georgina et David HESMONDHALGH (dir.), *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley–Los Angeles : University of California Press, 2000.
- BOURION Sylveline, *Le style de Claude Debussy. Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris : Vrin, 2011 (« MusicologieS »).
- BRELET Giselle, « Musique contemporaine en France », in ROLAND-MANUEL (dir.), *Histoire de la musique*, 2 vol., Paris : Gallimard, 1963 (« Encyclopédie de la Pléiade »), vol. 2, p. 1093-1275.
- BRIL France-Yvonne, « Mihalovici, Marcel », in *DEUMM*, vol. B/5, p. 94-95.

- BRILL Andrea, *Jüdische Identität im 20. Jahrhundert. Die Komponisten Darius Milhaud und Alexandre Tansman in biographischen Zeugnissen und ausgewählten Werken*, Neuried : Ars et unitas, 2003 (« Deutsche Universitätsedition », 16).
- BROGNIEZ Laurence et Valéry DUFOUR (dir.), *Entretiens d'artistes. Poétique et pratiques*, Paris : Vrin, [à paraître] (« MusicologieS »).
- BRUNNER Otto, KONZE Werner et KOSELLECK Reinhard (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 8 t., Stuttgart : Klett-Gotta, 1972-1997.
- BRUYR José, *L'écran des musiciens*, Paris : Cahiers de France, [1930].
- , *L'écran des musiciens. 2<sup>e</sup> série*, Paris : Corti, 1933.
- , *La belle histoire de la musique*, Paris : Corrêa, 1946; 2<sup>e</sup> éd. *Histoire de la musique*, [Paris], Corrêa Buchet-Chastel–Club du livre du mois, 1957.
- DE CANDÉ Roland, *Histoire universelle de la musique*, 2 vol., Paris : Seuil, 1978.
- CAPLIN William E., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford–New York : Oxford University Press, 1998.
- CARON Sylvain, François DE MÉDICIS et Michel DUCHESNEAU (dir.), *Musique et modernité en France (1900-1945)*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2006 (« Paramètres »).
- CARRILLO Olivier et Jean-Clément JOLLET, *Histoire de la musique pour les nuls*, Paris : First-Gründ, 2011.
- CEGIELLA Janusz, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, 2 vol., Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986; 2 éd. Łódź : Wydawnictwo 86, 1996.
- CHAILLEY Jacques (dir.), *Cours d'histoire de la musique*, 4 t., Paris : Leduc, 1967-1990.
- CHANTAVOINE Jean, *Cent opéras célèbres*, Paris : Plon–Éditions Le bon plaisir, 1948 (« Petit guide de l'auditeur de musique », 2).
- CHAPMAN Herrick et Laura L. FRADER, *Race in France. Interdisciplinary Perspectives on the Politics of Difference*, New York–Oxford : Berghahn Books, 2004.
- CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse, 1830-1939*, Paris : Seuil, 2004.
- CHIMÈNES Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*, Paris : Fayard, 2004.
- CHION Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris : Buchet-Chastel–Bry-sur-Marne : INA, 1983.
- CLARKE Eric F., *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford–New York : Oxford University Press, 2005.
- COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris : La Sirène, 1918.
- CŒUROY André, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris : Kra, 1928; 1930<sup>2</sup> (« Les documentaires »).
- CŒUROY André et Robert JARDILLIER, *Histoire de la musique avec l'aide du disque*, Paris : Delagrave, 1931.
- COLLAER Paul, *La musique moderne*, Paris–Bruxelles : Elsevier, 1955; Bruxelles : Meddens, 1963<sup>3</sup>.
- COLOMB Joseph, « Un ensemble tchèque peut en cacher un autre. Première audition française du *Quatuor n° 1* de Janáček », *Musica bohémica*, en ligne [musicabohemica.blogspot.fr/2011/03/creation-fse-sonate-kreutzer.html](http://musicabohemica.blogspot.fr/2011/03/creation-fse-sonate-kreutzer.html), 2011 (consulté en juin 2014).
- COMBARIEU Jules et René DUMESNIL, *Histoire de la musique de l'origine à nos jours*, 5 t., Paris : Colin, 1953-1960.

- COOK Nicholas et Anthony POPLÉ, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- COOPER Martin (dir.), *The Modern Age, 1890-1960*, in *The New Oxford History of Music*, vol. 10, London–New York–Toronto : Oxford University Press, 1974.
- CURINGA Luisa, *André Jolivet e l'umanismo musicale nella cultura francese del Novecento*, Roma : Edicampus, 2013.
- DANUSER Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in Carl DAHLHAUS (dir.), *Neues Handbuch des Musikwissenschaft*, vol. 7, Laaber : Laaber, 1984.
- DE MÉDICIS François, « La polytonalité selon Darius Milhaud : “Plus subtile dans la douceur, plus violente dans la force...” », in Michel FISCHER et Danièle PISTONE (dir.), *Polytonalité/Polymodalité. Histoire et actualité*, Paris : Université de Paris-Sorbonne–Observatoire musical français, 2005 (« Conférences et séminaires », 21), p. 91-115.
- DEMUTH Norman, « The French Position To-Day », *Chesterian* 26 n° 168 (1951.10), p. 5-9.
- DEROSSI Piero, « Harsányi, Tibor », in *DEUMM*, vol. B/3, p. 450-51.
- DONNIER Philippe, « Flamenco. Structures temporelles », *Cahiers d'ethnomusicologie* 10 (1997), p. 127-51.
- DREW David, « Modern French Music », in Howard HARTOG (dir.), *European Music in the Twentieth Century*, New York : Praeger, 1957, p. 232-95.
- DROT Jean-Marie, *Les heures chaudes de Montparnasse*, catalogue de l'exposition (Paris, Espace Elektra [1995]), avec la collaboration de Dominique Polad-Hardouin, Paris : Fondation Électricité de France–Hazan, 1995; cf. ID., *Les heures chaudes de Montparnasse*, série de 14 films, 2 coffrets (6 DVD), ORTF–INA, 1961-1990.
- DRUILHE Paul, *Histoire de la musique*, Paris : Hachette, 1949.
- DRUMONT Édouard, *La France juive. Essai d'histoire contemporaine*, Paris : Gautier, 1886.
- DUCHESNEAU Michel, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont : Mardaga, 1997.
- DUCHESNEAU Michel, Valérie DUFOUR et Marie-Hélène BENOIT-OTIS (dir.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en question (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Vrin, 2013 (« MusicologieS »).
- DUFOURCQ Norbert (dir.), *La musique des origines à nos jours*, Paris : Larousse, 1946.
- , *La musique française*, Paris : Picard, 1970.
- (dir.), *Larousse de la musique. Dictionnaire encyclopédique*, 2 vol., Paris : Larousse, 1957. La version successive de cet ouvrage est Marc VIGNAL (dir.), *Larousse de la musique*, 2 vol., Paris : Larousse, 1982; édition en un seul vol., ID. (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse, 1999; 2001<sup>2</sup>.
- DUMESNIL René, *La musique contemporaine en France*, Paris : Colin, 1930; 1949<sup>2</sup>.
- , *Histoire illustrée de la musique*, Paris : Plon, 1934.
- DUNOYER DE SEGONZAC Cecilia, *Marguerite Long (1874-1966). Un siècle de vie musicale française*, Paris : Findakly, 1993.
- DUPARCQ Jean-Jacques, « Notice biographique », in *Henrik Neugeboren dit Henri Nouveau, 1901-1959*, numéro spécial RM n° 246 (1960), p. 4-6.
- École de Paris*, catalogue de l'exposition (Milan, Palazzo Reale, 1978.09-11), Milano : Electa, 1978.
- L'École de Paris, 1904-1929*, numéro spécial de *Beaux-Arts* (« Beaux-Arts Collection »), [2000].

- L'École de Paris, 1904-1929. La part de l'autre*, catalogue de l'exposition (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000.11.30-2001.03.11), Paris : Paris-Musées, 2000.
- ERHARDT Ludwik, *La musique en Pologne*, Varsovie : Interpress, 1974.
- ERISMANN Guy, *Martinů. Un musicien à l'éveil des sources*, Arles : Actes Sud, 1990 (« Musique »).
- FAURE Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Klincksieck, 1997.
- FAUSER Annegret, « Gendering the Nations. The Ideologies of French Discourse on Music, 1870-1914 », in Harry WHITE et Michael MURPHY (dir.), *Musical Constructions of Nationalism*, Cork : Cork University Press, 2001, p. 72-103.
- FEBVRE Lucien, *Au cœur du religieux du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Sevpen, 1957 (« Bibliothèque générale de l'École pratique des hautes études »); 2<sup>e</sup> éd. Paris : Librairie générale française, 1984 (« Le livre de poche »).
- FEBVRE Lucien et CROUZET François, *Nous sommes des sang-mêlés. Manuel d'histoire de la civilisation française*, Paris : Albin Michel, 2012.
- FEGDAL Charles, *Essais critiques sur l'art moderne*, Paris : Stock, 1927.
- FEUILLÉE Alfred, *Psychologie du peuple français*, Paris : Alcan, 1898.
- FISCHER Michel et Danièle PISTONE (dir.), *Polytonalité/Polymodalité. Histoire et actualité*, Paris : Université de Paris-Sorbonne—Observatoire musical français, 2005 (« Conférences et séminaires », 21).
- FLÉCHET Anaïs, *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil*, Paris : l'Harmattan, 2004.
- FLORES Marcello, *Il secolo mondo. Storia del Novecento*, vol. 1 : 1900-1945, Bologna : Il Mulino, 2002.
- FOLKMAN Benjamin, « Alexander Tcherepnin and His Piano Music », dans le livret joint au CD Alexander TCHEREPNIN, *Piano Music, 1913-61*, A. Tcherepnin (pn) et Mikhail Shilyaev (pn), CD Toccata Classics, 2012 (TOCC 0079), p. 2-13.
- FOUCAULT Michel, « Michel Foucault, *Les mots et les choses* », interview avec Raymond Bellours, *Les Lettres françaises* n° 1125 (1966.03.31), p. 3-4; désormais in ID., *Dits et Écrits, 1954-1988*, 4 vol., édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris : Gallimard, 1994, vol. 1, p. 498-504.
- , *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.
- FRANCASTEL Pierre, *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'École de Paris*, Paris : Librairie Médicis, 1946.
- FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, *Histoire de la musique en Europe*, Paris : Presses universitaires de France (« Que sais-je? »), 1992.
- FRAPPA Jean-José, *À Paris, sous l'œil des métèques!*, Paris : Flammarion, 1926.
- FULCHER Jane, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford—New York : Oxford University Press, 2005.
- GABEAUD Alice, *Histoire de la musique*, Paris : Larousse, 1930.
- GALLAGHER Catherine et Stephen GREENBLATT, *Practicing New Historicism*, Chicago—London : University of Chicago Press, 2000.
- GANCHE Édouard, *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*, Paris : Mercure de France, 1925.
- GAUB Albrecht, « Cerepnin, Alexandr », in *MGG*, vol. P/4, col. 550-53.
- GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York : Basic Books, 1973; tr. fr. partielle dans ID., *Bali. Interprétation d'une culture*, Paris : Gallimard, 1983.

- Géographie-Atlas du cours supérieur (ancien cours moyen) par une réunion de professeurs*, Tours : A. Mame et fils, 1920.
- GEORGE Waldemar, *Les artistes juifs et l'École de Paris*, Alger : Éditions du Congrès juif mondial, 1959.
- GHÉON Henri, *Promenades avec Mozart. L'Homme, l'œuvre, le pays*, Paris : De Brouwer et C<sup>ie</sup>, 1932.
- GIBBONS William, *Building the Operatic Museum. Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle Paris*, Rochester : University of Rochester Press, 2013.
- GIBSON James J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Westport : Greenwood Press, 1966.
- GINZBURG Carlo, « Spie. Radici di un paradigma indiziario », in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino : Einaudi, 1986, p. 158-209; éd. fr. « Traces », in *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris : Flammarion, 1989, p. 139-81.
- GIRARDET Raoul, *Le nationalisme français. Anthologie, 1871-1914*, Paris : Seuil, 1983 (« Points – Histoire »).
- GOLAN Romy, « The “École française” Vs. the “École de Paris”. The Debate About the Status of Jewish Artists in Paris Between the Wars », in ID. et Kenneth E. SILVER (dir.), *The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris, 1905-45*, New York : Universe Books, 1985, p. 81-87.
- GOLÉA Antoine, *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, 2 vol., Paris : Leduc, 1977.
- DE GRAMONT Élisabeth, *Mémoires*, t. 4 : *La 13<sup>e</sup> heure*, Paris : Grasset, 1935.
- GUILLOT Pierre (dir.), *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*, actes du colloque (Paris, 1997.11.26), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000 (« Musiques/Écritures »).
- GURLITT Wilibald, Hans Heinrich EGGBRECHT et Carl DAHLHAUS (dir.), *Riemann Musik-Lexikon*, 12<sup>e</sup> éd. en 3 + 2 voll., Mainz : Schödt, 1959-1975.
- HAEFELI Anton, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich : Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982.
- , « Die Emigranten und ihr Einfluß auf die Profilierung und Politisierung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) », in Horst WEBER (dir.), *Musik in der Emigration, 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung*, Stuttgart–Weimar : Metzler, 1994, p. 136-52.
- HAINÉ Malou, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts », in Sylvain CARON, François DE MEDICIS et Michel DUCHESNEAU (dir.), *Musique et modernité en France, 1900-1945*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2006 (« Paramètres »), p. 69-134.
- HALÁSZ Péter (révision de l'article de John S. Weissmann dans *MGG1*), « Harsanyi », in *MGG*, vol. P/8, col. 723-26.
- HALBREICH Harry, *Bobuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, 2<sup>e</sup> éd., Mainz etc. : Schott, 2007 (1<sup>re</sup> éd. Zürich : Atlantis, 1968).
- HALBREICH Harry et Cl. S. [ces initiales ne correspondent à aucun des collaborateurs cités au début du volume], « Martinu Bohuslav », in *EMF*, vol. 3, p. 160-61.
- HALEY Allan et alii, *Typography Referenced. A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography*, Beverly (MA) : Rockport, 2012.
- HAMILTON YEOLAND Rosemary, *La contribution littéraire de Camille Maclair au domaine musical parisien*, Lewiston (NY)–Queenston : Mellen, 2008.
- HEPOKOSKI James A., « Formulaic Openings in Debussy », *19th-Century Music* 8/1 (1984), p. 44-59.
- HEPOKOSKI James et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford–New York : Oxford University Press, 2006.

- HERBERT James D., *Paris 1937. Worlds on Exhibition*, Ithaca–London : Cornell University Press, 1998.
- HERRIOT Édouard, *La vie de Beethoven*, Paris : Gallimard, 1929.
- HESS Charles, recension de Raymond NACENTA, *School of Paris. The Painters and the Artistic Climate of Paris since 1910* (Greenwich [Conn.] : New York Graphic Society, 1960), parue dans *Art Journal* 21/4 (1962), p. 286.
- HIRSBRUNNER Theo, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber : Laaber, 1995.
- Histoire illustrée de la musique*, 20 vol., Lausanne : Rencontre–Le Guide du disque, 1965-1966.
- HODEIR André, *La musique depuis Debussy*, Paris : Presses universitaires de France, 1961.
- HOÉRÉE Arthur, « Harsányi, Tibor », in *New Grove*, vol. 8, p. 258.
- HOÉRÉE Arthur et Barbara KELLY, « Tibor Harsányi », *GMO*, consulté en septembre 2013.
- HOFFELÉ Jean-Charles, *Manuel de Falla*, Paris : Fayard, 1992.
- HOPKINSON Cecil, *A Dictionary of Parisian Music Publishers, 1700–1950*, London : chez l’auteur, 1954.
- HOURTICQ Louis, *Génie de la France*, Paris : Presses universitaires de France, 1944.
- HUCHER Yves, *Florent Schmitt*, Paris : Plon–Le bon plaisir, 1953 (« Amour de la musique »).
- HUGON Gérard, « Présentation du compositeur et de son œuvres », in Pierre GUILLOT (dir.), *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*, actes du colloque (Paris, 1997.11.26), Paris : Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2000 (« Musiques/Écritures »), p. 15-27.
- , « L’œuvre d’Alexandre Tansman. Catalogue pratique », 2012, en ligne dans *Musica et memoriam* (musimem.com).
- HUPPERT George, « Lucien Febvre and Marc Bloch. The Creation of the *Annales* », *The French Review* 55/4 (1982), p. 510-13.
- HURARD-VILTARD Éveline, *Le Groupe des Six, ou Le matin d’un jour de fête*, Paris : Klincksieck, 1987.
- ILJUKHINA Evgenija, *Mikhail Larionov e Natalia Goncharova. Pas de deux*, in Gabriella BELLINI et Elisa GUZZO VACCARINO (dir.), *La danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano : Skira, 2005, p. 123-34.
- JAMIN Jacqueline, *De la lyre d’Orphée à la musique électronique*, Paris : Leduc, 1961.
- JARRASSÉ Dominique, « La critique d’art dans les revues juives de langue française durant l’entre-deux-guerres : Jacques Biélinky et la part juive de l’École de Paris », in Rossella FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, *Les revues d’art. Formes, stratégies et réseaux au xx<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 (« Critique d’art »), p. 79-90.
- JEAN-AUBRY G., *La musique et les nations*, Paris : La Sirène – Londres : Chester, 1922.
- JOLIVET André, « Douze entretiens avec Antoine Goléa » [1960], in ID., *Écrits*, 2 vol., édités par Christine Jolivet-Erlh, Sampzon : Delatour, 2006.
- KALLBERG Jeffrey, « Hearing Poland: Chopin and Nationalism », in R. Larry TODD (dir.), *Nineteenth-Century Piano Music*, New York : Schirmer, 1994; 2<sup>e</sup> éd. New York : Routledge, 2004, p. 221-57.
- KANGASLAHTI Kate, « The École de Paris, Inside and Out. Reconsidering the Experience of the Foreign Artists in Interwar France », in Jaynie ANDERSON (dir.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence*, actes du 32<sup>e</sup> Congrès international d’histoire de l’art (Melbourne, 2008.01.13-18), Victoria : Miegunyah Press–Melbourne University Publishing, 2009, p. 602-06.



- , « Foreign Artists and the *École de Paris*. Critical and Institutional Ambivalence between the Wars », in Natalie ADAMSON et Toby NORRIS (dir.), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde. Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*, Newcastle: Cambridge Scholars, 2009, p. 85-111.
- KAYAS Lucie, *André Jolivet*, Paris : Fayard, 2005.
- KELKEL Manfred, « L'École de Paris : une fiction? », in Pierre GUILLOT (dir.), *Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*, actes du colloque (Paris, 1997.11.26), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000 (« Musiques/Écritures »), p. 85-89.
- KELLY Barbara, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud, 1912-1939*, Aldershot : Ashgate, 2003.
- (dir.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester : Rochester University Press, 2008.
- KORABELNIKOVA Ludmila, *Alexandr Čerepnin. Dolgoe stranstvie*, Moskva : Iazyki russkoi kul'tury, 1999; tr. angl. *Alexander Tcherepnin. The Saga of a Russian Emigré Composer*, traduit par Anna Winestein, édité par Sue-Ellen Hershman-Tcherepnin, Bloomington–Indianapolis : Indiana University Press, 2008.
- KOSELLECK Reinhard, « Begriffsgeschichte and Social History », *Economy and Society* 11/4 (1982), p. 409-27.
- KREBS Sophie, « Soutine et les débats de son époque », in Marie-Paule VIAL (dir.), *Chaim Soutine (1893-1943), l'ordre du chaos*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée de l'Orangerie, 2012.10.03-2013.01.21), Paris : Musée d'Orsay–Hazan, 2012, p. 14-24.
- KRONNING Hans, « Modalité et médiation épistémiques », in Régine DELAMOTTE-LEGRAND (dir.), *Les médiations langagières*, actes du colloque *La médiation. Marquages en langue et en discours* (DYALANG-Université de Rouen, 2000.12), 2 vol., Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2004, vol. 1 : *Des faits de langue aux discours*, p. 35-65.
- LACOMBE Hervé, *Francis Poulenc*, Paris : Fayard, 2013.
- LANGHAM-SMITH Richard and Caroline POTTER (dir.), *French Music since Berlioz*, Aldershot : Ashgate, 2006.
- LANDORMY Paul, *Histoire de la musique*, nouvelle édition revue et considérablement augmentée, Paris : Mellottée, [1942] (1910<sup>1</sup>; 1914<sup>2</sup>; 1923<sup>3</sup>).
- , *La musique française après Debussy*, Paris : Gallimard, 1943 (« Nouvelle Revue française »).
- LANDOWSKI Marcel, *Batailles pour la musique*, Paris : Seuil, 1979.
- LANDOWSKI Wanda L., *Histoire de la musique moderne, 1900 à 1940*, Paris : Aubier, 1941.
- LARIONOV Michel, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Paris : La Bibliothèque des arts, 1970.
- LAURENCIE Lionel de la, *L'École française de violon, de Lully à Viotti. Études d'histoire et d'esthétique*, 3 vol., Paris : Delagrave, 1922-1924.
- LAZZARO Federico, *Danza, incantesimo e preghiera. Il « rinnovamento espressivo » nella musica francese degli anni '30 del Novecento*, thèse de doctorat, Pavia–Cremona : Università degli studi di Pavia, 2011.
- , recension d'Alexandre TANSMAN, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX<sup>e</sup> siècle*, texte édité par Cédric Segond-Genovesi avec la collaboration de Mireille Tansman Zanuttini et Marianne Tansman Martinozzi (Château-Gontier : Aeda musicae, 2013), parue dans *Revue de musicologie* 99/1 (2013), p. 189-92.
- LAVISSE Ernest, *La première année d'Histoire de France*, Paris : Colin, 1876.
- (dir.), *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, 9 t. en 18 vol., Paris : Hachette, 1900-1911.

- , *Histoire de France. Cours moyen*, Paris : Colin, 1912; [51<sup>e</sup>] éd. 1953.
- (dir.), *Histoire de France contemporaine depuis la Révolution jusqu'à la paix de 1919*, 10 vol., Paris : Hachette, 1921-1922.
- LEIBOWITZ René, *Schönberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris : Janin, 1947 (« La flûte de Pan »).
- LIMBOUR Georges, « La nouvelle École de Paris », *L'Œil* n° 34 (1957.10), p. 58-71.
- LEMAIRE Frans C., *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris : Fayard, 2005.
- LOBSTEIN Dominique, *Dictionnaire des Indépendants, 1884-1914*, 3 t., Dijon : L'Échelle de Jacob, 2003.
- LOURME Louis, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?*, Paris : Vrin, 2012.
- LUISSO Francesco P., *Diritto processuale civile*, vol. 2: *Il processo di cognizione*, 5<sup>e</sup> éd., Milano: Giuffrè, 2009.
- MACHABEY Armand, *Précis-manuel d'histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris : Lemoine, 1942.
- Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937*, catalogue de l'exposition (Paris, Petit Palais, 1937), Paris : Imprimerie de Vaugirard, 1937.
- MALHAIRE Philippe, « Redéfinir la polytonalité », in ID. (dir.), *Polytonalités*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 13-38.
- MALINOWSKI Jerzy, « O genezie tworczości tzw. Grupy Czterech », *Acta Universitatis Nicolai Copernici* n° 338 (2000), p. 159-92; tr. fr. « Genèse artistique du Groupe des Quatre », in [Kenneth Mesdag RITTER, dir.], *École de Paris. Le Groupe des Quatre*, Paris : Lachenal et Ritter, 2000, p. 45-75.
- MANZONI Alessandro, *I promessi sposi* (1927), édition critique de Salvatore Silvano Nigro, Milano : Mondadori, 2002 (« I Meridiani »); tr. fr. d'Yves Branca, *Les Fiancés. Histoire milanaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Gallimard, 1995 (« Folio Classique », 2527).
- MARTINÈS C., *Histoire de la musique*, Paris : Salabert, 1951.
- MASSIN Brigitte et Jean, *Histoire de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 1985 (1<sup>re</sup> éd. Messidor, 1983).
- MAUCLAIR Camille, *La farce de l'art vivant II. Les métèques contre l'art français*, Paris : La Nouvelle Revue critique, 1930 (« La vie d'aujourd'hui », 15).
- MCKEE Eric, *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz; A Study of Dance-Music Relations in 3/4 Time*, Bloomington–Indianapolis : Indiana University Press, 2012.
- MENEGALDO Hélène, *Les Russes à Paris, 1919-1939*, Paris : Autrement, 1998.
- MESSIAEN Olivier, *Technique de mon langage musical*, 2 vol., Paris : Leduc, 1944.
- , *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, 1949-1992*, 7 t., Paris : Leduc, 1994-2002.
- MESSING Scott, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester : University of Rochester Press, 1988.
- MICHELET Jules, *Histoire de France*, 5 t., Paris : Hachette, 1833-1841.
- MIHALOVICI Marcel, « Adieu à Alexandre Tcherepnine », *ADAM* 41 n° 404-6 (1978), p. 18-19.
- MIHULE Jaroslav, *Bobuslav Martinů*, Praha : Supraphon, 1966; tr. fr. Praha : Orbis, 1972.
- MILHAUD Darius, *Ma vie heureuse*, Paris : Belfond, 1987; 2<sup>e</sup> éd. Bourg-la-Reine : Zurfluh, 1998.

- MILLER Catherine, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont : Mardaga, 2003.
- Modalité et évidentialité en français*, numéro monographique de *Langue française* n° 173, 2012/1.
- MONELLE Raymond, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington–Indianapolis : Indiana University Press, 2005.
- MONNERET Jean, *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884-2000. Les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris : Salon des Indépendants–Grand-Palais des Champs-Élysées, 2000.
- MOORE Rachel, « “À ne pas ouvrir pendant la guerre”. L’union sacrée et la mobilisation de l’édition musicale, 1914-1918 », in Florence DOÉ DE MAINDREVILLE et Stéphan ETCHARRY (dir.), *La Grande Guerre en musique. Vie et création musicales en France pendant la Première Guerre mondiale*, Bruxelles : Lang, 2014 (« Études de musicologie », 4), p. 253-69.
- MORGAN Robert P., *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York–London : Norton, 1991.
- MUSSAT Marie-Claire, « La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale », *Revue de musicologie* 87/1 [2001], p. 145-86.
- MYERS Rollo, *Modern French Music*, Oxford : Blackwell, 1971.
- NACENTA Raymond, *School of Paris. The Painters and the Artistic Climate of Paris since 1910*, Greenwich (Conn.) : New York Graphic Society, 1960; trad. fr. *École de Paris. Son histoire, son époque*, Neuchâtel : Ides et calendes, [1960].
- Nathalie Gontcharova – Michel Larionov*, catalogue de l'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.06.21-09.18; Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1995.11.10-1996.01.21; Milan, Fondazione Mazzotta, 1996.02.24-05.26), Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1995.
- NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Enciclopedia della musica*, 5 vol., Torino : Einaudi, 2001-2005; tr. fr. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, 5 vol., Arles : Actes Sud, 2003-2007.
- NECTOUX Jean-Michel, *Gabriel Fauré. La voix du clair-obscur*, Paris : Fayard, 2008.
- NICHOLS Roger, *The Harlequin Years. Music in Paris, 1917-1929*, London : Thames & Hudson, 2002.
- NIESZAWER Nadine, Marie BOYE et Paul FOGEL, *Peintres juifs à Paris. 1905-1939, École de Paris*, Paris : Denoël, 2000.
- NOIRIEL Gérard, *Le creuset français. Histoire de l'immigration, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 1988.
- , *Population, immigration et identité nationale en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Hachette, 1992 (« Carré histoire », 17).
- , *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>. Discours publics, humiliations privées*, Paris : Fayard, 2007.
- NYEKI Maria, *Les Hongrois et leur musique*, in Danièle PISTONE (dir.), *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris : Champion, 2000, p. 533-45.
- OLOWU A. A., *Xenophobia. A Contemporary Issue in Psychology*, Ile-Ife (Nigeria) : Ife Centre for Psychological Studies, 2008.
- PAPE Mathias, « Mozart – Deutscher? Österreicher? Oder Europäer? Das Mozart-Bild in seinen Wandlungen vor und nach 1945 », *Acta Mozartiana* 56/3-4 (1997), p. 53-84.
- PARTON Anthony, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, Princeton : Princeton University Press, 1993.

- PASLER Jann, « Theorizing Race in Nineteenth-Century France. Music as Emblem of Identity », *The Musical Quarterly* 89/4 (2006), p. 459-504.
- PISTONE Danièle (dir.), *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris : Champion, 2000.
- PITTION Paul, *La musique et son histoire*, 2 t., Paris : Éditions Ouvrières, 1961.
- PORCILE François, *La Belle époque de la musique française (1871-1940)*, Paris : Fayard, 1999.
- POULENC Francis, *Correspondance*, éditée par Miriam Chimènes, Paris : Fayard, 1994.
- , *J'écris ce qui me chante*, textes et entretiens réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris : Fayard, 2011.
- PROKOFIEV Sergueï, *Diaries 1924-1933*, traduits et annotés par Anthony Phillips, London : Faber & Faber, 2012.
- PULCINI Franco, « Martinů, Bohuslav Jan », in *DEUMM*, vol. B/4, p. 691-93.
- QUESNEY Cécile, *Compositeurs français à l'heure allemande, 1940-1944. Le cas de Marcel Delannoy*, thèse de doctorat, Paris–Montréal : Université Paris-Sorbonne et Université de Montréal, 2014.
- RAE Caroline, « Alexandre Tansman », *GMO*, consulté en septembre 2013.
- RATNER Leonard G., *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York : Schirmer, 1980.
- REBATET Lucien, *Une histoire de la musique*, Paris : Laffont, 1969.
- REICH Willi, *Alexander Tscherepnin*, Frankfurt : Belaieff, 1962; tr. fr. *Alexandre Tchérépnine*, Paris : Richard-Masse, 1962 (*La Revue musicale*, « Musiciens du XX<sup>e</sup> siècle »).
- RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation?*, conférence (1882.03.11, Sorbonne), désormais in Raoul GIRARDET, *Le nationalisme français. Anthologie, 1871-1914*, Paris : Seuil, 1983 (« Points – Histoire »), p. 65-67.
- RENTSCH Ivana, « Martinů », in *MGG*, vol. P/11, col. 1211-24.
- REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris : Mille et une nuits, 2010.
- RICCI Franco Carlo, *Vittorio Rieti*, Roma–Napoli : Edizioni scientifiche italiane, 1987 (« La musica e la danza »); 2<sup>e</sup> éd. électronique (liberliber.it, consultée en septembre 2014).
- [RITTER Kenneth Mesdag, dir.], *École de Paris. Le Groupe des Quatre*, Paris : Lachenal et Ritter, 2000.
- RODITI Eduardo, « Quand l'art français devient École de Paris », in [Kenneth Mesdag RITTER, dir.], *École de Paris. Le Groupe des Quatre*, Paris : Lachenal et Ritter, 2000, p. 39-42.
- ROHOZINSKI Ladislav (dir.), *Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925*, Paris : Les éditions musicales de la Librairie de France, 1925.
- ROSEN Charles, *Sonata Forms*, New York : Norton, 1980; tr. fr. *Formes sonate. Essai*, Arles : Actes Sud, 1993.
- ROSTAND Claude, *Les chefs-d'œuvre du piano*, Paris : Plon–Éditions Le bon plaisir, 1950 (« Petit guide de l'auditeur de musique », 3).
- , *La musique française contemporaine*, Paris : Presses universitaires de France, 1957 (« Que sais-je? », 517).
- ROSTECK Jens, « Tansman », in *MGG*, vol. P/16, col. 491-94.
- ROSTECK Jens, « La portrait urbain dans la musique instrumentale de Milhaud », in Jacinthe HARBEK et Marie-Noëlle LAVOIE (dir.), *Darius Milhaud. Compositeur et expérimentateur*, Paris : Vrin, 2014 (« MusicologieS »), p. 89-97.

- ROUSSEL Albert, *Lettres et écrits*, textes réunis et présentés par Nicole Labelle, Paris : Flammarion, 1987 (« Harmoniques »).
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris : Veuve Duchesne, 1768; éd. critique de Claude Dauphin, Bern : Lang, 2008.
- ROY Jean, *Musique française*, Paris : Debresse (« Présences contemporaines »), 1962.
- , « Compositeurs de l'entre-deux-guerres », in *150 ans de musique française, 1789-1939*, actes du colloque (Lyon, 9-10 mars 1991), Lyon : Biennale de la musique française—Actes Sud, 1991, p. 173-79.
- , *Le groupe des Six*, Paris : Seuil, 1994.
- RYBKA F. James, *Bobuslav Martinů. The Compulsion to Compose*, Lanham—Toronto—Plymouth : The Scarecrow Press, 2011.
- SABANEYEFF [SABANEIEV] Leonid, *Modern Russian Composers*, [New York] : International Publishers, 1927.
- SALVETTI Guido, *La nascita del Novecento*, in *Storia della musica*, vol. 10, Torino : EDT, 1991<sup>2</sup>.
- SAMUEL Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris : Gallimard, 1962.
- , *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Paris : Actes Sud, 1999.
- SANCHEZ Pierre, *Dictionnaire des Indépendants. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées, 1920-1950*, 3 t., Dijon : L'Échelle de Jacob, 2008.
- SCHMIDL Carlo, *Diçionario universale dei musicisti*, 2 vol. et supplément, Milano : Sonzogno, 1937-1938<sup>2</sup>.
- SCHMIDT Carl B., *Francis Poulenc (1899-1963). A Catalogue*, Oxford : Clarendon Press, 1995.
- SCHMITT Eric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris : Albin Michel, 2002.
- SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley—Los Angeles : University of California Press, 2006.
- SCHOR Ralph, *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, [Paris] : Publication de la Sorbonne, 1985.
- , *L'antisémitisme en France dans l'entre-deux-guerres, prélude à Vichy*, Paris : Complexe, 2005.
- SCHWERKE Irving, *Alexandre Tansman, compositeur polonais*, Paris : Eschig, 1931.
- SEIGNOBOS Charles, *Histoire sincère de la nation française*, Paris : Presses universitaires de France, 1933; 1969<sup>7</sup>.
- SEROUSSI Edwin *et alii*, « Jewish Music », *GMO* (consulté en janvier 2014).
- SHAPIRO Robert (dir.), *Les Six. The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie*, London—Chicago : Peter Owen, 2011.
- SIMEONE Nigel, « La Spirale and La Jeune France. Group Identities », *The Musical Times* 143, n° 1880 (2002), p. 10-36.
- SIMON Yannick, *Composer sous Vichy*, Lyon : Symétries, 2009, p. 17-18.
- SL [= *Schriftleitung*, « Rédaction »], « Beck », in *MGG*, vol. P/2, col. 605-06.
- SOCIÉTÉ DES « ARTISTES INDÉPENDANTS », *Catalogue de la 34<sup>e</sup> exposition* (Grand-Palais des Champs-Élysées, 1923.02.10-03.11), Paris : [s. é.], 1923.
- , *Catalogue de la 35<sup>e</sup> exposition* (Grand-Palais des Champs-Élysées, 1924.02.09-03.12), Paris : [s. é.], 1924.
- SOLLORS Werner, *Ethnic Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002 (« The Cambridge History of American Literature », 6).

- Sovremennogo frantsuzskogo iskusstva [L'art français contemporain]*, catalogue de l'exposition (Moscou, Musée national d'art moderne occidental [Gosudarstvenniy Muzei novogo zapadnogo iskusstva] et Galerie nationale Tratiakov [Gosudarstvennaia Tretiakovskaia galereia], 1928.05.01-06.06), Moskva : Komiteta vystavki, 1928.
- SUCHOWIEJKO Renata, « Le “debussysme” à la polonaise. Sur les traces de la formation d'un mythe », in Myriam CHIMÈNES et Alexandra LAEDERICH (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris : Fayard, 2013, p. 463-75.
- SYTOVA Alla, *The Lubok. Russian Folk Pictures, 17th to 19th Century*, Leningrad : Aurora Art Publishers, 1984.
- TALMA-DAVOUS Ewa, *Alexandre Tansman (1897-1986). Un polonais à Paris*, catalogue de l'exposition (BNF, Département de la Musique, 1997.11.03-12.31), Paris : BNF, 1997.
- TANSMAN Alexandre, « Autoportrait par Alexandre Tansman », *Journal musical français* n° 157 (1967.05), p. 22-25.
- , *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérald Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005.
- , *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX<sup>e</sup> siècle*, texte édité par Cédric Segond-Genovesi avec la collaboration de Mireille Tansman Zanuttini et Marianne Tansman Martinozzi, Château-Gontier : Aeda musicae, 2013.
- TARUSKIN Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, 2 vol., Berkeley : University of California Press, 1996.
- , *Defining Russia Musically*, Princeton—Oxford : Princeton University Press, 1997.
- , *Music in the Early Twentieth Century*, in ID., *The Oxford History of Western Music*, vol. 4, Oxford—New York : Oxford University Press, 2005.
- TAYLOR Timothy D., *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, [Durham] : Duke University Press, 2007.
- TERRIEN Pascal (dir.), *Musique française. Esthétique et identité en mutation 1892-1992*, Paris : Delatour, 2012.
- TEXIER Simon, « Paris sur Seine », in Myriam BACHA (dir.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris : Action artistique de la Ville de Paris, 2005, p. 191-96.
- TOMASELLA Giuliana, « Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia, 1920-1938 », in Federica PIRANI (dir.), *Il futuro alle spalle. Italia-Francia : l'arte tra le due guerre*, catalogue de l'exposition (Rome, Palazzo delle esposizioni, 1998.04.22-06.22), Roma : De Luca, 1998, p. 83-93.
- TOMESCU Vasile (révision de l'article d'Oswald d'Estrade-Guerra dans *MGG1*), « Mihalovici », in *MGG*, vol. P/12, col. 190-91.
- VALENTI Simonetta, *Camille Maclair, homme de lettres fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milano : Vita e pensiero, 2003.
- VAN ACKERE Jules, *L'âge d'or de la musique française, 1870-1950*, Paris—Bruxelles : Meddens, 1966.
- VAN DE VELDE Ernest, *Histoire de la musique des origines à nos jours*, Tours : Van de Velde, 1940 (nouvelle édition).
- VEROLI Patrizia, « Les Archives internationales de la danse. Une histoire dans l'histoire », in Inge Baxmann, Claire Rousier et P. Varoli, *Les Archives internationales de la danse, 1931-1952*, Pantin : Centre internationale de la danse, 2006 (« Recherchers »), p. 12-43.

VIGNAL (v. DUFOURCQ).

VIGUÉ Jean, « Harsanyi Tibor », in *EMF*, vol. 2, p. 426.

VILA Marie Christine, *Paris musique. De l'école de Notre-Dame à la Cité de la musique, huit siècles d'histoire*, Paris : Parigramme, 2007.

VON DER WEID Jean-Noël, *La musique du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Hachette (« Littératures »), 2005.

VUILLERMOZ Émile, « La symphonie », in Ladislav ROHOZINSKI (dir.), *Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925*, Paris : Les éditions musicales de la Librairie de France, 1925, p. 323-88.

—, *Histoire de la musique*, Paris : Fayard, 1949; 1973<sup>2</sup>.

WARNOD André, *Les berceaux de la jeune peinture : Montmartre, Montparnasse*, Paris : Albin Michel, 1925.

WARNOD Jeanine, *L'École de Paris. Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris : Arcadia—Le musée de Montparnasse, 2004.

WARTELLE Jean-Claude, « La Société d'Anthropologie de Paris de 1859 à 1920 », *Revue d'histoire des sciences humaines* 2004/1 n° 10, p. 125-71.

WATKINS Glenn, *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York : Schirmer—London : Collier Macmillan, 1988.

WEISSMANN John S., « Tibor Harsányi. A General Survey », *Chesterian* 27, n° 171 (1952.07), p. 14-17.

—, « Harsányi, Tibor », in *Grove*<sup>5</sup>, vol. 4 (1954), p. 117-19.

WINOCK Michel, *La France et les Juifs. De 1789 à nos jours*, Paris : Seuil, 2004.

WOLFF Pierre, *La musique contemporaine*, Paris : Nathan, 1954.

## Ressources en ligne

*Catalogue du Fonds Léon Vallas*, Bibliothèque municipale de Lyon (<http://pleade.bm-lyon.fr>)

*Dizionario giuridico* (brocardi.it)

*Gallica* (gallica.bnf.fr)

*Ladislav de Robozjnski (1886 - 1938)* (<http://pages.videotron.com/leliwa>)

*Nadace Bohuslav Martinů* [Association Bohuslav Martinů] (martinu.cz)

*School of Paris. Painters, Sculptors* (school-of-paris.org)

*Wikipédia* (wikipedia.org)

## Émissions radiophoniques<sup>3</sup>

TANSMAN Alexandre, « Entretien avec Alexandre Tansman », émission RDF ([1948], Chaîne nationale).

MILHAUD Madeleine, « Alexandre Tansman », in *Amitiés littéraires des musiciens*, émission RDF (1948.12.20; rediffusion, 1949.02.06); transcrit dans Alexandre TANSMAN, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*,

---

<sup>3</sup> En ordre chronologique. Pour les abréviations, v. Notes rédactionnelles, § C.1.

- textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 301-05 (sous le titre de « Homogénéité de la poésie et de la musique »).
- HARSÁNYI Tibor, *Musiciens de l'Europe centrale*, 16 épisodes (Chaîne nationale, 1949.01.22-05.07)
- MILHAUD Madeleine, « Tibor Harsányi », in *Témoignages*, émission RTF (1952.06.01, Chaîne nationale; enregistrement du 1952.03.24).
- MILHAUD Madeleine, « Marcel Mihalovici », in *Témoignages*, émission RTF (1952.06.29, Chaîne nationale; enregistrement du 1952.03.17).
- LIVIO Robin, *Parisien, d'où viens-tu?*, émission RTF (1954.01.01, Chaîne nationale, enregistrement du 1953.10.23).
- CHARBONNIER Georges, « Tibor Harsányi », in *Dialogues et musiques* n° [14], émission RTF (1954.04.02, Chaîne nationale).
- CHARBONNIER Georges, « Marcel Mihalovici », in *Dialogues et musiques* n° [30], émission RTF (1954.08.20, Chaîne nationale).
- CHARBONNIER Georges, « Alexandre Tansman », in *Dialogues et musiques* n° 37, émission RTF (1954.10.10, Chaîne nationale); transcrit dans Alexandre TANSMAN, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 307-10.
- CHARBONNIER Georges, « Alexandre Tchérépnine », in *Dialogues et musiques* n° 38, émission RTF (1954.10.17, Chaîne nationale).
- DANIEL-LESUR et Bernard GAVOTY, « Entretien avec Alexandre Tansman », in *Pour ou contre la musique moderne*, émission RTF (1955.02.07, Chaîne nationale); transcrit dans Alexandre TANSMAN, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 311-4.
- HARSÁNYI Tibor, « Interview Tibor Harsanyi » [= *Quelques souvenirs de ma vie de musicien* (1946)], émission RTF (1957 [recte : 1947?].08.19).
- HOFMANN Michel Rostislav, *L'École de Paris*, émission ORTF (France Culture) :
- « Alexandre Tansmann [sic] », 4 épisodes (1967.07.20, 07.27, 08.03, 08.10); transcrit dans Alexandre TANSMAN, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, textes réunis par Mireille Tansman-Zanuttini préfacés et annotés par Gérard Hugon, Paris : l'Harmattan, 2005, p. 311-61 (sous le titre de « Quatre entretiens avec Michel Hoffmann [sic] »).
  - « Serge [recte : Alexandre] Tchérépnine », 3 épisodes (1967.08.17, 08.24, 08.31);
  - « Michel [recte : Marcel] Mihalovici », 3 épisodes (1967.09.01, 09.07, 09.14).
- HOFMANN Michel Rostislav, [« Alexandre Tchérépnine »], in *Nouvelles musicales*, émission ORTF (1969.02.21, France Culture).
- WITOLD Joëlle, [« Alexandre Tchérépnine »], in *La musique et les hommes*, émission ORTF (1969.02.26, France Culture).
- BOULLOT Roger, « Roger Bouillot : L'École de Paris », in *Carte blanche à...*, émission ORTF (1971.05.17 France Inter).
- MAUPOMÉ Claude, « Alexandre Tchérépnine », in *Le concert égoïste*, émission RF (1977.10.30, France Musique, enregistrement du 1977.09.19).
- PINEL Marie Hélène, « Alexandre Tansman », 3 épisodes, in *Les chemins de la connaissance*, émission RF (1980.03.01, 03.08, 03.15 [« Tansman devient Tansman »], France Culture).



- PÂRIS Alain, « Marcel Mihalovici, témoin de son temps », 5 épisodes, in *Semaine titre*, émission RF (1<sup>er</sup> épisode : « L'enfance, Bucarest au début du siècle », 1982.08.02; 2<sup>e</sup> épisode : « L'arrivée à Paris après la guerre 1914-1918 », 1982.08.03; 3<sup>e</sup> épisode : « La vie musicale à Paris au début des années 20 », 1982.08.04; 4<sup>e</sup> épisode : « La culture germanique », 1982.08.05; 5<sup>e</sup> épisode : « En France et en Roumanie depuis 1945 », 1982.08.06, France Culture).
- PÂRIS Alain, « Marcel Mihalovici, témoin de son temps », 2 épisodes, émission RF (1<sup>er</sup> épisode : « Autoportrait », 1982.09.05; 2<sup>e</sup> épisode : « Souvenirs sur Georges Enesco », 1982.09.12, France Culture).
- BLACHETTE Philippe Arii, « Carte blanche à Harry Halbreich », in *Perspectives du XX<sup>e</sup> siècle*, émission RF (1984.01.20, France Culture).
- JOMY Alain, « Portrait d'Alexandre Tansman », 2 épisodes, émission RF (1985.02.21, 02.28, France Musique).
- MILLIENNE Nicole et Krystina DE OBALDIA, « Alexandre Tansman, compositeur », in *Mémoires du siècle*, émission RF (1986.08.10, France Culture).
- SOUMAGNAC Myriam, « L'École de Paris », 5 épisodes, in *Le matin des musiciens*, émission RF (1<sup>er</sup> épisode : « Pourquoi Paris? Des origines à la capitale française », 1990.07.16; 2<sup>e</sup> épisode : « Erik Satie, le Groupe des Six, ballets, néoclassicisme », 1990.07.17; 3<sup>e</sup> épisode : « Triton », 1990.07.18; 4<sup>e</sup> épisode : « Conséquences », 1990.07.19; 5<sup>e</sup> épisode : « Parisiannisme, nationalisme, exotisme », 1990.07.20, France Musique).
- « Martinů et l'École de Paris », 3 concerts, émission RF (1990.10.24-25-26, France Musique).
- LIVIO Antoine, « Martinů et l'École de Paris », 4 épisodes, in *Les mots et les notes*, émission RF (1997.06.16-19, France Culture).
- DUMONT Marc, « Direction Paris », in *Musiques d'un siècle*, émission RC–RF–RTBF–RTSR (2000.03.12, France Musique).
- TERRAPON Luc *et alii*, « Musiciens en quête d'une patrie : émigrés en Europe », in *Musiques d'un siècle*, émission RC–RTBF–RTSR (2000.04.23, France Musique; rediffusion, 2001.07.19).
- DAIVE Jean et Viviane NOËL, « École de Paris », in *Peinture fraîche*, émission RF (2000.12.06, France Culture).
- LE BAIL Karine, « Marcel Mihalovici », 2 épisodes, in *Les greniers de la mémoire*, émission RF (2006.09.24, 10.01, France Musique).

## Partitions musicales

*À l'Exposition. Illustrations musicales de Georges Auric, Marcel Delannoy, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Henri Sauguet, Florent Schmitt, Germaine Tailleferre*, Paris : Deiss, 1937 (R.D. 7540-7647); réimpression Paris : Salabert, 1959 (SLB 453500).

*Air irlandais*, GC 15/30 (1929.04.26), p. 860.

*Album des 6*, Paris : Demets, 1920 (E. D. 3120).

BIZET Georges, *L'Arlésienne*, op. 23, partition chant et piano, Paris : Choudens, s.d. [1873] (A. C. 2484).

*Bouquet Salabert, un souvenir musical de Paris 1937. Les 16 chansons en vogue que vous entendez à l'Exposition*, Paris : Salabert, 1937.

*Chanson hongroise*, GC 14/29 (1928.04.20), p. 828.

*Chant roumain*, GC 15/28 (1929.04.12), p. 796.

*L'Éventail de Jeanne. Ballet de Maurice Ravel, Pierre-Octave Ferrroud, Jacques Ibert, Roland-Manuel, Marcel Delannoy, Albert Roussel, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Florent Schmitt*, réduction pour piano, Paris : Ménestrel-Heugel, 1928 (H. 29811).

HARSÁNYI Tibor, *Trois Impromptus pour piano*, Paris : Heugel, 1952 (H. 31395).

*Hommage à Albert Roussel. Deux mélodies et six pièces de piano inédites par Conrad Beck, Maurice Delage, Arthur Honegger, Arthur Hoérée, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Alexandre Tansman*, supplément de la RM 10 n° 6 (1929.04).

HONEGGER Arthur, *Sept Pièces brèves, pour piano*, Paris : La Sirène, 1921 (E. D. 42 L. S.).

MARTINŮ Bohuslav, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais, pour piano*, Paris : Heugel, 1954 (H. 31657).

MIHALOVICI Marcel, *Trois Pièces nocturnes op. 63 pour piano*, Paris : Heugel, 1951 (H. 31391-31393).

*Musiques bizarres à l'Exposition (1889)*, transcriptions de [Louis] Benedictus, Paris : Hartmann, 1889.

*Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, transcriptions de [Louis] Benedictus, 6 vol., Paris : Sociétés d'éditions littéraires et artistiques-Enoch, 1900.

*Parc d'attractions Expo 1937. Recueils de pièces pour piano de Ernesto Halffter, Tibor Harsanyi, Arthur Honegger, Bohuslav Martinů, Marcel Mihalovici, Frédéric Mompou, Vittorio Rieti, Alexandre Tansman, Alexandre Tcherepnine*, Paris : Eschig, 1938 (M. E. 5678-5686).

*La Sanguaraña, danse péruvienne*, GC 16/28-29 (1930.04.11-18), p. 797-98.

TCHÉREPNINE Alexandre, *La Quatrième, pour piano*, Paris : Heugel, 1954 (H. 31658).

TCHÉREPNINE Alexander, *Rondò à la russe, für Klavier*, Köln : Gerig, 1975.

*Treizes Danses*, Paris : La Sirène musicale, 1929 (S. M. 156-168).

## Discographie

*L'École de Paris. Tansman, Harsányi, Martinů*, Kammerensemble de Paris, Armin Jordan (dir.), CD VDE-Gallo, 2010 (CD 729).

*Exposition Paris 1937*, Bennet Lerner (pn), CD Etcetera, 1988 (KTC 1061).

TCHÉREPNIN Alexander, *Piano Music, 1913-61*, A. Tcherepnin (pn) et Mikhail Shilyaev (pn), CD Toccata Classics, 2012 (TOCC 0079).